

МІНІСТРЕСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ПЕЙ ЮНТІН

УДК 78.071.1:782.041-055.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПАРНІ ЖІНОЧІ ОБРАЗИ ТА ЇХ ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ
В ОПЕРНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ХІХ СТ.**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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

_____ Пей Юнтін

Науковий керівник:

Александрова Оксана Олександрівна,

доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Пей Юнті́н. Парні жіночі образи та їх художнє втілення в оперній драматургії ХІХ ст. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво», галузь знань 02 – «Культура і мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Харків, 2023.

У дисертації наведено результати теоретичного узагальнення специфіки втілення жіночих образів в оперному мистецтві ХІХ ст. в аспекті образної парності. Головним фактором актуальності постає потреба відкрити й дослідити характер взаємодії парних жіночих образів в опері, що сприяє більш цілісному осягненню їх семантики, драматургічного задуму, а також розумінню значення контрастів та паралелей між ними на рівні музичної мови.

Мета роботи – визначити характер взаємодії парних жіночих образів та парних образів за участю жіночих персонажів в оперному мистецтві ХІХ ст. на семантичному і драматургічному рівнях.

Об'єктом дослідження є оперне мистецтво ХІХ століття, *предметом* – художнє втілення парних жіночих образів в західно-європейській і українській опері ХІХ ст.

Матеріалом дослідження є опери Р. Вагнера («Лоенгрін», «Тангейзер»), «Аїда» Дж. Верді, опера «Кармен» Ж. Бізе, твори українських композиторів – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, опери М. Лисенка («Наталка-Полтавка», «Тарас Бульба», «Утоплена», «Різдвяна ніч», «Енеїда», оперета «Чорноморці»).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що у дисертації *вперше* в українському музикознавстві запропоновано новий погляд на інтерпретацію жіночих образів оперного мистецтва в аспекті парного зіставлення; досліджено взаємодію парних жіночих образів як музикознавчу проблему; виокремлено семантичні елементи музичної мови та драматургію жіночих образів в аспекті парності на прикладі опер ХІХ ст.; суттєво оновлено

та поглиблено вивчення драматургічної ролі парних жіночих образів в оперному творі та досліджено специфіку їх композиторського втілення на прикладі західноєвропейських і українських опер XIX ст.; розроблено класифікацію типів взаємодії парних жіночих образів в оперному мистецтві; за допомогою компаративного аналізу досліджено семантику парних жіночих образів на рівні музичної мови та на образно-емоційному рівні в контексті загальної драматургії опери; *уточнено* поняття «музична драматургія» в аспекті парної взаємодії образів; *отримало подальший розвиток* категорія «парні образи в мистецтві» та поняття «семантика музичної мови».

У *Розділі 1* зазначається, що джерелознавчий огляд наукових розвідок висвітлює існування в українському музикознавчому обігу низки публікацій різноманітного формату, присвячених різним аспектам обраної теми дослідження. Головним підґрунтям даного дослідження слугують праці, які безпосередньо чи опосередковано пов'язані зі зверненням до поняття парності у філософії, технічних та гуманітарних науках, різних видах мистецтва.

На основі аналізу парних образів в мистецтві з'ясовується, що поняття парності у філософії та в мистецтві невід'ємно пов'язане з такими категоріями, як метафізика, міфопоетика, семантика.

Доводиться також, що у музичній партитурі опери образ кожного основного героя виокремлюється композитором за допомогою індивідуалізації музичної мови (тобто створення комплексу засобів музичної виразності, що багатогранно висвітлюють образ персонажа). Разом з тим, учасників сценічного дійства недоцільно розглядати окремо, оскільки вони завжди взаємодіють між собою. Зокрема, між головними героями утворюється такий тип взаємодії, сутність якого найбільш точно віддзеркалюється поняттям «парність».

Вказується, що поняття парності міститься у математичній галуззі й пов'язане з характеристикою числа, яке може бути парним або непарним. Проте, сьогодні дане поняття є важливим терміном для багатьох гуманітарних дисциплін. У філософському тлумаченні парність розглядається як ознака того,

що кожна зі сторін не існує без іншої. Осмислюється поняття парності як філософської категорії, яке тісно пов'язане з розумінням дуалізму, бінарності, діалектики; зазначається, що дуалізм як принцип мислення сягає своїм корінням найдавніших часів й спостерігається і давньокитайській та античній філософії.

У Розділі 2 розглянуто смислові трансформації поняття «драматургія», поміщеного у контекст музичного мистецтва. На основі отриманих даних запропоновано визначення поняття «музична драматургія» в аспекті дослідження парних образів в опері. ***Музична драматургія – це мобільна дворівнева система, де на першому рівні контрастно сполучені елементи музичної мови інтегруються в образи, які на другому рівні формують динамічну систему конфліктних взаємодій.*** У запропоновану визначенні система взаємодіючих образів є найвищим рівнем узагальнення музичного процесу.

Дослідження зразків західноєвропейської опери ХІХ ст. дозволило винайти численні приклади залучення парних жіночих образів, кожний з яких відрізняється своїми особливими рисами. Зокрема, для опер Р. Вагнера характерним є використання парних жіночих образів з яскраво вираженим ступенем контрасту, оскільки персонажі поєднуються за принципом «позитивний + негативний». В опері «Тангейзер» сутність вибудовування образів Єлизавети та Венери полягає у протиставленні земного і вічного, фізичного і духовного. Цей контраст виявляється на рівні музичної семантики. Зазначено, що жіночі персонажі не «перетинаються» у спільних ансамблевих номерах, але по-різному впливають на еволюцію образу головного героя опери – Тангейзера. Завдяки цьому спостерігається особливий тип опосередкованої музичної взаємодії через участь у любовному трикутнику (про що свідчить наявність розгорнутих спільних сцен «Венера – Тангейзер», «Єлизавета – Тангейзер»).

Виявляється, що дещо іншою є «парна драматургія» образів Ельзи та Ортруди в опері «Лоенгрін». На першому плані компаративного зіставлення

тут знаходиться конфлікт добра і зла, довірливості і підступності, страждань і зловтіхи. Дане протистояння посилюється ще й віковою різницею, яка відчувається між персонажами.

Парні жіночі образи у творчості Дж. Верді розглянуто на прикладі опери «Аїда». Аїда та Амнеріс поєднуються за допомогою яскраво вираженого контрасту за принципом «позитивний + негативний». Сутність вибудовування й сприймання образів в контексті парності в даному випадку полягає насамперед у протиставленні двох умовних категорій – «влади» і «рабства»; зовнішній, поверхневий пласт порівняння висвітлюється за допомогою «полярності» у соціальному становищі. Обидві героїні є учасницями любовного трикутника (Аїда – Амнеріс – Радамес), але на відміну від опери Р. Вагнера «Тангейзер» Дж. Верді обирає безпосередній тип музичної взаємодії, оскільки у загальній композиційній структурі опери міститься дует Аїди та Амнеріс (II дія). Втім, характеристика кожного образу доповнюється іншими сольними й ансамблевими номерами. Зокрема, важливу роль відіграють також дуети Аїди та Радамеса (фінал опери), Амнеріс та Радамеса (III дія) й терцет персонажів з I дії.

Досліджується поєднання двох жіночих персонажів в опері Ж. Бізе «Кармен». Дві героїні – Кармен та Мікаела – разом утворюють яскраво виражений ступінь контрасту. Зазначається, що образ головної героїні, циганки Кармен, поданий у значно більш розгорнутому та розвиненому вигляді, ніж образ Мікаели. Специфіка художнього втілення двох образів полягає в тому, що обидва жіночі персонажі – як Кармен, так і Мікаела, – відіграють важливу роль у загальній драматургії опери через взаємодію з головним чоловічим персонажем – Хозе. Обидві героїні впливають на еволюцію його образу.

У *Розділі 3* зазначається, що художнє втілення парних жіночих образів в українській опері XIX ст. має свою специфіку, яка корениться у національному менталітеті та народному світогляді. Так, за змістом компаративного зіставлення парні жіночі образи, як правило, висвітлюють проблематику

«батьки–діти», при цьому переважає принцип поєднання двох позитивних персонажів.

Одним з найвизначніших здобутків української культури стала опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» – перший зразок лірико-комічної опери. Парні жіночі образи в опері представлені образами Оксани та Одарки, між якими вибудовується зв'язок за принципом «юність-старість», «ліричне-комічне». Втім, головний зміст парності полягає у висвітленні одвічного питання «батьки-діти». Відзначено, що між двома жіночими персонажами композитор використовує опосередкований тип взаємодії, оскільки спільні дуети та розмовні діалоги між героїнями відсутні.

Робиться висновок, що образи Одарки та Оксани в цілому характеризується контрастністю. Втім, разом вони утворюють єдиний багатогранний образ української жінки, в якому поєднуються якості вправної господині, сварливої дружини й водночас жінки, що глибоко любить батьківщину й по-справжньому вміє кохати свого чоловіка.

Численні зразки залучення парних жіночих образів містяться в оперній творчості М. В. Лисенка. У монументальній героїко-історичній народній драмі «Тарас Бульба» два жіночих персонажі, Настя і Марильця, уособлюють жіночі архетипи двох різних національних культур. Композитор вдається до опосередкованого типу взаємодії, оскільки в композиційній драматургії твору відсутні спільні ансамблеві номери двох жіночих персонажів.

Доводиться, що залучення парних жіночих образів в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка» традиційно пов'язане з висвітленням проблематики «батьки-діти», яка була і залишається актуальною для українського суспільства. Образ головної героїні Наталки запозичив із народу та представив її як ідеал української дівчини, яка є уособленням найкращих моральних якостей. У музичному відтворенні образу М. Лисенко звертається до української народнопісенної традиції. Безпосередній тип взаємодії між персонажами дозволяє у спільних розмовних діалогах Наталки та Терпелихи

висвітлювати сутність головного конфлікту між щирістю почуттів й упередженістю думки.

Заключні *Висновки* узгоджують усі основні положення дослідження, сумують провідні визначення та формують цілісну теоретичну модель роботи відповідно до її мети та завдань. Запропоновано для аналізу парних образів в опері наступні критерії класифікації: гендерна належність, зміст компаративного зіставлення, ступінь контрастності поєднання «позитивне-негативне», тип музичної взаємодії.

Так, за гендерною належністю усі парні образи-персонажі розподіляються на однорідні (чоловічі або жіночі) та мішані (чоловік-жінка). При цьому, мішані пари образів, як правило, утворюються між головними героями опери, оскільки більша частина оперних сюжетів пов'язана з відтворенням історій кохання (з трагічним або щасливим фіналом). У свою чергу, однорідні пари образів в більшості випадків виникають між головним і більш другорядним персонажами.

Підкреслено, що зміст компаративного зіставлення пов'язаний з тим, що лежить в основі порівняння. Так, у вищезазначених парах жіночих персонажів з опер західноєвропейських композиторів спостерігаються наступні компаративні зіставлення: *щирість-підступність* (Ельза-Ортруда), *святість-гріховність* (Єлизавета-Венера), *влада-рабство* (Аїда-Амнеріс), *цнотливість-розгнуданість* (Мікаела-Кармен). Тип музичної взаємодії обумовлений композиційною драматургією опери: якщо наявна безпосередня музична комунікація героїв (спільні дуети, розмовні діалоги), то тип взаємодії так само є безпосереднім, близьким, якщо ж вона відсутня – то більш віддаленим, опосередкованим. Так, безпосередній тип музичної взаємодії спостерігається між персонажами Ельза-Ортруда, Аїда-Амнеріс, Наталка-Терпелиха. Відповідно, опосередкований тип музичної взаємодії притаманний парним образам Єлизавета-Венера, Кармен-Мікаела, Оксана-Одарка, Оксана-Солоха, Настя-Марильця. Особливим різновидом зв'язку є такий тип взаємодії, коли два парних жіночих персонажі приймають у любовному

трикутнику й кожний з них по-різному впливає на третього, чоловічого персонажа. Залучення такого прийому характерне як для образів з безпосередньою, так і для образів з опосередкованою музичною взаємодією. Зокрема, Кармен та Мікаела протягом розгортання дії протилежним чином впливають на долю дона Хозе; аналогічно задіяні у любовному трикутнику разом з Тангейзером Єлизавета та Венера. Втілення парних жіночих образів в українській опері ХІХ ст., як правило, висвітлює проблематику «батьки–діти», при цьому переважає принцип поєднання двох позитивних персонажів.

Парні жіночі образи в оперному мистецтві – це такі образи, що співвідносяться за одним з принципів: контрастне зіставлення, взаємодоповнення, контрастне сполучення в контексті структурного, поетичного та метафізичного видів аналізу. Отже, висновки свідчать про важливість розуміння драматургічної ролі парних жіночих образів та дослідження їх не відокремлено один від одного, а разом.

Ключові слова: взаємодія, взаємодоповнення, вокальне виконавство, Дж. Верді, драматургія, духовна традиція, Ж. Бізе, композиторська творчість, контраст, М. Лисенко, музичне мислення, опера, парні жіночі образи, Р. Вагнер, С. Гулак-Артемівський, семантика, українська музична культура.

ABSTRACT

Pei Yong Ting. Paired female images and their artistic embodiment in opera drama of the 19th century. Qualifying scientific work on the rights of a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in speciality 025 – “Musical art”, field of knowledge 02 – “Culture and art”. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2023.

The dissertation presents the results of a theoretical generalization of the specifics of the embodiment of female images in the operatic art of the 19th century. in the aspect of figurative parity. The main factors of relevance are the need to discover and explore the nature of the interaction of paired female characters in the opera, which contributes to a more holistic understanding of their semantics, dramaturgical design, as well as understanding the meaning of contrasts and parallels between them at the level of musical language.

The purpose of the work is to determine the nature of the interaction of paired female images and paired images with the participation of female characters in the opera art of the 19th century on the semantic and dramatic levels.

The object of research is the opera art of the 19th century, *the subject* is the artistic embodiment of paired female images in Western European and Ukrainian opera of the 19th century.

The material of the study is the operas of R. Wagner (“Lohengrin”, “Tannhäuser”), “Aida” by G. Verdi, the opera “Carmen” by G. Bizet, the works of Ukrainian composers – “Zaporozhets za Dunayem” by S. Gulak-Artemovsky, operas by M. Lysenko (“Natalka-Poltavka”, “Taras Bulba”, “Drowned”, “Christmas Night”, “Aeneid”, operetta “Chornomorts”).

Scientific novelty of the obtained results is that the dissertation offers a new perspective *for the first time* in Ukrainian musicology on the interpretation of female images of opera art in the aspect of paired juxtaposition; the interaction of paired

female images was investigated as a musicological problem; the semantic elements of the musical language and the dramaturgy of female images in the aspect of parity are singled out on the example of operas of the 19th century; significantly updated and deepened the study of the dramaturgical role of paired female characters in an opera work and explored the specifics of their compositional embodiment on the example of Western European and Ukrainian operas of the 19th century; a classification of the types of interaction of paired female images in opera art has been developed; with the help of a comparative analysis, the semantics of paired female images at the level of musical language and at the image-emotional level in the context of the general dramaturgy of the opera were investigated; in *specified* the concept of “musical drama” in the aspect of paired interaction of images; the category "paired images in art" and the concept of “semantics of musical language” kept *further development* .

In Chapter 1, it is noted that the source-based review of scientific investigations highlights the existence of a number of publications of various formats in the Ukrainian musicological circulation, devoted to various aspects of the chosen research topic. The main foundation of this study is the works that are directly or indirectly related to the concept of parity in philosophy, technical and humanitarian sciences, and various types of art.

Based on the analysis of paired images in art, it becomes clear that the concept of pairing in philosophy and art is inextricably linked to such categories as metaphysics, mythopoetics, and semantics.

It is also proved that in the musical score of the opera, the image of each main character is singled out by the composer with the help of the individualization of the musical language (that is, the creation of a complex of means of musical expressiveness that multifacetedly highlight the image of the character). At the same time, it is impractical to consider the participants of the stage action separately, since they always interact with each other. In particular, this type of interaction is formed between the main characters, the essence of which is most accurately reflected by the concept of “parity”.

It is explained that the concept of pairing is used in mathematical sciences and explains the characteristics of numbers that can be pairs or non-pairs. Today we understand that this is an important term for most humanities disciplines. In a philosophical interpretation, pairing characterizes the fact that each side has no meaning without the other. The concept of pairing as a philosophical category, which is associated with the categories of dualism, binary, dialectics, is comprehended; It is noted that dualism, as a principle of thinking, has its roots in ancient times and is observed in both ancient Chinese and Antique philosophy.

Chapter 2 examines the semantic transformations of the concept of “drama” placed in the context of musical art. Based on the data obtained, a definition of the concept of “musical dramaturgy” is proposed in the aspect of studying paired images in opera. ***Musical dramaturgy is a moving two-level system, where at the first level contrasting elements of musical language are integrated into images, which at the second level form a dynamic system of conflict interactions.*** In the proposed definition, the system of interacting images represents the highest level of generalization of the musical process.

Study of samples of Western European opera of the 19th century. made it possible to identify numerous examples of the use of paired female images, each of which has its own special features. In particular, R. Wagner's operas are characterized by the presence of paired female characters with a pronounced degree of contrast, since the characters are combined according to the “positive + negative” principle. In the opera *Tannhäuser*, the essence of the development of the images of Elizabeth and Venus lies in the opposition of the earthly and the eternal, the physical and the spiritual. This contrast manifests itself at the level of musical semantics. It is noted that female characters do not overlap in common ensemble numbers, but have different influence on the evolution of the image of the main character of the opera – *Tannhäuser*. Thanks to this, a special type of mediated musical interaction is observed through participation in a love triangle (as evidenced by the presence of extensive common scenes “Venus – *Tannhäuser*”, “Elizabeth – *Tannhäuser*”).

It is proved that the “pair dramaturgy” of the images of Elsa and Ortrud in the opera “Lohengrin” is somewhat different. In the foreground of comparative comparison, a conflict is revealed between good and evil, gullibility and deception, suffering and gloating. This confrontation is further intensified by the age difference that exists between the characters.

Addressing paired female images in the works of G. Verdi is considered on the example of the opera “Aida”. Similar to the above-mentioned operas, the two main female characters, Aida and Amneris, are combined according to the principle of pronounced contrast, since the characters are also combined according to the principle of “positive + negative”. The essence of building and perceiving images in the context of parity in this case is primarily the opposition of two conditional categories – “power” and “slavery”; the external, superficial layer of comparison is highlighted by means of “polarity” in the social position. Both heroines are participants in a love triangle (Aida – Amneris – Radames), but unlike R. Wagner’s opera “Tannhäuser” by G. Verdi chooses a direct type of musical interaction, since the overall compositional structure of the opera contains the duet of Aida and Amneris (Act II). However, the characteristics of each image are complemented by other solo and ensemble numbers. In particular, the duets of Aida and Radames (the finale of the opera), Amneris and Radames (Act III) and a trio of characters from Act I also play an important role.

The combination of two female characters in G. Bizet’s opera “Carmen” is studied. The two heroines – Carmen and Michaela – together form a pronounced degree of contrast. It is noted that the image of the main character, the gypsy Carmen, is presented in a much more detailed and developed form than the image of Michaela. The specificity of the artistic embodiment of the two images is that both female characters – both Carmen and Michaela – play an important role in the overall drama of the opera through their interaction with the main male character – Jose. Both heroines influence the evolution of his image.

In Chapter 3, it is noted that the artistic embodiment of paired female images in the Ukrainian opera of the 19th century. has its own specificity, which is rooted

in the national mentality and people's worldview. Thus, according to the content of the comparative comparison, paired female images, as a rule, highlight the problem of “parents and children”, while the principle of combining two positive characters prevails.

One of the most significant achievements of Ukrainian culture was S. Gulak-Artemovsky's opera “Zaporozhets za Dunayem” – the first example of a lyrical-comic opera. Paired female images in the opera are represented by the images of Oksana and Odarka, between which a connection is built according to the principle of “youth-old age”, “lyrical-comic”. However, the main meaning of the pairing is to highlight the eternal issue of “parents and children”. It is noted that between the two female characters, the composer uses a mediated type of interaction, since there are no joint duets and conversational dialogues between the heroines.

It is concluded that the images of Odarka and Oksana as a whole are characterized by contrast. However, together they form a single multifaceted image of a Ukrainian woman, which combines the qualities of a skilled housewife, a quarrelsome wife, and at the same time a woman who deeply loves her homeland and truly knows how to love her husband.

Numerous examples of the involvement of paired female images can be found in M. V Lysenko's opera works. In the monumental heroic-historical folk drama “Taras Bulba”, two female characters, Nastya and Maryltsia represent the female archetypes of two different national cultures. The composer resorts to a mediated type of interaction, since the compositional dramaturgy of the work lacks joint ensemble numbers of two female characters.

It is proven that the involvement of paired female images in M. Lysenko's opera “Natalka Poltavka” is traditionally connected with the coverage of the “parent-child” issue, which was and remains relevant for Ukrainian society. The image of the main character Natalka was borrowed from the people and presented as the ideal of a Ukrainian girl who is the personification of the best moral qualities. In the musical reproduction of the image, M. Lysenko turns to the Ukrainian folk song tradition. The direct type of interaction between the characters allows Natalka and

Terpelikha to reveal the essence of the main conflict between the sincerity of feelings and the bias of thought in the joint conversational dialogues.

The Final *Conclusions* harmonize all the main provisions of the study, summarize the leading definitions and form a coherent theoretical model of the work in accordance with its purpose and tasks. In particular, for the analysis of paired images in the opera, we proposed the following classification criteria: gender belonging, the content of the comparative juxtaposition, the degree of contrast of the “positive-negative” combination, the type of musical interaction.

So, according to gender, all paired images-characters are divided into homogeneous (male or female) and mixed (male-female). At the same time, mixed pairs of images, as a rule, are formed between the main characters of the opera, since most of the opera plots are related to the reproduction of love stories (with a tragic or happy ending). In turn, homogeneous pairs of images in most cases arise between the main and more secondary characters.

It is emphasized that the content of the comparative comparison is related to what is the basis of the comparison. Thus, in the above-mentioned pairs of female characters from the operas of Western European composers, the following comparative juxtapositions are observed: *sincerity-insidiousness* (Elsa – Ortrud), *holiness-sinfulness* (Elizaveta – Venus), *power-slavery* (Aida – Amneris), *chastity-debauchery* (Michaela – Carmen). The type of musical interaction is determined by the compositional dramaturgy of the opera: if there is direct musical communication between the characters (joint duets, conversational dialogues), then the type of interaction is also direct, close, and if it is absent, it is more distant, indirect. Thus, a direct type of musical interaction is observed between the characters Elsa – Ortrud, Aida – Amneris, Natalka – Terpelikha. Accordingly, the mediated type of musical interaction is inherent in the paired images of Elizaveta – Venus, Carmen – Michaela, Oksana – Odarka, Oksana – Solokha, and Nastya – Maryltsia. A special type of connection is this type of interaction, when two paired female characters are involved in a love triangle and each of them affects the third male character in a different way. The involvement of such a technique is characteristic both for images

with direct and for images with indirect musical interaction. In particular, during the unfolding of the action, Carmen and Michaela affect the fate of Don José in opposite ways; Elizabeth and Venus are similarly involved in a love triangle with Tannhäuser. Artistic embodiment of paired female images in the Ukrainian opera of the 19th century. has its own specificity, which is rooted in the national mentality and people's worldview. Thus, according to the content of the comparative comparison, paired female images, as a rule, highlight the problem of "parents and children", while the principle of combining two positive characters prevails.

Paired female images in opera art are such images that are correlated according to one of the principles: contrasting juxtaposition, complementarity, contrasting combination in the context of structural, poetic and metaphysical types of analysis. Therefore, the conclusions indicate the importance of understanding the dramatic role of paired female images and studying them not separately from each other, but together.

Key words: interaction, complementarity, vocal performance, G. Verdi, dramaturgy, spiritual tradition, G. Bizet, composer's work, contrast, M. Lysenko, musical thinking, opera, paired female images, R. Wagner, S. Hulak-Artemovsky, semantics, Ukrainian musical culture.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові видання України, затверджені МОН України
як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»:**

1. Пей Юнтін. Парні жіночі образи в оперному мистецтві: до постановки питання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків : ТОВ «Естет Прінт», 2022. Вип. 65. С. 153–169. DOI 10.34064/khnum1-6509

<https://intermusic.kh.ua/vypusk65.pdf>

2. Пей Юнтін. Семантика парних жіночих образів в оперній творчості Р. Вагнера (на прикладі опери «Тангейзер»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. : М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. Вип. XXIX. С. 143–159.

DOI 10.34064/khnum2-2908

https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_8_penuintin.pdf

3. Пей Юнтін. Оперні жіночі персонажі в контексті образної парності (на прикладі опери «Кармен» Ж. Бізе). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. Вип. 68. С. 125–141. DOI 10.34064/khnum1-6807

[problemy_68_7_peiyongting.pdf \(intermusic.kh.ua\)](https://intermusic.kh.ua/vypusk68/problemy_68_7_peiyongting.pdf)

Наукова праця апробаційного характеру:

Пей Юнтін. Особенности женских образов в китайской опере. *Культурология та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (18–19 листопада 2021 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2019. С 129–130.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	2
SUMMARY	9
ВСТУП	18
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В АСПЕКТІ ПАРНОСТІ	26
1.1. Історіографія питання.....	26
1.2. Парні образи в мистецтві: метафізичні, міфопоетичні та семантичні аспекти.....	45
Висновки до Розділу 1.....	69
РОЗДІЛ 2. СЕМАНТИКА ПАРНИХ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ ХІХ СТ.	72
2.1. Специфіка художнього втілення парних жіночих образів в операх Р. Вагнера.....	72
2.1.1. Семантика парних жіночих образів в опері «Тангейзер: компаративний аналіз».....	73
2.1.2. Взаємодія двох жіночих образів в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера.....	84
2.2. Жіночі образи (Аїди і Амнеріс) в контексті драматургії опери «Аїда» Дж. Верді.....	95
2.3. «Кармен» Ж. Бізе: драматургічні функції парних жіночих образів.....	120
Висновки до Розділу 2.....	130
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ ПАРНИХ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ ХІХ СТОЛІТТЯ	135
3.1 Збірний жіночий образ і жіноча доля в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського.....	135
3.2 Типологія парних жіночих образів в операх М. Лисенка.....	144
3.2.1 Парне зіставлення жіночих образів в операх М. Лисенка.....	144
3.2.2 Драматургія образу головної героїні в опері «Наталка-Полтавка» в аспекті парної взаємодії.....	162
Висновки до Розділу 3.....	170
ВИСНОВКИ	174
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	181
ДОДАТКИ	199

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Парність є важливою категорією для різних видів мистецтва. Зокрема, особливими жанрами живопису та скульптури з давніх часів є парний портрет та парна скульптура. Численні приклади створення людських образів за принципом парності спостерігається у літературних творах різних історичних епох та національних культур: від стародавніх міфів до творів сучасності. Особливо значущою парність виступає в контексті хореографічного мистецтва, оскільки більшість танцювальних жанрів передбачають виконання у парі. Не є виключенням і музичне мистецтво: використання парності присутнє у різних інструментальних та вокально-інструментальних жанрах (опери, ораторії, кантати, вокальні та інструментальні цикли, романси).

Музичний образ в опері народжується і конструюється композитором, втілюється у створюваному ним творі у матеріальних формах (пластика, звук, мелодія, слово) і відтворюється у світі глядача, відвідувача виставки, слухача. На відміну від інших образів (віртуально-комп'ютерного, наукового, математичного) музичний має цілісно-духовний зміст, в якому органічно поєднані інтелектуальне та емоційно-чуттєве начала.

Образна мова оперного мистецтва реалізує і передає людям певні ціннісні орієнтири, естетичні ідеї та ідеали, етичні принципи і норми життя, що відбиваються в певних історичних і національних контекстах. Ступінь повноти відображення життя та привабливість музичних образів залежать від фантазії та майстерності композитора.

На сьогоднішній день у музикознавстві відсутні наукові розвідки феномену парних образів в драматургії оперного твору. Втім, парні образи широко використовуються як композиторами-класиками, так і представниками більш пізніх епох (романтизму, експресіонізму). Аналіз персонажів опери в аспекті їхньої *образної парності* дозволяє більш цілісно осягнути драматургічний задум, семантику образів, а також зрозуміти значення контрастів та паралелей на рівні музичної мови. Також не висвітлено

типологію оперних персонажів в аспекті парної взаємодії. Звернення до парних образів може сприяти цілісному усвідомленню буття оперних персонажів, а також створенню їх класифікації. Відсутність досліджень за даною проблематикою зумовлює наукову новизну та актуальність обраної теми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької та методичної роботи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017–2021 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І.П.Котляревського (протокол № 4 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол № 4 від 29.11.2018 р.) та уточнено (протокол № 3 від 31.10.2023 р.).

Мета дослідження – визначити характер взаємодії парних жіночих образів та парних образів за участю жіночих персонажів в оперному мистецтві ХІХ ст. на семантичному і драматургічному рівнях.

Досягнення наукової мети пов'язано з вирішенням конкретних завдань:

- надати дефініцію парних образів в мистецтві;
- виявити відмінні риси у музичній мові парних жіночих образів;
- визначити основні драматургічні етапи розвитку парних жіночих образів та характер їх взаємодії;
- виокремити семантичні елементи музичної мови та драматургічні особливості становлення парних жіночих образів в операх «Лоенгрін» і «Тангейзер» Р. Вагнера;
- створити класифікацію парних жіночих образів на основі різних типологічних ознак;
- надати системну характеристику рівнів співвідношення парних жіночих образів та особливостей контрасту між ними;

- визначити драматургічні функції парних жіночих образів та характер їхнього впливу на загальну драматургію твору на прикладі опери Ж. Бізе «Кармен»;

- дослідити семантику парних жіночих образів в опері «Аїда» Дж. Верді в контексті загальної воєрної драматургії;
- дати характеристику художньому втіленню парних жіночих образів в українській опері ХІХ століття на прикладі творчості С. Гулака-Артемовського і М. Лисенка.

Об'єктом дослідження є оперне мистецтво ХІХ століття, **предметом** – художнє втілення парних жіночих образів в західно-європейській і українській опері ХІХ ст.

Матеріалом дослідження є опери Р. Вагнера («Лоенгрін», «Тангейзер»), «Аїда» Дж. Верді, опера «Кармен» Ж. Бізе, твори українських композиторів – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, опери М. Лисенка («Наталка-Полтавка», «Тарас Бульба», «Утоплена», «Різдвяна ніч», «Енеїда», оперета «Чорноморці»).

Методологічна основа і методи дослідження. Дослідження базується на базових принципах історичного і теоретичного музикознавства, окремих галузей музичної науки, пов'язаних з теорією і практикою композиторської творчості та виконавського мистецтва. Для досягнення мети і вирішення поставлених завдань було застосовано систему методів дослідження, а саме:

– *діалектичний метод* – для визначення особливого характеру співвідношення жіночих образів – їх парність і полярність;

– *комплексний аналіз* – при здійсненні цілісного аналізу обраних музичних образів;

– *порівняльний аналіз* – при здійсненні зіставлення та виявлення стильових ознак жанрових моделей опери ХІХ ст., композиторських шкіл і напрямків, парних жіночих образів;

– компаративний аналіз – при дослідженні творів оперного мистецтва через порівняння їх з іншими такими явищами в різних національних вимірах; для виокремлення подібностей та відмінностей оперних персонажів;

– *історико-типологічний* – у процесі розгляду історичних зв'язків та спадкоємності у розвитку оперного жанру;

– *системний* – для осмислення системно-структурних явищ музичного мистецтва як художньої цілісності зокрема, оперної драматургії, мовно-стильової організації;

– *інтерпретологічний* – при розгляді взаємодії композиторських і виконавських виражальних засобів;

– *абстрагування* – при виявленні та перевірці об'єктивності фактів та інформації відповідно до обраної проблематики дослідження;

– *класифікації* – дозволив на основі функціональних зв'язків визначити типологічні ознаки парних жіночих образів;

– *синтезу й узагальнення* – в опрацюванні дослідженого матеріалу, формулюванні проміжних та загальних висновків дисертації;

– *структурно-функціональний*, пов'язаний з аналізом оперної драматургії, її образів, тематичної структури, формотворення;

– *метод інтонаційного аналізу* – для визначення ознак парних образів та характеру їх взаємодії;

– *семантичний* – для аналізу та узагальнення сталих стильових ознак жіночих образів, їх константних та мобільних складових.

Теоретичну базу дослідження склали наукові розвідки, присвячені:

- категорії парності у філософії та втіленню парних жіночих парних образів у різних видах мистецтва, зокрема в опері: В. Антонюк [5], Ч. Ван [19], О. Данильян, О. Дзьобань [35], В. Дубінін [38], Івен Чжан [47], В. Кавун [51], Н. Каданцева [52], О. Колесник [57], В. Лисий [73], О. Поліщук [103], Н. Радченко [110], Д. Сепетий [124], І. Хе [136], С. Чжан [143], S. Rutherford [178];

- різним аспектам розвитку західноєвропейської та української культури, формування національних шкіл: В. Антонюк [3], Л. Архимович [7], С. Бєдакова [13], М. Бурцев [18], Б. Гнидь [30], С. Годж [31], Н. Зависько [41], М. Загайкевич [42], І. Іванова, Г. Куколь, М. Черкашина [46], О. Ізваріна [49], Л. Кияновська [54], О. Козаренко [56], Ю. Лі [70], В. Лунчуань [74], І. Ляшенко [77, 78], С. Манжара [82], Д. Оленюк [95], О. Пітерська [102], І. Присталов [107], І. Пясковський [108], В. Рожок [112], І. Романюк [113], Т. Руденко [119], Ю. Чекал [139], М. Черкашина-Губаренко [140], Ц. Чжан [136], Ю. Юцевич [144];

- загальним питанням музичного жанру, стилю, драматургії, семантики: О. Александрова [2], В. Апатський [6], Т. Афанасенко [8], О. Бачишина [11], О. Белоєнко [12], Л. Білоножко [14], Є. Бондар [17], В. Вишинський [23], Г. Волкова [24], Н. Горюхіна [32], Г. Завгородня [40], Л. Зайцева [43], О. Коменда [59], [60], Г. Косенко [62], І. Коханик [64], Т. Кравцов [65, 66], О. Лігус, В. О. Лігус [71], В. Москаленко [87, 88], Ю. Ніколаєвська [93], А. Ніколаєнко [94], І. Польська [104], І. Пясковський [109], Д. Решетник [111], О. Роценко [118], Н. Рябуха [120], Д. Сюй [127], Ч. Сяо [128], В. Те [129], Т. Тучинська [130], І. Цурканенко [138], О. Чирков [142], О. Шаповал [145], Л. Шаповалова [146], [147], С. Шип [148, 149], І. Ягодзинська [152], Я. Якуб'як [153], О. Ярошенко [154], М. Angerer [158], J. Bernays [163], M. Bukotzer [165], O. Kühl [172], S. Osadcha, W. Lixian (etc.) [176, 177];

- дослідженню специфіки оперного жанру й вокального виконавства в цілому: Ю. Авраменко [1], В. Антонюк [4], Бай Цюань [9], Ц. Ван [20], О. Васильєва, Ву Х. [21], Д. Вечер [22], В. Гіголаєва-Юрченко [29], Н. Гребенюк [33], Ц. Гуань [34], Л. Деркач [36], Т. Захарчук [44], Я. Іваницька [45], О. Катрич [53], Н. Кречко, О. Ряжко [67], Ш. Лю [75, 76], Т. Мадишева [79, 80], В. Мінцзе [85], Ч. М'яо [90, 91], І. Паторжинський [98], А. Помпєєва [106], І. Рябцева, Д. Трач [121], О. Смирна, В. Гіголаєва-Юрченко, Л. Давидович [125], О. Стахевич [126], У Хуймін'я [132], С. Цзяо [137],

М. Черкашина-Губаренко [141], Ц. Чжан, С. Фен [144], С. Abbate, R. Parker [156], J. Kerman [171];

- оперним творам, що обрані предметом дослідження: Е. Батракова [10], В. Богданова [16], Л. М. Гаврильчик [25], Г. Гаджилова [26], О. Ізваріна [48], О. Кобзар [55], О. Корчова [61], Б. Котюк [63], Н. Кречко, Н. Якобенчук [68], В. Кузик [69], Ц. Лінь [72], Л. Манелюк, О. Гончарук [81], Н. Мех [83, 84], Ф. Можасєв [86], Ч. Мяс [89], С. Олійник [96], О. Рощенко [115–117], В. Харитоновна [135], О. Яструб [155], М. А. Abdumutalibovich [157], J. Budden [164], М. Christoforidis [166], М. Dibbern [167], С. Duault [168], В. D. Fisher [169], G. Gunter [170], S. Litti [173], А. McCarthy [175], К. Seigrified [179], М. Tanner [181].

Наукова новизна отриманих результатів. У дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- запропоновано новий погляд на інтерпретацію жіночих образів оперного мистецтва в аспекті парного зіставлення;
- досліджено взаємодію парних жіночих образів як музикознавчу проблему;
- виокремлені семантичні елементи музичної мови та драматургію жіночих образів в аспекті парності на прикладі опер ХІХ ст.
- суттєво оновлено та поглиблено вивчення драматургічної ролі парних жіночих образів в оперному творі та досліджено специфіку їх композиторського втілення на прикладі західноєвропейських і українських опер ХІХ ст.
- розроблена класифікація типів взаємодії парних жіночих образів в оперному мистецтві;
- досліджується семантика парних жіночих образів за допомогою компаративного аналізу на рівні музичної мови та на образно-емоційному рівні в контексті загальної драматургії опери.

Уточнено:

- поняття «музична драматургія» в аспекті парної взаємодії образів.

Отримало подальший розвиток:

- категорія «парні образи в мистецтві»;
- поняття «семантика музичної мови».

Практична значущість отриманих результатів. Основні положення і висновки дисертації можна використовувати у лекційних та практичних курсах вищих музичних навчальних закладів: «Оперна студія», «Оперний клас», «Історія світової музичної культури», «Історія вокального мистецтва», «Історія української музики», «Теорія та історія вокального виконавства», «Основи вокальної методики», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація»; а також у класах зі спеціальності (сольний спів).

Апробація результатів дослідження. Дисертація та її результати обговорювалися на засіданнях кафедри інтерпретології та аналізу музики, а також на кафедрі теорії музики ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Основні положення дослідження викладено автором у 5 доповідях на конференціях різних рівнів: у науково-мистецькому проєкті «Практична музикологія» («Музикознавчі вечорниці» до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики (Харків, 2019); на ХІХ міжнародній науково-творчій конференції студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців ХНУМ імені І. П. Котляревського» (Харків, 2019), на міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 2019), на ІІ міжнародній науковій конференції «Мистецтво і наука в сучасному глобалізованому просторі (Харків, ХДАК, 2021), на ІІІ міжнародній науково-творчій конференції «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2023).

Публікації. За темою дисертаційного дослідження опубліковано 3 одноосібних публікацій у фахових виданнях, рекомендованих МОН України, та тези, видані у збірнику матеріалів міжнародної наукової конференції.

Структура дисертації. Робота складається з Анотацій, Вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (183

позиції), 3 додатків (*Додаток А* – список публікацій за темою дослідження; *Додаток В* – перелік конференцій, на яких проходила апробація положень дисертації; *Додаток С* – класифікація парних жіночих образів в опері). дисертації.

Загальний обсяг дисертації складає 201 сторінку, з них основного тексту – 184 сторінки.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЯ ВИВЧЕННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В АСПЕКТІ ПАРНОСТІ

1.1. Історіографія питання

Серед наукових розвідок, що склали «підґрунтя» даного дослідження, насамперед необхідно зазначити праці, що присвячені різним аспектам розвитку західноєвропейської та української філософії і культури. Актуальними для аналізу жіночих образів оперного твору в обраному науковому аспекті парності є посібники та статті, в яких розглядаються такі категорії, як дуалізм, бінарність, діалектика, метафізика. Зокрема, дуалізм у посібнику з філософії О. Данильяна та О. Дзьобаня розглядається як одне з основних питань, що прагне подолати *«протилежність матеріального і духовного світу»* [34, с. 21]. Дане твердження розвиває С. Манжара: *«... у філософських концепціях дуалізм трактується як паралелізм, принципова і фундаментальна несумісність альтернативних початків, світогляд, який передбачає вияв двох протилежних один одному початків, і, водночас, як невід’ємний аспект єдиної, цілісної субстанції»* [81, с. 152]. При цьому авторка розподіляє дуалізм на онтологічний (дух і матерія), антропологічний (душа і тіло), гносеологічний (об’єкт і суб’єкт), етичний (добро і зло). Н. Радченко у науковій статті також підкреслює, що дуалізм у своїй основі являє *«вчення про два протилежні принципи у структурі світу, в людині, у суспільстві»* [109, с. 1].

Доволі вичерпним є визначення терміну, що міститься у філософському енциклопедичному словнику: *«Дуалізм (від лат. *dualis* – подвійний) – філософська позиція, що виходить із визнання подвійності (двоїстості, бінарності) субстанцій, або першоначал світу (духа і матерії); рівнів пізнання (напр., трансцендентального та емпіричного), морально-етичних начал (добра і зла)»* [132, с. 175].

Не менш цінним є те, що автором статті виокремлено *діалектичний метод*, який має надзвичайно важливе значення для осмислення будь-яких явищ в контексті парності і розглядається під даним кутом як споріднений до дуалістичного світосприйняття. «Діалектичний метод – один із філософських методів, який визначається особливим характером співвідношення філософських категорій – їх парністю і полярністю» – зазначає у словнику М. Булатов [132, с. 161]. Категорії діалектики також присвячено навчальний посібник В. Лисого і наукову статтю В. Дубініна; в останній підкреслюється здатність діалектики до «врахування особливостей розвитку явищ природи, суспільства та духовності» [37, с. 9]. Цінним внеском є також стаття Д. Сепетого, в якій представлено компаративний аналіз понять діалектики та метафізики. Автор ще раз підсумовує загальновідоме твердження про те, що діалектика є вченням «про єдність та боротьбу протилежностей» [123, с. 171], а метафізику тлумачить як «розмірковування над проблемою “першооснов буття”» [там само, с. 182].

Не менш важливою складовою є наукові розвідки, присвячені упорядкуванню загальних питань щодо розвитку західноєвропейської та української культури. Серед них праці В. Антонюк, Л. Кияновської та С. Бедакової, О. Козаренко, І. Ляшенко, стаття Д. Оленюк. С. Бедакова докладно розглядає добу романтизму в музиці з точки зору появи нової образної сфери суб'єктивно-ліричного спрямування, що спричинило трансформацію старих та формування нових принципів формоутворення. Зокрема, вагнерівська оперна реформа, на думку авторки, «по суті виникла як вираження тенденції зближення з ліричною поезією» [13, с. 287].

У посібнику Л. Кияновської, присвяченому українській музичній культурі, найбільш актуальними є розділи, де розглядається драматургія опер С. Гулака-Артемівського та М. В. Лисенка. О. Козаренко досліджуючи феномен української національної музичної мови, дає загальну рекомендацію, що при аналізі необхідно синтезувати «чуття» (слуховий досвід) та прочитання (зоровий аналіз нотного тексту) музичного твору в контексті структурного,

поетичного та метафізичного видів аналізу, що «відповідає триєдиній природі музики як “мови абсолютного буття...”» [55, с. 264].

Монографія В. Антонюк присвячена етнокультурному аспекту української вокальної школи. В ній авторка підкреслює, що особливості української вокальної традиції багато в чому визначаються специфікою національного колориту у співі (культурологічна функція мови етносу), яка виявляється безпосередньо у манері вимови слова [3]. Орфоепія являє собою систему єдиних норм літературної вимови окремих звуків та звукосполучень у потоці мовлення. У виявленні специфіки української мови у мистецькому співі необхідним стає залучення цілого ряду досліджень, в яких приділяється увага традиціям вокальної української культури в контексті фонетичних особливостей української мови, яка своєю звучністю та інтонаційною колористикою вже сама собою формує своєрідну «мелодійну канву» в мові [32, с. 21].

Відомий співак, педагог та автор робіт дослідження вокально-мовленнєвої культури Д. Аспелунд зазначає в українській (а також і в італійській мові) «стійкість та визначеність артикуляційних укладів голосних, які спричиняють і велику звучність, наспівність, призводять до зближення орфографії та орфоепії» [58, с. 23].

До цієї думки долучається М. Зависько, який зазначає, що ще в середині ХІХ ст. видатний мовознавець-славіст, академік І. Срезневський звернув увагу на особливу «мелодійність» української мови [41, с. 57]. Вчений визначав його як одну з найбагатших слов'янських мов, яка навіть у необробленому вигляді може конкурувати з іншими мовами своєю гнучкістю, синтаксичним багатством, поетикою, музичністю, барвистістю (значна роль, у тому числі фонетичних властивостей української мови).

У 1930-х роках у Парижі відбувся міжнародний мовний конкурс, мета якого полягала у визначенні найбільш мелодійних мов. Серед сотень мов відомі фахівці-мовничознавці та лінгвісти авторитети обрали як переможців 4 мови у такій послідовності:

- I. французька,
- II. італійська,
- III. українська,
- IV. фарсі (перська) [133].

На основі узагальнення основних положень дослідження О. Федотової викладемо низку характеристик, які зумовлюють мелодійність української мови. Отже, безпосередній вплив на мелодійність української мови мають:

- сонорні приголосні (разом із голосними вони становлять 70%);
- дзвінкі приголосні (якщо враховувати дзвінкі звуки в кінці слова, а також у середині перед глухими);
- насиченість української мови голосними (цей факт виявляє схожість з італійською мовою);
- гармонія голосних або вокальна гармонія (особливий вид асиміляції голосних у суміжних складах, який полягає в тому, що попередня голосна більш-менш уподібнюється до наступної голосної);
- зближення ритмічної структури українського слова з музичним ритмом (саме тому українська мова сприймається як особливо музична);
- широкий мелодійний діапазон української мови зі своєрідною акцентикою, зосередженою на кінцевому (особливо відкритому) складі зі своєрідними перепадами висоти тону [133].

Значення врахування специфіки мови у виконанні мовою оригіналу у вокальному мистецтві можна проілюструвати наступним прикладом, запропонованим В. Антонюк. Видатні українські співаки – Соломія Крушельницька, Олександр Мішуга, Модест Менцинський та ін. – своїм всесвітнім визнанням завдячують саме вільним володінням кількох мов, а отже – орієнтацією у знакових системах відповідних етнічних культур.

Саме тому важливим під час виконання вокальної музики мовою оригіналу є врахування фонетичних та орфоепічних особливостей «чужого» тексту. А звідси зазначена В. Антонюк – необхідність оволодіння вокальними прийомами, які співвідносяться з цією національною школою співу, що

підтверджує семіотичний підхід до розуміння явищ національного вокального мистецтва як метакультурного феномену [3; 4; 5].

Важливим чинником впливу на процес становлення та кристалізації своєрідності вокальної школи є самотність образу української культури як такої. Характерною особливістю української культури є домінуюча роль вокальної сфери музичного мистецтва [4]. «Навіть у період розквіту світової інструментальної культури українська музика продовжувала базуватись на вокальних традиціях. Сьогодні важко знайти композитора, який би тією чи іншою мірою не звертався до цієї сфери музичного висловлювання» – констатує сучасний дослідник М. Зависько [41, с. 56].

У сфері професійного вокального мистецтва важливим є питання вивчення специфіки національних вокальних шкіл (наприклад, італійська вокальна школа, українська вокальна школа та ін.). Сам термін «вокальна школа» охоплює визначення загальної характеристики професійного музичного вокального мистецтва у його яскраво вираженій національній своєрідності.

Вивченню традицій української вокальної школи, аналізу її генези та системацізації етапів формування, стилю присвячено низку досліджень українських авторів, основними з яких є праці В. Антонюк, Б. Гнидь, М. Гребенюк, І. Колодуб, Т. Мадисевої, О. Стахевича.

Етапи становлення та розвитку української вокальної школи запропоновані В. Антонюк у наступній періодизації:

- докласичний період - період давньоруського співочого мистецтва (до XVI ст.);
- класичний, пов'язаний із становленням професійної школи хорового співу та формування у її середовищі основ сольного співу (XVII – XIX століття);
- посткласичний, що характеризується виробленням професійних основ навчання сольним (оперним) художнім співом європейської традиції (кінець XIX – XX ст.);

- сучасний період розквіту національних шкіл сольного співу [4].

Напрямок магістральних шляхів вокального мистецтва, таким чином, визначається стильовими напрямками та специфікою музичного мислення конкретного періоду розвитку музичної культури України.

І. Ляшенко вивчає категорії національного та інтернаціонального в музиці. Зокрема національне автор пов'язує з колективно-фольклорним началом й відзначає, що саме видатні композитори здатні «акумуляувати» цю народну енергію у своїй творчості [78].

Дослідженню традицій німецької вокальної школи та історичним передумовам її розвитку присвячена наукова стаття Д. Оленюк, в якій авторка зазначає визвольний рух проти наполеонівського гніту, який сприяв поширенню романтичних настроїв та «створенню якісно нової оперної сюжетності» [95, с. 182].

Християнські мотиви в оперній і камерно-вокальній музиці XVII–XIX століть розглянуто в дисертації М. Бурцева. Дослідник доходить висновку: «Важливою настановою для артиста-інтерпретатора є молитовний стан душі – одна з найвищих цінностей християнського світовідчуття, споріднений з музикою/співом саме в площині Богоспівкування. Стиль інтерпретації християнських образів у духовно-орієнтованого співака набуває історичної правди, опуклої характерності, справжньої досконалості через аскетизм і відмову від зайвої чуттєвості. Виконавські завдання для втілення адекватної інтерпретації творів духовного змісту потребують свого розв'язання в двох вимірах: 1) духовно-семантичному (внутрішньо-інтелектуальна робота співака з вербальним текстом, засвоєння християнських мотивів, сюжетів, образів); 2) виконавсько-психологічному – формування установки на молитовний досвід *homo credens* як спосіб мистецької репрезентації Богоспівкування. Духовний аналіз (пошук його шляхів для співака – генеральна мета наукового обґрунтування) є необхідною умовою «розширення свідомості» співаків до «онтологічного горизонту» (буття-Істини) [18, с. 90].

Важливе значення мають дослідження, присвячені питанням жанрово-стильової класифікації. Зокрема, в одній зі своїх наукових статей О. Коменда розглядає стиль крізь призму компаративного аналізу тлумачень даного поняття видатними музикознавцями, серед яких Н. Горюхіна, В. Москаленко, О. Козаренко. Інша стаття дослідниці присвячена аналогічному розгляду жанру в музиці, на основі якого сформоване власна дефініція. О. Коменда визначає жанр як «відносно стійкий інтонаційний архетип», що проявляється як «“система-данність” (семантичний знак музичного мистецтва) та “система-принцип” (смыслотворчий код музично-історичного процесу)» [60, с. 18]. Цікавою науковою розвідкою щодо стилю є стаття О. М. Лігус та В. О. Лігус, в якій автори виокремлюють такі важливі характерні риси музичного стилю, як художня єдність, диференційованість, стабільність, ієрархічність, багаторівневість, інтонаційна природа.

С. Шип пропонує наступні категорії стилю: персональний, етнічний та історичний [148, с. 336–338]. Ця класифікація є актуальною для даного дослідження, оскільки зумовлює дослідження стильової специфіки оперного твору на рівнях індивідуального композиторського втілення, національної традиції та конкретної історичної епохи. У статті, присвяченій жанру з точки зору методологічного аспекту, С. Шип окреслює жанри як певні «генотипи» музики [149, с. 172]. При цьому автор виокремлює в структурі жанру зміст і форму: з одного боку як властивості, з іншого – як функції, що відповідають особливостям виконання і соціокультурному контексту.

Необхідною складовою є загальні дослідження явища музичної драматургії. Зокрема, О. Белоенко розуміє драматургію в цілому як «мистецтво написання драм, теорія їх побудови, сюжетно-образна логіка розгортання твору, його концепція» [12, с. 22]. Крім цього, авторка відзначає, що композитор «закладає свою драматургію розгортання музичних образів» в той час як виконавець додає до неї свої «уявні прочитання», а слухач у свою чергу «відчуває свій драматургічний проєкт» [там само, с. 23].

В. Вишинский наголошує на тому, що оперувати поняттям драматургія доречно не тільки по відношенню до «образно-сміслового плану музичного твору», але й у зв'язку з осмисленням «процесу музичного сприйняття» [23, с. 361–362]. О. Чирков вводить концепт «метавиду драматургії». Він пояснює його як «наслідування античної моделі мистецтва», яке акумулює у собі виражальні та зображальні особливості різних класичних мистецтв і таким чином спрямоване до «неосинкретизму» [142, с. 107]. О. Ярошенко виокремлює певні загальні закони побудови драми, серед яких наявність «чітко вираженого конфлікту, що розкривається в боротьбі сил дії і протидії» і має традиційну модель етапів розвитку (експозицію, зав'язку, розвиток, кульмінацію, розв'язку) [154, с. 260].

Надзвичайно цінними в контексті теми нашого дослідження є наукові здобутки, що тісно пов'язані з питаннями саме оперної драматургії. Серед них – праці Г. Волкової, Лю Шитін, Чень Сяо. Зокрема, Г. Волкова звертає увагу на те, що численна кількість сюжетних структур оперних творів композиторів XVIII–XIX ст. спираються на «ритуал жертвоприношення». В цьому контексті авторка доволі детально розглядає драматургію опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (момент жертвування батька сином, образні паралелі між постатями Тараса та біблійного Авраама) [24, с. 19]. Не оминає дослідниця й оперну творчість Р. Вагнера, наголошуючи на містеріальній основі, де «церковне Покаяння-Спокута становить стрижень сюжетики» [там само, с. 18].

Лю Шитін докладно аналізує феномен оперного образу в контексті художньо-естетичного синтезу. Автор підкреслює, що специфіка оперного образу полягає в тому, що він одразу «народжується як інтонаційно-музичний» [75, с. 200]. При цьому оперний образ з'являється вже всередині цілісної художньо-синтетичної концепції і таким чином зумовлений системою семантичних зв'язків. Крім цього, Лю Шитін наголошує на тому, що кожній музично-історичній епосі притаманна своя «національно-стильова

домінанта», тобто орієнтація різних оперних шкіл на одну провідну школу, що виконує функцію зразка [там само, с. 202].

Чень Сяо у дослідженні, присвяченому музично-драматургічним засадам образного синтезу в оперному творі, виявляє два рівні музично-інтонаційної концептуалізації. Перший з них автор прирівнює до еквіваленту національної спільноти та людського світу в цілому. Натомість другий рівень «розриває позитивну сутність» [128, с. 226]. Це означає, що, як правило, в оперному сюжеті простежується «дзеркальність» між протагоністами та антагоністами основної ідеї твору; і дані взаємозв'язки знаходять яскраве вираження в музично-інтонаційному втіленні.

Деякі дослідники наголошують на значенні вокального тембру як одного з головних «музичних чинників» оперної драматургії. Зокрема, Ю. Авраменко окреслює тембр як «найбільш суттєве звукове відображення психологічної сутності» того чи іншого оперного персонажу [1, с. 91]. Невипадково у сфері оперного виконавства тип вокального голосу, як правило, має додаткову диференціацію у зв'язку з типом особистості відповідного героя (комічний, ліричний, драматичний, характерний). Досить докладна класифікація оперних голосів за системою *Fach* міститься у праці Н. Кречко та О. Рячко. Наведена у статті таблиця наочно ілюструє деякі особливості інтерпретування того чи іншого тембру різними європейськими національними культурами. Наприклад, *молодому драматичному* сопрано в німецькій мові відповідає *лірико-драматичне* сопрано в англійській та *«штовхаюче»* сопрано в італійській [67, с. 51].

Таким чином, викладена інформація дає змогу аналізувати оперних персонажів з урахуванням національної специфіки твору.

Цінним в контексті методології вивчення парних образів у мистецтві є дослідження Я. Іваницької, в якому оперна вистава розглядається як семіотичний об'єкт. Запропонований автором *семіотичний підхід* передбачає, по-перше, концентрацію уваги на процесі смислоутворення при втіленні авторського задуму в музиці; по-друге – включення до дослідження вражень

критиків та глядачів (по відношенню до класичних музичних зразків, це можуть бути будь-які матеріали, зафіксовані письмово у достовірних джерелах), оскільки це дає можливість для відкриття нових смислових параметрів опери як семіотичного об'єкту [45].

Жанр опери в історичному дискурсі висвітлено у працях М. Черкашиної-Губаренко, В. Рожка, І. Рябцевої. Низка наукових розвідок присвячено поетиці оперного жанру. Зокрема, М. Черкашина-Губаренко зазначає, що для осягнення оперної поетики дуже важливою є наявність певної історичної дистанції, оскільки оперна творчість видатних композиторів усвідомлюється по-новому, коли стає складовою «цілісної традиції і певним чином «резонує» в оперних творах, що репрезентують наступні етапи розвитку жанру [141, с. 17]. Дисертація Ван Те спрямоване на розгляд національного стилю в контексті музичної поетики опери. На думку автора, актуальність національного стилю продиктована, з одного боку, в деякому сенсі незалежною від загального історичного розвитку еволюцією оперної культури тої чи іншої країни, а з іншого – обумовленістю свідомості окремої особистості (композитора) тим соціокультурним середовищем, в якому вона існує [129, с. 6].

Важливим теоретичним підґрунтям по відношенню до феномену жанру опери в українській музичній культурі є дисертація І. Присталова, в якій досліджується ліризм національного оперного співу як його жанрова основа. Ліризм трактується як форма світовідчуття, іманентна українській ментальності та духовності. Автор підкреслює «ліричну акцентуацію» як визначну рису драматургії оперних творів провідних українських композиторів ХІХ ст.: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, опери М. Лисенка. На рівні музично-інтонаційного втілення дана особливість проявляється у вигляді застосування мелодійно-ліричного начала, характерного для жанрів думи, балади, пісні-романсу.

Надзвичайно актуальним для нашого дослідження є питання специфіки залучення жіночих образів в оперному мистецтві. Втім, на сьогоднішній день

цей аспект висвітлено в дуже «обмеженому» вигляді, і відносно невеликій кількості наукових розвідок. Зокрема, В. Антонюк вивчає драматургію образів Матері (Насті), Марильці та її служниці Татарки, з опери М. Лисенка «Тарас Бульба» в етнокультурному зрізі [5]. Три вищезазначених персонажі втілюють жіночі архетипи різних національних культур: Мати уособлює український, Марильця – польський, а Татарка – татарський збірний жіночий образ. У музичній мові Насті композитор використовує інтонації весільних голосінь та мелізматику, що притаманна епічному українському мелосу (аріозо героїні з II дії). Для музичної характеристики образу Марильці М. Лисенко використовує в її сольних номерах та епізодах ритми мазурки, вальсу, а в молитві героїні з III дії звертається до католицького хоралу. Таким чином, в цілому музичний образ полячки вибудовується на основі відтворення традицій західноєвропейської танцювальної та церковної музики. Втім, в окремих фрагментах, де демонструється щира закоханість Марильці в Андрія, в її вокальній партії з'являються інтонаційні звороти, характерні для українських народних пісень. У музичному портреті Татарки М. Лисенко відтворив риси, характерні для східної музичної традиції. Серед них «хімерний рисунок мелодії, складна й примхлива ритміка, багата мелізмами» [5, с. 50]. Таким чином, як зазначає В. Антонюк, композитор неймовірно уважно поставився до літературного першоджерела і зберіг жіночі образи як уособлення різних національних світів.

Декілька наукових досліджень присвячено аналізу жіночих образів у творчості Дж. Верді. Зокрема, Чжан Івен у статті вивчає музичну семантику жіночих образів в операх композитора. На його думку, Дж. Верді вдалось у своїй оперній творчості дуже глибоко розкрити жіночу сутність в її «історико-онтологічному та особисто-психологічному призначенні», створити актантну модель відносин між чоловіком та жінкою, яка є актуальною за будь-яких історико-культурних обставин [47, с. 87]. Чжан Івен обґрунтовує ведучу роль жіночих образів у Дж. Верді тим, що саме через них в операх розкривається провідна для оперного жанру тема кохання. Автор наголошує на

трагедійності музичної семантики вищезазначених образів. Це зумовлено тим, що опери Дж. Верді як представника романтичної епохи спрямовані на розкриття розладу між внутрішнім світом головних героїв та суворою навколишньою дійсністю, з якою вони вимушені стикатись. Цю трагедійність обґрунтовано на прикладі образу Віолетти з опери «Травіата» та постатей Аїди і Амнеріс з опери «Аїда». *Трагедійні передумови* в музичній мові Віолетти з'являються вже в її дуеті з Альфредом у I дії (остинатні звороти, тритонові ходи).

У подальшому це ніби приховане передчуття трагічного завершення любовних стосунків знаходить свій подальший розвиток у виразних паузах, опорі на зменшені співзвуччя, залучення уривчастого типу викладу (дрібні тривалості з частим паузуванням) та тремоло в оркестрі під час нових сольних епізодів героїні.

Цікаво, що окремі інтонації з лейтмотиву кохання Віолетти залучаються композитором в опері «Аїда» для музичної характеристики так само головної героїні. На думку автора, це свідчить про «усвідомлення композитором семантичної спорідненості двох жіночих іпостасей» [47, с. 90]. Крім цього, показ сумних та скорботних почуттів Аїди як жінки-невільниці відтворюється за допомогою жалісних секундових інтонацій, ходів на малі інтервали та тритони. В інших сольних епізодах, що розкривають рішучість та мужність Аїди, композитор вдається до закличних квартових зворотів, мелодій гімнічного типу.

Трагічність образу Амнеріс віддзеркалюється у темі ревнощів, яка закріплюється за нею протягом твору. Тривожні передчуття передаються мелодіями уривчастого типу в умовах штриху *staccato*, використанням стрибків на ч5 та ч8 (відчуття невизначеності), різкими тритоновими та хроматичними ходами. Внаслідок проведеного аналізу автор робить загальний висновок щодо стилістичної основи семантики жіночих образів – в операх Дж. Верді таку функцію виконує саме мелодичне начало. Образи Аїди та Амнеріс Чжан Івен не розглядає як парні, натомість відмічає, що вони

допомагають досягнути «специфічну амбівалентність почуття любові» (курсив мій – *Ю.П.*) [там само, с. 93]. Так, Аїда уособлює кохання безумовне та вічне (героїня обирає вмерти разом з Радамесом, щоб потім возз'єднатись на небесах). Амнеріс, навпаки, втілює тип кохання, повного ревнощів та упертості і навіть пропонує Радамесу спасіння в обмін на те, що він зречеться Аїди. У такий спосіб висвітлюється неоднорідність, суперечливість й парадоксальність світу єдиного збірного жіночого образу [там само]. Крім цього, два жіночих персонажі «підіймають» вічне питання соціальної нерівності (Аїда є рабинею, Амнеріс – донькою фараона).

У значно більш розгорнутому вигляді проблему жіночих персонажів у Дж. Верді в контексті соціально-культурного історичного ландшафту досліджує С. Резерфорд (*S. Rutherford*). Авторка зазначає, що опери композитора, які були створені у період між 1839 і 1893 роками, втілюють вражаюче розмаїття героїв-жінок: жінок-войовниць і миротворців, цнотливих і куртизанок, принцес і рабинь, відьом і циганок, матерів і дочок, дружин, що ідеалізовані або ідеалізують. Вміщуючи ці жіночі образи Дж. Верді у контексті загального тогочасного соціального становища жінки, С. Резерфорд виявляє зв'язки між реальним життям, в якому існували глядачі та уявним вигаданим світом, створеним для них в оперному творі. Гостросоціальна спрямованість драматургії опер композитора викликала резонанс у тодішньому суспільстві: «цензура з політичних, релігійних і моральних міркувань наголошувала на наявності образливих уривків, іноді вимагаючи змінити...» [178, с. 30].

Варто навести й наукову статтю Н. Каданцевої, яка присвячена дослідженню жіночих персонажів в опері «Запорожець за Дунаєм». Авторка доводить оригінальність жанрової парадигми опери С. Гулака-Артемівського на противагу загальноприйнятій думці щодо наслідування композитором «італійської моделі», яка значно обмежує про жанрово-стильове багатство твору. Для аналізу образно-емоційної та музичної складової персонажів Оксани та Одарки Н. Каданцева залучає методи компаративного та герменевтичного аналізу. Зокрема, порівняльний аспект дав змогу визначити,

що партія Одарки відрізняється масштабністю діапазону, в той час як вокальна партія Оксани є дещо більш «вузькою» за цим критерієм. Дослідниця не тлумачить вищезазначені образи як «парні», але зазначає, що твір композитора є чи не єдиним у тогочасній українській музиці зразком реакцією на тему конфлікту «батьки-діти».

Художню специфіку жіночих образів в контексті веризму як однієї з провідних мистецьких течій кінця ХІХ – початку ХХ ст. досліджує у своїй науковій статті Ван Чуньмей. Автор зосереджується різних виконавських інтерпретаціях найбільш визначних для опер веризму, серед яких Сантуцца («Сільська честь» П. Масканьї) Чіо-Чіо-сан («Мадам Баттерфляй» П. Масканьї), Тоска (однойменна опера П. Масканьї), Федора (однойменна опера У. Джордано) та ін. При цьому Ван Чуньмей не розглядає обрані образи в контексті парності з іншими жіночими персонажами опери. Він навіть підкреслює, що художня специфіка опер веризму якраз і полягає в тому, що образи героїв неможливо упорядкувати за реалістично-романтичною дихотомією (добро-зло, правда-обман, святість-гріх, високе-низьке) [19, с. 388].

Окремим питанням є дослідження національних оперних шкіл та найбільш визначних представників. Зокрема, Ван Лунчуань досліджує жанрово-тематичні засади італійської оперної школи в контексті історичного розвитку. Фінальний акцент у статті зроблено на постаті Дж. Верді, в творчості якого спостерігається узагальнення досягнень попередніх поколінь. Ставлення до жанру опери відрізняється у композитора високим ступенем вимогливості до лібрето з установкою на конфліктні протиріччя та контрастні зіставлення героїчного та буденного. Функцію головного музичного фактору у Дж. Верді виконує мелодія. При цьому вона практично позбавлена колоратури та складних віртуозних пасажів, оскільки слугує вираженням драматичної правди та глибинних рис характеру героя. З цим пов'язане поєднання кантилени з декламаційністю. Загалом, вокальні партії в операх композитора передбачають насичене, «прикрите» звучання [74, с. 193].

До проблеми взаємодії речитативного та кантиленного начала в операх Дж. Верді звертається Чжан Мяо. Він стверджує, що контрастний тип оперної мелодичної мови використовується західноєвропейськими композиторами для посилення контрасту на образно-емоційному рівні. За допомогою локалізації та концентрації речитативні і кантиленні побудови наближуються до «семантичного протистояння» і забезпечує інтенсивний розвиток музичної мови [89, с. 69]. Саме представники італійської оперної школи, на думку автора, остаточно затвердили речитатив та арію в якості двох основних вокальних форм й розмежували їхнє композиційно-драматургічне значення. Так, у Дж. Верді речитативні епізоди залучаються для вираження афектації, граничного напруження, в той час як арії часто відіграють роль «ліричної інтимної зупинки» [там само, с. 70]. Чжан Мяо наголошує, що творчість композитора по праву вважається кульмінаційним етапом розвитку італійського оперного мистецтва XIX ст., що його опери підіймають надзвичайно важливі ідеї гостросоціального й героїко-патріотичного спрямування, при цьому характерним є глибокий психологізм.

Н. Кречко та Н. Якобенчук вивчають роль хору в операх Дж. Верді. Автори відмічають, що художня функція хору може набувати різного значення. Подекуди, у творах, що пов'язані з історичною, та особливо з біблійною тематикою, хор стає навіть більш важливою збірною діючою особою, ніж персоніфікований головний герой. Яскравим прикладом є опера «Набукко», в якій саме у хорових номерах втілено найважливішу національну та загально-людську ідею прагнення до свободи (хор полонених іудеїв «*Va pensiero*» з дії III) [68, с. 78].

Британський оперознавець Дж. Бадден (*J. Budden*) є автором монографії, присвяченої життєтворчості Дж. Верді [164]. В ній простежується шлях композитора від перших творчих спроб до статусу «культурного патріарха» нової Італії. Автор досліджує найважливіші художні ідеї оперного світу Дж. Верді, та засоби їхнього музичного втілення. Аналіз творів охоплює всі опери й Дж. Бадден підкреслює унікальність концепції кожного твору.

Корисним доповненням є глосарій, в якому містяться роз'яснення оперних термінів, нехарактерних для сучасного ужитку, але поширених за часів композитора.

Окремим напрямком у сучасному музикознавстві є дослідження різних аспектів оперної творчості Р. Вагнера. Цей напрям часто навіть визначається терміном «вагнерознавство». О. Гончар відмічає, що українське вагнерознавство представлене дисертаціями О. Рощенко, І. Іванової, О. Наумової, Л. Холодової. Так, О. Рощенко досліджує в операх Р. Вагнера питання символіки в контексті міфології нового романтизму. Предметом дослідження дослідниця обирає категорії «число» та «ім'я». При цьому авторка наголошує на тому, що число, як означення кількості, відноситься до засобів вираження зовнішнього світу, в той час як ім'я як вираження сутності – до внутрішнього [118, с. 9].

Спорідненою є проблематика статті О. Кобзар, оскільки дослідження також ведеться у міфопоетичному дискурсі. Авторка зазначає, що звернення композитора до міфу як до першооснови зумовлене тим, що він належить до найдавніших поетичних і сутнісних витоків в історії людства. Втім, опираючись на стародавні культурні пласти, Р. Вагнер значно переосмислює сюжети і створює нову міфологію, «нову цілісність», яка відповідає вимогам і запитам нового часу [55, с. 8]. В якості прикладу О. Кобзар наводить сюжет опери «Перстень нібелунга», в якому композитором відтворюється жахливе становище суспільства, в якому панують гроші, і проголошується «нове суспільство, засноване не на приватній власності» [там само, с. 9].

І. Богданова аналізує вплив вагнерівської оперної реформи на італійське оперне мистецтво останньої третини XIX ст. й доводить, наскільки позитивним був цей вплив (розширення сюжетних обріїв, комплексу композиторських виражальних засобів, залучення нових поглядів на оперну драматургію). Світогляд Р. Вагнера з точки зору проявів містичного вивчає Л. Гаврильчик. Дослідниця відзначає, що музика композитора має містико-релігійне спрямування, оскільки сповнена релігійних мотивів: звільнення душі

через покаяння, самопожертвування. При цьому композитор, за словами Л. Гаврильчик, порівнював процес створення музики з «напівсвідомим станом віщування чи ясновидіння» [25, с. 280].

Стаття К. Дуо (*C. Duault*) присвячена опері «Лоенгрін». Цікаво, що торкаючись питання часу створення опери, автор наголошує на фактичній хронології опер Р. Вагнера у тому відношенні, що, наприклад, задум «Лоенгріна» формувався одночасно із задумом «Тангейзера» та «Нюрнберзьких мейстерзінгерів». Таким чином, протягом життя думки та ідеї щодо однієї опери у композитора перехрещувались з розміркуваннями щодо іншої і впливали на кінцевий результат.

Важливою складовою є наукові розвідки оперної творчості Ж. Бізе. Слід відзначити, що у вітчизняному музикознавстві дослідження його опер практично відсутні. У зв'язку з цим, головними в цьому питанні є іншомовні джерела. Так, *M. Abdumutalibovich* досліджує основні життєві події, які вплинули на формування світогляду композитора. Безпосередньо вивченню опери «Кармен» присвячена книга М. Дібберн (*M. Dibbern*) [167].

Окремо зазначимо джерела, що склали підґрунтя для дослідження опер українських композиторів. Деякі з них розглядались вище в контексті інших питань. Серед тих праць, які ще не розглядались, статті І. Ізваріної, Л. Манелюк та О. Гончарук, В. Харитонові. Зокрема, І. Ізваріна розглядає «лисенкову добу» як важливий період в історії українського оперного мистецтва. При цьому багато уваги приділяється найвизначнішій опері композитора «Тарас Бульба». Л. Манелюк та О. Гончарук виявляють значення для розвитку жанру української опери твору «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Автори зазначають, що «... в даній опері композитор висвітлив життя українського народу, його колорит, українську “народну” мову, українську пісню, всупереч забороні на пропагування української культури» [81, с. 47]. Своєрідним доповненням з приводу дослідження вищезазначеного твору є стаття В. Харитонові, присвячена упорядкуванню історії постановок на харківській сцені [135].

Окремою сферою є питання, що стосуються проблем виконавського процесу взагалі, а також специфіки саме вокального виконавства. Насамперед слід відзначити дослідження О. Катрич, Н. Гребенюк, Т. Мадишевої, Ч. Мяо, У. Хуймінь. Так, О. Катрич вивчає феномен музичного виконавства в цілому. Виконавський стиль авторка розглядає крізь призму трьох аспектів: *діалектичного* (взаємодія виконавського та композиторського, а також індивідуального, національного й епохального стилів), *онтологічного* (диференціація засобів музичної виразності композитора та виконавця, комунікативний простір: композитор–виконавець–слухач) та *музично-функціонального* (співвідношення об'єктивного та суб'єктивного у виконавському процесі). Крім цього, О. Катрич визначає два основних музично-виконавських архетипи: аполонічний (пропорційність, врівноваженість, довершеність) і діонісійський (подієвість, динамізм).

Дослідження Н. Є. Гребенюк присвячене вокальному виконавству. Виявляються такі наступні специфічні риси вокального виконавства: 1) людський голос («інструмент в собі»); 2) вокальна фіксація (наявність у кожного співака індивідуального психофізіологічного комплексу); 3) емпатія (здібність до співпереживання) [33, с. 11].

Т. Мадишева вивчає проблему співвідношення мовної й музичної інтонації. При цьому дослідниця торкається питання виконання оперної партії мовою оригіналу й наголошує на тому, що мова виконання впливає на формування «звукового образу» персонажів. Тому спів мовою оригіналу є невід'ємною умовою повного розкриття задуму композитора й автора літературного першоджерела [80, с. 22].

Розгляд вокально-виконавських чинників та інтонаційно-мелодійної типології в контексті оперного стилю міститься у дисертації Чжан Мяо. Виокремлюється таке поняття як виконавська *семантична репрезентація*, яке поєднує індивідуальні образні завдання з прийомами вокального інтонування [90, с. 5]. Крім цього, приділяється увага системі темпоральних вимірів, в якій композиторський вимір (час написання твору) нашаровуються

інтерпретативний й виконавський виміри (історична ретрансляція інформації; безпосередня реалізація задуму у виконанні). Також пропонується емоціологічний (емоційно-психологічний) підхід до стильових засад оперного дійства [там само, с. 6].

В статті К. Немченко вивчається християнська символіка в опері ХХ–ХХІ століть. Авторка систематизує рівні прояву християнської символіки у музичній драматургії та сценічній композиції [92]. Виконавський аспект розв'язання проблеми християнського змісту в оперному жанрі знайшов реалізацію в статтях М. Бурцева. У розвиток ідеї К. Немченко в науковому обґрунтуванні автора творчого мистецького проєкту розроблена власна типологія християнських образів не лише на матеріалі романтичної опери західноєвропейської культури, але й в камерно-вокальній творчості геніальних композиторів класико-романтичної доби. М. Бурцев також розкриває християнські впливи на вокально-сценічний образ в контексті оперної драматургії. Наскрізним твердженням його дослідження є теза про духовну сродність усіх історично усталених співоцьких (вокальних) практик європейської культури [18, с. 90].

Інтегруючим методологічним підґрунтям дослідження жіночих образів в музичному мистецтві слугує також когнітивно-діяльнісний підхід, що розробляється на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Його сутність «... полягає у інтеграції усіх аналітичних операцій навколо свідомості та мислення виконавця (*homo musicus*), який має відрефлексувати власний досвід музикування через слово-Логос, на ґрунті концептосфери сучасного музикознавства, яке є складовою гуманітаристики та спирається на системний досвід філософії, богослов'я, семіотики, філології, психології та мистецтвознавства» [18, с. 90].

Отже, проблема парних жіночих образів в оперному мистецтві вивчена ще недостатньо, хоча вона заслуговує на увагу як музикознавців, так і виконавців.

1.2 Парні образи в мистецтві: метафізичні, міфопоетичні та семантичні аспекти

Сучасна багатогранна картина світу зумовлює пошук нових шляхів до розуміння творів мистецтва. У зв'язку з цим, «провідні музиканти, дослідники й митці наголошують на необхідності розуміння різноманітних музичних об'єктів та явищ з точки зору метафізики» [120, с. 234], адже саме вона надає можливість дослідити музичні явища «в оновленні й інтерпретації смислів, породжених сучасним культурним контекстом епох» [там само]. Етимологія терміна походить від латинського «*tà metà tá φυσικά*» і означає «те, що над фізикою». Таким чином, об'єктами дослідження в метафізиці є певні абстрактні категорії, які тим не менш відіграють важливу роль в людському житті. Глибинне дослідження багатовимірних метафізичних аспектів музичних явищ є особливим окремим питанням. Воно повинно проводитись з урахуванням тісного міждисциплінарного взаємозв'язку між музикою та іншими науками і галузями мистецтва.

Для всебічного вивчення та розуміння зразків оперного музичного жанру надзвичайно важливим є звернення до міфопоетичного аспекту. Дослідження міфологічних систем різних народів на сучасному етапі дозволяють визначати певні спільні закономірності, які поєднують між собою різні культурні традиції. Перспективи таких досліджень полягають у тому, що вони «здатні відкрити дещо принципово нове або про ще не вивчені істориками культурні зв'язки різних народів, або про особливості колективного підсвідомого, які викликають незалежне виникнення однотипних образів» [57, с. 10].

Не менш важливим для теоретичного осмислення музичних явищ є дослідження їхньої семантики. У своєму початковому та основному призначенні семантика належить до мовознавчих дисциплін, що вивчають зміст мови в цілому, а також значення окремих мовних одиниць. Це споріднює семантику з такими науками як філософія, психологія, логіка, семіотика, та зумовлює необхідність застосування міждисциплінарного підходу [11, с. 6].

Музична семантика безпосередньо пов'язана з феноменом музичного змісту – узагальненням, осмисленням й моделюванням подій музичного твору. Специфіка музичної семантики полягає у тому, що об'єктом дослідження в даному випадку є елементи музичної мови. Найчастіше сучасні вітчизняні музикознавці звертаються до дослідження тембрової семантики музичного твору чи певного інструменту (Г. Косенко «Темброва семантика альтя як художня метасистема», Цзу Лінжуй «Темброва семантика духових інструментів у жанровій формі циклічної симфонії», Х. Юрко «Семантика тембрів струнно-смичкових інструментів у творах українських композиторів» тощо). На погляд Г. Косенко, це зумовлено тим, що починаючи від епохи романтизму саме тембр та фактура викладу стають основними «стилетворчими» засобами [62, с. 178].

Жанр опери є унікальним жанром, головною особливістю якого є синтетичність – поєднання музики, слова, хореографії та декоративно-прикладного мистецтва в одному сценічному дійстві. Визначну роль у цій єдності відіграє сюжетна драматургія першоджерела, покладеного в основу. Образ кожного окремого персонажа, що наділений своїми рисами характеру, осмислюється композитором через індивідуалізацію музичної мови (комплекс засобів музичної виразності, притаманних саме даному герою чи героїні). Втім, персонажі не лише відокремлюються один від одного, а й взаємодіють між собою. Автором даної роботи винайдено та визначено категорію так званих парних образів, яка пронизує драматургію оперних творів, що належать до різних культурних напрямів та епох. Перш ніж звернутися до конкретних прикладів, важливо дослідити таке філософське поняття як *дуалізм*.

Сутність дуалізму (від лат. *dualis* – двоїстий) полягає у сприйнятті та оцінюванні навколишнього світу через порівняння у свідомості двох протилежних категорій: Бог – диявол, душа – тіло, все – ніщо, добро – зло, кохання – ненависть, чоловік – жінка, розум – почуття, початок – кінець, реальність – ілюзорність [37]. Історію дуалізму можна простежити від

найдавніших часів – вже тоді люди замислювались над принципами світобудови та над власною сутністю. Роздуми про дуальність світу становлять основу давньосхідної та античної філософії, властиві традиційним міфологічним уявленням усіх європейських народів. Ще давньогрецький філософ Платон розподіляв оточуючу реальність на видимий світ та невидимий (світ ідей). Його учень Аристотель побудував своє вчення на протиставленні матерії та форми, які поєднуються в людині (формою філософ окреслював людську душу). Слід пригадати і давньокитайську філософію, в якій наріжним камінням є «Інь та Ян», що також символічно віддзеркалює полярність світових начал, універсальну дуальність всесвіту. Дві складових категорії є «водночас антагоністичними, але й взаємодоповняльними» [110, с. 3].

В епоху Середньовіччя християнське світосприйняття спиралось на усвідомленні існування вічного божественного духу, який протиставлявся мінливості матеріальних речей. У центрі уваги філософів Нового часу, серед яких Р. Декарт, Г.В. Ляйбніц, Дж. Локк, знаходилось дослідження специфіки взаємодії свідомості і тіла. Розвиток даної філософської проблеми спостерігається й у вченні німецького мислителя І. Канта, який виокремлював з реальності світ «речей в собі» (матеріальний світ) та світ людської свідомості.

Отже, дуалізм «розподіляє» усі існуючі речі та явища на пари й позбувається розгляду будь-яких об'єктів як нейтральних. При цьому, Н.А. Радченко зазначає, що філософський дуалізм як діяльність розуму «постійно прагне примирення» даної полярності, протилежності світу. Функцію певного еквіваленту до дуалізму у філософії виконує поняття *бінарність*, яке також безпосередньо пов'язане з пошуками взаємовідносин між протилежними явищами, об'єктами.

По відношенню до витворів мистецтва доречно також розглянути поняття «пандан», яке означає парність з іншим предметом, відповідність, доповнення. Двоїстість світу у кожному виді мистецтва втілена по-своєму. Наприклад, у **живописі** загальноживаним є термін «парний портрет»,

характерними рисами якого є зіставлення і контраст, взаємодія та емоційний зв'язок, символічне значення (втілення соціального партнерства, політичного союзу, природної гармонії та балансу). Найдавніші взірці з'явилися ще у культурах стародавнього Єгипту та Античності. Зокрема, дійшла до наших днів праця невідомого автора «Камея Гонзага» – зображення подружжя єгипетських фараонів: Птолемея II Філадельфа та Арсиної II (камея із тришарового сардонікса, III ст. до н.е.). Зберіглись і зразки з епохи Середньовіччя, серед яких «Портрет подружжя Арнольфіні» Яна ван Ейка (вважається першим в європейському живописі парним портретом).

Широко розповсюдженим використання парного портрету стало в епоху Відродження. Як правило, художники створювали їх на замовлення знатних сімей як своєрідний показник високого соціального статусу. Картини віддзеркалювали ідеали сімейного добробуту та гармонії. Митці створювали парні композиції шляхом поєднання двох портретів, написаних на окремих полотнах, але безпосередньо пов'язаних за колоритом, форматом, художнім задумом. Показовими прикладами є роботи П'єро делла Фраческа («Парний портрет Федеріго да Монтефельтро і Баттісти Сфорца», 1465 р.), Пітера ван Конінкслоо («Філіп I Вродливий та Маргарита Австрійська», 1494 р.), Рафаеля Санті («Парний портрет подружжя Доні», 1506 р.), Альбрехта Дюрера («Адам і Єва», 1507 р.), Лукаса Кранаха Старшого («Портрети Мартіна Лютера та його дружини»).

З вищезазначеного огляду можна зробити висновок, що переважне призначення парного портрету полягає у зображенні двох закоханих людей. Дана тенденція продовжує свій розвиток і в епоху Нового часу, при цьому змалювання чоловіка та жінки набуває ширшого трактування. Відповідні зразки містяться у творчому доробку Яна Вермеєра «Солдат та дівчина, що сміється» (1657), «Алегорія Живопису» (зображення художника та натурниці, 1666-1668), «Чоловік та жінка, що п'ють в інтер'єрі» (1660), «Дівчина з келихом вина» (1662), «Жінка біля вірджинела з чоловіком» (1665). Втім, окрім цього вже починає активно залучатись і зіставлення двох чоловічих або двох

жіночих образів. Дане різноманіття композиційних рішень представлено у картинах всесвітньовідомого Ребрандта ван Рейна: «Нічна варта» (зображення на передньому плані капітана та лейтенанта, 1642 р.), «Христос і перелюбниця» (зіставлення святого, непорочного та занепаłego, грішного, 1644), «Повернення блудного сина» (відтворення відносин «батько-син», 1666-1669 рр.), «Матфей і янгол» (зіставлення апостола у літньому віці та вічно юного янгола, відтворення духовної чистоти, 1661), «Двоє молодих африканців» (принцип взаємодоповнення, 1661).

У добу Романтизму парний портрет був менш популярним, оскільки у центрі романтичного світосприйняття опиняється індивідуальність особистості та внутрішній світ окремої людини. Своєрідне «відродження» парного портрету спостерігається у творчості художників імпресіоністичного та постімпресіоністичного напрямів. При цьому, зміст картин набуває побутового або загострено-соціального відтінку. Показовими у цьому відношенні є картини французького імпресіоніста Е. Дега: «Абсент» (чоловік та жінка сидять за столом перед пляшкою абсенту, 1876 р.), «Інтер'єр» (чоловік та жінка в різних кутах кімнати, відтворено стан людей після того, як сталось згвалтування, 1905 р.), «Репетиція» (на передньому плані зіставлення старого викладача та юної танцівниці, 1873 р.), «Прачки з білизною» (1886 р.), «Прасувальниці» (1882 р.), «Блакитні танцівниці» (1910 р.), «Гітарист Лоренцо Паган і Огюст де Га» (1895 р.). Прагнення віддзеркалити засобами парного портрета збірний жіночий образ та жіночу долю спостерігається у представника постмодернізму Поля Гогена в його картинах «Коли ж заміж?» (зображення двох дівчат у таїтянській та по-християнські суворій одежі, 1892 р.), «Ти ревнуєш?» (відтворення розмови двох сестер, в яких спогади про минуле кохання викликають суперечки, 1892 р.), «Забави, викликані злим духом» (зображення двох жінок, між якими лежать червоні фрукти, що, ймовірно, символізують спокусу і ставлять перед вибором між вічне життям або насолодою та смертю, 1894 р.).

Аналогічно до живопису, сягають своїм корінням часів Античності і парні **скульптурні витвори**, які відтворювали міфологічні сюжети або реальних людей, які увійшли до історії. Яскравими взірцями є скульптури «Клеобіс та Бітон» (відтворено образи двох братів з міста Аргос, які впряглись до колісниці, щоб довести до храму богиню Геру, і в нагороду отримали від неї найвище благо – смерть уві сні), «Гармодій та Аристокітон» (два жителі Афін, які віддали життя за визволення народу від правителів-тиранів та стали символом боротьби проти гніту та насильства), «Афіна та Марсій» (богиня Афіна – винахідниця флейти у грецькій міфології – , понукає Марсія за те, що він підібрав флейти, яких вона хотіла позбутися назавжди).

Новий етап створення скульптур, пов'язаних з грецькою міфологією, спостерігається в епохи Відродження та Бароко, при цьому антична тематика доповнюється біблійною. Наприклад, у спадку Мікеланджело Буонарроті поряд зі статуями «Бахус» (1497 р.), «Венера та Амур» (1504 р.) наявні роботи «П'єта» (на колінах Діви Марії розпростерто тіло Христа, 1499 р.), «Мадонна Брюгге» (Діва Марія з сином, 1505 р.), «Мадонна Медічі» (1534 р.). Особливим задумом відмічена скульптура «Геній перемоги» (1534 р.), яка відтворює юнака, що переможцем підіймається над старцем. Р. Роллан окреслив образ юнака наступними словами: «... Він переміг. Він переможений. Це образ героїчного сумніву, це перемога зі зламаними крилами це сам Мікеланджело, символ всього його життя....» [27].

Важливим є культурний внесок венеціанського скульптора барокової доби Антоніо Канови. Серед його робіт «Амур і Психея» (1787 р.), «Марс і Венера» (1822), «Венера і Адоніс» (1794), які уособлюють пари закоханих. Мотиви героїчної перемоги втілені у статуях «Геркулес і Ліхас» (1815 р.), «Тесей, що перемагає кентавра» (1805-1819). Філософські ідеї безнадійності ілюзій та мрій юності перед навченим життєвим досвідом реалізмом віддзеркалено у скульптурі «Дедал та Ікар» (1779). Не менш показовими є роботи італійського скульптора Лоренцо Берніні: «Аполлон і Дафна» (1625),

«Нептун і Тритон» (1624), «Чеснота з двома дітьми» (1634), «Святі Ієронім та Марія Магдалина» (1663).

Серед зразків парних скульптур XIX ст. слід відмітити статуї французького скульптора Огюста Родена «Вічна весна» (1884) та «Поцілунок» (1889). Обидві роботи втілюють любовну лірику. Скульптурні витвори XX ст. набувають все більш вільних та абстрагованих форм. Яскравим прикладом є композиція Джейкоба Епстайна «День і ніч»: дві статуї (чоловік та жінка), які символізують день та ніч, прикрашаючи північний та східний фасади будівлі, де розташована штаб-квартира лондонського метрополітену.

Важко переоцінити значення парних образів у сфері літератури, оскільки саме на протиставлення героїв-антиподів спирається розвиток сюжету у творах практично будь-якого літературного жанру. Це знову-таки спостерігається від давньогрецьких міфів та трагедій до літературних зразків сучасності.

Неперевершеними досягненнями епохи Античності вважаються трагедії Софокла «Цар Едіп» та «Антігона». Драматургія «Царя Едіпа» побудована на зіставленні образів Едіпа та його батька, правителя Фів, Лая. Корінна відмінність полягає у діях як «відповіді» на страшне пророцтво (як відомо, Лая попередили, що його син від Іокасти, вб'є свого батька та одружиться на своїй матері). Лай, прагнучи запобігти тому, щоб вмерти, обирає випередити сина і наказує вбити його одразу після народження, таким чином жертвуючи життям іншої людини заради власної безпеки. Едіп, навпроти, дізнавшись у дорослому віці від прийомних батьків про свою долю, вирішує залишити сім'ю, щоб не заподіяти лиха рідним, тобто жертвує собою. В кінці, зрозумівши, що пророцтво все одно справдилось, головний герой настільки хоче покарати самого себе, що навіть не дозволяє собі вмерти, а виколує собі очі. В цьому Едіп наслідує психологічну реакцію матері, яка, дізнавшись про те, що новий чоловік був її сином, покінчує життя самогубством. Таким чином, виокремлюється й образна зв'язка «Едіп–Антігона», але в даному випадку герої не контрастують, а скоріше доповнюють один одного.

В «Антигоні» головна ідея закладена у протиставленні Антигони та царя Креонта, який заборонив своїй племінниці поховати рідного брата Полініка, через те, що останній зрадив рідне місто. Незважаючи на це, Антигона проводить релігійний обряд поховання, дотримуючись законів роду, і, відмовляючись бути замурованою, покінчує життя самогубством. Таким чином, вірність сімейним традиціям звеличується над сліпим бажанням здаватись справедливим правителем в очах суспільства.

Численні приклади протиставлення двох героїв-антиподів містяться у середньовічних легенд. Зокрема, у поемі «Пісня про Роланда», що спирається на реальні історичні події, образ головного героя, графа Роланда, протиставляється образу підступного графа Ганелона, який у змові з маврами (ворогами франків) прирікає Роланда на вірну смерть. Отже, за допомогою образної зв'язки «Роланд-Ганелон» розкривається цінність чесності, сміливості, відданості рідним, друзям, державі – ці людські якості виявляються вищими за смерть. Дещо іншим є використання парних образів у лицарському романі «Сер Гавейн і Зелений Лицар». Зіставлення двох головних героїв, юного лицаря Гавейна та лорда Бертілака (котрий наприкінці твору і виявляється тим самим загадковим Зеленим Лицарем) допомагає втілити основну ідею – «юність» (Гавейн) завжди має пройти через непрості випробування, які влаштовуються «мудрістю» (лорд Бертілак), щоб «юність» набула її якостей: винахідливості, розумного ставлення до життя, поміркованості рішень.

Література епохи Відродження представлена насамперед ім'ям Вільяма Шекспіра (1564–1616). Опора на парні образи у цілому ряді творів видатного письменника-драматурга прослідковується вже на рівні самої назви: «Два веронці» (зіставлення двох веронців, Валентина та Протея, через яке розкривається контрастне ставлення до дружби, кохання, вірності даному слову), «Два знатних родичі» (у центрі драматургічного розвитку трансформація образів двох братів, Аркіта і Паламона, яких кохання до одної тієї самої жінки перетворює з близьких друзів на справжніх ворогів), «Ромео і

Джульєтта» (два всесвітньо відомих героя доповнюють один одного за чистотою та глибиною кохання, яке виявляється вищим за смерть), «Антоній і Клеопатра» (протиставлення відвертого у своїх намірах та вчинках чоловіка та підступної жінки, яка чинить обман, користуючись своєю привабливістю). Яскраві зразки «парності» представлені і в інших знаменитих п'єсах: «Приборкання норавливої» (через взаємодію між Петруччо та Катариною втілено ідею влади чоловічої кмітливості, стійкості та наполегливості над жіночою примхливістю та впертістю), «Гамлет» (боротьба між Гамлетом та Клавдієм передають вічне протистояння між добром і злом, чесністю та підступністю), «Король Лір» (відносини між королем Ліром та молодшою донькою Корделією віддзеркалюють проблему недооцінювання та незнання батьками справжніх якостей своїх дітей, помилкові висновки стосовно того, хто з дітей їх любить насправді, а хто хоче лише отримати від батьків користь).

Цінним внеском до скарбниці парних образів в літературі є також твори англійського письменника Джонатана Свіфта (1667–1745). Зокрема, він є автором памфлету «Битва книг», створеного в якості вступу до роману «Казка бочки». В основі сюжету знаходиться боротьба між книгами у Королівській бібліотеці, яка виникає внаслідок бажання різних літературних творів та їхніх авторів довести іншим свої переваги. У такий спосіб Дж. Свіфт символічно віддзеркалив дискусії, які виникали в той час між представниками інтелігенції стосовно питання, яка література є кращою: антична чи сучасна. Головна мораль втілена в алегоричній розмові між павуком та бджолою. Павук живе у бібліотеці як її власник, а бджола, якою володіє зацікавленість у дослідженні невідомого, залітає до бібліотеки і потрапляє в павутину. Між ними розпалюється суперечка. Павук наполягає на тому, що павутина – це його маєток, в той час як бджола вештається по різних місцях. Бджола відповідає на це тим, що вона живе за законами природи, в той час як дім павука – це лише «лавка бруду та отрути» [131]. Таким чином, за допомогою використання парних персонажів автор висвітлює основну ідею памфлету. Бджола, яка живе в гармонії з природою, відтворює образ давніх авторів. Павук же, навпроти, має

дуже обмежений кругозір – він лише крутиться у своїй павутині, подібний до критиків сучасності.

Цікаві зразки містяться й у творчості німецького письменника Теодора Гофмана (1776–1822). Звернення до парних образів – учасників основної або декількох основних драматургічних ліній, що переплітаються між собою, відіграють важливу роль в його казках. Найбільш відомою з них вважається казка «Лускунчик та Мишачий король», вже у самій назві якої міститься зіставлення двох головних героїв-антиподів, які уособлюють добро та зло. Використання в якості головних персонажів двох образів-антиподів міститься й у казці «Королівська наречена», де юній Анхен протиставляється злий гном-чаклун, який прагне скористатись наївністю дівчини та ув'язнити її в болоті у страшному підземеллі.

Таким чином, автор проводить образні паралелі: юність-старість, наївність-підступність, поверхнева привабливість-страхітлива внутрішня сутність. Слід відзначити й казку «Піщана людина», що розпочинається з представлення трьох листів, два з яких пише Натаніель своєму другу Лотару, а ще одне пише Клара, сестра Лотара, – Натаніелю. Так одразу ж окреслюється дві пари персонажів та висвітлюється характер їхньої взаємодії. Досить показовим прикладом є оповідання «Двійник», в якому двома головними героями є чиновник та його двійник, який, усвідомлюючи різючу подібність, робить підлості і врешті-решт це призводить до звільнення чиновника з посади. Яскраве застосування парних образів втілено в оповіданні «Поет і композитор». Два головних героя, Людвіг (композитор) та Фердинанд (поет), внаслідок воєнних подій, що відбуваються у місті, раптово зустрічаються один з одним після того, як не бачились тривалий час. Майже одразу після початку розмови між ними розпочинається суперечка, що стосується вічних непорозумінь між поетами та композиторами, коли вони долучаються до спільного проєкту – оперного лібрето. Своєрідними висновком, усвідомленням діалектичності життя слугують фінальні вигуки, в яких обидва персонажі

доходять згоди: «Божественне виникає з боротьби, як життя зі смерті!.. Вічний союз у прагненнях, у житті та смерті!» [131].

Не менш показові зразки використання парних образів в якості фундаменту драматургії твору містяться у творчості одного з найвидатніших поетів та драматургів XVIII ст. Йоганна Вольфганга Гете (1749–1832). Зокрема, сюжетний розвиток його славнозвісної драми «Фауст» спирається на порівняння пар персонажів «Фауст-Мефістофель» (висвітлення суті диявола, який користується слабкостями Фауста до насолод життя та провокує грішні діяння), «Фауст-Маргарита» (зіставлення чоловічого та жіночого персонажів, які кожний по-своєму стають жертвами втіх Мефістофеля). Іншим взірцем є поема «Герман і Доротей», в якій головні герої у парі доповнюють один одного у своїй мужності, відвертості намірів та вмінні бачити справжнє у коханні.

Сучасником Гете був німецький поет та драматург Фрідріх Шиллер (1759–1805). Як відомо, до його творів неодноразово звертались провідні європейські композитори: Л. ван Бетховен, Г. Доницетті, Дж. Росіні, Дж. Верді, Р. Шуман, А. Дворжак та інші. Яскравим прикладом звернення до парних образів є драма Шиллера «Підступність і кохання» – вже у самій назві досить чітко окреслюються дві протиборчі сили. «Підступність» і «кохання» є збірними парними образами – вони вказують не на одну конкретну людину, а на цілі «угруповання» персонажів, що схожі за вибором моральних цінностей. Фердинанд, Луїза, Міллер та його дружина (батько та мати Луїзи), леді Мільфорд – це герої, які вміють любити і з повагою відносяться до почуттів інших. Президент фон Вальтер (батько Фердинанда), Вурм, Гофмаршал фон Кальб – це представники іншої «людської» верстви, для якої пріоритетом є особиста вигода й відчуття влади над іншими.

Дух європейської літератури XIX ст. неможливо уявити без постаті Віктора Гюго (1802–1885). Основні сюжетні лінії його найвизначніших драм, серед яких «Собор Паризької Богоматері», «Король бавиться», спираються на взаємодію між парними образами. Зокрема, у романі «Собор Паризької Богоматері» головні герої поєднуються в наступні пари: «Есмеральда–Клод

Фролло», «Есмеральда–Феб», «Есмеральда–Квазімодо», «Клод Фролло–Квазімодо». Циганка Есмеральда є єдиним головним жіночим персонажем, оточуючи чоловічі персонажі по-різному впливають на її життя. Капітан Феб та Клод Фролло виконують в романі функцію антагонистів. Феб втілює марнославство та ненадійність, яким протиставляється відвертість та щирість Есмеральди. Образ Клода Фролло наділений одержимістю, жорстокістю, безрозсудством, протилежним милосердю, притаманному головній героїні. Важливу роль відіграє пара образів «Есмеральда–Квазімодо». З одного боку автором проводиться яскравий контраст на рівні зовнішності (молода красуня-циганка та страшний кульгавий горбань); з іншого, простежується духовна спорідненість: обидва героя наділені душевною добротою, чистосердечністю, відданістю своєму коханню. Окремо слід охарактеризувати пару «Клод Фролло–Квазімодо». Трансформація образу Клода Фролло в очах Квазімодо полягає в тому, що архідиякон перетворюється для нього з найріднішої людини (фактично Фролло був для Квазімоди замість батька), на суперника та найлютішого ворога, який відбирає життя в коханої та руйнує останню надію в житті горбуна, позбавляючи його життя будь-якого сенсу.

В основу романтичної драми «Король бавиться» покладено зіставлення двох образів-антиподів: короля Франциска I та королівського блазня Трибуле. Франциск I втілює титуловану аристократію, яка не визнає ніяких моральних принципів, байдужа до людської совісті та честі. Король – це молодий звабник, що керується неприборканим бажанням і легко та грубо позбавляє честі жінок, які піддалися спокусі. Горбань Трибуле, навпроти, є вихідцем з народу. Як королівський блазень, він вимушений підлещувати перед представниками знаті. Втім, у глибині душі Трибуле ненавидить короля та придворних, розуміючи убогість їхньої поведінки. Ця ненависть співіснує у серці шута з ніжною любов'ю до своєї доньки, Бланш. За фатальним збігом обставин, Трибуле несвідомо сприяє вбивству доньки, маючи на меті помститися за неї королю. Таким чином, за допомогою двох парних образів, Франциска I та Трибуле, розкривається головний підтекст твору – викриття представників

тогочасної аристократії, які, маючи владу, легко «бавляться» і руйнують долі простих людей. Як відомо, за мотивами цієї драми було створено оперу Дж. Верді «Ріголетто».

Дуже вагомим для мистецтва є творчий спадок сучасника та співвітчизника В. Гюго, Олександра Дюма (1802–1870). Яскравим взірцем опори на парні жіночі образи в драматургії твору є історичний роман «Дві Діани». Юна Діана де Кастро уособлює чесність, ширість, довірливість. Фаворитка короля, Діана де Пуат'є, натомість, втілює схильність до плетіння інтриг, хитрість та жорстокість. Обидва жіночих образи по-різному взаємодіють з головним чоловічим персонажем – Габріелем де Монтгомері. З Діаною де Кастро його пов'язує справжнє кохання та бажання одружитися. З Діаною де Пуат'є – виникнення сумнівів, життєвих негараздів та врешті решт втрата спільного щасливого майбутнього з Діаною де Кастро. Таким чином, дві героїні Діани висвітлюють протиставлення добра та зла, чесності і підлості, світу аристократичних інтриг та світу простоти і щирості. Головна ідея твору схожа на ідею твору В. Гюго «Король бавиться» – це засудження людей, які, маючи знатне положення та владу, гублять долі інших.

Серед письменників, які жили і творили на зламі XIX- XX ст., варто згадати імена американських письменників: Марка Твена (1835–1910) та Джека Лондона (1876–1916).

Марк Твен увійшов до історії літератури насамперед як автор серії романів про пригоди Тома Сойєра та Гекльберрі Фіна. Втім, цікавим зразком з точки зору залучення парних образів є інший роман М. Твена «Принц і злидар». В ньому двома головними героями є два юнака: Том Кенті та Едуард, принц Уельський. Хлопці мають практично ідентичну зовнішність, обидва героя відрізняються але належать до «полярних» соціальних верств. Едуард є спадкоємцем царського трону в той час як Том росте в родині жебраків. «Взаємопроникнення» двох образів починається з того моменту, як Том та Едуард випадково зустрічаються поблизу огорожі палацу, обмінюються одягом та разом з цим, випадково, і своїм соціальним становищем. Кожний з героїв

пізнає нове життя: принц опиняється серед жебраків, а Том – навпроти, у палаці, серед достатку та розкоші. Цей досвід стає дуже цінним для еволюції обох персонажів. В кінці твору вони знову опиняються на своїх місцях, втім, світогляд обох юнаків вже значно збагачений життєвою мудрістю і на ті самі речі кожен з них вже дивиться по-іншому.

Джек Лондон є автором численних пригодницьких оповідань. Зокрема, відомим є роман «Мартін Іден», в якому на першому плані відбувається зіставлення двох героїв – Мартіна Ідена та дівчини Руфі Морз, в яку він закохується. Образ Мартіна відмічений талановитістю та працьовитістю. Мартін не має знатного походження і задля того, щоб стати гідним своєї обраниці, він приймає рішення зробити кар'єру письменника і докладає усіх зусиль, щоб досягти поставленої мети. Образ Руфі відмічений контрастними рисами – незважаючи на почуття, дівчина дуже соромиться соціального становища Мартіна, його початкових невдач у сфері журналістики і врешті решт вирішує порвати з ним стосунки. Натомість, після того, як Мартіну «всміхається» вдача (ті його твори, які до цього зустрічали різко негативну оцінку, раптом, завдяки випадковому невеликому тиражу, починають друкувати, він здобуває популярність у суспільстві), відношення між двома персонажами кардинально змінюються. Руфь дуже хоче стати дружиною Мартіна, який, у свою чергу, вже встиг розчаруватися у коханні. Таким чином, за допомогою двох парних образів автор засуджує вбогу сутність буржуазного суспільства, оскільки людям нема діла до справжньої сутності речей, а важливо лише слідувати загальноствановленій думці та оцінювати інших крізь призму соціального становища.

Заслуговує уваги й інший твір Джека Лондона – оповідання «Любов до життя» про подорож двох друзів до Аляски у пошуках золота. Головний герой немає імені, його товариш отримує одне з найрозповсюдженіших імен ім'я «Білл». Ймовірно, автор навмисно зробив такий драматургічний хід, що підкреслити момент узагальнення описуваних подій. Образи двох друзів протиставляються один одному. Білл представлений як «поверхнева» людина,

не готова підтримати друга у скрутну годину. Коли головний герой підвертає ногу, переходячи через струмок, Білл кидає його напризволяще. Образ головного персонажа, навпаки, відмічений мужністю, стійкістю та нескореністю долі. Залишившись на самоті, він продовжує повільно рухатись вбік узбережжя. Просуваючись уперед, чоловік намагається не «піддаватись забуттю, яке заливало всі глибини її свідомості, наче морський приплив» [131]. Майже досягнувши кінця дороги, головний герой стикається в боротьбі з хворим вовком, який протягом тривалого часу переслідував його по п'ятах, і перемагає свого «суперника за життя». Отже, в даному оповіданні за допомогою двох парних образів двох «друзів» автор підіймає неймовірно важливі питання справжньої дружби й сили справжньої жаги до життя.

Цікаві зразки втілення парних образів містяться у творчості англійського письменника Олдоса Хакслі (1894–1963). Зокрема, відомим є його роман-антиутопія «Прекрасний новий світ», в якому змальовується вигадане автором майбутнє. На першому плані два персонажі: жіночий та чоловічий, які співвідносяться один з одним за принципом парності. Героїня твору Лінайна Краун є «носієм» поглядів майбутнього суспільства, яке зорієнтоване отримання задоволення від усіляких розваг та на свободу від сімейного життя, виховання дітей та будь-яких тривалих любовних зв'язків. Джон на прізвище Дикун є представником «відсталой» меншості людей. Він живе в індіанській резервації. В певний момент розвитку сюжету два образи «перетинаються» та впливають на трансформацію один одного. У Джона відбувається психічний зрив, оскільки він не може змиритись з невідповідністю між створеним ідеалом Лінайни та її справжнім образом, який він відкриває для себе дещо пізніше (розбещеність, аморальність). Лінайна, у свою чергу, спочатку не розуміє Дикуну, але внаслідок низки подій все більше переймає його світогляд і починає розуміти справжню цінність таких понять як дружба, кохання, краса, наука, релігія, мистецтво.

Неможливо не згадати й ім'я американського письменника ХХ ст., Ернеста Хемінгуея (1899–1961). Однією з найвідоміших є його повість

«Старий і море». Зіставлення двох парних образів закладене вже у самій назві твору. Старий рибалка втілює образ людини, втомленої життям та змученої постійними життєвими невдачами. Море, у свою чергу, уособлює образ самого життя. Люди, які наважуються вийти на човнах у пошуках владі, повністю опиняються у владі моря, мінливого та вередливого. Навіть милість і поступливість морської стихії може бути оманливою – її «подарунки» врешті решт обертаються болючими втратами і викликають ще більше розчарування, ніж їх відсутність. Втім, людина не може існувати окремо від усього життя й від інших людей, у взаємодії з якими її образ розкривається більш багатогранно. У зв'язку з цим, дуже доречним є метафоричне висловлювання з іншого твору Е. Хемінгуея «По кому подзвін»: ««Немає людини, яка була б як Острів, сама по собі, кожна людина є частиною Материка, частиною Суші...» [131].

Серед письменників, що творили на зламі ХХХ–ХІ ст., слід відзначити Рея Бредбері (1920–2012) та Габріеля Гарсія Маркеса (1927–2014). У творчості американського письменника Р. Бредбері особливе місце серед ранніх праць займає фантастична повість «Лід і полум'я». Назва окреслює дві протилежні стани навколишнього середовища, які у своєму граничному вигляді (палюча спека та «крижаний» мороз) стають вбивчими для людей на іншій далекій планеті. Отже, в даному випадку Р. Бредбері звертається парних образів, що існують в природі. До найвідоміших творів письменника належить оповідання «Усмішка». Унікальність даного твору полягає в тому, що парні образи в ньому утворюються між реальним та позареальним персонажем. Перший, реальний персонаж – це хлопець Том, що живе у вигаданому автором можливому майбутньому. Другий, позареальний персонаж – це Мона Ліза, художній образ, який був створений в епоху Відродження легендарним Леонардо да Вінчі на основі реального прототипу та закарбований на полотні для багатьох наступних поколінь людей. Спочатку два парних образи протиставляються один одному. Том є представником суспільства, що пережило атомні бомбардування та сповнене ненависті до минулого, навіть до неперевершених

шедеврів мистецтва, створених геніями усіх часів. Більшу частину твору хлопець стоїть у черзі. «Хукаючи на червоні від холоду, порепані руки, він дивився на грубий домотканий одяг тих, що стояли перед ним» – так описує атмосферу Р. Бредбері [131]. Поки Том очікує свого часу, він згадує минулі «свята», коли люди «дерли й палили на площі книжки і всі дуже веселилися <...> коли притягли на площу останній автомобіль. Кожен, кому пощастило в жеребкуванні, дістав дозвіл ударити по ньому один раз молот ком...» [там само]. Образ Мони Лізи, навпаки, сповнений піднесеності й внутрішньої гармонії. Доречно навести враження сучасного американського письменника Уолтера Айзексона: «“Мона Ліза”, на мій погляд, є найбільш емоційною картиною, яку коли-небудь створювали. Те, як мерехтить усмішка, робить її витвором мистецтва і науки, тому що Леонардо розумів оптику, і м’язи губ, і те, як світло падає в око – все це робить посмішку Мони Лізи такою таємничою та невловимою» [там само]. Саме усмішка Мони Лізи справляє різке враження на Тома, миттєво змінюючи його ставлення до мистецтва: з жахливих пережитків минулого воно перетворюється для хлопця на прекрасне віддзеркалення краси життя.

У творчій спадщині Габріеля Гарсія Маркеса міститься роман «Кохання під час холери». У ньому наявні три основних персонажа: Ферміна Даса, Флорентіно Аріса та Хувеналь Урбіно. Жіночий образ по чергово поєднується з двома чоловічими, утворюючи дві образні пари: Ферміна–Урбіно, Ферміна–Флорентіно. У такий спосіб автор розкриває для читача багатогранне та найсильніше у світі почуття – кохання, демонструючи контраст двох «типів» даного почуття. Шлюбний союз Ферміни та Урбіно втілює тип кохання за розрахунком, поверхневого, «раціонального». Ферміна виходить заміж, оскільки сама для себе встановила обмеження – вона має стати дружиною не пізніше 21 року. Урбіно, у свою чергу, не приділяє багато уваги сімейному життю – згідно своєї професії захоплюється своєю медичними дослідженнями і легко влаштовує романи «на стороні». Кохання між Ферміною та Флорентіно

(після смерті Урбіно), напроти, віддзеркалює палке, пристрасне, яскраве чуттєво-емоційне кохання.

Залучення парних образів в музичних творах спостерігається з появою світської програмної музики. Показові зразки містяться навіть у творчості Й. Баха. Композитор увійшов до історії музики насамперед як автор композицій для органу та клавесину. В цих творах відсутня яскраво виражена програмність, лише риторичні формули, «заховані» в окремих інтонаційних зворотах, слугують своєрідним «натяком», метафоричним вираженням певних релігійних образів. Втім, поряд з цим, у творчому спадку композитора наявні і світські твори, у тому числі хорові кантати «Кавова» (1732–1734 рр.) та «Селянська» (1742 р.). У них вже спостерігається опора на програмність.

Як відомо, «Кавову» кантату Й. Баху замовив власник кав'ярні з метою популяризувати за допомогою музичного твору нового та незвичного для Німеччини XVIII ст. напою. У творі присутні два головних героя: бюргер Шлендріан та його донька Лісхен. Шлендріан ставиться до кави з недовірою та скептицизмом, в той час як Лісхен, навпаки, обожає напій. Образи батька та доньки розкривається в аріях героїв. Зокрема, арія Шлендріана (№ 2 «*Hat man nicht mit seinen Kindern Hunderttausend Hudelei!*») – «З дітьми сто тисяч турбот») відзначена комічним забарвленням. Їй протиставляється арія Лісхен (№ 4 «*Ei! wie schmeckt der Coffee süße*») – «Ах! Яка солодка кава на смак») спирається на просту наспівну мелодію і має дещо глузливий характер. Наступна арія батька (№ 6 «*Mädchen, die von harten Sinnen*») – «Дівчата впертого розуму») наслідує риси арії *lamento* з її типовими низхідними інтонаціями-зітханнями та віртуозними розспівами у «пародійному» ключі. Арія-відповідь доньки (№ 8 «*Heute noch, Lieber Vater, tut es doch!*») – «Хоча б сьогодні, любий батько, зроби це!») створена Бахом у пасторальному характері сициліани.

Отже, два персонажа зіставляються один з одним за принципом контрасту, що зумовлює актуальність їхнього розгляду в контексті парності. За допомогою даних парних образів композитору вдається яскраво втілити

основну ідею – викриття нерозумної упертості консервативних німців перед усілякими нововведеннями й демонстрація кави як чудового смачного напою.

Інший тип парних образів спостерігається у «Селянській» кантаті, в якій два головних героя, селянин та його дружина Міке, в більшій мірі не протиставляються, а доповнюють один одного.

У творчості Г. Генделя програмна музика представлена, головним чином, у жанрах опери та ораторії. Зокрема, сюжет першої опери «Альміра» (1705 р.) містить історією кохання кастильської королеви Альміри та її секретарем Фернандо. Два парних персонажа доповнюють один одного, оскільки кожен з них проходить шлях крізь внутрішню боротьбу між почуттями та слідуванням батьківським настановам (перед смертю батько Альміри заповідав їй вийти заміж за сина свого опікуна Консалво). Моральні вагання завершуються несподівано – Фернандо виявляється старшим сином Консалво, загубленим у дитинстві батьками. Також слід згадати оперу-ораторію Г. Генделя «Ацис і Галатея», написану на міфологічний сюжет. Образи Ациса та німфи Галатея, доповнюють один одного у створенні єдиного образу кохання, сильнішого за смерть.

По відношенню до ораторіального жанру до найбільш визначних зразків належить ораторія «Самсон». В основі знаходиться біблійна історія про Самсона. Головному герою протиставляється образ його дружини Даліли. Дізнавшись про таємницю могутності свого чоловіка (що його сила полягає у золотому волоссі), вона видає його ворогам ізраїльського народу – філістимлянам. Безпосередня «зустріч» двох образів відбувається у дуеті з акту II. Музика дуету проникнута характером витонченого граціозного танцю й вокальні партії героїв побудовані за принципом імітаційності. Таким чином, спочатку між Самсоном та Далілою ніби панує взаєморозуміння та єдність у почуттях і думках (Даліла докладася усіх зусиль, щоб здаватись вірною дружиною). Різкий контраст між персонажами відкривається у подальшому розгортанні сюжету. Справжнє «обличчя» Даліли змальовується в її арії з акту III, сповненій тріумфу – вона більше не приховує свою причетність до ворогів

ізраїльтян. Основна тема арії звучить різко та динамічно. Протилежним в цей час є стан головного героя, який, знаходячись у безнадійному становищі, прощається з життям. Втім, арія Самсона не сповнена трагічності: композитор обирає *B-dur* в якості основної тональності, а також звертається до перекличок між вокальною та інструментальною партією та трелеподібних зворотів, що надає музиці спокійного, навіть дещо пасторального характеру. У такий спосіб композитор віддзеркалив готовність героя прийняти смерть. Отже, за допомогою парних образів в ораторії «Самсон» Г. Гендель втілює основну ідею твору – велич подвигу, цінність життя, відданого за рідний народ, перевагу громадського обов'язку над особистими почуттями (як відомо, в кінці твору Бог повертає Самсону сили і він знищує ворогів, але при цьому гине і сам).

Простежується й залучення парних образів в жанрі увертюри. Наприклад, в основі музики увертюри «Егмонт» Л. Бетховена (1810 р.) покладено історичні події, пов'язані з боротьбою нідерландського народу проти іспанських поневолювачів. Отже, парність складають образи двох народів: нідерландського та іспанського. Повстання очолює граф Егмонт. Основна ідея є дещо схожою – головний герой віддає своє життя за свободу народу, за долі багатьох інших людей. Головний конфлікт між двома образами розкривається вже у вступі. Перша тема наслідує сарабанду – іспанський танець-ходу (вона спирається грізні акорди у виконанні низьких струнних). Друга тема (тема пригніченого нідерландського народу) доручається дерев'яним духовим у більш високому регістрі. Головним інтонаційним ядром є хід на м 2. Зміна у «співвідношенні сил» між образами народів спостерігається в коді увертюри, де в музиці віддзеркалюється картина народного свята й відчувається опора на фанфарні та маршові звороти.

Новим етапом залучення парних образів стала епоха романтизму. Загалом, вона характеризується сприйняттям світу крізь призму дуальності, що виявляється у жорсткому протиставленні мрій, почуттів, сподівань ліричного героя суворій дійсності. Прагнення «сховатись» від неї спонукає героя занурюватись у красу природи, у щасливі спогади, у власний внутрішній

світ. Внаслідок страждань, через неможливість знайти омріяні ідеали в реальному житті ліричний герой нерідко приймає рішення піти з цього життя.

Світоглядні зміни у європейському суспільстві XIX ст. зумовили нові тенденції в музичному мистецтві, що виявились насамперед у тяжінні до камерних жанрів. Зокрема, прикладом використання парних *чоловічих* образів є вокальний цикл Ф. Шуберта «Красуня млинарка» (1823 р.). У ньому образ юнака, який відправляється у подорож за струмком та закохується у прекрасну дівчину млинарку, зіставляється з образом суперника – досвідченого мисливця, якому красуня віддає перевагу. Надзвичайно важливо, в контексті залучення «парності» у романтичну епоху, зазначити ім'я Р. Шумана. Неможливо оминати той факт, німецький митець поєднував композиторську творчість із діяльністю музичного критика. Як відомо, у 1834 році він став засновником періодичного видання *«Neue Zeitschrift für Musik»* («Нового музичного журналу»). Протягом наступних років Р. Шуман був редактором журналу та публікував у ньому власні статті. При цьому, професійний музичний аналіз Р. Шуман нерідко надавав у формі белетристики, створюючи художні новели зі своїми дійовими особами. Найвідомішими з них стали Флорестан та Евзебій – два образи-антиподи, вираження *двоїстої* особистості самого автора, наче дві його субособистості. Флорестан став уособленням оптимізму, активності, енергійності, натхнення. Евзебій, у свою чергу, «увібрав» у свою натуру ідеалістичне і водночас песимістичне світосприйняття, переваження занепадницьких настроїв. На думку дослідників, Р. Шуман створив ці образи після знайомства з персонажами Вальта та Вульта Харніша – героїв роману «Пустотливі роки» Жана-Поля Ріхтера.

Проте, ідея втілення художньої думки крізь образи двох образів-антиподів не залишилась в межах публіцистично-критичної діяльності Р. Шумана. Так, вищезазначені субособистості композитора з'являються у фортепіанному циклі «Карнавал»: в № 5 *«Eusebius»* («Евзебій») та № 6 *«Florestan»* («Флорестан»). У № 5 композитор втілює першу грань своєї

натури. Мрійливому, ліричному образу Евзебія відповідає тема, побудована на плавному русі з широким застосуванням прохідних і допоміжних неакордових звуків. Гнучкості ритмічки сприяють септолі і тріолі. Натомість, п'єса № 6 сповнена контрастності: різких злетів та падінь в мелодиці, несподіваних динамічних перепадів, уповільнень та прискорень темпу. Заклучна зупинка на ввідному тоні символізує постійну незадоволеність і вічні пошуки. Цікаво, що залучення категорії парності міститься і в заклучному номері фортепіанного циклу – № 21 «*Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins*» («Марш давідсбюндлерів проти філістимлян»). Ця п'єса по праву вважається однією з найбільш сатиричних сторінок творчості композитора. «Блискучому» енергійному маршу протиставляється тема німецького танцю grosfater XVII ст. У такий спосіб Р. Шуман викриває консерватизм, що був характерний для значної частини представників тогочасної культури, і протиставляє йому постійну «свіжість» і «новизну» художньої думки.

Загалом походження концепції *парності* пов'язане з математичною галуззю, а саме з характеристикою числа, яке може бути парним або непарним. Проте, сьогодні «парність» є складовою термінології багатьох гуманітарних дисциплін, таких як філософія, культурологія тощо. У філософському тлумаченні парність розглядається як ознака того, що кожна зі сторін не існує без іншої. Зокрема, важливою складовою філософської проблематики є так звані *парні категорії*, серед яких «добро-зло», «зміст-форма», «суб'єктивне-об'єктивне» тощо. Згідно діалектичного світосприйняття, пізнання парних об'єктів передбачає їхнє дослідження крізь призму єдності та боротьби протилежностей. До основних ознак складових парності можна віднести наступні: у сепарованому вигляді дані об'єкти уособлюють певні крайнощі, для кожної з яких існує своя протилежна категорія; разом два об'єкти утворюють єдине складне ціле й забезпечують ефект синергії; у зв'язку з цим їх доцільно розглядати не автономно, а в контексті взаємозв'язків, які простежуються на різних рівнях.

Залучення категорії парності по відношенню до оперної драматургії актуалізує значення поняття *літературно-музичного художнього образу*. Як зазначає О. Пітерська, головною особливістю такого типу образу на відміну від художніх образів, що містяться у декоративно-прикладному мистецтві, є наявність динаміки розвитку [102, с. 51]. Загалом критерії класифікації художніх образів можуть бути різні: образи можуть розподілятися за історичною періодизацією (античні, середньовічні, ренесансні), за ідейно-художнім напрямом (романтичні, реалістичні, модерністські), за предметом зображення (образи людей, рослин, тварин), за філософським наповненням (просвітницькі, гуманістичні тощо) [там само]. Втім, в контексті обраної теми дослідження не всі критерії будуть актуальними для диференціації. Зокрема, спостерігається зосередженість на одному історичному періоді (XIX ст.), при цьому саме на творчості представників романтизму. Також закономірно, що в контексті драматургії оперного твору у центрі уваги будуть саме людські образи-персонажі, кожен з яких є «художньо переосмисленим феноменом конкретної людини» [там само, с. 52].

Найважливішим засобом дослідження персонажів оперного твору в контексті парності є *образне порівняння*. У зв'язку з цим, для аналізу парних образів в опері автор пропонує наступні критерії класифікації: гендерна належність; зміст компаративного зіставлення; ступінь контрастності поєднання «позитивне-негативне»; тип музичної взаємодії (див. *Додаток С*). Так, за гендерною належністю усі парні образи-персонажі розподіляються на однорідні (чоловічі або жіночі) та мішані (чоловік–жінка). При цьому, мішані пари образів, як правило, утворюються між головними героями опери, оскільки більша частина оперних сюжетів пов'язана з відтворенням історій кохання (трагічного або щасливого). У свою чергу, однорідні пари образів в більшості випадків виникають між головним і другорядним персонажами. Зміст компаративного зіставлення пов'язаний з тим, що лежить в основі порівняння (добро-зло, юність-старість, батьки-діти, святість-гріховність, фізичне-духовне). Ступінь контрастності поєднання «позитивне-негативне»

означає виявлення типу поєднання персонажів на рівні загальної драматургії оперного твору. Так, парними можуть бути позитивний та негативний персонажі (в цьому випадку контраст буде більш яскраво вираженим), а також два позитивних або два негативних персонажі (в цьому випадку контраст буде менш яскраво вираженим). Втім, якщо належність персонажа до позитивного чи негативного важко оцінити однозначно, даний критерій буде розглядатись як дещо умовний. Тип музичної взаємодії обумовлений композиційною драматургією твору: якщо наявна безпосередня музична комунікація героїв (спільні дуети, розмовні діалоги), то тип взаємодії так само буде безпосереднім, близьким, якщо ж вона відсутня – то більш віддаленим, опосередкованим.

Музичний образ в опері народжується і конструюється композитором, втілюється у створюваному ним творі у матеріальних формах (пластика, звук, мелодія, слово) і відтворюється у світі глядача, відвідувача виставки, слухача. На відміну від інших образів (віртуально-комп'ютерного, наукового, математичного) музичний має цілісно-духовний зміст, в якому органічно злито інтелектуальне та емоційно-чуттєве ставлення автора до дійсності та самого себе.

Образна мова оперного мистецтва реалізує і передає людям певні ціннісні орієнтири, естетичні ідеї та ідеали, принципи і норми життя, що відбивають прекрасне. Парні жіночі образи в оперному мистецтві утворюють свій маленький всесвіт, в якому вони розвиваються та зіставляються. На рівні їх протиставлення відтворюється повнота життя, що характеризується піднесенням і низинним, прекрасним і потворним, трагічним та комічним. Ступінь повноти відображення життя та привабливості музичних образів залежать від фантазії та майстерності композитора.

Створення яскравих жіночих образів в опері часто-густо базується на зіставленні. Це робиться для того, щоб викликати у слухача насамперед співчуття чи відчуження, співпереживання чи антипатію від споглядання представлених образів. Проблема парних жіночих образів в оперному

мистецтві вивчена ще недостатньо, хоча вона заслуговує на увагу як музикознавців, так і виконавців.

Висновки до Розділу 1

Джерелознавчий огляд наукових розвідок висвітлює існування в українському музикознавчому обігу низки публікацій різноманітного формату, присвячених різним аспектам обраної теми дослідження. Головним підґрунтям даного дослідження слугують праці, які безпосередньо чи опосередковано пов'язані зі зверненням до поняття парності у філософії, технічних та гуманітарних науках, різних видах мистецтва.

Отже, поняття парності у філософії та в мистецтві невід'ємно пов'язане з такими категоріями, як метафізика, міфопоетика, семантика. Так, метафізика вказує на звернення до абстрактних понять, які тим не менш відіграють важливу роль для осмислення музичних явищ та процесів. Знайомство з міфологічними системами різних народів дає змогу виявляти певні закономірності, що є спільними для різних культурних традицій. Дослідження семантики загалом є характерним насамперед для мовознавчих наук і пов'язане з вивченням змісту мови в цілому, а також окремих мовних одиниць.

Опера по праву вважається унікальним музичним жанром, специфіка якого полягає у поєднанні музики, слова, хореографії та декоративно-прикладного мистецтва в одному сценічному дійстві. Визначна роль належить сюжетній драматургії першоджерела, покладеного в основу. У музичній партитурі образ кожного основного героя твору виокремлюється композитором за допомогою індивідуалізації музичної мови (тобто створення комплексу засобів музичної виразності, що багатогранно висвітлюють образ персонажа). Разом з тим, учасників сценічного дійства недоцільно розглядати окремо, оскільки вони завжди взаємодіють між собою. Зокрема, між головними героями утворюється такий тип взаємодії, сутність якого найбільш точно віддзеркалюється поняттям «парність».

Поняття парності міститься у математичній галуззі й пов'язане з характеристикою числа, яке може бути парним або непарним. Проте, сьогодні дане поняття є важливим терміном для багатьох гуманітарних дисциплін. У філософському тлумаченні парність розглядається як ознака того, що кожна зі сторін не існує без іншої. Осмислення поняття парності як філософської категорії тісно пов'язане з розумінням дуалізму, бінарності, діалектики. Зокрема, дуалізм означає сприйняття навколишнього середовища крізь призму компаративного зіставлення протилежних, полярних категорій (добро – зло, все – ніщо, чоловік – жінка, душа – тіло, кохання – ненависть тощо). Варто зазначити, що дуалізм як принцип мислення сягає своїм корінням найдавніших часів й спостерігається і давньокитайській та античній філософії (давньокитайська символічна модель Інь та Ян, вчення Платона, Аристотеля).

Двоїстість, як ознака світобудови, по-різному втілена у кожному різновиді мистецтва. Наприклад, одним з провідних жанрів живопису є парний портрет, головні риси якого – це зіставлення і контраст, взаємодія та емоційний зв'язок й загалом присутність певного символічного значення (відтворення соціальних взаємозв'язків, політичних союзів, природнього балансу та гармонії). Вищезазначений жанр сягає своїм корінням часів стародавнього Єгипту та Античності. Розквіт парного портрету припадає на епоху Відродження, переважно на зразках цього періоду спостерігається зображення закоханої пари (творчість Рафаеля Санті, Альбрехта Дюрера, Яна Вермеєра). Починаючи з Нового часу і далі зміст парного портрету набуває ширшої інтерпретації.

Важливе місце парні витвори займають у мистецтві скульптури, при цьому найперші так само належать до стародавніх культур (Античності, давнього Єгипту) і являють собою віддзеркалення міфологічних сюжетів. Новий етап розвитку – Ренесанс, барокова доба – відрізняється тим, що антична тематика доповнюється біблійною (творчість Мікеланджело Буонарроті, Антоніо Канови). Зразки парних скульптур наступних епох в переважній кількості пов'язані з вираженням любовної лірики, а саме

зображення пари двох закоханих. На зіставлення героїв-антиподів спирається більшість літературних сюжетів незалежно від літературного жанру. Це знову-таки спостерігається від давньогрецьких міфів та трагедій до літературних зразків сучасності.

Актуалізація категорії парності для музичного мистецтва відбувається головним чином одночасно з появою світської програмної музики. Яскраві зразки містяться у жанрах кантати, ораторії, оркестрової увертюри, інструментального та вокального циклу.

РОЗДІЛ 2

СЕМАНТИКА ПАРНИХ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ЗАХІДНО-ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ОПЕРІ ХІХ СТ.

2.1. Специфіка художнього втілення парних жіночих образів в операх Р. Вагнера

Музична семантика безпосередньо пов'язана з феноменом музичного змісту – моделюванням, осмисленням й узагальненням подій музичного твору. Семантичний підхід заснований на вивченні змістовного наповнення елементів музичної мови. Важко переоцінити важливість розуміння музичної семантики музикантом-виконавцем, адже саме це є запорукою успішного, глибоко осмисленого виконання. Автор даної роботи зосереджується на проблемі семантики *парних образів*, тобто таких, які тісно взаємопов'язані один з одним в оперному творі. Це зумовлює необхідність дослідження їхньої семантики не окремо, а «у зв'язці». Звернення до парних образів втілює новий погляд на класифікацію оперних персонажів, запропоновану автором роботи. Відсутність досліджень за даною проблематикою зумовлює наукову новизну та актуальність обраної теми.

Показовою по відношенню до явища парних образів є творчість Р. Вагнера. В його оперних творах такі персонажі утворюють свою драматургічну лінію. На рівні їхнього протиставлення відтворюється повнота життя – співіснування піднесеного і низинного, прекрасного і потворного, трагічного та комічного.

Серед новітніх досліджень, присвячених світогляду Р. Вагнера та філософії його творчості, виявились у нагоді наукові розвідки Л. Гаврильчик, Б. Котюк, О. Поліщук, В. Варіор (*V. Warrior*). Проблематика, яка безпосередньо пов'язана з оперою «Тангейзер», а саме – міфологічний аспект та темброва семантика, розглядаються у працях О. Рощенко, С. Літті (*S. Litti*), К. Сейгріфік (*K. Seigrified*).

Окремо слід зазначити дослідження з питань семантики як загальнокультурної та, зокрема, музичної категорії – посібник О. Кюль (*O. Kühl*) та статтю Ф. Можасва.

2.1.1. Семантика парних жіночих образів в опері «Тангейзер»: компаративний аналіз

Дослідження семантики образів в оперному творі дозволяє музиканту-виконавцю в повній мірі зрозуміти значення тих чи інших засобів виразності, знайти необхідне емоційне забарвлення звуку, осягнути концепцію твору в цілому. Мета даного підрозділа полягає у визначенні характеру взаємодії двох жіночих образів – Венери і Єлизавети – в опері «Тангейзер» Р. Вагнера. Дослідим семантику парних жіночих образів за допомогою компаративного аналізу на рівні музичної мови та на образно-емоційному рівні в контексті загальної драматургії опери.

Етимологія слова «семантика» (від грець. «*semantikos*» – означальний) визначає тісний зв'язок даного поняття з такими категоріями, як «зміст», «значення». На відміну від лінгвістики (вербального тексту), специфіка музичної семантики полягає в тому, що зміст, виражений музичними засобами має більш складний для інтерпретування характер і допускає можливість різних тлумачень. Жанр опери є особливим синтетичним жанром, в якому поєднуються музика, слово, сценічна дія. Дослідження семантики оперних персонажів передбачає виявлення змістовного значення елементів музичної мови, притаманних тому чи іншому герою, та їхньої ролі у віддзеркаленні образу, стану, драматургічного розвитку. Окремим питанням є дослідження так званих *парних образів*, в яких спостерігається яскравий контраст музичних засобів.

Усвідомлення дуальності всесвіту закарбоване навіть у найдавніших зразках народної творчості, оскільки навколишній світ завжди був побудований за принципом співіснування добра і зла, світла та темряви, життя і смерті, любові та ненависті, чоловічого та жіночого начала тощо. Вже у

зразках глибинних культурних пластів – міфах та легендах – це віддзеркалилось у створенні героїв, яким відповідає другий герой, наділений такими рисами характеру, зовнішності, світогляду, які або контрастують, або, навпаки, доповнюють образ першого персонажа. Якщо між героями переважає контрастність, то дані образи можна вважати *образами-антиподами*, а якщо взаємодоповнює зіставлення – то *комплементарними образами*. Сюжетні концепції більшої частини художніх творів дають змогу диференціювати вищеописані *парні образи* на *чоловічі, жіночі* та *мішані* (чоловік–жінка). Останні найчастіше об'єднують двох головних героїв твору.

Як відомо, Ріхард Вагнер черпав сюжети для своїх оперних творів з німецької та ісландської міфології, а також з легенд середньовічної «лицарської» епохи. Отже, стійка опора на парні образи не випадково є важливою складовою драматургії опер композитора. Яскравими прикладами мішаних парних образів є наступні пари персонажів: Голландець–Сента, Лоенгрін–Ельза, Тристан–Ізольда, Парсифаль–Кундрі. Усі вони в більшій мірі є взаємодоповнюючими і складають своєрідний «стрижень» головних драматургічних «любовних» ліній оперних творів. При цьому, історії кохання у Р. Вагнера завжди закінчуються трагічною розв'язкою, а саме смертю одного чи обох героїв.

Парні чоловічі або жіночі персонажі переважно побудовані за принципом контрасту. В якості показових зразків парних чоловічих персонажів можна навести образи Лоенгріна–Фрідріха, Трістана–Мелота, Голландця–Еріка, в якості жіночих – Ельзи–Ортруди, Ізольди–Брангени, Венери–Єлизавети. Слід зазначити, що жіночі або чоловічі парні образи нерідко приймають участь у любовних трикутниках. Зокрема, в опері «Тангейзер» наявні два любовних трикутника, «один з яких (Венера–Тангейзер–Єлизавета) – основоположний, другий (Вольфрам–Єлизавета–Тангейзер) – додатковий (супутній)» [86, с. 245]. Таким чином, в основоположному трикутнику спостерігається протиставлення Венери та Єлизавети, а в супутньому – Тангейзера та Вольфрама.

Семантика образів Єлизавети та Венери, втілює ідею контрастного зіставлення двох світоглядів. На «міфологічному» рівні, який виконує в операх Р. Вагнера функцію фундаменту, першооснови, простежуються зв'язки з аполлонічним та діонісійським початками. Дані естетичні категорії використовуються «для означення двох первнів культуротворчості – світлого, інтелектуального, раціонального і темного, пристрасного, екстатично-іраціонального (названі за іменами давньогрецьких богів – Аполлона та Діоніса)» [103]. На вищому, «релігійному» рівні, образи Венери та Єлизавети відповідають різним формам віросповідання: язичницькій та християнській.

Вищезазначене семантичне значення закладене вже в самих іменах героїнь. «Венера» у перекладі з латинського («*Venus*») означає «любов», «краса». У стародавніх римлян богиня Венера була символом тілесного кохання, краси, жадання і плодючості. Отже, в опері героїня уособлює *язичницьке світосприйняття*, прославлення відчуттів, закладених в людину природою. Кохання Венери втілює прагнення до фізичної насолоди, провокування на розпутне життя й відсутність уваги до внутрішніх, глибинних переживань коханої людини.

«Єлизавета» є ім'ям єврейського походження і дослівно перекладається як «та, що шанує Бога» [39]. В опері образ Єлизавети є втіленням *християнської віри*, непорушного дотримання людиною Божих заповідей, мудрого сприйняття життєвих випробувань, піклування про ближнього. Таким чином, виникає образна асоціація з образом св. Єлизавети, матері Івана Хрестителя. Кохання Єлизавети до Тангейзера є взірцем цнотливості, стриманості, невинності.

О. Рощенко, досліджуючи оперу «Тангейзер», уводить поняття «образ-ім'я». «Реалізуючись у чудові дії, ім'я, що володіє знаковою природою, стає свого роду “обличчям” образу» [118, с. 79], через нього проявляється особистість, сутність персонажа. Єлизавету дослідниця пов'язує з діючим ім'ям-дивом, в якому реалізуються загальні функції «Діви, Молебниці,

Заступниці» (там само). На відміну від цього, ім'я Венери не має чудодійної сили, «приховані в ньому можливості пов'язані зі спокусою, солодким баченням, в якому сон і дійсність невіддільні одне від одного» [там само].

В опері «Тангейзер» Єлизавета та Венера є учасницями головного любовного трикутника (Тангейзер-Венера-Єлизавета) і по-різному впливають на долю головного героя опери. Якщо Венера постійно спокушує Тангейзера зовнішньою привабливістю, то Єлизавета молиться за спасіння його душі, і врятовує коханого чистотою та щирістю своєї молитви, віддаючи за це усі життєві сили (в останній дії опери героїня вмирає після проникливого звернення до Діви Марії, не побачивши Тангейзера серед палігримів, які поверталися з Риму). Лицар Тангейзер протягом розгортання дії кидається «між двох вогнів», і лише в кінці опери знаходить заспокоєння у смерті, вмираючи з ім'ям Єлизавети на вустах. Можна припустити, що в опері Р. Вагнер віддзеркалив власні моральні вагання й усвідомлення складності людського вибору.

Музичний портрет Венери представлений на початку акту I. Перша сцена зображає бурхливий вакхічний танець, сповнений шаленого хвилювання (у давньогрецькій міфології Вакх – бог родючості). Головна роль належить оркестру, який доповнюється хоровими репліками мешканців царства Венери – чарівних сирен. Музика, в цілому, відрізняється стрімким, поривчастим характером, опорою на нестійкі гармонії та закличні звороти в мелодиці (продовження розвитку головної партії увертюри). В заключному епізоді основний швидкий темп поступається місцем більш повільному – музика набуває рис солодкої знемоги.

У наступній сцені (сцена II) замість традиційної «вихідної арії» героїні, Вагнер створює сумісну експозицію образів Венери та Тангейзера, спираючись на наскрізну, вільну форму розгорнутого діалогу. Розмова персонажів відбувається у тому ж гроті богині, в якому щойно відбувалась вакханалія. Невеликий оркестровий вступ виконує звукозображальну функцію. Початкова різка репліка у струнних передає раптове пробудження Тангейзера від сну,

наступна «заспокійлива» фраза у дерев'яних духових імітує ласкаві дотики Венери, третя репліка (знову у струнних) віддзеркалює стривожений стан обох головних героїв.

Венера хоче дізнатись, що може турбувати її коханця. Вже її початкові запитання, «*Sag was kümmert dich?*», «*Wohin verlierst du dich?*» («Скажи, що тебе хвилює?», «Де ти загубив себе?»), звучать досить вимогливо – використовується спів *a cappella* (ніби все замовкає, коли чути владний голос Венери), квартові та квінтові ходи, пунктирний ритм. Втім, героїня поки що намагається стримувати спокій – початкові репліки побудовані в межах обмеженого діапазону. Короткі оркестрові репліки, які передують сольним промовам героїні, за допомогою висхідного руху «передбачають» інтонації запитання.

Більш відвертою Венера постає в розгорнутих сольних епізодах. Вже у першому з них значно підіймається рівень емоційної напруженості. У вокальній партії переважають короткі фрази, висхідний рух, акцентуються мелодичні вершини (за допомогою більш довгих тривалостей та фермат). Незважаючи на те, що голос героїні продовжує звучати *a cappella*, важливу роль відіграє оркестр, який заповнює паузи стрімкими, «розлюченими» пасажами. Кульмінаційною точкою є заключна настанова «*Di Liebe fei're da ihr höchster Preis dir ward*» («Прославляй кохання, бо її найвища ціна була твоєю»): слова «*höchster Preis*» («найвища ціна») підкреслюються за допомогою зупинки на « g^2 », після чого відбувається ствердний прихід в тоніку (« b^1 ») (див. нот. пр. 1).

Нотний приклад 1.

Акт I, друга сцена, тт. 81–88

— to be thy slave! Of love sing on-ly, for its treas-ures all—
 - ber dir gewamst! Die Lie - be fei -'re, da ihr höch - ster Preis.

(Taunhäuser, with sudden resolution, seizes his harp and confronts Venus with earnest mien.)

are thine!
 dir ward!

Wind sustain.
p' cresc.

У другому сольному епізоді переважають досить тривалі, розмірені фрази. Втім, поступова поява акцентів й підвищення теситури у партії героїні в поєднанні з остинатною пульсацією в оркестрі створює ефект поступово наростаючої тривоги. «Гнівний» октавний стрибок (g^2-g^1) в заключному епізоді на слові «*Geliebter*» («коханий») та наступне «вкрадливе» запитання «*wessen klagest du mich an?*» («в чому ти мене звинувачуєш?»), яке звучить контрастно в умовах різкого зниження теситури та уповільнення руху (фермата всередині фрази), якби засвідчують, що почуття Венери нестримно вириваються назовні.

Наступний розділ за участю Венери відрізняється більшою динамічністю взаємодії персонажів: якщо до цього сольні висловлювання героїв будувались у вигляді окремих блоків, то тут їхні репліки безпосередньо «втручаються» у думки, щойно висловлені іншим персонажем. Венера вже відверто звинувачує Тангейзера у зраді: найбільш важливі слова в її «несамовитих» вигуках (нюанс *f*) підкреслюються за допомогою зупинок на найвищих нотах. Особливо показово в цьому відношенні є фраза «*Zum Veberdruss ist dir mein Reiz gedich'n*» («Чи тобі набридла моя поетична чарівність?»). Слово «*Veberdruss*» співпадає з as^2 , після чого спостерігається

спуск по звуках зм. VII₇ й акценти на кожній ноті забезпечують характер скандування. Останнє словосполучення «*Reiz gedich'n*» («поетична чарівність») відокремлюється висхідним рухом у вигляді стрибка на септіму. Граничне загострення напруги між героями відображається заключним «злиттям» вокальних партій на найвищих звуках (g^1 та b^2) протягом декількох тактів з текстом, що передає протилежні бажання: «*Du darfst niechtzieh'n Ach*» у Венери («Тобі заборонено втікати, ах!..») й «*For liberty I flieh'n*» («На волю я втікаю»).

Наступний розділ вносить нові барви у змалювання образу Венери. Тут вона хоче відволікти думки Тангейзера від бажання повернутись до праведного життя і привабити його вихвалянням тих солодких почуттів, які манять людей в її царство. Композитор обирає для розділу нову мажорну тональність (*Fis-dur*), темп (*Moderato*) та фактуру оркестрового супроводу. Початкове *tremolo* струнних у високому регістрі створює атмосферу романтичної казковості, з наближенням до кульмінації воно змінюється на остинатну акордову пульсацію, яка віддзеркалює тріумфальний стан героїні, її усвідомлення непереможної сили жіночої краси.

Втім, Тангейзер залишається твердим у своїх намірах, через це у заключному розділі, який виконує функцію загальної кульмінації сцени, Венера повертається до попереднього настрою, при цьому її лють і гнів досягають апогею – у вокальній партії панує висока теситура, присутня велика кількість акцентів, «наказне» остинатне повторення звуків й «злісний» низхідний рух по півтонах, що посилюється різкими динамічними контрастами ($f - p$), «несамовитими» пасажами й *tremolo* в оркестрі (*Allegro*). Загальною кульмінацією сцени є фінальний відчайдушний вигук Тангейзера «*Mein Heil ruht in Maria!*» («Мое спасіння в Марії!»), в якому образ св. Марії (слово «*Maria!*») відображається в музиці досягненням мелодичної вершини (a^1) й приходом в *D-dur* на *ff*. Одразу після цих слів Венера зникає, таким чином композитор чітко окреслює її нетерпимість до істинного, духовного, божественного начала.

Експозиція образу Єлизавети є аналогічною в тому відношенні, що так само вміщується у діалог з головним персонажем опери – Тангейзером. Втім, власне розмові двох героїв передує арія Єлизавети, урочисто-піднесена за своїм характером. Її будова спирається на тричастинну форму з ознаками репризності. Арію відкривають захоплені вигуки героїні («*Dich theure Halle, grüss'ich wieder...*» – «Знову вітаю тебе, улюблена зала...»), викликані радісним очікуванням Тангейзера. Вони лунають у високому регістрі й містять висхідні квартові ходи і пунктирний ритм, які надають музиці активності, дієвості (див. нот. пр. 2).

Нотний приклад 2.

Акт II, Вступ та перша сцена, тт. 75–83

Elisabeth.

(Elisabeth enters in joyous emotion.)

Oh hall of song,
Dich, thou - re Hal -

— I give thee greet-ing! All hail to thee, thou hal - low'd
- le, grüss' ich wie - der, froh grüss' ich dich, ge - lieb - ter

Strings.

Контрастним є середній розділ. В музиці спостерігається відхилення в паралельний мінор (*e-moll*), ослаблення динаміки (*p, piu piano*), а також новою фактурою оркестрового супроводу: на зміну енергійній остинатній пульсації й стрімким висхідним зворотам приходить «витриманий» акордовий склад викладу. Це відповідає думкам героїні, сповненим в цей час ліричних спогадів про часи самотності, що були як «похмурий сон» («*düst'rem Traun*»).

Проте, Єлизавета недовго залишається у пригніченому стані – через декілька хвилин вона знову опиняється у життєрадісній настрої. В музиці заключного розділу це відображається поверненням призивних квартових

стрибків, основного мажорного ладу, гучної динаміки (*ff*) й початкової фактури оркестрового супроводу, «впевненим» рухом по звуках тонічного тризвуку у вокальній партії.

У другій сцені II акту приймають участь Єлизавета, Тангейзер та Вольфрам. Проте, функція останнього персонажа в даній сцені є другорядною, центральне місце належить розмові між двома головними героями. Середній розділ сцени – декілька розгорнутих сольних епізодів – розкриває глибину душевного світу Єлизавети. Початкові репліки її розповіді (*Es-dur, Allegretto, 6/8*) є дуже схвильованими, вони будуються в межах невеликого діапазону і перериваються паузами («*Verzeicht, / wen ich nicht weiss, was ich beginne*» – «Вибачте, якщо я не знаю, з чого почати»). Проте, поступово героїня заспокоюється, віддаючись приємним спогадам. Композитор втілює це через новий тип оркестрового супроводу: фігурації у вигляді арпеджіо в розмірі 6/8 викликають асоціації з ніжним вальсом. У новому сольному епізоді, який відмічений модуляцією на щабель вище (*Es-dur – fis-moll*), з'являються нотки драматизму. Єлизавета якби звинувачує Тангейзера в тому, що його так довго не було поряд. У вокальній партії це віддзеркалюється появою акцентів, руху по хроматизмах, пунктирних ритмоформул, а також пошвавленням темпу («... *Schmerz..., bald drang's in mich wie jähe wollt' es mich wie durchleben...*» – «...Біль..., невдовзі він проник в мене раптово...»). Слова, які розкривають тодішній пригнічений стан героїні («*Und als ihr nun von uns gegangen, war Frieden mir and Lust dahin...*» – «Тоді, як ти пішов від нас, не було в мене спокою і радості не було...»), контрастно підкреслюються низхідним тональним зрушенням (*fis-moll – e-moll*), уповільненням темпу й мінімізацією оркестрового супроводу. Особливо проникливо звучать докірливі, завмираючі на ферматах зітхання «*Heinrich!*» («Генріх!»).

Втім, Тангейзер натхненно зізнається Єлизаветі, що саме заради неї він і повернувся, і в заключному розділі сцени їхні вокальні партії зливаються разом (ідентичний текст, перевага моноритмічного руху) у світлому *As-dur*. Остання фраза – «*Wunder ich nenn'es mein*» («Дивом я називаю тебе своїм») –

повторюється декілька разів. Останнє повторення є кульмінаційною фінальною точкою (прихід до as^2 та as^1 , фермати, спів *a'cappella*).

Подальший розвиток образу Єлизавети міститься у наступних сценах II акту: третій (діалог з дядьком – ландграфом) та четвертій (Турнір лицарських пісень). Кульмінацією образу є молитва Єлизавети з першої сцени III акту. Композитор обирає тричастинну форму, де крайні розділи, в цілому, відмічені внутрішньо спокійним, просвітленим характером, а середній розділ відрізняється посиленням драматизму. Це віддзеркалюється у темповому плані (*Lento – A little more animated* → *Slower – Tempo I*). Вокальна партія пройнята численними затриманнями. Початкове звернення Єлизавети «*Allmächt'ge Jungfrau!*» («Всемогутня Діво!») відокремлюється композитором завдяки гучній динаміці (*ff*) – після цього спостерігається швидкий динамічний спад (*diminuendo* → *p*). Основна тональність *Ges-dur* у крайніх розділах багаторазово зіставляється з паралельним *es-moll*, таким чином утворюється мінлива гра світлотіні (міноро-мажорних барв) Зокрема, у першому розділі декілька разів повторюється вербальний текст «*O! nimm von dieser Erde mich*» («О! Забери мене з цієї землі»): якщо за першим разом Р. Вагнер використовує відхилення в *es-moll*, то за другим – спостерігається повернення в основну мажорну тональність (таким чином ніби відтворено відсутність страждань у небесному світі).

Середній розділ, окрім більшої рухливості темпу, відрізняється тональною нестійкістю, що зумовлює появу хроматизмів та руху по півтонах у вокальній партії («*Wenn je, in thör'gem Wahn befangen...*» – «Якщо колись спіймана у дурній омані...»). Кульмінаційний вигук «*So rang ich unter tausend Schmerzen...*» («Тож я боролась з тисячею болю...») підкреслюється акцентами, темповим уповільненням, «упертим» висхідним рухом мелодії та подальшим низхідним октавним стрибком (боротьба не призвела до щастя).

В заключному розділі Єлизавета повертається у смиренний стан. Вихід за межі тихих нюансів (досягнення *f*) відбувається лише в останньому

відвертому проханні: «... *um deiner Gnaden reichster Huld nur an zufleh'n...*» («Просто благаю про найбагатшу щедрість вашої милості...»).

Контраст між парними жіночими образами утворюється завдяки застосуванню різноманітних засобів музичної виразності (див. табл. 1).

Таблиця 1. Порівняльний аналіз семантичних елементів музичної мови образів Венери і Єлизавети

Венера	Єлизавета
<p>- Використання помірних та в більшій мірі швидких темпів (<i>Moderato, Allegro, Allegro molto</i>)</p> <p>- Характерною є опора на нестійкі гармонії</p> <p>- Динаміка відрізняється контрастністю (<i>fp</i>)</p> <p>- У вокальній партії переважають стрибки (особливо закличні квартові ходи), різкі зіставлення різних регістрів, часто зустрічаються рух по хроматизмах, пунктирний ритм, акценти, іноді досягається характер скандування (акценти на кожній</p>	<p>- Поряд зі швидкими використовуються помірні і повільних темпів (<i>Allegro, Allegro moderato, Andante, Lento</i>)</p> <p>- Характерними є плагальні звороти в гармонії, переважає мажорний лад</p> <p>- Динаміка відрізняється поступовим посиленням або зменшенням звучності (застосування рухливих нюансів)</p> <p>- Визначною для вокальної партії є плавність мелодії, теситурна врівноваженість, пісенне начало</p>

<p>ноті), простежується речитативне начало</p> <p>- Для експозиційної, опосередкованої характеристики образу Венери композитор відтворює в музиці вакхічний танець (Акт I, сцена 1. Царство Венери)</p>	<p>- В одному з сольних епізодів Єлизавети в її діалозі з Тангейзером (Акт II, сцена 2. Єлизавета, Тангейзер, Вольфрам) присутні риси ніжного вальсу (розмір 6/8, хвилеподібні фігурації восьмими в оркестрі у виконанні арфи)</p>
---	--

Проведений аналіз дав змогу здійснити узагальнену порівняльну характеристику двох парних персонажів (Венера-Єлизавета) на рівні музичної мови. Образ Венери знаходить своє відображення в музиці бурхливого експресивного, пристрасного характеру, а в «умовно» спокійних епізодах відтворюється або прихована тривога, або солодка знемога (в залежності від сюжетного контексту). Образу Єлизавети притаманна ліричність (більша рівноваженість, стриманість); стрімкі музичні епізоди, які також присутні відтворюють, як правило, радісний, захоплений стан героїні (а не вакхічне буйство, або гнівний розлючений стан, як це спостерігається у випадку з Венерою).

Семантику образів Венери та Єлизавети найбільш доцільно розглядати саме в контексті їхньої парності, а не відокремлено. Два жіночих персонажі вибудовуються за принципом взаємодоповнюючого контрасту і протягом драматургічного розвитку залишаються двома протилежними «рушійними силами» головної сюжетної лінії, по-різному впливаючи на долю Тангейзера.

2.1.2. Взаємодія двох жіночих образів в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера

Серед сучасних наукових розвідок, присвячених творчій особистості Р. Вагнера, його світогляду та авторському стилю, – праці Б. Котюк, С. Олійник, О. Кобзар, Л. Гаврильчик, О. Шаповал, О. Кобзар, І. Ягодзинської.

При цьому, велику увагу дослідники приділяють символіці та міфо-поетичним тенденціям в оперній творчості композитора. Особливий інтерес для нашої теми також становлять наукові розробки, присвячені дослідженню опери «Лоенгрін». Зокрема, дослідження музичної драматургії твору міститься у статті О. Рощенко.

Як відомо, жанр опери займає центральне місце у творчості Ріхарда Вагнера. Композитор здійснив оперну реформу. Її головні риси: визначальна роль драми, масштабність композицій, використання наскрізного розвитку та розвиненої системи лейтмотивів, ускладнення музичної мови, порівняно з попередниками (особливо, у сфері гармонії), прагнення до синтезу пісенного та речитативного початків у вокальних партіях (звернення до декламаційного типу мелодики). Усі опери Р. Вагнера втілюють монументальні ідеї – композитор черпав їх з міфів і легенд, в яких увиразнилась мудрість багатьох поколінь. Композитору належить дев'ять опер. Вершинами творчості вважаються опери зрілого та пізнього періодів творчості: «Летючий голландець» («*Der fliegende Holländer*», 1843 р.), «Тангейзер» («*Tannhäuser*», 1845 р.), «Лоенгрін» («*Lohengrin*», 1848 р.), «Трістан та Ізольда» («*Tristan und Isolde*», 1859 р.), тетралогія «Перстень Нібелунга» («*Der Ring des Nibelungen*», 1854–1874 pp.), «Парсіфаль» («*Parsifal*», 1882 р.). Прем'єри останніх творів відбулись на сцені театру, побудованого за ініціативою Р. Вагнера, в межах започаткованого композитором Байройтського фестивалю. Цей фестиваль продовжує проводитись вже більше двох сторіччя поспіль під керівництвом нащадків композитора.

Першоосновою оперних сюжетів Р. Вагнера, як зазначалось вище, у більшості випадків є міфи та легенди. Композитор завжди ретельно продумував драматургію кожного твору. Показовим є той факт, що він починав писати музику тільки після того, як закінчував роботу над лібрето (Вагнер сам написав лібрето до всіх своїх оперних творів). Детальність вибудовування драматургічної концепції визначається дуже розвиненою системою лейтмотивів, яка віддзеркалює майже кожний поетичний образ – не тільки

персонажів, але й предмети, які мають важливе символічне значення, й узагальненні людські почуття.

Мета даного підрозділа полягає у визначенні характеру взаємодії двох жіночих образів – Ельзи та Ортруди – в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера; а також у виявленні відмінних рис у музичній мові двох жіночих персонажів та основних драматургічних етапів їх розвитку.

Сюжет опери «Лоенгрін» спирається на середньовічні легенди про чарівного лицаря Граала і втілює вічну ідею протистояння добра та зла. Добро уособлюють Лоенгрін та Ельза, в той час, як зло знаходить своє вираження у постатях Фрідріха та Ортруди. Трагічний фінал опери якби залишає цей конфлікт відкритим. З одного боку, щастя Ельзи та Лоенгріна зруйноване – лицар вимушений назавжди покинути наречену, яка після цього вмирає від горя. З іншого боку – справжнє кохання є вічним, і смерть Ельзи означає лише перехід в інший світ, де немає місця земним стражданням, і де душа головної героїні продовжить своє існування разом із коханим.

Отже, в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера представлено два жіночих образи – Ельза і Ортруда. Кожний з них має свою лінію розвитку, але, водночас, на рівні драматургічного цілого вони утворюють певну єдність. Визначаються дані жіночі образи завдяки драматургічній дії, сюжету; характеризуються інтонаційно-мелодичним складом, виразними особливостями ритму, темпу, ладу та гармонії. Композитор розкриває за допомогою парних жіночих образів своє ставлення до поведінки людей у різних обставинах і намагається викликати таке ж саме відчуття у слухача.

Взагалі, поняття художнього образу в музиці є досить складним для визначення. О. Белоенко підкреслює, що «... воно позбавлене предметності, будь-якої наочної конкретності, втілюючи, переважно емоційну інформацію та виражаючи естетичні переживання, настрої і почуття» (2020 : 22). Класична концепція опери передбачає розподілення героїв на позитивних та негативних. Зазначимо також, що в опері створення того чи іншого художнього образу завжди підпорядковується загальній сюжетній логіці розгортання твору,

загальній драматургії. Таким чином, художній образ оперного персонажу не існує окремо, а постає у постійній взаємодії з образами інших персонажів. Взаємодія декількох основних персонажів утворює певну драматургічну лінію: драматичну, ліричну, комічну або лірико-драматичну, лірико-комічну тощо. Тісний взаємозв'язок простежується між тими персонажами, які мають схожі ролі (наприклад, жінка у стосунках з чоловіком), але при цьому один з персонажів належить до позитивних героїв, а інший – до негативних.

Для умовного об'єднання двох таких персонажів автором роботи запропоновано термін «парні образи». Характерною ознакою є те, що, з одного боку, вони вибудовуються у протиставленні, а з іншого – перебувають у тісному взаємозв'язку. Дані образи сприймаються через їхню амбівалентність, контраст і, в той же час, через взаємодоповнення. В українському музикознавстві вищезазначений термін запропоновано автором роботи вперше. Контрастність між образами Ельзи та Ортруди є очевидною – вона виявляється у протиставленні душевної чистоти, щирості та жорстокості і підступності. Спільним є те, що обидва персонажі через різні жіночі архетипи якби з різних боків розкривають сутність єдиного багатогранного жіночого начала.

Розглянемо розвиток жіночих образів в опері «Лоенгрін» Р. Вагнера з метою виявлення відмінних рис у їх музичній мові та визначення характеру їх взаємодії.

Експозиція образу Ельзи вміщена в розгорнуту хорову сцену з яскравим драматургічним розвитком (дія I, сцена друга). Звинувачена підступними опікунами, Фрідріхом та Ортрудою, у вбивстві рідного брата, головна героїня змушена з'явитись на суд перед королем та усім народом. Замість відповіді на запитання короля щодо звинувачення, Ельза відчужено розповідає про свої почуття. Початковий спокійний і просвітлений характер її промови віддзеркалюється тональністю *As-dur*, прозорою оркестровою фактурою, неквапливим темпом («*Langsam*» – «повільно»). У виконанні небесного сопранового тембру звучать кантиленні мелодичні поспівки, побудовані за

принципом поступового низхідного руху з вершини джерела і збагачені хроматизмами та форшлагами. Композитор майстерно відтворив найтонші відтінки зміни настрою за допомогою чергування мажорних та мінорних гармонічних барв, відхилень у споріднені тональності. Зокрема, всередині перших двох фраз спостерігаються відхилення у паралельний *f-moll* – таким чином піднесений молитовний стан об'єднується з тугою та скорботою («*Einsam in trüben Tagen hab' ich zu Gott geflecht...*» – «Самотня у похмурі дні, я молилась Богу...»).

Згадка про стогони та ридання, від яких страждала Ельза, відмічена драматизацією музичної тканини: появою *tremolo* в оркестровому супроводі та заглибленням у мінорну сферу (співзвуччя *es-moll*, *as-moll*), великою кількістю пунктирних ритмоформул. Кульмінаційний епізод підкреслюється значним посиленням динаміки (*crescendo* → *f* → *ff*) та прискоренням руху (*accelerando*), приходом до мелодичних вершин (*ges²*, *as²*) – героїня в цей час пригадує, як її пісня сягала «бурхливих тонів у повітрі» («*gewalt'gem Tönen went in die Lüfte schwoll*»). Подальше згасання почуттів та повернення до початкового стану передано за допомогою *ritardando* та *diminuendo* (див. нот. пр. 1).

Нотний приклад 1. Дія I, сцена друга, тт. 77–80.

Після декількох коротких реплік розповідь Ельзи продовжується: вона пригадує про чарівного лицаря, якого побачила уві сні. Музика набуває більш рішучого характеру завдяки висхідним квартовим стрибкам та пунктирному ритму в мелодиці, який доповнюється дрібною пульсацією в оркестровому супроводі, і в цілому за ритмічною організацією наближується до урочистої

ходи. У такий спосіб композитор «змальовує» образ сміливого лицаря, який з'явився перед Ельзою у сяйві своєї зброї («*In lichter Waffen Scheine*»).

Ще більш рішучим та тріумфуючим за характером є новий сольний епізод, в якому розкривається тверда віра дівчини в те, що чарівний лицар прийде за нею та врятує її життя. Радість та впевненість героїні віддзеркалюється великою кількістю ходів на широкі інтервали в мелодичній лінії й переважанням високої теситури. Слова, в яких Ельза висловлює готовність бути дружиною лицаря («*Gemahl mich heiben geb' ich ihm*»), співпадають з яскравою кульмінацією (прихід до as^2 на f), яка втілює головний смисловий акцент усієї розповіді героїні.

Під новим кутом образ Ельзи розкривається у новій сцені – у діалозі з Лоенгріном. Музичні промови героїні сповнені ніжною лірики. Вони підтримуються ледве помітним оркестровим супроводом. Фермати, філірування звуку всередині реплік, злети до мелодичних вершин на p – все це відтворює проникливість та щирість почуттів, чистоту внутрішнього душевного світу Ельзи (див. нот. пр. 2).

Нотний приклад 2. Дія I, сцена третя, тт. 137–140.

За принципом різкого контрасту на початку II дії побудована експозиція образу Ортруди. Для представлення її образу Р. Вагнер обирає драматичні сцени-діалоги, в той час, як Ельзі доручались переважно окремі сольні епізоди, більш розмірені та спокійні. Головні «злі» риси даного парного образу-антиподу проступають вже в оркестровому вступі до першої сцени – діалогу з Фрідріхом. Основні зловісні, похмурі теми проводяться у низькому регістрі в тихій динаміці (p , pp) і спираються на хроматизми та дисонуючі гармонії. У

такий спосіб змальовано жорстокі наміри героїні, які поки що причаїлися в її серці.

Вже перші музичні висловлення Ортруди яскраво віддзеркалюють її підступність. Їм притаманний речитативний характер. Реплікам на *p*, у низькій теситури протиставляються гнівні низхідні октавні стрибки в кінці фраз, а також різкі вигуки всередині музичних побудов – зупинки на акцентованих мелодичних вершинах у гучній динаміці. У такий спосіб композитору вдалось підкреслити найбільш значимі слова: «*Aus diesem Glanz des Festes unserer **Feinde** saugen mich ein furchtbar todlich Gift, das unsre **Schmach*** («З цього пишного свята наших **ворогів** я висмоктую страшну смертельну отруту, нашу **ганьбу**»). В гармонічному пласті характерною є опора на співзвуччя зм. VII₇, майже постійна тональна нестійкість, відхилення, відсутність яскраво вираженого тонального центру (див. нот. пр. 3).

Нотний приклад 3. Дія II, сцена перша, тт. 72–75.

The musical score consists of two staves. The top staff is for the voice (soprano) and the bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a fermata over the first measure, followed by a series of notes with lyrics: "Gift, das uns-re Schmach und ih-re Freu-den en-de!". The piano accompaniment starts with a tremolo (trem.) and dynamic marking *fp*, followed by *f*, *piu p*, and *pp trem.* The right hand of the piano part is marked "Str. allein" (string alone).

На відміну від свого чоловіка, Ортруда не боїться Божої кари за злочиння. В її суперечці з Фрідріхом композитор майстерно відображає кожну зміну інтонації. Зокрема, риторичне запитання «*Gottes Craft?*» («Божий промисел?») відтворюється низхідним рухом, при цьому відокремлюється кожний склад вербального тексту за допомогою акцентів. Триумфальне «*Ha, ha!*» («Ха, ха!») після короткої паузи супроводжується стрімким висхідним рухом на *f*² у гучній динаміці (*ff*). Тверда вимога коритися її вказівкам – «*Gib hier mir Macht*» («Дай мені силу») – побудована у вигляді скандування: остинатне повторення звуків, акценти, висока теситура. Наступне відверте знущання, визнання безсилля та слабкості Господа віддзеркалюється тривалим

спуском по хроматизмах від *fes*² до *cis*¹ («...*welch'schwacher Gott es ist, der ihn beschützt*» - «...який це слабкий Бог, що його [Лоенгріна] захищає»). Даний епізод яскраво засвідчує, якою владною та жорстокою є героїня (див. нот. пр. 4).

Нотний приклад 4. Дія II, сцена перша, тт. 234–243.

Ортруда

Ф. Kraft! Got. tes Kraft? Ha, ha! – Gib hier mir

О. Macht, – und sicher zeig' ich dir, *welch'schwacher Gott es ist, der ihn beschützt.*

Перше безпосереднє зіставлення образів двох жіночих персонажів відбувається у наступній сцені – діалозі між Ортрудою та Ельзою. Якщо втілення музичних промов Ельзи принципово не змінюється – її початкове аріозо пройняте кантиленними мелодіями, сповненими щасливого очікування, то партія Ортруди значно відрізняється від її попередньої музичної характеристики. Композитор так само наділяє її пісенним мелодизмом з відтінком награного смутку – Ортруда хоче переконати Ельзу, скористатись довірливістю дівчини, і саме тому «підлаштовується» під її музичну мову. Паузи між її словами ніби передають гіркі зітхання, що доповнюється щемливими затриманнями («*“Unglücklich Weib” – Wohl hast du Recht, so mich zu nennen*» – «*“Нещасна жінка” – ви праві, називаючи мене так*») (див. нот. пр. 5).

Нотний приклад 5. Дія II, сцена друга, тт. 73–76.

Ортруда

„Un - glück - lich Weib!“ – Wohl hast du Recht, so mich zu nen - nen! – In

Справжнє обличчя Ортруди відкривається знову, коли вона на деякий час залишається на самоті і звертається до язичницьких богів. Одразу змінюється фактура оркестрового супроводу – змішанні почуття тріумфу та сум'яття відображаються пошвавленням руху (тріолі, *tremolo*), посилюється роль ударних та мідних духових. На цьому тлі чутно зловісні страшні заклики Ортруди – «*Wodan!*» («Вотан!»), «*Freia!*» («Фрейя!»), які лунають у високому регістрі на *ff*.

З поверненням Ельзи Ортруда знову продовжує в удавано-смиреному тоні, через наполегливі повтори мелодичних зворотів переконувати дівчину у своїй відданості, що їй вдається. Свідченням цьому є заключний сольний епізод Ельзи, який спирається на кантиленні мелодії, мажорні співзвуччя і втілює щире довіру до Ортруди («*Laß mich dich lehren, wie süß die Wonne reinster treu'*» – «Дозволь мені навчити тебе, наскільки солодким є найчистіше блаженство») (див. нот. пр. 6).

Нотний приклад 6. Дія II, сцена друга, тт. 349–354.

э. *gibt? - Kehr' bei mir ein! Laß mich dich lehren, wie süß die Wonne*

Якщо під час першого зіставлення двох жіночих образів конфлікт між ними мав прихований характер, то в наступному зіткненні персонажів, сцені біля собору, протиріччя загострюються. Ортруда позбувається хибної смиренності, сподіваючись зганьбити Ельзу перед народом, що зібрався біля собору: в її партії панують рішучі висхідні інтонації, ходи на широкі інтервали. Яскравим прикладом є наполегливі вимоги: «*Kannst du ihn nennen ... ob sein Geschlecht, sein Adel wohl bewahrt?*» («Чи можеш ти назвати його ім'я ... чи добре зберігся його рід, його дворянство?»). Кожна інтонація запитання підкреслюється рухом вгору, всередині фраз присутні різкі октавні стрибки. Відповіді здивованої, приголомшеної Ельзи також відрізняються більшою

схвильованістю та енергійністю порівняно з попередніми сольними епізодами. Характерним є пунктирний ритм, висхідні квартові ходи, акценти, виклад тематизму у вигляді коротких реплік, які розмежовуються паузами («*Lästerin!*», «*Ruchlose Frau!*» – «Богохульниця!», «Негідна жінка!»). Таким чином, образ Ельзи набуває тут нових вольових рис, готовність захищати своє кохання. Разом з цим, відчувається також сум'яття, яке поступово оволодіває головною героїнею (див. нот. пр. 7).

Нотний приклад 7. Дія II, сцена четверта, тт. 300–306.

э. *Lästerin! Ruchlose Frau! Hör, ob ich Antwort mir ge...*

Str. dazu *p*

У

фіналі II дії розвиток конфлікту досягається за рахунок включення нових дійових осіб: Лоенгріна, Фрідріха, короля та усього народу, який також висловлює своє ставлення до того, що відбувається. Ортруда відступає з появою Лоенгріна, Фрідріх вимушений покинути натовп за наказом короля. Втім, перемога добра є тимчасовою. В душі Ельзи вже «посіяні» сумніви, у заключний ансамбль з хором вторгаються теми зла.

Розвиток образу Ельзи продовжується у III дії. Дует з Лоенгріном розпочинається в світлому, радісному настрої. Основна тема є показовим взірцем любовної лірики. Вона звучить в мажорі і спирається на широкі секстові ходи. Особлива проникливість створюється завдяки мелодичному звороту V–IV[#]–IV^b–III («*Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbrennen...*» – «Я відчуваю, як моє серце так солодко спалахує поряд з тобою») (див. нот. пр. 8).

Нотний приклад 8. Дія III, сцена друга, тт. 27–30.

Se - lig - keit! — Fühl ich zu dir so süß mein Herz entbren - nen,
 - торг любви! Чуд - ным огнем пы - ла - ет сердце неж - но,

vi. più p *pp* *nur Str.*

Проте, Ельзу охоплюють сумніви, її сольні епізоди звучать все більш напружено. Тривога, що посилюється, підкреслюється появою тем злих сил в оркестрі. Коли Ельза вже не може боротися із собою, вона задає Лоенгріну те саме фатальне питання, яке обіцяла ніколи не задавати. В її останньому аріозо проступають інтонаційні звороти, пов'язані з образом Ортруди – незграбні, нестійкі, використовується рух по звуках зм. VII₇. Отже, протягом сцени відбувається драматургічний розвиток – від цілковитої узгодженості до гострої суперечки між героями. Відповідно, образ Ельзи також проходить певну трансформацію – від смиренності, довіри та відчуття безмежного щастя до підозри у зраді, обмані.

Отже, взаємодія між образами Ельзи і Ортруди відтворюють вічне протистояння добра і зла. В образі Ельзи втілюється чистота і непорочність, в той час як образ Ортруди є уособленням підступності, лицемірства, сліпого прагнення влади. Контрастність героїнь відображається композитором на рівні музичної мови. Ельзі, в цілому, притаманні кантиленні мелодії, розмірені темпи, теситурна та динамічна врівноваженість, перевага мажорного ладу, тобто пануючою є просвітлена лірика. Ортруді, навпаки, відповідають мелодії речитативного характеру, насичені драматизмом, з гострими акцентами, широкими стрибками, теситурними та динамічними контрастами, опорою на нестійкі гармонії (найчастіше, зм. VII₇). Цікаво, що протягом драматургічного розвитку ці дві сфери проникають одна в іншу. Так, партія Ортруди набуває пісенності, коли вона прагне увійти до Ельзи в довіру (дуєт з II дії). В останньому сольному епізоді, де Ельзою оволодіває божевільне бажання отримати відповідь будь-якою ціною, в її партії з'являються незграбні

інтонаційні звороти, характерні для образу Ортруди. Таким чином, в процесі композиційного розвитку два жіночих персонажі контрастують та, одночасно з тим, взаємодіють один з одним, а на рівні музичного втілення – представлені як єдина драматургічна лінія.

2.2. Жіночі образи (Аїди і Амнеріс) в контексті драматургії опери «Аїда» Дж. Верді

Поняття «музична драматургія» у вітчизняному музикознавстві має широке застосування, утім, дослідники й досі сперечаються щодо доцільності й правомірності його застосування в музиці, адже, цьому поняттю «властиві багатозначність, звуження та розширення смислового обсягу, вільне переміщення смислового центру, виникнення все нових і нових значень» [23, с. 362]. Це призводить до того, що воно з інструменту наукового аналізу, з поняття інтонаційно-драматургічного аналізу перетворюється на метафору. Отже, розглянемо засадничі принципи поняття «музична драматургія», які задіяні в даному дослідженні.

В оперному мистецтві питання смислоутворення тісно пов'язане з питанням особливостей розгортання смислів у становленні музичної цілісності – з музичною драматургією. Це поняття дає музикознавцеві певний алгоритм дій, згідно з яким, він має «... вивчити взаємини образів у процесі становлення цілого, уявити їх у вигляді системи, а також вказати на закони, якими це становлення керувалося» [23, с. 361]. Поняття «драматургія» застосовують також для осмислення процесу музичного сприйняття, «коли твір постає перед слухачем як узагальнена драма, що розгортається поза його свідомістю, як театр ідеальних дієвих сил» [там само].

Поняття «драматургія» часто використовують, аби осмислити характер використання у творі того чи того засобу музичної виразності. Таким чином виникають різновиди: «темброва драматургія», «вокальна драматургія» «темпова драматургія», «фактурна драматургія» тощо. Під драматургією

розуміють також теорію побудови драм, цим поняттям виражають систему специфічних робочих принципів (про це говорить сама етимологія слова «драматургія», що означає «будова», «створення», «складання драми»). У такий спосіб поняття «драматургія» осмислюють у сенсі поетики драми. Є. Назайкінський розглянув поняття «музична драматургія» не тільки як специфічний музично-оповідальний бік розвитку твору, а й як «систему принципів та засобів побудови твору за законом драми, тобто як рід поетики» [23, с. 362]. Інакше кажучи, драматургія осмислена вченим як набір засобів, принципів, законів, якими вибудовується музичне ціле за прикладом драми. Окрім того, це поняття охоплює концепцію твору, його сюжетно-образну логіку розгортання. Отже, багатопланове поняття «драматургія» у кожному конкретному випадку його розуміння визначає *контекст*.

Часто-густо під музичною драматургією дослідники розуміють цілісну систему взаємодіючих (зіставлених) образів (образно-сміслових начал) та принципів їх розвитку: «Драматургія – це цілісний, завершений, відзначений напруженістю й інтенсивністю процес розвитку та взаємодії власне музичних образів у масштабі всього твору або його великої, відносно самостійної частини, рушійною силою якого є конфлікт» [23, с. 363]. У цьому визначенні «драматургія» представлена як своєрідна образна структура музичного твору.

Цікаву концепцію музичної драматургії та її класифікацію запропонував В. Бобровський. Він осмислив музичну драматургію як план та лінію розвитку «суттєвих для реалізації художньої ідеї моментів музичного часу» [там само]. При цьому план та лінія розвитку створюються «з допомогою або одного із чотирьох кількісних принципів (одно-, дво-, три-, багатоелементності), або різних форм їх поєднання; за допомогою одного із трьох якісних принципів – неконтрастності, контрастності, конфліктності (можливі також їх сполучення та перемикування)» [там само]. Саме за цими принципами визначається тип драматургії, яких 4 :

– одноелементна (монодраматургія), у якій розвивається лише один «момент часу» Відносно терміна «момент часу» зазначимо, що «ним може

бути як тема, так й будь-який інтонаційний зворот на будь-якому рівні форми, який додає щось суттєво нове в розвиток образу»;

- двоелементна (парна), яка функціонує як зіставлення двох різних, доведених до контрасту й конфлікту, «моментів часу»;

- триелементна (тріадна), що працює за принципом «теза – антитеза – синтез»;

- багатоелементна (множинна), функціонально-філософська основа якої – «зміна типів виразності, психологічних станів, втілених у вигляді відмінних одне від одного моментів часу» [23, с. 364].

Отже, музична драматургія – це організований на основі вищезазначених принципів «процес зіставлення й розвитку втілених у музиці типів виразності та психологічних станів» [там само]. Це визначення сприймається як доповнення до цитованого раніше, оскільки в ньому вказаний предмет музичної драматургії – психологічний рух, який ототожнюється із музичним. Крім цього, у цьому визначенні В. Бобровський наближається до більш традиційного розуміння музичної драматургії як галузі, до якої можна віднести втілення різних психологічних станів та взаємозв'язок образів, що при цьому виникають. Загалом у всіх визначеннях «музичної драматургії» можна виокремити чотири ключові параметри, що складають її сутність.

Перший полягає в тому, що драматургія – це система, яка функціонує за певними законами й принципами. Тим самим драматургія постає як своєрідна поетика.

Другий параметр вказує на те, що в основу музичної драматургії покладені конструктивні засади драми, зокрема поняття «конфлікт».

Третій – вказує на динамічний характер системи загалом.

Зрештою, четвертий – пов'язаний із поняттям образу, образно-сміслових начал, психологічних станів тощо. Зазначимо, що образ виникає на основі певної структури, створеної засобами музичного мистецтва. Інакше кажучи, образ є результатом взаємодії засобів виразності.

В. Вишинський підкреслює, що «... образ як ціле завжди більше, ніж сума його компонентів (нададитивний ефект). Із цього випливає, що поняття музична драматургія» може бути застосоване не тільки до образного плану твору, але й до виразних компонентів. Тобто його можна трактувати як логіку становлення, логіку взаємин не тільки образів, але й тих засобів, за допомогою яких вони були створені» [23, с. 365].

Отже, в контексті даного дослідження музична драматургія проявляє себе на будь-якому рівні процесу формоутворення – від тематичного ядра (лейтмотива, лейттеми – до загальної форми цілого. Зазначимо поширення дії драматургічного начала на всі плани музичної цілісності. Результатом такого розуміння є уявлення музичної драматургії як системи, що має дворівневу структуру, де перший рівень – логіка взаємин елементів музичної мови (музичної семантики), другий – взаємини й розвиток парних образів та пов'язаних з ними смислів.

Оскільки драматургія зазвичай є діалектичним процесом, то й система взаємодії музично-виразних засобів парних образів, так само, як і самі образи, вочевидь мають базуватися на тих самих або подібних принципах. Для того ж, аби вся система функціонувала належним чином, потрібна бінарна опозиція, подана у конфліктному відношенні, яка надалі дійде розв'язки. Отже, на основі виконаного аналізу наукових праць запропонуємо визначення *музичної драматургії як мобільної дворівневої системи, де на першому рівні контрастно сполучені елементи музичної мови інтегруються в образи, які на другому рівні формують динамічну систему конфліктних взаємодій.* У запропоновану визначенні система взаємодіючих образів є найвищим рівнем узагальнення музичного процесу.

У своїх 26 (32) операх (1838-1893) Дж. Верді пройшов складний шлях творчих пошуків. Від традиційної італійської опери з номерною структурою і акомпануючим оркестром, він, ввібравши і творчо переосмисливши всі досягнення століття, прийшов до творів яскраво новаторських, розсунув межі можливостей свого улюбленого жанру. В епоху панування естетики Р. Вагнера

композитор привів італійську оперу до вершинної точки її розвитку та слави, відстояв свою національну самобутність, свій шлях оперного драматурга.

«Аїда» (1869–1871) в оперній спадщині Дж. Верді займає особливе місце. Створена в 1871 р., нова, оригінальна опера, не схожа на всі попередні, вона відкриває пізній період творчості композитора, і разом з наступними операми – «Отелло» і «Фальстафом» – є осередком кращих досягнень оперного стилю Дж. Верді.

В основі сюжету лежить давня єгипетська легенда про боротьбу фараона з ефіопами. (Лібретто написав Антоніо Гісланцоні, якого консультували відомі єгиптологи – Марієтт і Еберс. Сценарний план належить самому Дж. Верді. Опера «Аїда» написана на замовлення Каїрського театру до відкриття Суецького каналу і, на думку замовника, опера мала прославляти велич Єгипту. Тому важливою якістю опери є її чудова пишність сценічної постановки: краса і міць масових сцен з великим хором і балетом, з додатковим оркестром на сцені (в 2 к. II дії), розвиненими ансамблями, урочистими шествіями, ретельно виписаним місцевим колоритом. Все це відповідало уявленням композиторів XIX ст. про оперний спектакль у повному розумінні цього слова, зокрема, це відповідало традиціям великої французької опери (одним із найяскравіших представників якої був Дж. Мейєрбер; опера «Вільгельм Телль» Дж. Россіні та опера «Дон Карлос» Дж. Верді – теж у традиціях великої французької опери).

Однак, якщо у великій французькій опері «пишність» носила декоративний характер, то в «Аїді» помпезність і химерність масових сцен не є самоціллю, оскільки і сама ідея опери не обмежується тільки замовленням Каїрського театру. В «Аїді» Дж. Верді втілює одну з основних тем своєї творчості – ідею протиставлення любові та ненависті, зіткнення людських пристрастей та надій із невблаганністю року та долі. Цей, характерний не лише Дж. Верді, а й багатьом операм XIX ст. конфлікт, є стрижнем розвитку опери та його втілення спрямувало музично-драматичний розвиток.

Опера «Аїда» показова для творчості Дж. Верді у багатьох відношеннях. Це стосується не тільки реалістичності художнього втілення її сюжету в музиці (а ми знаємо, що реалізм – основа вистав Дж. Верді), а й того, що, працюючи, по суті, над новим жанром музичної драми, композитор не відступив від своєї оперної естетики: зберіг вокальну основу та театральновидовищну природу опери. У цьому полягає своєрідність її музичної драматургії і природи симфонізму. «Він відстоював свої права одноосібного творця, відповідального за текст, музику, вибір виконавців, готовий поставити під удар свої матеріальні інтереси, піти на повний розрив стосунків аж до передачі справи до суду, коли намагаються нав'язати йому те, що суперечить його принципам» [46, с. 13].

Вимоги до сюжетів у композитора були наступні:

- критерій новизни, своєрідність, оригінальність;
- різноманітність і контрастність;
- театральна дієвість ефектних сценічних ситуацій;
- велич і сила, оригінальність і новизна характерів [46].

За словами М. Черкашиної, останнє він вважав «найважливішим, ніж яскравий сценічний антураж [46, с. 313]. «Пристрасть, емоційна напруга – ось що було для Верді дуже важливим стимулом перетворення словесної драми в драму музичну» [там само].

Дж. Верді, вибираючи сюжет для опери, просив венеціанського літератора і драматурга Антоніо Сомма, який щойно завершив багатолітню роботу над лібретто опери «Король Лір», знайти такий, який він так охарактеризував: «... сюжет прекрасний, оригінальний, цікавий, з чудовими ситуаціями і великими почуттями; великими почуттями передусім! (виокремлено мною – П. Ю.)» [46, с. 313].

Емоційна напруга в опері є наслідком масштабності характерів. Концентрованість подій і гострота сценічних ситуацій забезпечують силу впливу, до якої Дж. Верді прагнув.

Як зазначає М. Черкашина, на стадії обдумування і уважного вивчення образного сюжету композитор визначав для себе драматургічну ідею, якій потім підпорядковував дію, формував музичні уявлення, створював узагальнений музичний образ вирішення теми. Цей етап роботи був для композитора настільки важливим, що в подальшому йшлося, за його словами, лише про техніку і матеріальну реалізацію складеного плану. Дж. Верді позбавився від властивої італійському лібрето словесної риторики, від поетичних красивостей заради них самих. Персонажі мають робити і говорити саме те, що їм варто говорити і чинити. Добиваючись бажаного навіть, здавалося б, в незначних частинах тексту, Дж. Верді ніколи не вів суперечку лише про слова. Літературні співробітники, з якими він в ті роки контактував, – Антоніо Сомма, Франческа марія Піаве, Камілла дю Локль, Антоніо Гісланцоні – проходять під його керівництвом школу нової лібретистики. Вони вчаться підпорядковувати власну творчість вимогам жанру, який Дж. Верді назвав сценічно-музичною драмою або ж оперою з намірами – на противагу попереднім італійським операм з каватинами і кабалетами [46, с. 320].

Дж. Верді розумів оперне мистецтво як художній організм, заснований на синтетичній єдності складових компонентів. Цей синтез став реальністю в опері «Аїда» як художній цілісності. Для композитора мало значення лібрето і добра тема для лібрето, він казав: «Лібрето, лібрето і опера зроблена!».

Для втілення музично-сценічної драми нового типу в театрі він також першочергового значення надавав вибору виконавців. «Будуть добрі співаки – і опера вразить публіку». Вимагав від них вдумливого трактування музичної драми (саме трактування, а не просто виконання). Опера «Аїда» завершила двадцятилітній зрілий період творчості композитора. Перша опера, яка від початку до кінця була створена однією волею. Дж. Верді реалізував в ній свій ідеал сценічно-музичної драми, в якій:

- відмова від загальних місць;

- точність сценічних слів («вони не мають бути кволими, холодними, безбарвними, повинні чітко окреслювати ситуацію і характеризувати образи»);
- масштабність, значимість, далекість від буденного;
- часова дистанція укрупнює образи, не допускаючи малодраматичності в передачі почуттів.

В опері 4 дії (7 картин = 2+2+1+2) та у кожного своя роль у загальній логіці розвитку драми:

Таблиця 2. Композиція опери «Аїда»

Дія	Картина	Зміст	Функція в опері
I	1	Зал у палаці в Мемфісі	Експозиція основних дійових осіб та сил:
	2	Сцена посвячення Радамеса в храмі	а) Єгипет у його військовій могутності (хор «До берегів священних Нілу» с.10) і його релігійності (сцена посвяти з молитвою богу Ра – с.63). Ця сцена дуже важлива, тому що в ній – зав'язка долі Радамеса, у якій жерці зіграють фатальну роль. б) Експозиція основних образів: Радамеса (романс «Мила Аїда»), Аїди та Амнеріс (дует = сцена-діалог) та всіх 3-х основних учасників драми – Радамеса, Амнеріс та Аїди – в терцеті.
II	1	У покоях Амнеріс, очікування повернення військ	Розвиток конфлікту: Амнеріс вивідує в Аїди її таємницю.

	2	Зустріч військ і сцена з полоненими	<p>Часткове продовження експозиції (поява нового героя – царя Ефіопії Амонасро, батька Аїди), і водночас подальший розвиток конфлікту, завдяки виявленню складних взаємин героїв:</p> <p>а) зустріч Радамеса = сцена в 3-хч.ф.: хор «Слави Єгипту» – танець переможених – хор «Слава Єгипту».</p> <p>б) сцена з полоненими: розповідь Амонасро, що переростає у величезний фінальний ансамбль.</p> <p>Загалом 2 к. – кульмінація пишності та ефектності в опері та одна з найграндіозніших сцен в оперному мистецтві: 2 хори, 2 оркестри та балет.</p>
III		На березі Ніла	<p>Найнапруженіший розвиток, кульмінація.</p> <p>Майже весь акт побудований на дуетних сценах, навіть романс Аїди і монолог Амонасро є частинами наскрізної сцени.</p>
IV	1	Побачення Амнеріс з Радамесом і Сцена суду	<p>Вершина опери, узагальнення всіх її ліній: трагічної, ліричної та орієнтальної. Дві кульмінації: у 1 к. – трагічна, у 2 к. – лірична (дует «Прощавай, земля»).</p>
	2	У підземеллі	

Розглянемо систему драматургічних конфліктів в опері. Як і в попередніх операх Дж. Верді, основу драматургії «Аїди» становить конфлікт, але тепер уже не один, а у вигляді цілої системи:

1) *центральний конфлікт* – соціальний = кохання і деспотизм (між особистими долями героїв та жерцями).

Зоною його втілення є вже початок опери – вступ. У ньому втілено 2 основні образи опери – Аїда та жерці, показано їх протистояння, зіткнення та результат: тема Аїди (або тема кохання) – тонкий, тендітний мелодичний штрих, характерні інтонації романтичного томління, повітряна хроматична тканина, невизначена тональність ($D-d$), засурдинені струнні у високому регістрі, оплетені підголосками (спочатку вступають скрипки, потім альти, поступове занурення в низький реєстр), а потім – у темі жерців – звучать віолончелі. У цій темі відбувається не тільки зміна тембру, а й усієї фактури: сувора діатоніка, «невблаганність» низхідного руху, мірний ритм, що «пригноджує» до землі, загальний аскетичний характер звучання, імітаційна поліфонія (канон, потім фугато).

При всій відмінності, загальним у двох темах (і типовим для пізньої творчості Верді) є збагачення гомофонної тканини поліфонічними прийомами розвитку (тоді Верді вивчав творчість Палестрини), що дозволяє зрештою зіткнути ці теми, поєднати їх у контрапункті. Таким чином, вступ дає не тільки зіставлення контрастних тем, але і їх зіткнення, що передбачає:

а) вузлові моменти дії в опері: тема жерців з'являється у фіналі II дії, коли жерці вимагатимуть страти полонених, а також у сцені суду над Радамесом; а принцип контрастного поліфонічного з'єднання пластів з темою Аїди буде представлений в опері не тільки у вигляді з'єднання тем, але й у вигляді поєднання декількох конфліктних ліній і декількох сценічних планів:

фінал опери = жерці – Амнеріс – Аїда з Радамесом¹;

б) підсумок опери: після того, як лейтмотив жерців досягає справжнього фанатизму – *tutti* – звучність різко знімається, залишаються лише тембри скрипок і флейт, які на *ppp* і *dolcissimo* проводять знову лейтмотив Аїди, але тепер, крім імітацій, в басу залишаються протяжні звуки з теми жерців; теми

¹ Подібне з'єднання декількох конфліктних ліній і декількох сценічних планів спостерігаємо також в квартеті з опери «Ріголетто».

протистоїть своїм зовні статичним зіставленням. Лейтмотив Аїди має тепер висхідний напрямок і, досягнувши *fortissimo*, різко згортається на *ppp* і розчиняється – *morendo*. Так само розчиненням звучності закінчується і вся опера.

Паралельно з центральним, в опері розвивається ще кілька конфліктів:

2) **громадянський конфлікт** (і у масових, й у індивідуальних сценах):

Амонасро – Аїда,

Аїда – Радамес.

3) **психологічний конфлікт** всередині одного табору:

Амонасро – Аїда,

Амнеріс – жерці;

між таборами:

Амнеріс і Аїда (дуєт Амнеріс і Аїди в 1 к. II дії)

і конфлікт у свідомості одного героя – *моносцена Аїди* з I дії).

Таким чином, складність конфліктів, логіка і послідовність у тому розкритті, напруженість розвитку – усе це визначає жанр опери «Аїди» – опера-драма.

Музично-сценічні пласти та їх взаємодія в опері

Сюжетно-музичний розвиток в опері багатоплановий і заснований на перетині та взаємодії декількох музично-сценічних пластів: «егіпетська» лінія, орієнтально-декоративна, психологічна драма.

Перший пов'язаний із втіленням ідеї Єгипту, його могутності та сили. Ця «егіпетська» лінія відтворюється через фанфари (перед романсом Радамеса), триумфальні марші (Марш з II дії) та хори («Слава Єгипту», «До берегів священних Нілу»), квартові інтонації (хор «Хто там?», ритмічну чіткість. Сюди примикають: речитатив Радамеса з I дії, лейтмотив кохання Амнеріс, теми Амнеріс в дуєті з Аїдою з II дії.

Другий пласт можна визначити як орієнтально-декоративний (Африка з її екзотикою – те, що пов'язано з Аїдою, Амонасро = ефіопами) – він умовний, не етнографічно точний Схід. Ця лінія проходить через всю оперу і, зокрема,

через образ Аїди. Для цієї лінії характерні: лади, що асоціюються у європейців зі «східним» колоритом (натуральний мінор, гармонічний мажор, мелодичний мажор, мажоро-мінор), візерунковість мелодичного малюнка, ритмічна вибагливість; у гармонії – барвисті, пряні співзвуччя; в оркестрі – дерев'яні духові інструменти, арфи – соло Великої Жриці, хор жриць з 2 к. I дії, соло трьох флейт у танці жриць з I дії. Узагальнення цієї сфери – у вступі до III дії.²

Третій пласт розкриває розвиток психологічної драми.

Найважливіша якість опери-драми – симфонізм, що дозволяє сприймати оперний спектакль як цілісну «симфонію». У «Аїді» симфонізм не тільки присутній, а й є визначальним. Реалізація цього методу виявляється в наступному:

- наскрізний симфонічний «струм» – основа опери. Він відчувається в безперервному оновленні і збагаченні тематичного просування через ряд кантиленних вершин, які є психологічними і драматичними кульмінаціями в розвитку дії і всієї опери в цілому:

I дія – вступ (тема Аїди) → «Боги мої».

II дія – інтенсивний розвиток мелодичної сфери Амнеріс: початок дуету з Аїдою «О, милий мій» і тема хору «Прийди... » → «скидання маски» в темі «Ти любиш, люблю і я» (в якій проявляється характер Амнеріс і виявляється конфлікт).

III дія – спрямована до романсу Аїди та до монологу Амонастро.

IV дія – підсумкова, тому в ній кілька вершин:

- 1 – у дуєті Амнеріс та Радамеса «Ні, ти маєш жити»;
- 2 – у цьому дуєті – у темі Радамеса «У цій смерті лише блаженство», яка є кульмінацією характеристики образу Радамеса;
- 3 – епілог, дуєт «Прощавай, земля».

Характерною рисою драматургії опери є наскрізний розвиток, він реалізується у прагненні до наскрізних сцен, замість закінчених номерів. Якщо

² В опері «Аїда» Дж. Верді вперше створив східний архаїчний колорит – небувале явище в західно-європейській музиці (опера «Кармен» з'явиться тільки через 4 роки – в 1875 р.).

в «Травіаті» та «Ріголетто» у кожній сцені був закінчений номер, то в «Аїді» Дж. Верді зберігає їх лише там, де вони є логічними за змістом. По суті у цій опері лише один закінчений номер – романс Радамеса «Мила Аїда» (з I дії)³. Це експозиція образу героя, і оскільки позиція Радамеса в опері досить стійка і певна, то і романс, що розкриває його почуття до Аїди має чітку 3-частинну форму з контрастною серединою (розділ «Незбаром побачиш» у *b-moll* з підголосками дерев'яних духових – гобою та кларнета). За мелосом романс є типовим для свого часу, у ньому багато «високих нот». Але порівняно з попередніми операми в даному випадку спостерігається крок уперед: у 2-му та 3-му репризних розділах Дж. Верді не копіює фактуру, а активно її розробляє та динамізує. Крім того, романсу передують Речитатив, у якому яскраві фанфари труб і барвисте зіставлення *B-dur – D-dur* намічають характеристику Радамеса-воїна.

Переважаючими в опері є все ж таки наскрізні сцени вільного розвитку (ансамблі та монологи), в яких утворюється так звана «текстомузична форма». При цьому в ансамблях дія спрямована більше «зовні», тобто вони відображають конфлікт між героями, просувають дію вперед. У монологів навпаки – «вглиб», тобто вони відображають внутрішній конфлікт.

Розглянемо драматургічний розвиток жіночих образів опери в **ансамблях**. В терцеті з I дії (Радамес, Аїда, Амнеріс) стикаються основні учасники драми – вперше та єдиний раз в опері. Саме в ансамблі вперше даються характеристики Аїди та Амнеріс (2 лейтмотив – кохання та ревності), причому Амнеріс і надалі характеризуватиметься лише в наскрізних сценах та діалогах з іншими учасниками, жодного сольного номера у неї немає (хоча традиційно повинна б бути арія помсти). Найактивніша учасниця у терцеті – Амнеріс. Саме в партії оркестру розвиваються події та її почуття – за маскою зовнішнього спокою зрештою виникає надія на помсту (сцену завершує лейтмотив помсти у новому мажорному варіанті – с. 26).

³ Романс Аїди в III дії включено до сцени.

За таким же принципом побудовано сцену-діалог Амнеріс та Аїди у 1 к. II дії. Це своєрідний духовний поєдинок двох суперниць. «Суперниця моя? Так будь же нею ...» – злет гордості, але тут же благання про прощення. Амнеріс загрожує смертю, якщо Аїда не відмовиться від Радамеса. У цілому це динамічна сцена, заснована на поступовому наростанні напруги. Дж. Верді зберігає коло інтонацій, властивих кожній з героїнь: у партії Аїди вони скорботні і молящі, у партії Амнеріс – гнівні і патетичні.

Надзвичайна цілісність властива III дії. Весь акт побудований на дуетних сценах без поділу на картини, цезури майже відсутні, каденції нестійкі. Розглянемо ці сцени:

1) оркестровий пейзаж – з храму доноситься спів жерців «Матерь безсмертна» (ладова змінність, уникнення терцевого тону «h», «східний» колорит) із підпливного човна виходять Радамес та Амнеріс і прямують на молитву до храму;

2) романс Аїди;

3) монолог Амонасро (кульмінація III д.) – укладений в сцену піднесено-декламаційного стилю. (Амонасро вмовляє Аїду тікати, але попередньо вивідати шлях єгипетських військ. Аїда гнівно відкидає прохання, але Амонасро загрожує прокляттям і йде). До монологу веде весь поступово нагнітальний розвиток сцени: від спокійного початкового звернення до Аїди «Повернімося ми в край наш дорогий» с.215 – через спогад про ворога, що топтав рідну землю с.216 – до гнівного заклик «Вставайте, вороги і швидше нападайте» с.221.

4) заключна сцена⁴ – дует Радамеса та Аїди (с. 230). За характером вона протилежна попередній сцені: емоційна за змістом, лірична за колоритом, особливо в центральному епізоді. Вокальні партії наспівні, оркестрування прозоре, із соло окремих тембрів, що доповнюють загальний колорит побачення. Під час «дуету» відбувається активний розвиток дії: Радамес з'являється із захопленою, широко розспіваною мелодією «Знову з тобою»,

⁴ Дж. Верді умовно називає цю сцену «дуетом», насправді вона близька до діалогу.

яку не в силах затьмарити навіть сумні репліки Аїди – адже йому належить новий похід, в нагороду за який він сподівається отримати руку Аїди, уникнувши шлюбу з Амнеріс. Аїда не вірить і вимагає бігти. Радамес, вагаючись, погоджується і розповідає про шлях, відкритий до втечі («ущелина Напата»). Амонасро, що підслуховує, відкривається і оголошує, що він цар, а Радамес змушений здатися жерцям.

Традиційний дует (можна було б назвати дуетом-згоди), в якому дії по суті немає – дует «Прощавай земля, де ми так довго страждали» с. 303 вмираючих закоханих – Аїди та Радамеса – у ліричному епілозі, фіналі опери. Хоча музика дуету нашаровується на спів жриць, що доноситься з храму (з II к. I дії), і на речитатив Амнеріс, що благає богів. (Радамес замуrowаний у скелі. До нього потай проникла Аїда). Закохані прощаються з життям, але музика сповнена височини і просвітленості: сумний речитатив Аїди «Твою долю мені серце підказало» на тлі витриманих звуків кларнетів і мірних, як відлік останніх хвилин життя, хитке, звучне звучання, прозоре оркестрування. Цей речитатив сам композитор характеризував як «просту і чисту ліричну пісню», «не стільки звуки, скільки сльози». Основна тема дуету близька до теми благання про помилування з фіналу II дії («Але ти, царю»). Причому теми близькі і інтонаційно, і емоційно (у II дії – це благання про помилування, про життя, у фіналі опери – прощання з життям), і драматургічно (призначення цих тем – викрити жорстокість і насильство, тобто ще раз підкреслити основну ідею опери). Є в основній темі і близькість лейтмотиву Аїди у засобах виразності: сам він у фіналі не з'являється, але на його засобах виразності виростає нова тема кохання (!), нові структури у мелодиці дуету: хід на в. 7, зб. 4, рясна альтерація.

Розглянемо драматургічний розвиток жіночих образів опери в **монологах**. З прагненням до наскрізного розвитку пов'язана і фактична відмова Верді від арій традиційного типу і заміна їх на сцени-монологи. Наприклад, *моносцена Аїди*: початок цієї сцени-монолога (с. 55) підготовлено попереднім матеріалом – від соло Радамеса через терцет до хору «До берегів

священних Нілу», на кульмінації фраза хору «повернися з перемогою до нас», потім різкий спад динаміки та з тих самих слів – початок монологу.

Ця сцена нагадує багаточасткову арію, тому що складається з контрастних епізодів, що суперечать один одному своїми внутрішніми станами:

I епізод – «Повернися з перемогою до нас» – драматичний речитатив на тлі тремоло в оркестрі (Аїда благає богів знищити єгипетські війська).

II епізод – «Божевільне слово» с. 56 – гармонічний *e-moll*, тема в поступовому висхідному русі через зб. 2. в діапазоні децими з октавними вигуками.

III епізод – «Ах, що сказала» с. 57 (Кому вона бажає загибелі? Улюбленому Радамесу?) – у вокальній партії речитатив та лейтмотив Аїди, він же – у партії оркестру (у кларнета на тлі струнних у *G-dur*).

IV епізод – «І я не смію» с. 59 (Аїда оплакує свою долю) – характер *lamento*, *es-moll*, збентежена мелодія, що підтримується кларнетом і синкопами струнних, тріолі в акомпанементі, музична мова ускладнена різними зниженими ступенями (Аїда згадує Батьківщину – у музиці східний колорит).

V епізод – «Боги мої» с. 60 – кульмінація сцени – світле, піднесене *lamento* в *As-dur*, тихе тремоло струнних в оркестрі – молитва Аїди – одна з найпрекрасніших тем у Дж. Верді, справжня італійська кантилена, вперше в цій опері!

Романс Аїди з III дії як частина наскрізної сцени демонструє розвиток психологічної та інтонаційної характеристики її образу, партія витримана у співучому аріозно-декламаційному стилі. Форма романсу синтетична: риси куплетності (2 розділи = 2 куплети), варіаційності, рондальності з рефреном (тема гобоя соло) та двома епізодами на одному матеріалі. Немає тональної замкнутості. Партія оркестру розкриває емоційний стан героїні («64-ті» у супроводі), елементи музичної мови малюють східний пейзаж (Аїда згадує Ефіопію): змінний лад і тональності терцевого співвідношення (*a-A*, *F-f*), у супроводі – тонка гра хроматизмами).

Монолог Амонасро (кульмінація III дії) укладений в сцену піднесено-декламаційного стилю (Амонасро вмовляє Аїду тікати, але попередньо вивідати шлях єгипетських військ. Аїда гнівно відкидає прохання, але Амонасро загрожує прокляттям і йде). До монологу веде весь поступово нагнітальний розвиток сцени: від спокійного початкового звернення до Аїди «Повернімося ми в край наш дорогий» – через спогад про ворога, що топтав рідну землю – до гнівного заклик «Вставайте, вороги і швидше нападайте».

Розглянемо драматургічний розвиток жіночих образів опери в **речитативах**. Важливим чинником наскрізного розвитку є гнучкий мелодизований речитатив, вільний за структурою та перехідний в аріозо. Це завоювання романтичної школи, зокрема і Верді. Приклади: аріозо Аїди «Бачиш, відкрилися небеса» с.193 та аріозо (=оповідання) Амонасро у II дії с.149 у сцені з бранцями, де 2 розділи: 1 – *d-moll*, речитативна мелодика, репліки духових; 2 – благання про пощаду на оптимістичній мелодії, що широко ллється в мелодичному *F-dur* «Але ми..» с. 151. Сольна сцена Амонасро переростає у величезний фінальний ансамбль (Жерці вимагають смерті бранців, але Радамес просить дарувати їм життя. Цар згоден, але Аїда і Амонасро залишаються заручниками. В нагороду за перемогу Радамесу цар віддає руку Амнеріс).

Тематичні зв'язки в драматургії опери:

а) «ситуаційні» арки. Драматургія «Аїди» спирається як на конфлікт, так й і на яскраві контрасти («шекспірівський» тип драматургії, властивий та інших операм Верді). Характерною ознакою драматургії є контрастні сцени, які об'єднані на відстані своєрідними арками:

Таблиця 3. «Ситуаційні» арки в драматургії опери «Аїда»

<p>I дія 1 к. – Сцена в храмі, Радамеса <u>благословляють</u> на похід і жерці співають <i>молитву богу Ра</i>.</p>	<p>IV дія 2 к. – під звуки цієї ж <i>молитви Ра</i> жерці <u>відспівують</u> Радамеса у підземеллі.</p>
--	--

<p>II дія I к. – сцена у палаці у покоях Амнеріс – очікування Радамеса та війська, пристрасні заклики Амнеріс «Мій милий» на тлі світлого поліфонічного хору рабинь.</p>	<p>IV дія II к. – трагічна сцена суду над Радамесом, відчайдушні вигуки Амнеріс «О Боги, змилюйтеся» на тлі безпристрасної псалмодії жерців.</p>
<p>II дія II к. – сцена з бранцями – благання про життя, про пощаду бранців у темі оповідання Амонасро.</p>	<p>IV д. II к. – сцена в підземеллі – прощання з життям в темі дуету Аїди і Радамеса.</p>
<p>Перекличка контрастів навіть у деталях: акомпанемент у хорі дівчат «Лавровими вінками» II дія II к. <i>Es-dur</i></p>	<p>партія Амнеріс у фіналі «Там зібралися всі жерці» <i>es-moll</i></p>

б) теми-ремінісценції. Єдності драматургії сприяє і те, що деякі теми є ремінісценціями і повторюються:

- між актами:

1 – Хор «До берегів»: I дія I к. → II дія I к.

2 – Тема монологу Аїди «Боги мої»: I дія I к. → II дія I к.

3 – Священний танець жриць: I дія I к. → IV дія II к. сцена смерті Аїди та Радамеса

- усередині актів:

1 – Молитва Богу Ра обрамляє II к. I д. Монументальна хорова фреска в 3-хч.ф.: в оркестрі арфи, на їх тлі звучить орієнтальна мелодія з II і VI низькими ступенями, голос жриці тричі чергується з хором жерців, схожим на строгий 4-голосий хорал без супроводу і з хором жриць; сцена включає і Священний танець жриць — соло 3-х флейт; закінчується обряд фанатичними вигуками – зверненнями до Ра.

2 – Хор рабинь «Хто там?» обрамляє I к. II д. – Сцену в покоях Амнеріс в очікуванні Радамеса. 3-хч. сцена Амнеріс з рабіннями: в 1 та 3 частинах – хор рабинь «Хто там?» на контрасті 2-х тем (1 – *g-moll*, войовничого, маршеподібного характеру, на закличних кварто-квінтових інтонаціях і пунктирах; 2 – *B-dur*, «прийди, чоло прикрасимо ми», лірична, але як і раніше активна); в 2 частині – балет мавританських хлопчиків у турецькому стилі у 3-х-часній формі.

3 – Військовий марш оточує II к. II д. Вся картина складається з 2-х розділів, але форма близька до рондо-сонати або до 3-х частинної репризної.

в) лейтмотиви. Загалом л/м небагато, на відміну оперної творчості Р. Вагнера, де у зрілих операх вся тканина складається з л/м і вони об'єднані у систему.

1 – л/м кохання Амнеріс

2 – л/м ревнощів Амнеріс

Обидва лейтмотиви з'являються разом у II д. у сцені з Аїдою

3 – л/м Аїди (кохання) (вступ). Далі: у терцеті I д., у монолозі у II д. I к. (с. 93), в III д.

4 – л/м жерців (вступ). Далі: у фіналі I д. – три проведення рефрену у великій рондальній формі, в сцені суду з IV д.

5 – молитва богу Ра чи тема жриці.

Лейтмотиви – віхи у драматичному розвитку опери, вони – і показники героїв (можна говорити про їх формоутворююче значення, наприклад, в ансамблях наскрізного розвитку (у терцеті I дії). Але у Верді немає вагнерівського руйнування форми і «нескінченної мелодії». Невичерпне багатство мелодичної мови опери не зводиться до лейтмотивів, і це – традиційна якість італійської опери та творчості Верді. У вокальному письмі опери «Аїди» зустрічаються приклади ідеальної рівноваги між мовленнєвою виразністю і кантиленою, глибоко обгрунтованою драматичним змістом.

г) інтонаційні зв'язки⁵.

Тематизм Аїди:

1 – хроматична побудова лейтмотива – секвенція у I епізоді сцени-монолога у вокальній партії й в оркестрі (тт.16–21).

2 – квінтовий мотив у темі молитви «Я вас молю» – обидва елементи поєднуються і трансформуються в темі романсу Аїди з III дії.

3 – мотив т. 4. вступу трансформується в заключній темі дуету Аїди та Радамеса в IV дії.

Тематизм Амнеріс:

1 – дует з I дії тт. 29–31 – основа теми ревнощів, у ній перша репліка Амнеріс в дуєті з Аїдою в II дії «твоїм братам» і далі тема в *B-dur*.

2 – владно наказові обороти з широкими інтервалами, ходами на сексту, септиму: «З перемогою повернися!», початок теми *B-dur* у дуєті II дії «Ти любиш», тема кохання в IV дії.

Тематизм Радамеса: послідовний розвиток квартового мотиву з речитативу з I дії – у III дії він на початку дуету з Аїдою «Знову з тобою» і через всю сцену – в IV д. у темі *C-dur* «У цій смерті».

По-новому трактована в «Аїді» і *оркестрова партія*, яка представлена вже не як «велика гітара» (як у ранніх операх), а як рівноправний учасник дії, що виконує різноманітні функції, а саме:

1) драматургічну – все л/м розвиваються переважно у оркестрі (наприклад, терцет з I дії), у вокальній партії – лише звороти.

2) колористичну – в опері чимало суто оркестрових епізодів:

- вступ;
- вступ до III д., де змальований нічний пейзаж – звукопис (засурдинені скрипки, альти піццикато і флажолети віолончелів – фон для соло флейти на Торг.п. в *G-dur*, *T-D*-мелодія зі змінною терцією, трелі, форшлаги) .

⁵ У Р.Вагнера інтонаційних зв'язків немає, тільки лейтмотиви.

- танці, майже у кожному дії (наприклад, танець жриць з II к. I д. – соло 3-х флейт).
- Марш – соло труби у фіналі II дії.

3) розкриває почуття героїв, виконує роль «підтексту» (дуєт Амнеріс і Радамеса в I к. = Амнеріс підозрює, що Радамес когось любить, але намагається приховати свої підозри, тому в оркестрі л/м ревнощів, і він же потім в терцеті).

4) лейттебри – в «Аїді» можна говорити про темброву драматургію образів:

- Радамес – фанфари труб (перед Романсом – характеристика воїна), мовчання у сцені суду – удари великого барабана;
- Аїда – дерев'яні духові інструменти (гобої в низькому регістрі) і соло гобою в романсі з III д.;
- Амнеріс – пристрасний насичений тембр струнних, а в очікуванні суду над Радамесом – бас-кларнет;
- жерці – тромбони, фаготи, контрабаси.

Вперше у Дж. Верді в опері «Аїда» спостерігається збагачення оркестрової фактури поліфонічними прийомами письма, особливо це помітно в сценах зі жерцями, у фіналі II дії. Оркестр не обмежується лише акомпануючою функцією, бере активну участь у розкритті душевного світу Аїди і Амнеріс; характеризується єдністю та рівновагою вокальної та інструментальної сфер, майстерністю, тонкістю колориту.

Ведучий музично-драматичний принцип в опері – великі драматичні сцени, а не окремі замкнуті номери; вбачається органічне поєднання рис великої французької опери та лірико-психологічної драми.

Дж. Верді наділяє обох героїнь музичними темами, які супроводжують їх протягом опери, в якій немає вставних музичних епізодів, зайвих реплік та поетичних красот. Амнеріс – донька фараона – владна, сповнена царської величі, яка вміє володити собою і готова боротися за своє почуття. Аїда – рабиня, яка своєю любов'ю і відданістю впливає на становлення образу

Амнеріс. Розглянемо послідовно розвиток жіночих образів в їх взаємодії один з одним та з чоловічим персонажем – Радамесом.

Аїда

- Прелюдія – лейтмотив кохання;
- I д. 1 к. Речитатив («До тебе повернуся, Аїдо, з вінком лавровим слави») та Романс Радамеса («Мила Аїда»);
- Тріо (Аїда – Амнеріс – Радамес);
- Ансамбль із хором. Аїда «Чому я гірко плачу і страждаю? Ах, кохання мене згубило»;
- Монолог Аїди – 5 розділів. Вільна будова, широкий діапазон почуттів, межі переходів від одного стану до іншого невідчутні, речитатив мелодизований, зливається із фразами великої співучості. Наприкінці монологу – молитва, ладова змінність (мажор – мінор III ст.). Такі обороти нерідко зустрічаються у музиці Дж. Верді при передачі почуттів скорботного умиротворення. Драматизм, декламаційність;
- II д. 3 к. сцена і дует (Амнеріс та Аїда);
- 4 к. Великий фінал. Аїда – благання про допомогу батькові, Амнеріс – ревності, Радамес – увага на Аїду;
 Аїда («Ти в полоні») – Батько
 Аїда – «О царю! Вибач! Вибач!»
 Жерці – «Царю, не слухай благання їхнього підступного!»;
 Аїда – «Моя надія не збулася»;
 Амнеріс – «Ах, щастя посміхнулося»,
 Радамес – «Богів немилість грізна мене вразила»
- III д. Романс на березі Нілу – пісенний склад, композиція з 2-х варійованих строф, обрамлених награвшем гобою (поезія рідного краю);
- III д. 5 к. Речитатив Аїди «Тут Радамеса чекаю, що він не скаже?» – думи про смерть) і романс «О, край рідний, тебе мені не бачити»;

- Дует Аїда – Амонасро. Прокляття Аїди («не дочка мені більше») - контраст кінець сцени, що виражає смиренність Аїди і готовність принести все в жертву вітчизні (віолончель);
- Дует Аїда – Радамес «Знову з тобою, люба Аїда»; (Ці два дуети є драматичними сценами)
- 4 д. 2 к. передсмертний дует Аїди і Радамеса – в.7, зб.4, світлий смуток, фон – молитовний спів у храмі та речитатив Амнеріс, що молить богиню про прощення Радамеса.

Лейтмотив характеризується свободою модуляційного розвитку, поліфонічними прийомами розвитку; інтонаційний малюнок не змінюється, емоційні відтінки привносяться завдяки зміні фактури, тембру звучання (віолончель засурдинена, альти, флейта в нижньому регістрі, кларнет на фоні тремоло струнних, віолончель з фаготом).

Радамес – Аїда

- Романс «Мила Аїда» 1 к. І д. лейтмотив ревнощів Амнеріс – хроматизми, швидкий темп пульсуючий ритм;
- Тріо (Аїда, Амнеріс, Радамес), провідне значення – лейтмотив ревнощів;
- Аїда «З перемогою повернусь» – виразний речитатив, боротьба почуттів, в оркестрі та у вокальній партії Аїди – лейтмотив кохання;
- «Боги мої» – драматична сцена, що вільно розгортається і йде за текстом і душевним станом Аїди. Сам Верді назвав цю арію сценою.

Амнеріс

- Лейтмотив царського вигляду;
- Лейтмотив ревнощів – подібність із початковим зерном лейтмотиву Аїди);
- Теми Амнеріс – Andante mosso, Poco più lento, мелодичні фрази широкого дихання;

- 1 д.1 к. речитатив і дует (Амнеріс – Радамес);
- Тріо (Аїда – Амнеріс – Радамес);
- Ансамбль із хором. Амнеріс «Слава чекає на тебе обранець»;
- 2 д. 3 к. Сцена-інтродукція: жіночий хор та танець мавританських рабів. Амнеріс «Мій любий! Прийди моє блаженство»;
- 4 к. «Зла рабине, як ти мою любов викрадеш?»;
- 3 д. 5 к. Амнеріс «Так, я молюся, щоб Радамес віддав мені своє серце»;
- 4 д. 1 к. лейтмотив Амнеріс. Амнеріс і Радамес, Амнеріс молить богів про пощаду, мольба, інтонації, що стогнуть. Багатий змістом образ наділений трагічними рисами у сцені суду 1 к. 4 д.; тричі підвищується в теситурі ($a - b - h$) мелодія жерців, що разом з Рамфісом допитують безмовного Радамеса – грозний вигук тромбонів і гул літавр – і тричі підвищуються інтонації вигуків Амнеріс.

Драматургічне значення діалогічних сцен

- Амнеріс – Радамес (1 д.);
- Амнеріс – Аїда (2 акт) – конфлікт;
- Аїда – Амонасро (3 д.) – конфлікт;
- Амнеріс – Радамес (4 д.);
- Аїда – Радамес (4 д.) – дует згоди.

Отже, дві головні героїні опери, Аїда та Амнеріс разом утворюють «парність» з яскраво вираженим ступенем контрасту, оскільки Аїда належить до групи позитивних персонажів, в той час як Амнеріс «очолює» групу негативних. Образ Аїди символізує перевагу справжнього, відданого кохання над викликами долі, суперництвом і навіть громадськими обов'язками. Аїда не відмовляється від своїх почуттів, дізнавшись, що Радамес у числі полонених привів до фараона її батька. Вона не зрікається кохання і тоді, коли батько каже їй, що вона вже не його дочка, а лише єгипетська рабиня.

Безпосереднє «зіткнення» Аїди і Амнеріс відбувається в другому акті опери. Дуєт двох героїнь відкривається удавано-тендітними репліками Амнеріс, яка прагне за допомогою хитрощів дізнатись справжні почуття Аїди до Радамеса. Композитор навмисно надає цим вокальним реплікам кантиленності, віддзеркалюючи у такий спосіб награне співчуття дочки фараона. Психологічний стан Аїди, її найперші відповіді, одразу відмічені пошвавленням темпу (*piu mosso*), появою різких акцентів, опорою на нестійкі гармонії. Це доповнюється залученням стрибків на широкі інтервали у вокальній партії, та зверненням композитора до прийому *tremolo* в гармонії. Цікаво, що коли знову починаються висловлення Амнеріс, темп уповільнюється до початкової швидкості руху (*come prima*). Втім, поява хроматизмів в її «заспокійливих» музичних фразах починає «видавати» справжній, напружений стан героїні. Натомість, Аїда не може стримувати своїх переживань. Її наступний сольний епізод супроводжується новим, більш значним прискоренням темпу (*Allegro animato*). Музичні фрази у вокальній партії стають більш короткими, а ритм більш «плутаним» (восьмі, тріолі, пунктирний ритм). Фактура оркестрового супроводу, у свою чергу, спирається на тріольні ритмоформули та остинатне повторення звуків. Вже в даному епізоді до висловлювань Аїди починають додаватись фоном репліки Амнеріс – це певні висновки, які вона робить сама для себе (партія Амнеріс звучить тихіше, у більш низькій теситурі). За аналогічним принципом контрасту, насамперед, темпового, побудоване чергування наступних сольних епізодів героїнь. Першою значною кульмінацією стає той момент, коли Амнеріс скидає маску співчуваючої близької подруги. На *ff* звучить її гнівне викриття Аїди в її коханні до Радамеса. Наступна ж кульмінація міститься в партії Аїди, коли вона дізнається і захоплено виголошує про те, що Радамес живий (тривала зупинка на a^2 на *f*).

Загалом, сутність вибудовування даних жіночих образів в контексті парності полягає, в першу чергу, у зіставленні двох умовних категорій: «влади» і «рабства». Зовнішня сторона порівняння висвітлюється за

допомогою протилежного соціального становища. Амнеріс є дочкою єгипетського фараона, в той час як Аїда, хоча і є дочкою царя Ефіопії, стає рабинею Амнеріс. Поряд з цим, на духовному рівні героїні перебувають в іншому становищі. Аїда залишається вільною у своєму коханні до Радамеса й закінчує життєвий шлях разом із коханим, розділивши його участь бути похованим заживо. Амнеріс, навпроти, дуже обмежена своїм статусом і своїм світоглядом, їй не вдається навіть вберегти Радамеса від смерті. Втім, необхідно також підкреслити значення впливу Аїди на своєрідну еволюцію образу Амнеріс. Силою відданості власного почуття Аїда якби «запевняє» Амнеріс звільнитись від старих переконань: заздрості, егоїстичності, жаги помсти. Внаслідок цього, у фіналі опери Амнеріс молиться у храмі за Радамеса, незважаючи на те, що він так і не відповів їй взаємністю.

Важливим є і те, що обидві героїні є учасницями любовного трикутника (Аїда – Амнеріс – Радамес), але на відміну від опери Р. Вагнера «Тангейзер» Дж. Верді обирає безпосередній тип музичної взаємодії, оскільки у загальній композиційній структурі опери міститься вищезазначений дует Аїди та Амнеріс (II дія).

2.3. Драматургічні функції парних жіночих образів в опері «Кармен» Ж. Бізе

Дослідження драматургії всесвітньовідомої опери Ж. Бізе «Кармен» поки що залишається невисвітленим питанням у сучасному вітчизняному музикознавстві. Втім, саме глибоке розуміння драматургічної будови твору є запорукою успішного публічного виконання і має безпосереднє відношення до діяльності диригентів, вокалістів, інструменталістів, які долучаються до постановки оперного твору. Мета даного підрозділу – дослідити специфіку композиторського втілення парних жіночих образів (Кармен і Мікаели) в контексті загальної драматургії опери Ж. Бізе «Кармен».

Для дослідження обраної теми використовуються наступні методи аналізу: феноменологічний (спрямований на осягнення творчої особистості Ж. Бізе, його оперної творчості), компаративний (для порівняння двох жіночих персонажів – Мікаели та Кармен – на образно-емоційному рівні та, як наслідок, на рівні музичної мови), жанрово-стильовий (дозволяє визначити жанрові витoki тих чи інших музичних номерів та виявити характерні стійкі риси музичної мови обраних для аналізу персонажів опери), семантичний (на рівні вербального тексту дає змогу визначити точне значення слів, необхідних фрагментів французького лібрето), функціонально-структурний (дозволяє виявити функції різних засобів музичної виразності та дослідити їхню ієрархію).

У творчій спадщині французького композитора Ж. Бізе (1838–1875) жанру опери належить центральне місце. Як зазначає М. Абдумуталібович (*M. Abdumutalibovich*), «Жорж Бізе створив унікальний стиль, тісно пов'язавши традиції французької класичної музики й живі мелодії фольклору інших народів» [157, с. 82]. Чи не найяскравішим свідченням цього є опера «Кармен» – вершина творчості композитора, в якій він сольні та ансамблеві номери, побудовані за класичними традиціями переплітаються з номерами, що спираються на інтонації та жанрові ознаки іспанських, кубинських, угорських танців.

Для аналізу будь-якої опери першорядним завданням є дослідження її драматургії. «Кожний музичний твір також має свою будову, драматургію, яка існує в уяві композитора, виконавця, слухача» – наголошує О. Белоенко [12, с. 22]. Драматургія опери «Кармен» є досить складним, багатограним явищем, головні герої (Кармен, Хозе) поєднують у собі різнохарактерні якості (іноді внаслідок трансформації образу протягом твору), і важко виявити їх приналежність до позитивних чи негативних – кожний з них якби невідступно слідує шляхом, задалегідь підготовленим роком злої долі. Цікавою є взаємодія між образами Мікаели та Кармен, які можна назвати парними: з одного боку,

вони є протилежними, з іншого – взаємодоповнюючими (спільною драматургічною «віссю» є вплив на еволюцію образу Хозе).

З Мікаелою композитор знайомить слухача ще до того, як з'являється Кармен – на початку дії I (№ 2 Сцена та хор). Зміст першої хорової сцени передає розмову Мікаели з сержантом Моралесом та іншими солдатами. Дівчина шукає свого нареченого, дона Хозе, проте, як виявляється, його немає на місці – він невдовзі прийде з іншим ескадроном на зміну. Ж. Бізе детально «прописує» музичними засобами різні емоційні відтінки. Вже перші короткі репліки Мікаели «говорять» про щирість та наївність дівчини у спілкуванні з чоловіками. Фраза «*Moi, je cherche un brigadier*» («Шукаю бригадира»), з одного боку, віддзеркалює твердість намірів героїні (гармонічний план $t-D-t$, в мелодиці опора на стійкі ступені $g-moll$), а з іншого, – передає схвильованість та деяку сором'язливість (p , короткі паузи між словами). Наступна промова спирається на поступовий низхідний рух мелодії (від es^2 до f^1) і закінчується відхиленням у $B-dur$ (паралельного мажору). У такий спосіб композитор відобразив теплі почуття Мікаели по відношенню до свого коханого, ім'я якого вона згадує в цей момент. Стривожені запитання («*Le connaissez vous?*», «*Vraiment?*» – «Ви знаєте його?», «Так?») підкреслюються висхідними інтонаціями та *staccato* в оркестрі. Повернення кантилени у наступних фразах знову віддзеркалює заглиблення у думки про коханого. Яскравим є епізод, в якому дівчина твердо відмовляється від пропозиції солдат дочекатись дона Хозе в їхньому оточенні. Запитання «*Chez vous?*» («У вас?») повторюється декілька разів – наростаюче сум'яття відтворюється за допомогою нюансу f та підвищення теситури. Відповідь «*Non pas, non pas...*» («Ні, ні, ні, ні...») супроводжується поступовим зменшенням динаміки і закінчується зупинкою на h^1 на p – дівчина починає відчувати страх перед солдатами, які наполягають на своєму. В той же час, вона не хоче їх образити. Палкий характер наступної промови – «*Je n'en doute pas...*» («Я в цьому не сумніваюся...») – переданий низхідним рухом по півтонах, який розпочинається з *вершини джерела*, при цьому дуолі у вокальній партії поєднуються з тріолями в оркестрі. Наступний

сольний епізод відмічений появою маршового характеру в музиці (розмір 2/4, чітка опора на сильні метричні долі, пунктирний ритм) – Мікаела обіцяє повернутись, коли прийде її сміливий дон Хозе. Незважаючи на продовження умовлянь, героїня залишається непохитною у своєму рішенні. Тверде повторення «*non pas*» кожного разу звучить на півтон вище попереднього. Остання репліка «... *messieurs soldats!*» («... панове солдати!») співпадає з досягненням мелодичної вершини (g^2) і є кульмінаційною точкою у вокальній партії героїні в даній сцені.

Глибина почуттів Мікаели, її поважне ставлення до матері дона Хозе розкривається у дуеті з коханим, який є яскравим взірцем камерної лірики (№ 7 «*Parle moi de ta mère!*», *B-dur*). Героїня опиняється на центральному плані у середньому розділі номеру, в якому розповідає про те, як зустрічалась з матір'ю Хозе. Її розповідь розпочинається в дусі спокійного оповідання: у більш повільному темпі («*un poco piu lento*») у тихій динаміці. Втім, невдовзі дівчина пригадує тогочасне радісне передчуття щасливих подій, яке оволоділо нею, коли матір нареченого попросила Мікаелу провідати Хозе та передати йому теплі слова від неї. Спостерігається пошвавлення руху («*Allegro moderato*»); кантиленні епізоди в оркестрі й тривалі теми у вокальній партії починають чергуватися з контрастними фрагментами, побудованими на *staccato* і більш коротким фразами, що асоціюється зі схвильованим серцебиттям та уривчастою мовою. Дівчина пригадує розмову дослівно: вербальний текст цього розділу містить пряму мову матері Хозе.

Щире бажання літньої жінки, щоб у її сина все було добре, щоб він знав, що вона благословляє його та молиться за нього, віддзеркалюється у вокальній партії Мікаели темами з широкими ходами та хвилеподібним голосоведінням, злетами до мелодичних вершин (f^2 , g^2). Знову дещо уповільнюється рух («*poco meno mosso*»). В оркестровому супроводі композитор виводить на перший план тембр арфи – її тріольні фігурації підтримуються тривалими співзвуччями у виконанні струнних. Щире прохання передати Хозе ніжний поцілунок – «*Et ce baiser que je te donne De ma part tu le lui rendras*» («І цей поцілунок, який я тобі

дарую, зі свого боку ти повернеш його йому») – співпадає з кульмінацією розділу. Головне слово «*part*» («повернеш») підкреслюється досягненням g^2 на *ff* на ферматі (див. нот. пр. 1).

Нотний приклад 1. Дія I, № 7, тт. 69–72.

Розповідь дівчини торкає Хозе до глибини серця. Він згадує рідний дім і розуміє, що буде щасливим тільки з Мікаелою (перед цим, він перебував під враженням від краси циганки Кармен). У заключному розділі дуету партії Хозе та Мікаели об'єднуються, рухаючись в унісон чи паралельними консонансами, а також по черзі проводять одні й ті самі інтонаційні звороти, що свідчить про досягнення повної узгодженості та взаєморозуміння між героями.

Певна трансформація образу Мікаели спостерігається в її арії з дії III. Вона вже не наївна дівчина, омріяна очікуванням нареченого, як на початку опери. Після того, як Хозе перебував у в'язниці, а потім залишився з Кармен та контрабандистами, дівчина розуміє, що колишнє щастя неможливо повернути. Поборовши страх опинитись у безлюдній місцевості – притулку контрабандистів, Мікаела приходить сюди, щоб звістити Хозе про те, що його мати при смерті.

Невеликий оркестровий вступ, що передує власне арії, відтворює стан прихованої стривоженості – героїня відчуває небезпеку, в будь-який момент можна очікувати напад злочинців. Композитор віддзеркалює це за допомогою схвильованих коротких фігурацій у струнних, які супроводжують соло гобоя. Подальший речитативний епізод Мікаели підтримується «занепокоєним» *tremolo*.

Арія героїні має тричастинну будову. Крайні розділи спираються на мажорний лад (*Es-dur*) – дівчині вдалось зберегти тепле відношення до коханого. Хвилеподібні теми у вокальній партії доповнюються широкими арпеджіо у виконанні струнних. Тривалі фрази побудовані за принципом наростання, яке забезпечується поступовим динамічним ($p \rightarrow \textit{crescendo} \rightarrow \textit{molto f}$) та теситурним розвитком всередині кожної побудови. У такий спосіб відображено емоційні хвилі: періодичні посилення та згасання почуттів.

Середній розділ арії відрізняється внутрішньою контрастністю та новим енергійним, рішучим характером, оскільки за змістом вербального тексту думки Мікаели в цей момент зосереджуються навколо своєї суперниці – Кармен. Вже найперші репліки звучать в більш жвавому темпі (*Allegro molto moderato*) та гучній динаміці (*mf, f*) на тлі стрімких, «гнівних» висхідних пасажів в оркестрі й містять пунктирні ритмоформули та стрибки на широкі інтервали («*Je vais voir de prescette femme, Dontles artifices maudits...*» – «Я йду до цієї жінки, чії прокляті хитрощі...»). Гірке усвідомлення того, що ця жінка розлучила її з Хозе і володіє більшою красою, віддзеркалюється в музиці наступних висловлень тихими нюансами (*p, pp*), щемливими затриманнями, уповільненням темпу (*allargando*). Проте, це надає Мікаелі лише більшої впевненості. Зміст наступних слів – «*Mais jene euxpas avoir peur!... Je parlerai haut devant elle... Ah!*» («Але я не боюся!.. Я буду голосно говорити перед нею... Ах!») – відтворюється поверненням до основного темпу, пунктирною та тріольною пульсацією в оркестрі, стрімким збільшенням динаміки та теситури. Відчайдушний вигук «*Ah!*» співпадає з кульмінацією (солістка в цей момент виконує h^2 на *ff*). Завершальний епізод середнього розділу (*diminuendo, ritardando*) повертає музичну течію до початкового спокійно-просвітленого настрою, в якому витриманий також і заключний розділ арії.

Антиподом Мікаели є головна героїня опери, циганка Кармен. Вперше вона з'являється на сцені всередині дії I в кінці № 4 – виходить на вулицю з тютюнової фабрики разом з іншими робітницями. Знаменита хабанера Кармен

(наступний номер) є яскравим музичним втіленням образу ексцентричної жінки, яка не обтяжує себе загальноприйнятими моральними принципами, і, знаючи силу своєї привабливості, поводить з чоловіками, як захоче. Загалом, музика номеру має яскраво виражену танцювальну основу, відтворюючи характерні ознаки хабанери, до яких належать дводольний розмір (2/4), помірний темп (в даному випадку *Allegretto, quasi andantino*) та наявність ритмоформули, яка містить пунктирний ритм на першій долі та невпинно повторюється в басовому акомпанементі протягом усього танцю. Основна тема спирається на нестійкий низхідний рух по звуках хроматичної гами і в процесі музичного розвитку піддається варіюванню. Мінливістю відрізняється і ладова основа: основна тональність *d- moll* протягом арії чергується з *D-dur*, закінчується номер також в однойменному мажорі.

Після експозиційного сольного заспіву («*L'amour est un oiseau rebelle Que nul ne peut apprivoiser...*» – «Кохання – непокірний птах, якого ніхто не може приборкати...») Кармен вдається до іронічних зітхань («*L'amour*» – «кохання»), які збагачуються хором співом – натовп людей захоплено повторює попередні слова циганки, наслідуючи основну тему її арії. У подальшому музичному розвитку хор продовжує підтримувати солістку, коли вона співає, «підкреслюючи» найбільш значимі слова та дублюючи сольні епізоди повністю, коли вона замовкає. Декілька разів відокремлюється вербальний текст «*Mais si je t'aime, prends gardeu tui*» («Але якщо я люблю тебе, бережися...»). Зокрема, в кінці номеру він виконується солісткою в імпровізаційному характері, в умовах поступового динамічного розвитку (*p*→*crescendo*→*f*) і супроводжується ферматою на мелодичній вершині (*f*²). У такий спосіб композитор відтворює мінливість почуттів Кармен і ту безтурботність, з якою вона примушує страждати тих, хто в неї закохується.

Важливим для загальної драматургії опери є момент з № 6, коли Кармен навмисно хоче привернути до себе увагу Хозе та зневажливо кидає в нього квітку. Поява лейтмотиву долі Кармен в оркестровому супроводі символізує «передчуття» нового розгортання подій та трагічної розв'язки.

Волелюбність Кармен віддзеркалюється у наступних сценах, де вона відверто фліртує з капітаном Цунігою (№ 9, пісня «*Tra la la la la la la la, Coupetoi brulemoi*» – «Тра ла ла ла ла ла ла ла, ріж мене, пали мене»), а потім закохує в себе Хозе (№ 10 Сегідилья та дует). Як пісня, так і сегідилья Кармен (взагалі, сегідилья – різновид іспанського танцю) пройняті танцювальними ритмами, що досягається, насамперед, завдяки метричній організації (розміри 6/8, 3/8).

Яскраве змалювання циганського народу, його прагнення до свободи, кочового способу існування, життя сьогоднішнім днем міститься в пісні Кармен на початку дії II (сцена в таверні Лілас Паст'я – притулку контрабандистів). Відчуття атмосфери циганського музикування досягається завдяки інструментальному складу (композитор використовує тембр бубна) та фактурі оркестрового супроводу, яка імітує щипки струн на гітарі. З іншого боку, «кolorитним» є гармонічне ядро: $t-VI_6-D_6-N_6 \rightarrow S_6-s_6-K-DD VII_7-D_7-t$ на тлі тонічного органного пункту (*e-moll*).

Безпосередня зустріч двох героїнь відбувається у фіналі дії III. Перший сольний епізод Мікаели є своєрідною ліричною кульмінацією образу. Композитор вказує *molto espressivo* та звертається до тембру арфи і тріольних фігурацій в оркестровій фактурі, що утворює тематичну арку з дуетом Мікаели та Хозе з дії I. Таким чином, героїня ніби гірко згадує в душі щасливе минуле. Вокальна партія спирається на кантилену: поступовий рух чергується з широкими ходами. Зокрема, в кульмінації присутні стрибки на дециму та дуодециму. Скорботністю відрізняється наступний невеликий сольний епізод, в якому Мікаела висловлює головне невтішне повідомлення. Музична фраза розпочинається в низькій теситурі й тихій динаміці, мелодія спирається на остинатний рух. Втім, невдовзі, почуття виливаються назовні – слова «*Ne voudrait pas mourir sanst'aroir pardonne!*» («Не хоче вмирати, не простившись з тобою!») супроводжуються стрімким підйомом до as^2 й подальшим спуском мелодії на *diminuendo*.

Кармен впродовж розмови між Мікаелою та Хозе залишається майже безмовною, але чинить вплив на колишнього коханця своєю поведінкою, демонструючи своє захоплення тореадором Ескамільйо. Лише декілька її коротких гнівних реплік викликають у Хозе «вибух» лютої ревності. Жорстка настанова «*Oui, tu devrais partir*» («Так, ти повинен йти геть!») передається акцентуванням найвищих нот (e^2 , f^2) в умовах висхідних квартових ходів та пунктирного ритму.

Кульмінація образу Кармен міститься у фіналі опери (дует з Хозе, дія IV). Композитор виокремлює її відчайдушний вигук «*Je l'aime et devant la mort meme Je repeaterai que, je l'aime*» («Я кохаю його і навіть перед обличчям смерті повторюватиму кохаю його»). В уповільненому темпі (*molto moderato*) в умовах стрімкого висхідного руху він звучить як триумф свободи життя над смертю. Повторення слова «*l'aime*» («кохаю») підкреслюється зупинкою на мелодичній вершині (as^2 на ферматі, див. нот. пр. 2). Отже, навіть страх смерті не може примусити Кармен зрадити свої почуття.

Нотний приклад 2. Дія IV, фінал, тт. 146–148.

Molto moderato. (♩ = 84)

к. *Je l'aime et de_vant la mort mē_me Je ré_pè-te - rai que je l'ai -*

Molto moderato. (♩ = 84)

f

В цілому, образ Кармен поданий у значно більш розгорнутому та розвиненому вигляді, оскільки Кармен є головною героїнею опери. Втім, обидва жіночі образи – як Кармен, так і Мікаели, – відіграють важливу роль у загальному драматургічному розвитку через взаємодію з головним чоловічим персонажем – Хозе. Цікаво, що експозиція обох образів представлена в контексті інших персонажів, де вокальні партії героїнь поєднуються з хором (Мікаела – № 2 (Сцена та хор, розмова з солдатами), Кармен – кінець № 4, № 5 (Хор робітниць тютюнової фабрики; Хабанера з хором)).

Взаємодія з Хозе спостерігається в ансамблевих номерах. Слід зазначити, що головні жіночі образи протягом опери принципово не змінюються. Мікаела залишається доброю, милосердною дівчиною, яка живе за високими моральними принципами. Кармен також залишається вільною жінкою, вірною своїй пристрасній, мінливій натурі. Втім, обидві героїні впливають на еволюцію образу Хозе. Образний взаємозв'язок «Мікаела–Хозе» пов'язана з початковими характерними рисами героя: його чесністю, порядністю, дбайливістю про близьких (№ 7 – дует «*Parle moi de ta mère!*»). Навіть після суттєвих змін образу Хозе, Мікаела знову «пробуджує» в Хозе ці якості (фінал дії III). Кармен – навпаки, сприяє трансформації початкового образу чоловіка, наділяючи його безчесністю, грубістю, жорстокістю №№ 9, 10 (Пісня та мелодрама; Сегідилья та дует)). В результаті вона сама гине від руки героя, «понівеченого» такими любовними відносинами (фінал дії IV).

В результаті аналізу виявлено, що *парність* оперних жіночих персонажів проявляється, перш за все, через яскравий **контраст** на образно-емоційному рівні. Мікаела наділена такими якостями, як щирість, вірність, доброта, готовність допомогти ближнім; Кармен втілює образ пристрасної циганки, яка звикла до життя поза моральними принципами, але, на той же час, володіє більшою ексцентричністю, експресивністю і навіть перед страхом смерті не зраджує своїм почуттям. Це зумовлює контрастність вокальних партій: для Мікаели характерна ліричність, кантиленність (поступовий рух мелодії поєднується з широкими інтервальними ходами), для Кармен – опора на танцювальні жанри (хабанеру, сегідилью). Разом з тим, спостерігається певне **взаємодоповнення образів**, оскільки як Мікаела, так і Кармен втілюють жіноче начало, й протягом розгортання дії спостерігається їхній вплив на трансформацію характеру головного чоловічого персонажа – дона Хозе. Отже, висновки свідчать про важливість розуміння драматургічної ролі парних жіночих образів та дослідження їх не відокремлено один від одного, а разом.

Висновки до Розділу 2

Розглянуто смислові трансформації поняття «драматургія», поміщеного у контекст музичного мистецтва, проаналізовані різні тлумачення поняття «музична драматургія». На основі отриманих даних запропоновано визначення поняття «музична драматургія» в аспекті дослідження парних образів в опері. *Музична драматургія – це мобільна дворівнева система, де на першому рівні контрастно сполучені елементи музичної мови інтегруються в образи, які на другому рівні формують динамічну систему конфліктних взаємодій.* У запропоновану визначенні система взаємодіючих образів є найвищим рівнем узагальнення музичного процесу.

Дослідження зразків західноєвропейської опери ХІХ ст. дозволило винайти численні приклади залучення парних жіночих образів, кожний з яких відрізняється своїми особливими рисами. Зокрема, для опер Р. Вагнера характерним є використання парних жіночих образів з яскраво вираженим ступенем контрасту, оскільки персонажі поєднуються за принципом «позитивний + негативний». В опері «Тангейзер» сутність вибудовування образів Єлизавети та Венери полягає у протиставленні земного і вічного, фізичного і духовного. Цей контраст виявляється на рівні музичної семантики. Образ Венери знаходить своє відображення в музиці бурхливого експресивного, пристрасного характеру, а в «умовно» спокійних епізодах відтворюється або прихована тривога, або солодка знемога (в залежності від сюжетного контексту). Образу Єлизавети притаманна ліричність (більша врівноваженість, стриманість); стрімкі музичні епізоди, які також присутні відтворюють, як правило, радісний, захоплений стан героїні (а не вакхічне буйство, або гнівний розлючений стан, як це спостерігається у випадку з Венерою). У вокальній партії Венери переважає опора на нестійкі співзвуччя у гармонічному пласті, теситурні та динамічні контрасти, хроматизація мелодії. Натомість, вокальній партії Єлизавети притаманні плавність мелодії й теситурна врівноваженість, поступовість змінення динамічних відтінків, звернення до плагальності в гармонії. Зазначимо, що жіночі персонажі не

«перетинаються» у спільних ансамблевих номерах, але по-різному впливають на еволюцію образу головного героя опери – Тангейзера. Таким чином, тут спостерігається особливий тип опосередкованої музичної взаємодії через участь у любовному трикутнику (про що свідчить наявність розгорнутих спільних сцен «Венера – Тангейзер», «Єлизавета – Тангейзер»).

Запропоновано класифікацію парних образів на жіночі, чоловічі та мішані (чоловік-жінка). Парності жіночих образів розглядається крізь призму дуальності всесвіту, звернення до міфологічного та ономастологічного аспектів. Доведено, що семантику образів Венери та Єлизавети найбільш доцільно розглядати саме в контексті їхньої парності, а не відокремлено. Два жіночих персонажі вибудовуються за принципом взаємодоповнюючого контрасту і протягом драматургічного розвитку залишаються двома протилежними «рушійними силами» головної сюжетної лінії, по-різному впливаючи на долю Тангейзера.

Дещо іншою є «парна драматургія» образів Ельзи та Ортруди в опері «Лоенгрін». На першому плані компаративного зіставлення тут знаходиться конфлікт добра і зла, довірливості і підступності, страждань і зловтіхи. Дане «протистояння» посилюється ще й віковою різницею, яка «відчувається» між персонажами: Ельза є юною дівчиною, в той час як Ортруда постає вже заміжною жінкою. В даному творі композитор вдається до безпосереднього типу музичної взаємодії – дві героїні «зустрічаються» у дуеті на початку II дії й пізніше у сцені біля собору. Слід підкреслити, що ознакою безпосереднього типу музичної взаємодії є «взаємопроникнення» музичної семантики персонажів. Так, у дуеті композитор наділяє партію Ортруди пісенним мелодизмом з метою відтворити удавану щирість її висловлювань. У свою чергу, внаслідок спілкування з Ортурдою, в партії Ельзи пізніше з'являються нестійкі, незгарбні інтонаційні звороти, рух по звуках зменшеного септакорду в той самий час, коли вона задає Лоенгрину рокове запитання.

Звернення до парних жіночих образів у творчості Дж. Верді розглянуто на прикладі опери «Аїда». Аналогічна до вищезазначених опер, два головних

жіночих героїні, Аїда та Амнеріс, поєднуються за принципом яскраво вираженого контрасту, оскільки персонажі так само поєднуються за принципом «позитивний + негативний». Сутність вибудовування й сприймання образів в контексті парності в даному випадку полягає насамперед у протиставленні двох умовних категорій: «влади» і «рабства».

Зовнішній, поверхневий пласт порівняння висвітлюється за допомогою «полярності» у соціальному становищі. Амнеріс є дочкою єгипетського фараона. Аїда також є дочкою царя Ефіопії, проте вона стала рабинею Амнеріс. Поряд з цим, на духовному рівні героїні опиняються на протилежних позиціях. Аїда виявляється вільною у своєму коханні до Радамеса й у своєму рішенні закінчити життєвий шлях разом із коханим, розділивши його участь бути похованим заживо. Амнеріс, навпроти, дуже обмежена своїм статусом і своїм світоглядом, їй не вдається навіть врятувати Радамеса від смерті. Важливо також підкреслити значення впливу Аїди на трансформацію образу Амнеріс. Силою відданості власного почуття Аїда якби «запевняє» Амнеріс звільнитись від старих переконань: заздрості, егоїстичності, жаги помсти. Внаслідок цього, у фіналі опери Амнеріс молиться у храмі за Радамеса, незважаючи на те, що він так і не відповів їй взаємністю.

Отже, обидві героїні є учасницями любовного трикутника (Аїда – Амнеріс – Радамес), але на відміну від опери Р. Вагнера «Тангейзер» Дж. Верді обирає безпосередній тип музичної взаємодії, оскільки у загальній композиційній структурі опери міститься дует Аїди та Амнеріс (II дія). Дана сцена побудована за принципом гострого драматичного зіткнення, де владним, погордливим інтонаційним зворотам в партії Амнеріс протиставляються скорботні висловлювання Аїди. Втім, характеристика кожного образу доповнюється іншими сольними й ансамблевими номерами. Зокрема, важливу роль відіграють також дуети Аїди та Радамеса (фінал опери), Амнеріс та Радамеса (III дія) й терцет персонажів з I дії.

Яскравий приклад поєднання двох жіночих персонажів за принципом парності міститься в опері Ж. Бізе «Кармен». Дві героїні – Кармен та Мікаела

– разом утворюють яскраво виражений ступінь контрасту. Слід зазначити, що образ головної героїні, циганки Кармен, поданий у значно більш розгорнутому та розвиненому вигляді, ніж образ Мікаели. Специфіка художнього втілення двох образів полягає в тому, що обидва жіночі персонажі – як Кармен, так і Мікаела, – відіграють важливу роль у загальній драматургії опери через взаємодію з головним чоловічим персонажем – Хозе. Обидві героїні впливають на еволюцію його образу. Експозиція парних жіночих образів представлена в контексті масових сцен, де вокальні партії героїнь поєднуються з хоровим звучанням. Протягом опери головні жіночі персонажі зберігають свою цілісність, принципово не змінюються. Мікаела залишається доброю, милосердною дівчиною, яка живе за високими моральними принципами. Кармен також протягом всієї опери демонструє себе стабільно як вільна жінка, яка є вірною своїй пристрасній натурі. Взаємодія з Хозе спостерігається в ансамблевих номерах. Інтонаційний і драматургічний аналіз виявив, що образний взаємозв'язок «Мікаела–Хозе» пов'язаний з початковими характерними рисами героя: його чесністю, порядністю, дбайливістю про близьких. Навіть у фіналі III дії, після суттєвих змін образу Хозе, Мікаела знову «пробуджує» в Хозе ці якості. Образ Кармен навпаки сприяє трансформації початкового образу чоловіка, в результаті чого вона гине від руки Хозе. Отже, Мікаела наділена такими якостями, як щирість, вірність, доброта, готовність допомогти ближнім; Кармен втілює образ пристрасної циганки, яка звикла до життя поза моральними принципами, але, на той же час, володіє більшою ексцентричністю, експресивністю і навіть перед страхом смерті не зраджує своїм почуттям. Це зумовлює контрастність вокальних партій: для Мікаели характерна ліричність, кантиленність, для Кармен – опора на танцювальні жанри (хабанеру, сегідилью).

Парність оперних жіночих образів в опері проявляється, насамперед, через наявність більш або менш яскраво вираженого контрасту на образно-емоційному рівні. Таким чином, висновки свідчать про важливість розуміння

драматургічної ролі парних жіночих образів та дослідження їх не відокремлено один від одного, а разом.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЄ ВТІЛЕННЯ ПАРНИХ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ОПЕРІ ХІХ СТ.

3.1. Збірний жіночий образ і жіноча доля в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського

У другій половині ХІХ ст. формується українська опера, її генеза закладена у традиціях народного театру: в українській шкільній драмі (з ХVІІ ст.) та у вертепній драмі. Саме ці жанри були закладені в його основу і визначили своєрідний характер українського музично-драматичного театру.

Оперний жанр в українській музичній культурі цього періоду представлений у композиторській творчості С. Гулака-Артемовського. Його опера «Запорожець за Дунаєм» (1862) стала першою національною українською лірико-комічною оперою, в якій представлено два яскраві жіночі персонажі.

В драматургії опери переплетено *дві сюжетні лінії*: лірична (закохана пара – Оксана й Андрій) та комічна (Іван Карась та його жінка Одарка). Характерна риса комічної опери – розмовні діалоги, тому жіночі образи цієї опері розкриваються як музичними засобами, так і вербальними. Сюжет твору «Запорожець за Дунаєм» досить романтичний, хоча тема пов'язана з українською історією. Головні персонажі опери – Іван Карась, Одарка (його дружина), Оксана (їх прийомна дочка), Андрій (її наречений), турецький султан.

В українській вокальній традиції закладено принципи, які корінням сягають углиб століть і пов'язані з народним співом та репрезентують сферу української народнопісенної творчості (музичного фольклору). Національно-характерними рисами українського звукового ідеалу є підвищена «емоційна температура» висловлювання, варіантність, інтимність як прояв кордоцентризму національної психології.

Особлива наспівність, звучність та мелодійність неперевершених українських народних пісень, відомих у всьому світі завдяки даній якості, обумовлена милозвучністю самої мови української мови та її вимови (наспівність вербальної поезії).

В українській культурі, як і в культурі кожного народу із глибокими традиціями, є своя самобутня мистецька система – картина світу. Значимість культури України посилюється її історичними передумовами та геополітичною специфікою – як центр перетину західноєвропейської та східної культур. Однак концептуальною та домінуючою основою української культури є національна ідея, яка надає їй вокальному мистецтву знакової ролі. Саме в цьому контексті застосовується поняття вокальності національної мови, явище співучості самого етносу, які виявляються взаємопов'язаними із вокальною специфікою музичного мистецтва українців.

Наукова проблематика дослідження пов'язана з вивченням традицій українського вокального мистецтва в оперному жанрі на прикладі парних жіночих образів. Актуалізація дослідження української класики у сфері вокального (в даному випадку – оперного) мистецтва покликана допомогти в освоєнні студентами-співаками з Китаю виконавчої культури, обумовленої особливостями співучості (вокальності) української мови, інтонаційно-жанрової природи української лірики.

Обравши такий сюжет, С. Гулак-Артемівський ставить своїх героїв у незвичні ситуації, значне місце приділяючи *народно-жанровим сценам*. Це створює комічні ситуації. Посмішка, жарт, дотепність супроводжують усі події.

Починається опера «Запорожець за Дунаєм» невеликим *оркестровим вступом* (інтродукція), який зображує картину літньої природи, з експозиції образу Оксани. Героїня з'являється на сцені. Хор селян, що йдуть працювати у поле, є барвистою «заставкою», фоном для розгортання ліричних подій. Дівчина у *романсі «Місяцю ясний»* розкриває свої почуття. Образ Оксани створюється лагідною мелодією. Вона звертається до прекрасних зірок, ясного

місяця з проханням принести їй вісточку від нареченого. Вступ романсу звучить у арфі, він створює ліричний фон, співзвучний ніжним і глибоким почуттям закоханої дівчини.

Загалом, романс має куплетну будову. Інструментальний вступ, в якому визначна роль доручається струнним і дерев'яним духовим, створює ліричний настрій, співзвучний глибоким, ніжним почуттям закоханої дівчини. Слід зазначити, що вже у вступі закладено основні тематичні звороти, які потім будуть домінувати у вокальній партії. Зокрема, паузами відокремлюється інтонаційна формула, якою у майбутньому буде завершуватись приспів (прихід до мелодичної вершини e^2 й наступний «щемливий» низхідний рух до e^1).

Лірична мелодія романсу є головним засобом творення образу. Характерним є застосування секстових ходів, елементів секвенційності, повторності, у тому числі варійованої. Особливо виразними є допоміжні й прохідні неакордові звуки, які в умовах пунктирного ритму (чверть з крапкою—восьма) які віддзеркалюють схвильованість героїні, що звертається до явищ природи як до живих істот і просить в них хоч якоїсь вісточки з України («Місяцю ясний, зорі прекрасні...» / «Тихий Дунаю, зелений гаю...»). Панування мінору (основна тональність *e-moll*) передає тугу героїні за рідним краєм. Втім, подекуди цей пригнічений стан змінюється світлими думками – присутні зіставлення мінору з паралельним мажором (*G-dur*), поява якого всередині кожного куплету підкреслюється початком нової музичної фрази з g^2 й співпадає з піднесеними вигуками «божії очі» (так героїня називає «очі» «світлої ночі»), «що вік на волі» (цю волю має сокіл, що літає в небі). Загалом музичні фрази всередині куплетів розпочинаються «з вершини джерела» й у подальшому заповнюються низхідним рухом мелодії. Таким чином, якби відтворено «благальний» зміст невтомних звернень Оксани. Натомість, приспів розпочинається з напруженого руху вгору до тоніки й потім до терцового тону (g^2), що ніби спрямований на подолання болю та суму (композитор вдається до мелодичного виду мінору й залучає наступну

послідовність ступенів: V–VI \sharp –VII \sharp –I–II–III). Слід зазначити, що на відміну від куплетів, вербальна складова приспіву залишається незмінною, завдяки чому цей висхідний рух тричі підкреслює наполегливе прагнення героїні впоратися з невтішними думками («Вас я благаю, грудь облеглише»). Натомість, подальший низхідний рух, що закінчується приходом до тоніки у першій октаві, символізує відчуття даремності сподівань на краще («вість принесіте з рідного краю!»).

Подальший розвиток образу Оксани відбувається в наступних номерах опери. Арія героїні «Янгол ночі над землею...» сповнена світлих почуттів перед побаченням з Андрієм. Композиція арії спирається на тричастинну будову, яка окреслюється за допомогою ладо-гармонічних та метричних змін. Власне співу передують невеликий оркестровий вступ: *tremolo* в умовах тихої динаміки (*p*) якби віддзеркалює той стан радісного очікування, в якому перебуває Оксана. Найперші висловлення героїні втілені у вигляді музичних фраз остинатної побудови. Вони підтримуються «легким» оркестровим супроводом, в якому басовий голос звучить на *pizzicato* й кожна побудова завершується «тендітними» висхідними зворотами у високому регістрі. У такий спосіб композитор передає умиротворення і спокій, що панує навколо в нічний час. Цьому сприяє також мажорний лад (основна тональність *Es-dur*). «Гра» емоційних відтінків забезпечується розміреними ладо-гармонічними змінами: *T–D \flat –T* (під час остинатного повторення звуку *h¹*) і *t–D–VI* (в умовах паралельного *c-moll*, під час остинатного повторення звуку *g¹*). Словосполучення «спочиває тихим сном» (висловлення героїні по відношенню до «божого миру», що «спочиває тихим сном») повторюється тричі в кінці першого розділу, остинатне повторення *h¹* завершується приходом до тоніки через висхідний квартовий стрибок.

Початок середнього розділу відмічений метричними змінами (4/4→3/4). Тут вокальна партія вже набуває рис більшої схвильованості, що досягається завдяки хвилеподібному руху мелодії, пунктирним ритмоформулам, акцентам, більш активному залученні мінорних барв паралельного ладу (*c-*

moll). Оксані здається, що зорі, листя дерев і Дунай шепотять їй: «кохай, кохай...». Від цього її серце палко б'ється «сизим голубом» і «горить в огнях». Прихід до g^2 , яке утримується протягом декількох тактів на останньому повторенні «... в огнях» (композитор вказує *morendo*), відтворює душевний злет героїні до неймовірної висоти почуттів.

У заключному епізоді відбувається повернення до початкового розміру ($3/4 \rightarrow 4/4$). Оксана знову вдається до споглядання краси нічної природи. Спостереження певних змін («місяць хмарою закрився... за діброву вже спустився...») знаходить вираження в гармонічному пласті, де відбувається відхилення з *Es-dur* в *B-dur* (тональність домінанти). Наступна модуляція в *G-dur* відтворює підвищення емоційного тону. Оксана згадує, що «вже година та близенько», коли вона нарешті побачить коханого. Завершуючи арію нестійкою гармонією (*D-dur* в контексті *G-dur*), композитор якби підкреслює незавершеність цієї «сюжетної замальовки» й залишає слухача в очікуванні подальшого розвитку.

Дует Оксани й Андрія «Чорна хмара з-за діброви» висвітлює нові якості характеру в образі героїні: її сміливість, рішучість слідувати за коханим. Тверде рішення персонажів «діяти» віддзеркалюється в музиці. Зокрема, оркестрове обрамлення номеру будується на жвавих пасажах в басовому голосі, на тлі яких звучать у вигляді коротких акцентів (восьмі тривалості на других долях такту) акорди у верхніх голосах. Аналогічні за тематизмом інструментальні програші будуть «втручатись» у спів Оксани та Андрія протягом номеру, підтримуючи в уяві слухача цей дещо «збуджений» стан героїв. Вокальні партії всередині дуету побудовані за принципом «індивідуалізації» й навпаки: чергування розгорнутих сольних епізодів періодично змінюється об'єднаним звучанням голосів, «узгодженим» моноритмічним рухом й використанням світлого звучання паралельного мажору (*B-dur*). Незмінною складовою цих мажорних епізодів, що повторюються у вигляді рефрену, є вербальний текст, в якому втілено

готовність героїв бути разом до самого кінця: «... кохана/коханий, смерть одна розлучить нас».

Другий жіночий персонаж – це Одарка, мати Оксани. За сюжетом опери вона вперше представлена у комічному дуеті Карася й Одарки з I дії опери.

Одарка переживає і хвилюється, що вже два дні чоловіка немає вдома, вона навіть сердиться. Усе це передано в її монологі. Коли з'являється Карась, звучить пісня гумористичного характеру «*Ой щось дуже загулявся*» з танцювальними ритмо-поспівками. Карась, з одного боку, охарактеризований як безтурботний гуляка, з іншого – хоробрий козак, люблячий батько, далекоглядна й розсудлива людина. В уста Івана Карася композитор вкладає провідну ідею твору: «Своя сторона, свої люди, може б, разом до кращої долі достукались».

Повернувшись, Одарка накидається на Івана, починається славнозвісний комічний дует Карася й Одарки «*Відкіля це ти узявся, де ти досі пропадав?*». В даній сцені активно розвивається комедійна лінія опери. Козак ніяковіє перед своєю жінкою, яка вкрай сердита й збуджена. Він придумує причину своєї відсутності, не знаючи, що відповісти. Якщо музичні фрази Одарки активні, вимогливі, запитливі й суворі (стрибок мелодії на кварту, чіткість ритмічного малюнка), то відповіді Карася запобігливі, невпевнені (скоромовка на одному звукові), він намагається задобрити жінку (обірваність фраз, ходи у вокальній партії по звуках тонічного тризвука вниз).

Загалом, у вокальній партії Одарки переважає висхідний рух, особливо показовими є квартові ходи. Одна й та сама мелодія повторюється у варійованому вигляді: при цьому то на на терцію вище (замість e^2 стрибок до g^2), що відтворює, як швидко жінка стає все більш розлюченою; то у початковій теситурі (неначе Одарка все ж таки намагається тримати себе в руках). Партія Карася є інтонаційно близькою до партії Одарки, втім, на відміну від неї, у мелодичній лінії переважають не висхідні, а низхідні ходи. Крім цього, розмірений рух з опорою на чверті (Карась хоче здаватись впевненим) чергується з епізодами, що побудовані у вигляді скоромовки зі

стрімким рухом восьмими (це видає приховане хвилювання чоловіка, який намагається наспіх видумати причину своєї відсутності).

Почувши відповідь Карася, Одарка продовжує розпитувати його вже більш жваво, але все ще тримаючи себе в руках. Її фрази поки що звучать у середньому регістрі («Чи це ж випив...?»). Після цього у вокальній партії Карася вже зникає удаваний спокій, він збентежено виправдовується: «Ні, не пив, не пив, їй богу!..». При цьому, простежується опора на низхідні мелодичні побудови в межах квінти (*b-es*). У подальшому розвитку, партії обох персонажів об'єднуються у стрімкому синхронному русі, при цьому одночасно звучать різні тексти – кожен з героїв наполягає на своїй версії того, що відбулось.

Середній розділ контрастує появою нового ліричного настрою в музиці, що віддзеркалюється уповільненням темпу (*meno mosso*) й переходом у паралельний мінор (*c-moll*). Тут розкриваються нові грані образу Одарки, як жінки, здатної сумувати і тужити за своїм чоловіком, чекати його повернення додому. Музичні фрази у вокальній партії побудовані в межах вузького діапазону (терцовий амбітус), метро-ритмічними засобами підкреслюються «жалібні» й водночас «докірливі» низхідні терцові ходи. Втім, Карась не сприймає цей пригнічений стан своєї дружини всерйоз, що зумовлює повернення Одарки до початкового розлюченого стану.

Якщо для першого розділу дуету автор обирає темп *Allegro*, то третій розділ має темп *Vivace*, оскільки він виконує функцію загальної кульмінації номеру. Таким чином, темпова драматургія відповідає загальній логіці розвитку подій. Короткі репліки у вигляді скоромовки (рух шістнадцятими, висхідний напрям мелодії, за текстом «Так оце ти у небоги...») в кінці поступаються місцем фінальним акцентованим вигукам Одарки: «Щоб тебе нечистий взяв!».

По відношенню до загальної композиційної драматургії опери, слід відзначити, що всередині II дії С. Гулак-Артемівський вводить танцювальну сюїту з п'яти номерів, яка ніби зупиняє сюжетний розвиток: «Дівочий

хоровод» (№ 10), «Український танок» (№ 11), «Чорноморський козак», «Запорозький козак», «Козачок». Функція даної сюїти – змалювання картини народного побуту. Ліричний *дівочий танок* змінюється запальним, сповненим жвавості та блиску чоловічим гуртовим гопаком. Згодом звучать сольні й парні танці; виділяється середня частина «*Запорозького козака*», у якій підкреслені задушевність і доброта. Жвавий «Козачок» завершує хореографічну сцену. Зазначимо, що танці і до створення опери «Запорожець за Дунаєм», і потім були обов'язковим елементом українських музично-театральних вистав.

Продовження розвитку образу Одарки відбувається у III дії, яка відкривається піснею Одарки «Ой казала мені мати». У чотирьох куплетах пісні розкриваються спогади героїні про свої юні літа, як мати посилала її до криниченьки, як вона там зустріла вродливого козака, як вони милувалися один одним. Мінорний лад (основна тональність *g-moll*), який переважає в музиці, подекуди чергується з короткочасними відхиленнями у паралельний мажор (*B-dur*). Мелодичні фрази є схожими за будовою: усі вони розпочинаються з вершини джерела, а закінчуються незмінним приходом до тоніки у першій октаві (g^1). Отже, за допомогою вищезазначених засобів композитор якби підкреслює, що думки героїні є спогадами, в які вона поринає, але потім кожного разу повертається у теперішній час. Ця пісня, як і романс Оксани з I дії, стала стала сприйматись українською спільнотою як народна.

Після вищезазначеного номеру продовжується розвиток комічної лінії опери. Карась вирішив не знімати турецького одягу, повернувшись із султанського палацу, щоб налякати Одарку. Дует «На туркених оженюся» сповнений іскрометного гумору. Композиційно-драматургічна будова сюжету є аналогічною до першого. В номері так само простежується розподіл на три розділи, в яких середній контрастує з крайніми своїм ліричним забарвленням. Завдяки цьому, в даному дуеті якби утверджується багатогранна особистість Одарки, яка з одного боку, постає як сварлива, сердита на свого чоловіка,

дружина, з іншого, як жінка, яка жаліється на свою долю, і в глибині душі дуже прагне кращого життя.

Несподіваним сюжетним поворотом є поява Імама, представника турецької влади, і стражника, який веде Оксану й Андрія, закованих у кайдани. Квінтет «Нещасливі наші долі», в якому приймають участь Одарка, Оксана, Андрій, Карась та Імам, віддзеркалює стурбованість кожного з героїв своїм лихом. Спостерігається розшарування музичної тканини: вокальні партії Оксани й Андрія близькі за мелодичною й ритмічною складовою (оскільки практично ідентичні за настроєм) зіставляються з іншими вокальними партіями, які також об'єднанні між собою спільним ритмічним малюнком й разом утворюють насичене по звучанню триголосся. В окремих епізодах розподіл вокальних партій дещо інший. В цілому, слід зазначити, що стурбованість, смуток і побоювання вірогідних наступних подій притаманні у квінтеті усім головним героям.

Карась намагається дізнатись, яка кара чекає на Оксану та Андрія. Далі, як це дуже часто спостерігається у виставах комічного змісту, відбувається несподіваний поворот у сюжеті. Розмова з Карасем справляє на султана настільки сильне враження, що він прощає втечу Андрію та Оксані й вирішує відпустити всіх бажаючих на Україну.

Таким чином, опера завершується життєрадісним фіналом. *Арія Андрія* «Блаженний день, блаженний час» сповнена широти дихання та ліризму, в ній втілено любов героя до свого народу та до рідної землі. Фінальний хор передає настрій людей, що зібралися на площі. У виконанні Оксани звучить перша тема, що відтворює радість від щасливої розв'язки подій, яка так неочікувано була дарована. В основі знаходяться інтонації, близькі до танцювально-жартівливих українських народних пісень. Друга тема є співучою й ліричною за своїм змістом, вона віддзеркалює почуття глибокої любові до своєї Батьківщини, до рідного краю. Отже, фінал опери побудований на чергуванні двох тем, що відбувається декілька разів (перша тема доручається і сольному, і хоровому виконанню).

Отже, в опері «Запорожець за Дунаєм» міститься яскравий зразок використання парних жіночих образів, які співвідносяться один з одним за принципом «юність–зрілість», «ліричне–комічне». Актуальність дослідження даних образів саме в контексті парності зумовлена й тим, що разом вони утворюють єдиний багатогранний образ української жінки, в якому поєднуються якості вправної господині, сварливої дружини й водночас жінки, що глибоко любить батьківщину й по-справжньому вміє кохати свого чоловіка.

Виконавцями головних партій за більш ніж 120–річну сценічну історію опери «Запорожець за Дунаєм» були видатні співаки. Сам композитор співав партію Івана Карася у Маріїнському театрі. Серед виконавців партії головного героя наприкінці ХІХ ст. був видатний український актор Марко Кропивницький, а серед виконавиць партії Оксани – славнозвісна Марія Заньковецька. За радянських часів кращими виконавцями основних партій були народні артисти СРСР: З. Гайдай (Оксана), І. Козловський (Андрій), М. Литвиненко-Вольгемут (Одарка), І. Паторжинський (Карась). За їх участі було здійснено запис опери на грамофонну платівку.

Загалом опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського відіграла значну роль в історії українського оперного мистецтва й практично одразу здобула велику популярність, яку вона не втрачає і сьогодні. Твір живе продовжує жити повноцінним сценічним життям завдяки своїй ідейній спрямованості й неповторній красі музики.

3.2. Типологія парних жіночих образів в операх М. Лисенка

3.2.1. Парне зіставлення жіночих образів в операх М. Лисенка

У творчому доробку класика української композиторської школи М. Лисенка сформувався національний стиль професійної музики. Заслуга композитора виявилася в тому, що він переосмислив у своїх творах народні витоки як основу професійної майстерності. Окрім цього, діяльність

М. Лисенка стала знаковою для формування культурно-освітніх засад української вокальної школи, оскільки композитор став і основоположником української академічної школи співу.

Риси національної специфіки в оперній творчості М. Лисенка виявляються в опорі на зразки української драматургії, пов'язані безпосередньо з українською тематикою. Протягом життя композитор написав 11 опер, означивши їх різними жанрами: лірико-побутова опера («Утоплена», «Наталка Полтавка»), опера-сатира («Енеїда»), опера-феєрія («Чарівний сон»), дитяча опера («Коза-дереза», «Пан Коцький»), опера-колядка («Різдвяна ніч»), історико-героїчна опера («Тарас Бульба»). Періодизація оперної творчості композитора традиційно пов'язана з розподілом на ранній, зрілий та пізній періоди (зокрема, «Енеїда» та «Ноктюрн» якраз були створені в останні роки життя).

Парні жіночі образи в операх М. Лисенка в більшості випадків постають як втілення різних національних жіночих архетипів. Яскравий зразок залучення різних жіночих архетипів в контексті ранньої оперної творчості композитора, міститься в народно-побутовій опереті «Чорноморці» (1872 р.). Прем'єра оперети відбулася через 9 років після написання твору, у 1882 р. на сцені Харківського драматичного театру (серед акторів, що приймали участь, М. Кропивницький, М. Садовський та М. Заньковецька). Оперета «Чорноморці» по праву вважається першим значним завершеним музично-театральним твором композитора, його поява ознаменувала процес становлення національної музичної культури. Сюжет, що лежить в основі даної комічної оперети, є близьким за задумом до «Наталки-Полтавки» І. Котляревського.

В центрі уваги побутова конфліктна ситуація із життя запорізького козацтва, які після ліквідації Запорізької Січі переселились на Кубань. Дівчина Маруся з багатой родини мріє вийти заміж за коханого, бідолашного Івана, натомість її мати – вдова Драбініха хоче віддати заміж дочку за старого чоловіка. Протистояння завершується на користь дівчини, таким чином,

розв'язка опери щаслива. Загалом, як зазначає Л. Архимович, «... особливостями композиції та музичної драматургії цей твір продовжує лінію народних оперет Котляревського та традиції українського музичного театру другої половини ХІХ століття» [7, с.165]. Це виявляється у залученні розмовних номерів (діалогів та монологів), які чергуються з музичними номерами. Поряд з цим, у «Чорноморцях» знаходять втілення якісно нові особливості, яка пізніше стануть стабільними ознаками оперного жанру в українській музичній культурі (наявність оркестрової увертюри, створеної на основі ключових тем твору, самостійних оркестрових епізодів, різноманітних ансамблів та хорів) [там само].

Жіночі образи у «Чорноморцях» представлені наступними дійовими особами: Маруся – молода дівчина із заможної родини, вдова Драбиніха – її мати, Наталка – працівниця Драбинихи, дівчина Куліна.

Підбір пісенних жанрів для жіночих вокальних партій зумовлений розвитком загального сюжету та безпосередньо індивідуальними якостями кожного образу. Розглянемо номери, в яких представлені головні жіночі образи опери. Так, першим вокальним номером після оркестрової увертюри у «Чорноморцях» є пісня головної героїні Марусі «Боліти моя голівонька від самого чола». Функція номеру експозиційна, перед слухачем постає образ закоханої дівчини. Даний номер спирається на відому у різних варіантах побутову народну ліричну пісню.

Характеристика образу Куліни міститься в її пісні «Ой матінко, голубенько» з ІІІ дії, у музичній лексиці простежуються елементи старовинного жанру плачу-голосіння. Композитор використовує даний прийом для віддзеркалення почуттів дівчини, яку зрадили і тепер вона дуже від цього страждає.

Загалом, особливості побудови сольних номерів, які репрезентують жіночі образи в опері пов'язані зі співвідношеннями між вокальною та інструментальною партіями. В цьому відношенні композитор вдається до наступних прийомів: як правило, сольний номер відкривається невеликим

оркестровим вступом, де закладено основне мелодійне зерно пісні. В цілому, оркестрове звучання обмежується функцією акомпанементу, гармонійної підтримки голосу. М. Лисенко не звертається тут до будь-яких ускладнень. Натомість, самотійна функція оркестру проявляється в суто оркестрових епізодах (насамперед у увертюрі), які засвідчують високий рівень композиторського переосмислення народних музичних традицій, які залишаються першоосновою тематизму. Зокрема, увертюра побудована у сонатній формі і спирається на декілька основних тем. В увертюрі М. Лисенко спирається на «принцип симфонізації народної, виявлення її внутрішніх виразних рис шляхом контрастного зіставлення різнохарактерних прийомів тематичної розробки» [7, с.170].

Жіночі образи в оперній творчості М.Лисенка зрілого періоду

Першою оперою М. Лисенка без розмовних діалогів стала опера «Різдвяна ніч» (у другій редакції) за мотивами повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» (з другої частини «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки»). Дана масштабна за обсягом опера, композиція якої складається з чотирьох дій, ознаменувала зрілий період в оперній творчості композитора. Слід зазначити, що М. Лисенко першим втілює у музично-театральному мистецтві вищезазначений сюжет твору М. Гоголя. Стилїстика повісті «Ніч перед Різдвом» тісно пов'язаний з українським фольклором (народною обрядовістю). Композитора приваблювало майстерне зображення М. Гоголем народного життя, характерних яскравих типажів. Постановка опери «Різдвяна ніч» у Харкові (1883 р.) мала великий успіх. Цікаво, що М. Лисенко особисто брав активну участь у постановці опери, відстежуючи, у тому числі, відповідність організації костюмів акторів та декорацій, які повинні були яскраво відображати колорит українського села у період різдвяних свят, життєрадісну атмосферу святкового побуту, описаного у повісті М. Гоголя.

Головні герої опери є персонажами «з народу». Саме тому в їхній музичному втіленні М. Лисенко спирався на стилістику різножанрових українських народних пісень (ліричні, жартівливі, танцювальні, героїчний

епос, канти та ін.). З іншого боку, яскраво вираженою є опора на вокальні форми та жанри, показові саме для оперного мистецтва: аріозо вільної побудови, арію пісенного типу, розвинений аріозно-декламаційний речитатив.

Головним жіночим персонажем опери є молода дівчина Оксана (поряд із нею чоловічий персонаж – Вакула, молодий коваль, закоханий в красуню). Загалом, експозиція більшої частини головних образів опери представлена у I дії (Оксана, Вакула, Чуб, Голова, Дяк та ін.)

Основна сюжетна лінія опери розвивається у сфері конфлікту – особистої драми Вакули, закоханого в дівчину, яка насміхається над ним. Образ Оксани зазнає значного розвитку в опері. «Характер дівчини показаний у дії: протягом опери розкриваються нові його риси, які виявляються внаслідок боротьби пристрастей, внаслідок конфліктного зіткнення почуттів» [5, с. 173]. Арія Оксани з I дії «Ох, така моя доля» – жартівливого характеру, композитор вміло створює образ веселої дівчини (домінуюча емоційна грань образу Оксани в даний момент). Арію засновано на цитуванні народної пісні, записаної самим М. Лисенком на Полтавщині [7, с. 175]. «Куплетно-варіаційна форма дає можливість підкреслити і відтінити в мелодійних фігураціях і мелізматичних візерунках грайливу витонченість, природну грацію юної красуні, що милується собою» [7, с. 176]. Іншим сольним номером, в якому спостерігається подальший розвиток головного жіночого персонажа, є пісня Оксани, яку відповідно до розгортання дії героїня виконує перед дзеркалом «Кому ж до вподоби ці бровиці, очі». Цікаво, що в оркестрі під час супроводження партії Оксани превалюють інструменти, що відрізняються «світлим», «прозорим» тембровим забарвленням (флейта, кларнет, гобой, струнні).

Слід зазначити, що комічна лінія знаходиться на другорядному плані в контексті загальної драматургії опери. Насамперед вона пов'язана з образом хитрої відьми Солохи та її «шанувальників». При цьому комічні епізоди та колізії розвиваються переважно у II дії (розгорнута сцена у Солохи побудована за принципом низки комічних епізодів).

Ще одним жіночим персонажем є Одарка – подруга Оксани, образ якої розкривається у пісні «Ой на дубі листя січеться» з I дії, близької до народних побутових пісень.

Відмовившись в опері від розмовних епізодів, композитор вперше представив у партіях головних персонажів опери «Різдвяна ніч» українську національну вокальну декламацію різного характеру.

«Майська ніч або Утоплена» – масштабна опера М. Лисенка, створена 1883 року за мотивами повісті М. Гоголя. Символічно, що прем'єра опери у постановці музично-драматичної трупи під керівництвом М. Старицького відбулася у Харкові (1885 р.) і запам'яталась сучасникам як велика подія у музичному житті міста (на прем'єрі опери був задіяний повний симфонічний оркестр та великий хор).

Стилістика опери пронизана народним колоритом – яскравою фольклорною образністю, архаїчним духом народних обрядових сцен. Сюжет повісті привабив композитора своєю поетичністю відтворення давніх народних звичаїв, багатогранної, особливої краси української природи, персонажів «з народу», казково-фантастичним атмосферою, гумором й легкою іронією, що властиві неповторному геніальному письму видатного письменника.

Слід підкреслити, що «Утоплена» є оригінальним взірцем української національної опери. «Створена на основі переосмислення багаторічних традицій українського музичного театру, вона увібрала та своєрідно відобразила й деякі особливості російської побутової та лірико-фантастичної опери» [7, с. 193]. Композиція твору побудована на чергуванні музичних номерів із розмовними епізодами (традиції українського музичного театру XIX ст.).

Загалом, в опері «Утоплена» простежуються три сюжетні лінії, представлені такими жіночими образами:

Галя – головна лірична сюжетна лінія;

Горпина – комічна;

Панночка, Русалки – фантастична.

Лібрето опери створено на основі літературного першоджерела, а також залучення вербальних текстів народних пісень, що відповідають типажам героїв.

Головним жіночим персонажем опери є дівчина Галя, яка «в опері розкриває лише одне почуття, виявляє лише одну, ліричну сторону свого характеру» [7, с. 188]. Експозиція образу героїні міститься у ліричному романсі «Козаченку милий».

У характеристиці комічного образу Горпини (пісня «Ой вийду я») М. Лисенко «використовує цікавий прийом, властивий народній пісні, а саме – зіставлення двох конкретних епізодів» (сумного, тужливого та веселого, радісного) [7, с. 189]. Варто відмітити, що ідентичний прийом був задіяний композитором і в характеристиці-експозиції образу Оксани з опери «Різдвяна ніч».

Фантастична лінія опери, представлена образом Панночки та русалок й дозволяє провести образні паралелі фантастичними образами опер М. Римського-Корсакова. Арієта Панночки «Спасибі, спасибі, я вільна рибчина» слугує ліричним висловленням щирої подяки Левкові (головному чоловічому персонажу опери) за порятунок від відьми-мачухи.

Загалом, із плином часу опера «Утоплена» не втрачає своєї популярності і сьогодні входить до репертуару провідних оперних театрів України (у музичній редакції М. Вериківського та в літературній – М. Рильського).

Найбільш визначним твором у творчому доробку М. Лисенка є опера «Тарас Бульба» (1880–1890), яка ознаменувала величезний крок вперед у розвитку української опери. Героїчна опера на сюжет однойменної повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» була задумана композитором ще 1874 року під час перебування у Петербурзі. Автором лібрето став М. Старицький, який спирався на літературне джерело лише частково. До опери М. Лисенка порівняно з першоджерелом включено нові епізоди, розширено польські сцени, запроваджено образ народного мандрівного співака (кобзаря) як

своєрідного символу нескореності й незламності українського народу. Прем'єра опери відбулась 1924 р. в Харкові (вже після смерті композитора).

За жанром твір являє собою *історико-героїчну народну музичну драму*, головна ідея якої – боротьба українського народу проти поневолення. Вагоме місце у творі посідають образи народу, його окремих груп і представників, тому значну увагу композитор приділяє *масовим хоровим сценам*. М. Лисенко створив також яскраві музичні характеристики головних персонажів – Тараса Бульби, Остапа, Насті, Андрія, Марильці. На першому плані в опері – розкриття патріотичних почуттів, але увага зосереджена також навколо таких питань, як обов'язок перед батьківщиною і родинні почуття, кохання тощо.

Слід відзначити, що сюжет повісті М. Гоголя привертав увагу й інших композиторів, серед яких П. Сокальський (опера «Облога Дубно»). У 1880 р. на сцені Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі була поставлена опера «Тарас Бульба» В. Кюнера, а у 1887 р. у Великому театрі в Москві – однойменна опера В. Кашперова. У ХХ столітті в Москві відбулася прем'єра «Тараса Бульби» С. Траїліна (1914 р.). Цікаво, що в Європі до твору М. Гоголя звертались у своїй оперній творчості італійський композитор А. Берутті (1895 р.) та французький композитор М. Руссо (1919 р.). Зразком втілення вищезазначеного сюжету в інших жанрах стала симфонічна рапсодія Л. Яначека. Крім цього, тему «Тараса Бульби» було віддзеркалено у балетах Р. Глієра та В. Соловйова-Сивого. Проте, твори інших композиторів не здобули такого визнання на відміну від історико-героїчної народно-музичної драми М. Лисенка.

Головним героєм опери є Тарас Бульба (бас) – багатогранна мужня особистість, справжній герой і патріот, представник епохи Запорізької Січі – автономного суспільного устрою, який функціонував з метою захисту українського народу від загарбників та гнобителів. З «громадської точки зору», Тарас Бульба – полковник козачого війська, який згодом, під час облоги міста Дубно, стає Запорізьким отаманом. З «особистісної» – це люблячий батько для двох молодих козаків, Остапа та Андрія.

Основний ідейно-образний зміст сконцентрований в увертюрі, яка сповнена драматизму і втілює героїку боротьби й триумф народної перемоги. *Перша тема* має закличний героїчний характер (затактові квартові трубні сигнали). *Друга тема* пісенна, широкорозспівна (написана редакторами опери – Л. Ревуцьким і Б. Лятошинським у характері народного багатоголосся). Епізод розробкового характеру приводить до *кульмінаційного* звучання першої теми. Завершує увертюру *третья тема*, в якій М. Лисенко використав мелодію відомої української козацької пісні «*Засвіт встали козаченьки*» (авторство якої приписують легендарній Марусі Чурай). Третя тема своїм урочистим характером підсумовує попередній розвиток. Увертюра узагальнено передає трагічний і стрімкий розвиток подій, вражає своїми мужніми героїчними образами.

Важливо відзначити й загальну композиційну будову твору. В опері 5 *дій*, які можна назвати монументальними музично-драматичними полотнами, що контрастують за образами і настроями й виконують різні драматургічні функції (експозиція образів, їх розвиток, кульмінація, розв'язка).

І дія побудована на гострих контрастних зіставленнях подій і образів. На київській площі Кобзар співає епічну *думу* «*Ой не чорна то хмара над Україною стала*». У пісні Кобзаря відтворені типові *особливості українського народного музичного епосу*: мінлива ритміка, ладові звороти, мелізми в мелодії, у супроводі – характерні перебори струн бандури тощо. Пісня звучить як вільний, майже імпровізаційний речитатив, у якому поступово з'являються героїко-драматичні інтонації. Образ Кобзаря як виразника народної ідеології ще повніше розкритий у його *другій пісні* «*Ой, чи довго ще нам так коритися панам*» (у фіналі I картини), у характері народних пісень. Кожний наступний куплет пісні стає динамічним, поступово ускладнюється гармонія та інструментовка, кульмінація звучить могутньо і велично. В момент, коли поляки розганяють народ, котрий слухав кобзаря, композитор зіставляє наспівне дихання української пісенності й гострі ритми польських танців, зокрема, мазурки, якими охарактеризований в опері польський табір.

У I дії подана *експозиція образу Тараса Бульби*. Стримано і шляхетно звучить його задумливе *аріозо «Коли ж подужаний літами»*. Це його роздуми про старість, забарвлені в лірико-епічні тони (розмір 12/8 підсилює враження повільного, плавного ходу спокійно-зосереджених думок).

Кількома штрихами подане знайомство з молодшим сином Тараса Андрієм, закоханим у дочку польського воєводи Марильцу. Образ Андрія розглянуто *в ліричному плані*, підкреслені його романтична піднесеність, пристрасність, схвильованість. Він подумки звертається до коханої в чутливій романсовій манері – і тут же доносяться з костелу звуки католицького церковного наспіву. Отже, на початку опери немовби зав'язуються в тугий вузол усі найважливіші події майбутнього розгортання, передбачені майбутні конфлікти.

У II картині дія переноситься у покої гордовитої польки Марильці. Тут знов протиставляється її гордовите, ледь капризне «мазуркове» *аріозо «Я родилась у палатах»* з хором українських дівчат-невільниць («Ой і хилить, хилить буйний вітер калиноньку»). Завершує дію несподівана поява молодого козака і любовна сцена Андрія та Марильці, де юнак зізнається у палкій любові до красуні, а полька насміхається над ним.

II дія відбувається на хуторі Тараса, де його дружина Настя очікує довгожданих синів, які повертаються після закінчення Київської академії. *Повернення Тараса з синами* ознаменовано сценою свята. Автор розгортає сюїту українських народних танців і пісень. Музика набуває узагальненого лірико-епічного характеру. Тут звучить урочистий *хор «Слава нашим господарям»*, музика якого наближається до народнопісенних зразків, зокрема до щедрівок: зміни метроритму (2/2, 3/2, 4/4), ладо-гармонічні особливості.

У 2 дії розкриваються також нові риси характеру Тараса Бульби. Його *пісня «Гей, літа орел»* – це одна з найкращих сторінок опери. Вона написана у стилі історичних козацьких пісень, розповідає про нездоланну силу народу, змальовує відвагу, мудрість, богатирську силу, любов до рідної землі, які властиві самому Тарасу. Епічна, мужня, широко розспівна мелодія з

енергійними ходами на широкі інтервали, супроводжується арпеджованими акордами, що нагадують звучання бандури. Народний характер музики підкреслений також ладо-гармонічними засобами (дорійський лад, акорди побічних ступенів, плагальні каданси). Поєднання епічної мелодії з драматичним пульсом супроводу надає музиці урочисто-героїчного характеру.

Центром героїчної лінії опери стає III дія. Музична сповідь набуває тут активності, драматизму, образ народу показаний як могутня бойова сила. Уже початковий хор «Гей, не дивуйте добрії люди», у якому М. Лисенко використав справжню історичну пісню часів Б. Хмельницького, вводить у сувору обстановку дії. Центральним, вузловим моментом III дії стає сцена обрання кошового. Композитор створив переконливу картину «козацького братства», спираючись на багатий пласт української *козацької пісенності*. Сцена виборів кошового побудована дуже динамічно, напружено, у перекличках хорових груп композитор зумів відтворити й різні характери козаків, що підтримують вигуками своїх ставлеників, їх запал, дотепність, відвагу. Інтонаційний склад мелодики хорових партій (подібно до хорів в операх М. Мусоргського) наближено до живої людської мови з її мінливими інтонаціями і логікою наголосів. Урочистий настрій виборів кошового раптово переривається приходом гінця, що приносить трагічну звістку про важкі втрати козаків. Заключний хор «Рушаймо всі» стрімко і динамічно завершує монументальну сцену.

IV дія розгортається в нічному таборі під Дубно. Значного розвитку тут набуває *образ Андрія*, який у ліричній каватині «Немов в тумані я бачу Київ» згадує минуле і мріє про зустріч з коханою Марильцею. Партія Андрія інтонаційно наближається до міського побутового романсу.

Остання п'ята дія досить стисла за розміром, а разом з тим найбільш динамічна. Тут завершується трагічна розв'язка подій і водночас утверджується героїчний образ українського козацтва. Тарас охарактеризований у 2 *аріозо*. Перше з них «Що у світі є святіше» – це

героїчна вершина образу. В цьому аріозо в лірично-епічному образі оспівується вільнолюбний дух Запорізької Січі. Тарас закликає своє військо до вирішальної битви, звертається до найглибших і найсокровенніших сторін людської душі. *Середній розділ* аріозо побудований на *головному лейтмотиві опери*, який має мужній, цілеспрямований характер, сприймається як символ боротьби українського народу, як втілення патріотичної ідеї твору.

Тараса приголомшує звістка про зраду сина, змушує на хвилину заглибитися у свої почуття. *Аріозо «Ох, яку тяжінну каменяку»* є *драматичною кульмінацією образу*, відзначається психологізмом, відтворює розпач, душевний біль Тараса, зіткнення двох почуттів – патріота й батька (схвильована декламація, яка переривається паузами, ферматами, патетичні вигуки, насичена фактура оркестру). Тарас вирішує скарати сина – зрадника. *Сцена покарання* завершується трагічним *аріозо Остапа «Що ти вчинив»*, яку він співає над тілом безславно загиблого брата. Аріозо відзначається скорботним ліризмом, сповнено любові й жалю за втраченою честю і молодим життям. Вокальній партії притаманна широка співучість, пісенно-романсові інтонації.

Остання сцена є масовою, оркестрово-хоровою, козакам вдається захопити обложене Дубно, розвиток досягає вершини драматизму і на цій найвищій емоційній ноті завершується героїко-історична драма М. Лисенка.

Головні жіночі образи в опері представлені двома персонажами. Це Настя (меццо-сопрано) – дружина Тараса, мати Остапа та Андрія; і Марильця (колоратурне ліричне сопрано) – дочка Воеводи з ворожого польського табору. Ще один жіночий образ, Татарки, прислужниці Марильці (контральто), є більш другорядним.

В образі Насті М. Лисенко втілив архетип української жінки, яка змушена перебувати у розлуці зі своїм чоловіком та дітьми й любить, тужить, тривожиться. «Завдяки серцевому схвильованому ліризму та природності, образ Насті є одним із найкращих в українському оперному мистецтві» [7, с. 218].

Експозиція образу Насті міститься на початку II дії опери (речитатив «Душа тремтіти» та аріозо «Повернутися сподівані»). Слід зазначити, що в музичній мові, в цілому, яскраво відчувається опора на народнопісенні традиції, жанри українських ліричних пісень та народних плачів-голосінь. «Інтонації та ладогармонічні особливості пісенного українського фольклору проникають у речитатив і арію, в дует з Андрієм, плач за синами, що залишають її» [7, с. 216].

Оркестровий вступ, що передує речитативу, відтворює тривожні передчуття героїні. Невипадково композитор створює мелодію «ламаной» будови, де для музичних фраз початковим імпульсом слугує «змучений», нерівний рух восьмими, який містить стрибки на кварту, квінту, тритон. Кожного разу цей початковий рух завершується «невтішним» низхідним секундовим зворотом із зупинкою на останній ноті (її тривалість подовжується завдяки застосуванню ліги) – неначе серце Насті то збуджується хвилюванням, то завмирає на якусь мить.

Власне речитативний розділ ознаменовується метричними змінами: розмір 9/8, що забезпечував проникливу хвилеподібну мелодію, змінюється на більш стриманий – 4/4. З першими репліками героїні композитор одразу відводить оркестр на другий план: *tremolo* у тихій динаміці (*pp*) неймовірно точно віддзеркалюють зміст вербального тексту («Душа тремтить...»).

Слід відзначити, що початкові фрази побудовані за принципом поступового розвитку, що відповідає підвищенню рівня емоційної напруги. Перша репліка ніби відрізняється найбільшою стриманістю, вона займає менше такту. Інтервал зб.4, що оспівується, передає внутрішній драматизм короткого висловлювання («Душа тремтить...»). Друга фраза («Не знаю, чи діждуся...») є трохи більш розвиненою: спостерігається підвищення теситури на ступінь вище (d^1-a^1 замість c^1-g^1), відсутні зупинки, рух восьмими в кінці безпосередньо переходить у початок третьої фрази. У свою чергу остання побудова («лебедиків до лона пригорнуть...») відрізняється ще більшою динамічністю: вона є найбільшою за тривалістю, в якості ладо-гармонічної

основи спирається на двічі гармонічний мінор й містить стрімкий рух шістнадцятими та прихід до мелодичної вершини.

Декілька наступних коротких побудов означені характером невітшних зітхань: вони розпочинаються з *вершини джерела* й містять низхідний рух в межах квінти та сексти, при цьому найбільш вагомні слова виокремлюються більшими тривалостями та акцентами («**Так** зажурилась, боже, **боже**»), що лише посилює цей характер зітхання. М. Лисенко звертається тут до рухливих нюансів (кожна фраза побудована на *diminuendo*) й вказує *dolente* («скорботно», «з болем»). Згадка про синів у новій фразі («Одна мені і радість...») відтворюється появою в гармонії паралельного мажору (*B-dur*). Остання репліка-післямова («... та єдиних [про синів]») звучить на *poco ritenuto* й завершує перший розділ речитативу.

Новий розділ відмічений тональним зсувом (*g-moll* → *e-moll*). Тут висловлювання героїні стають більш щирими, розвиненими. У вибудовуванні мелодії композитор неймовірно уважно ставиться до змісту вербальної складової. Зокрема, словосполучення «от рік минув» передається за допомогою низхідного руху й ствердного приходу до стійкого третього ступеню. Натомість, інтонація гіркомого риторичного запитання («... а щастя чи й зазнала?») віддзеркалюється зупинкою на нестійкій домінантовій гармонії. У свою чергу, сумні висновки героїні про те, що в її минулому були «одні смутні роки», відтворюється опорою на зм.VII₇ у гармонічному пласті, це співзвуччя з'являється в оркестровій партії доволі різко, у вигляді *sf*.

Згадці Насті про ту щасливу, але єдину мить, коли кохання «веселкою блиснуло», відповідає поява в гармонії *D-dur*, який потім змінюється співзвуччям *d-moll*. У такий спосіб, за допомогою гри однойменного мажоромінору М. Лисенко вдається неймовірно яскраво змалювати той короткочасний проблиск щастя, який був у житті героїні. Наступна фраза («Але в чаду пожеж...») побудована за принципом контрасту. Композитор вдається тут до модуляції у нову мінорну тональність (*f-moll*). Значення слів «бур страшних»

підкреслюється приходом до f^2 , акцентом, гучною динамікою (f), після якого триває октавний спуск («... той промінь згас»).

Серед наступних стогнань Насті композитор особливо підкреслює дещо гнівне висловлювання героїні про чоловіка, який в цей час десь «криваве пиво п'є» (мелодичний зворот дублюється октавами в оркестрі). Після цього Настя каже про те, що єдина втіха для неї – це два її сина, але і їх «од лона одірвали...». Поява у вокальній партії імпровізаційних зворотів (тріольних фігур, форшлагів, 32-х тривалостей) ніби відтворює інтонації плачів-зітхань.

Аріозо Насті «Повернуться, сподівані», що йде за речитативом, відрізняється більш життєствердним характером, оскільки зміст вербального тексту сповнений мрій про можливе щасливе майбутнє. Композиція аріозо складається з трьох епізодів. Перший розділ пройнятий світлою лірикою. Композитор звертається до розміру $6/8$, на основі якого створює «живі» хвилеподібні мелодії з великою кількістю зворотів-прикрашень, при цьому всередині побудов переважає висхідний рух. Початкова тональність *e-moll* майже одразу змінюється зсувом в бік мажорної сфери: спостерігаються відхилення в *G-dur* (паралельний мажор), *D-dur* ($VII_{\text{нат.}}$ ступінь), *B-dur*. Загалом у вокальній партії спостерігається підвищення теситури, що відтворює підвищення настрою героїні. Настя мріє про онуків й уявляє, як буде ніжно гойдати їх у колисці.

Ніби забувши про теперішнє, Настя починає співати колискову, яка становить другий епізод аріозо й виконує функцію середньої частини. Відповідно до заспокоюючої функції колискової, М. Лисенко уповільнює темп (*meno mosso*) й вдається до мінімальної гучності звучання (*p*, *pp*). Нова фактура оркестрового супроводу, остинатне повторення низхідного квартового ходу в басу восьмими тривалостями у розмірі $2/4$, виконує звукозображальну функцію, оскільки нагадує гойдання колиски. У вокальній партії так само переважає рівномірний рух восьмими.

Заключний епізод аріозо відіграє роль репризи. Композитор повертається до початкового розміру й використовує однойменний мажор (*E-*

dur замість *e-moll*). Застосування *tremolo* в оркестрі створює відчуття триумфуючої радості. Цьому сприяє і пошвидшення темпу (*poco piu mosso*). У вокальній партії виражена ствердність і впевненість, що забезпечується опорою на звуки тонічного тризвуку. Загалом, заключний епізод побудований за принципом наростання й завершується піднесеною кульмінацією (прихід до f на f на словах «серце знов помолодіє»).

Отже, речитатив і аріозо Насті відтворюють архетип української жінки-матері, щира душа якої страждає від розлуки із рідними синами, яких вона безмежно любить. Втім, героїня знаходить сили чекати щасливої зустрічі і сподіватися на краще. Літньому віку героїні цілком відповідає обраний композитором тембр – меццо-сопрано. Подальший розвиток образу Насті відбувається протягом другої дії, вже у великій масовій сцені, в якій також приймають участь Тарас, Остап та Андрій (відбувається довгоочікувана зустріч). А своєрідною драматичною кульмінацією образу є аріозо Насті «Хто одніме в мене діти», яке звучить на завершення II дії. Як зазначає В. Антонюк, у цьому аріозо вустами героїні «потужно й владно заявляє про себе жіночий голос, немовби проголошуючи майбутню фемінізацію людської культури» [5, с. 49]. У музичній стилістиці спостерігається відтворення рис заупокійного фольклору. Загалом, музична характеристика Насті – це одна з найяскравіших сторінок української оперної класики. повнений Образ героїні сповнений трагедійних рис образу матері, усе життя, усі сподівання якої пов'язані з дітьми. Усвідомлення неймовірної небезпеки, яка загрожує синам, вражає Настю до глибини серця. Вона благословляє Остапа та Андрія на від'їзд і втрачає свідомість.

Образ Марильці в опері відрізняється неоднозначністю. З одного боку вона є дочкою польського магната, тобто належить до представників ворожого козакам табору, з іншого боку – це молода дівчина, яка щиро закохана в Андрія. В опері образ Марильці представлений у низці сольних епізодів, сцені з Татаркою, сцені та дуеті з Андрієм.

Арієта Марильці «Я родилась у палатах» (1 д., 2-га картина) експонує образ польської панночки. Композитор вдається до відтворення в музиці характерних ознак мазурки (польського танцю). Невеликий оркестровий вступ відрізняється витонченістю та граціозністю, що досягається завдяки застосуванню високого регістру та трелей в мелодиці. Сама арієта «змальовує» образ юної дещо пихатої дівчини, яка захоплюється власною красою. У вокальній партії це віддзеркалюється «горділивими» висхідними квартовими ходами. До того ж, протягом арієти у гармонічному пласті зберігається панування мажорного ладу (основна тональність *D-dur*). На відміну від Насті, Марильці поки що незнайомі поняття горя, туги і страждань, вона сповнена безтурботної радості й задоволення своєю зовнішністю («всім на диво <...> наче квітка розцвіла»). Особливим колоритом у цьому відношенні відрізняються заключні приспиви, що звучать після кожного куплету. Це безпечні «тра-ла-ла-ла» в умовах пунктирного ритму й наступне мрійливе «А...», яке нагадує дзвін срібного дзвіночка, оскільки утримується на висоті a^2 у вигляді трелі протягом майже чотирьох тактів.

Подальший розвиток образу відбувається в арії-вальсі «Ось так статуя», яка лише посилює ставлення до героїні як наївної, безтурботної дівчини-іноземки. Важливо відзначити, що в ті моменти, коли Марильця висловлює своє кохання до Андрія, залучення інтонацій й ритмів, притаманних польській музиці, поступається місцем інтонаційним зворотам, характерним для української традиції [5, с. 220].

Зовсім іншою постає Марильця у 2-й картині IV дії (сцена в каплиці). Героїня знаходиться у відчаї перед загрозою смерті. Драматизм почуттів віддзеркалюється в музиці використанням жалобної тональності *b-moll*. Музичні фрази у вокальній партії Марильці розпочинаються з *вершини джерела*, й нагадують невтішні голосіння («Лийтесь сльози...Чи нещасна є над мене?»). Окремі смислові наголоси композитор підкреслює акцентами. Характерними рисами мелодії є превалювання «відчайдушних» стрибків на широкі інтервали (квінту, сексту, октаву). Героїня вже жалкує, що дожила до

дорослого віку і тепер стикнулася з такими страшними випробуваннями («Чом малою мене, мамцю, не втопила рано...»). При цьому композитор деталізує виконання різних фраз, вказуючи *mesto* («сумно»), *doloroso* («скорботно»), *a piena voce* («у повний голос»). Пришвидшення темпу протягом сольного співу Марильці свідчить про поступове підвищення емоційної напруги.

Ліричність образу Марильці, здатність дівчини на справжнє глибоке кохання засвідчується в її дуєті з Андрієм з 2-ї картини IV дії. Щира подяка Андрію за допомогу втілюється у початкових музичних фразах хвилеподібної будови, широких за діапазоном («Козаче, рицарю...»). Марильця відчуває, що закохалась у парубка й докоряє за це долі. Інтонації риторичних запитань («Доле моя <...> що ти наробила?») / «Чом я ворога <...> полюбила?») відтворюються висхідними квартовими ходами й зупинками на чевртних тривалостях після жвавого руху восьмими. Драматичною кульмінацією є відчайдушний вигук «Краще люту смерть прийняти, як в неславі жити!». У музичній побудові міститься мужній висхідний рух до *as*². Страшний висновок «смерть прийняти» підкреслюється *f* і *tenuto* на кожній ноті. Останні слова супроводжуються поступовим уповільненням (*poco rallentando*) – гнів та біль, що охопили героїню, поступаються місцем почуттям зниклої й внутрішньої порожнечі.

Партія Татарки, служниці Марильці, спирається на орієнтальні інтонації. Східний колорит в арії Татарки втілений витіюватістю мелодики, «хімерною» складною ритмікою, великою кількістю мелізматичних розспівів.

Історичне значення опери «Тарас Бульба» та культурно-мистецьку місію її автора складно переоцінити. Монументальність задуму, глибинне переосмислення композитором традицій національного фольклору у всьому різноманітті жанрів, втілення духу героїчного епосу українського народу, його ментальності, ціннісних пріоритетів – усе це міститься в опері М. Лисенка «Тарас Бульба».

Опера «Енеїда» стала яскравим взірцем втілення опери-сатири в українській музичній традиції. Роль першоджерела відіграла однойменна

поема І. Котляревського. Прем'єра твору відбулась у Києві в 1910 році. Сюжет «Енеїди» пов'язаний із відтворенням подій, в яких приймають участь як люди, так і боги (дія розгортається на Олімпі та на Землі). Поєднання лірики з бурлеском і буфонадою зумовлює самотність й оригінальність опери. Жіночі персонажі в опері представлені образами Дідони, Афін, Венери. В основу музичної характеристики Енея та Дідони покладено українську народну пісню.

«Ноктюрн» – камерна лірична опера, остання із створених опер М. Лисенка, яка займає особливе становище в оперній спадщині композитора (1912). Сам композитор визначив жанрове ім'я опери вельми незвичайно – «опера-хвилинка» в одну дію, підкреслюючи цим її камерність. Головні персонажі опери: Вакханка, молода дівчина Панна, Цвіркун, Сверкуниха, Бабуся, Офіцер, Сні.

3.2.2. Драматургія головного жіночого образу в опері «Наталка-Полтавка» в аспекті парної взаємодії

Слід відзначити, що задум створення опери «Наталка Полтавка» виник у М. Лисенка ще у 1864 р., однак у закінченому вигляді твір був представлений глядачам набагато пізніше (1889 р.). Одразу після прем'єри опера здобула набула велику популярність, яку не втрачає до сьогодні й залишається незмінною складовою ведучих українських оперних театрів.

Літературним першоджерелом є однойменна п'єса І. Котляревського – письменника, який вважається засновником нової української літератури. Твір «Енеїда» він написав, спираючись на традиції української барокової шкільної драми. У композиційній будові твору відсутня перевантаженість: події розгортаються поступово, розмірено, «природньо», без додаткових сцен, які могли б становити відгалуження від основної сюжетної лінії. Аналогічно до творів інших тогочасних українських письменників, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, створена як п'єса, передбачала збагачення розгортання дії музикою, причому народна пісня – сольна і хорова – мала посідати тут

винятково значне місце. Оперне лібрето так само не перевантажене додатковими сюжетними лініями, другорядними персонажами, воно спрямоване на максимальне розкриття засобами музики сюжету та образів, створених І. Котляревським.

В композиції опери спостерігається чергування музичних номерів з розмовними діалогами. Музичний матеріал твору тісно пов'язаний з особливостями драматургії першоджерела. Специфічні особливості оперної драматургії виявляються безпосередньо у побудові сольних, ансамблевих вокальних номерів, увертюрах, антрактах. В інструментальних номерах (увертурі та антрактах) М. Лисенко постає як талановитий симфоніст і драматург. Відзначимо, що в даному творі композитор представив якісно новий (порівняно з попередниками) підхід до ролі музики у п'єсі.

Опера «Наталка Полтавка» дорогоцінним надбанням національного музичного театру. З моменту першої появи твору на сцені у 1819 році й донині опера не сходить зі сцени. Гуманізм, відтворення реального сільського життя, елементи гострої сатири – усе це обумовило надзвичайну популярність твору. Основний драматичний конфлікт п'єси є типовим для тогочасних культурних тенденцій – це боротьба простих людей за своє щастя.

Музика «Наталки Полтавки» М. Лисенка (1889) складається з досить розгорнутої увертюри, двох антрактів, вокальних номерів для сольного й ансамблевого виконання (дуети, терцети), інструментальних фрагментів. Вона органічно вплітається в драматургію твору, допомагає створити виразні характеристики персонажів. Композитор закріпив за персонажами наступні вокальні тембри: Наталка – сопрано, Терпелиха – меццо сопрано, Петро – тенор, Выборний – бас, Микола – баритон. Як влучно зазначає Виконання усіх партій передбачає академічне звучання голосу, володіння широким диханням, а також рівне звучання голосу, незалежно від зміни регістру. Усі вокальні партії відрізняються досить широким діапазоном й залученням високої теситури. При цьому від співаків потребується виразна акторська гра.

Головний персонаж опери – проста дівчина-красуня Наталка з Полтави, наділена гідними рисами характеру (розумом, чесністю, скромністю, красою, шляхетністю), здатна на глибокі почуття. Новаторство опери «Наталка-Полтавка» полягає в тому, що І. Котляревський образ головної героїні Наталки запозичив із народу та представив її як *ідеал дівчини*, яка є уособленням найкращих якостей українки. Музичне відтворення образу здійснене насамперед засобами тонко відібраних народних пісень, яскраво розкривається її вдача.

Не менш індивідуалізованими є також інші образи опери. Ліричний образ Петра розкривається в пісні-романсі «Сонце низенько». Образ веселого, життєрадісного бурлаки Миколи – у козацьких піснях з героїко-епічним відтінком («Гомін, гомін, гомін по діброві», «Ворскла – річка невеличка»).

Б. Гнидь у дослідженні «Історія вокального мистецтва» пропонує наступну класифікацію основних способів співу, або вокальних стилів [30, с. 6]. *Співочий стиль* із характерною плавною співучістю – кантиленою, яка є основою класичного вокального мистецтва. Як приклад можна навести пісню Наталки «Віють вітри» з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка. *Декламаційний стиль*, основу якого закладено розмовні інтонації (звідси – речитатив). Певною мірою до цього стилю можна віднести Пісню Виборного «Дід рудій» з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка. *Колоратурний стиль* – стиль, що відрізняється особливою віртуозністю, і за характером близький до гри на музичному інструменті. Для колоратурного стилю властива наявність вокальних прикрас, пасажів, які виконуються зазвичай у швидкому темпі (пісня Наталки «Ой я дівчина Полтавка» з опери «Наталка-Полтавка» М. Лисенка). За зауваженням дослідника, часто в одному творі поєднуються різні вокальні стилі [там само].

Сатиричні характеристики *виборного Макогоненка та возного Тетерваківського* створено також з опорою на жанр народної пісні. Важливу роль у драматургії п'єси відіграють веселі гумористично – сатиричні пісні

виборного «Дід рудий, баба руда» та «Ой під вишнею, під черешнею», що виконують роль інтермедій, які коментують дію в комедійному плані.

Пісня «Ой під вишнею» відома ще з часів бурсацького вертепу, де використовувалася для комедійної характеристики діда та баби. У «Наталці Полтавці» вона підкреслює сатиричну лінію, сприймається як глузування зі старого возного, що залицяється до молодої красуні Наталки. Возний характеризується здавна популярним кантом Г. Сковороди «*Всякому городу нрав і права*», а також піснею «*Од юних лет не знав я любові*», у якій Лисенко вдається до відвертого пародіювання, малюючи тупу, улесливу людину, що намагається говорити мовою «освічених чиновників та духовенства».

Ансамблі, яких небагато в «Наталці Полтавці», не тільки урізноманітнюють дію, а й доповнюють характеристики персонажів (заключний ансамбль «*Де згода в сімействі*»).

Ряд пісень, використаних М. Лисенком – «Віють вітри», «Сонце низенько», «Ой під вишнею», «Всякому городу...» та ін. – були вказані в тексті п'єси самим І. Котляревським. Композитори, що працювали над музикою «Наталки Полтавки», обробляли ці пісні залежно від тих театральних можливостей, які мали трупи, пристосовуючи їх для невеликих театральних оркестрів. Музика «Наталки Полтавки» М. Лисенка далеко виходить за межі так званої театральної музики. М. Лисенко залишив традиційне для українських побутових п'єс чергування музичних сцен із розмовними, при цьому використав яскраву образність і драматургічні можливості народних пісень і досяг *виняткової виразності й цілісності музичних характеристик*. Вони відзначаються послідовним розвитком, пов'язаним із драматургією всього твору. Саме М. Лисенко перетворив «Наталку Полтавку» І. Котляревського на народну оперу, як це задумав драматург; цією роботою він закріпив значення народної пісні в оперному театрі. «Навіть у період розквіту світової інструментальної культури українська музика продовжувала базуватись на вокальних традиціях. Сьогодні важко знайти композитора, який

би тією чи іншою мірою не звертався до цієї сфери музичного висловлювання» – справедливо стверджує Н. Зависько [41, с. 56].

Отже, опера «Наталка-Полтавка» є перлиною багатой творчої спадщини М. Лисенка в оперному жанрі як одна з найпопулярніших українських опер. Вибудовування композитором двох жіночих образів, Наталки та Терпелихи, *парним чином* дозволяє висвітлити проблему батьки-діти, яка була і залишається особливо актуальною для українського суспільства. Головна героїня опери, Наталка Полтавка, живе разом із матір'ю – Горпиною Терпилихою. Так як батька вже нема, Наталка залишилась єдиною опорою та надією для Терпилихи.

Як відомо, працюючи над оперою «Наталка-Полтавка» М. Лисенко в більшості вираdkів вдавався до авторського опрацювання українських народних пісень, відповідних художнім образам персонажів та конкретному сюжетному контексту. Проте, для музичної характеристики образу головної героїні Наталки, композитор обирає пісні, що були самим І. Котляревським («Віють вітри, віють буйні», «Відно шляхи полтавські», «Ой я дівчина Полтавка»). Втім, музичне втілення настільки яскраво наслідує стилістику та принципи поезики національного фольклору, що згодом ці пісні також стали вважатись народними й часто зустрічаються у збірниках українських народних пісень.

Заключною в музичній характеристиці образу Наталки є сольна пісня наприкінці опери «Ой я дівчина Полтавка» з яскраво вираженою танцювальністю, світлого, тріумфального характеру. Ця пісня є автопортретом дівчини Наталки, яка подобається своєю красою, веселою і жартівливою вдачею і вірністю своєму нареченому Петру, яка радіє щасливому результату подій.

Образ Наталки розкривається у цілій послідовності номерів. Пісня «Віють вітри» – експозиція образу Наталки – має просту ліричну мелодію, підтриману супроводом, характерним для пісень-романсів, у якому, однак підкреслено внутрішній драматизм. Інші пісні Наталки – «Відно шляхи

полтавській», «Ой мати, мати, серце не вважає» – поглиблюють лірико – драматичні грані цього образу і розкривають глибокі переживання дівчини, яку змушують іти за нелюба. Драматичною кульмінацією музичного образу Наталки є її пісня-скарга «Чого вода каламутна», у якій використано особливості українських протяжних ліричних пісень про тяжку жіночу долю з типовим для них широким розспівом, своєрідною мелізматиною. Щоб створити світлу, радісну атмосферу, М. Лисенко звернувся до жанру жартівливо-танцювальних народних пісень («Ой я дівчина Полтавка»).

Розглянемо ці номери більш детально. Експозиційну функцію, як було зазначено вище, виконує пісня «Віють вітри», що змальовує образ бідної сироти, яка чекає, та може дочекатись повернення свого коханого Петра й відчуває себе зовсім покинутою і самотньою у цьому великому світі. Образ Наталки романтизований. Серце дівчини сповнене печалі без свого коханого («... тяжко жити без милого і у своїй сторонці»). Майстерна обробка пісні відрізняється глибоким психологізмом й нагадує ліричну сповідь (мелодика відрізняється кантиленністю). Пригнічений стан героїні відтворюється в музиці мінорним ладом (основна тональність *a-moll*). Незмінне повернення до квінтового тону в початкових інтонаційних зворотах ніби передає зосередженість Наталки на невтішних думках. Загалом, всередині кожного куплету пісні виражене поступове наростання й згасання почуттів, що досягається за допомогою динамічних (*mp*→*crescendo*→*diminuendo*) й теситурних засобів (поступове підвищення –прихід до a^2 –, й наступне пониження).

Наступний сольний номер героїні – пісня «Видно шляхи полтавській» – висвітлює інші грані її образу. У відповіді на залицяння пана Возномго з'являються гордість, стійкість, впевненість. У вокальній партії це віддзеркалюється опорою на звуки тризвуків, а також залученням пунктирного ритму. Особливо яскраво виокремлюється висхідний інтонаційний зворот, який співпадає з відхиленням у тональність VII нат. ступеню (основна

тональність *c-moll*). Семантика даного звороту – прояв величі справжнього вірного кохання, якого не зрікаються задля того, щоб бути заможним.

Пісня «Ой мати, мати» з II дії відіграє роль драматичного центру по відношенню до загальної драматургії образу Наталки. У номері практично відсутні мажорні співзвуччя (лише в інструментальному вступі декілька разів з'являється тризвук *F-dur*). Біль, який відчуває Наталка від дорікань Терпелихи, особливо яскраво віддзеркалений композитором у низхідних секундових інтонаціях-зітханнях, які неодноразово повторюються композитором у вигляді щемливих затримань (VI–V, III–II).

Драматичною кульмінацією образу є декламаційно-схвильована пісня «Чого ж вода мутна» наприкінці II дії. Вона є органічним продовженням прозового монологу дівчини про свою гірку знедоленість. Музика номеру звучить неймовірно зворушливо: композитор вдається до темпу неспішної ходи (*Andante*) й розмірених тривалостей у вокальній партії та в оркестровому викладі. У такий спосіб М. Лисенко віддзеркалив, з яким спокоєм і мужністю Наталка сприймає життєві негаразди («за нелюбом коли буду, то мушу пропасти»). Загалом, для мелодики пісні характерною є опора на інтонаційні звороти, притаманні народним протяжним пісням (зокрема, ходи на широкі інтервали).

Контрастною є пісня «Ой я дівчина Полтавка», що звучить у фіналі опери. В ній М. Лисенко залучається до традицій танцювальних народних пісень. Образ Наталки дещо трансформується по відношенню до попередніх номерів – тепер це образ щасливої дівчини, яка відчуває радість, бо нарешті дочекалась свого коханого («Я з Петром моїм щаслива, і весела, і жартлива»).

Спільним для сольних номерів партії Наталки («Віють вітри, віють буйні», «Відно шляхи полтавські», «Чого вода мутна», «Ой я дівчина Полтавка») є їхня значимість у драматургії цілого та функціональне призначення: пісні Наталки звучать у моменти особливого психологічного напруження і приймають на себе функцію кульмінаційних епізодів розвитку оперної драматургії, розкривають нові грані образу головної героїні.

Відзначимо, що крім сольних пісень, образ головної героїні також відтворено в ансамблевих номерах.

Експозиція образу Горпини Терпелихи міститься у II дії, в її пісні «Чи я тобі, дочко». Завершення музичних побудов нестійкими доміантовими гармоніями віддзеркалює моральні вагання жінки – з одного боку, вона хоче, щоб Наталка була щасливою, з іншого – вже не вірить у те, що Петро колись повернеться, тому вважає, що вже потрібно їй обирати Наталці іншого зятя. «Невпинний» характер промови Терпелихи виражений досить великими за тривалістю фразами, між якими відсутні паузи.

Наступний терцет «Ей, Наталко», в якому приймають участь Наталка, Возний й Терпелиха, засвідчує схильність героїні до того, щоб все ж таки видати дочку за заможного пана. Цікаво, що вокальна партія Терпелихи наслідує інтонації партії Возного й звучить так само докірливо і вимогливо (кожна чвертна нота підкреслюється *tenuto*). Натомість, у заключному секстеті «Начинаймо ж веселитись» Терпелиха щиро радіє разом з усіма тому, що Петро все ж таки повернувся, і Наталка буде щасливою зі своїм чоловіком.

Отже, розгляд образів Наталки й Терпелихи в контексті парності спрямований на висвітлення проблеми «батьки-діти», яка підіймається в опері. Батькам завжди здається, що вони краще знають, які рішення приймати дітям. Втім, у наступному розгортанні подій доводиться, що діти, молоде покоління, мають право самостійно робити вибір, йти своїм, не погоджуючись на поради батьків, і саме це врешті решт приносить щастя усім членам родини.

Зацікавленість молодих вчених з інших країн, зокрема співаків академічного мистецтва з Китаю, у вивченні історії української музичної культури, специфіки її виконавчої творчості та вокальних жанрів породжує нове бачення сфери вокального мистецтва України та його ролі на початку третього тисячоліття.

Жанровими особливостями «Наталки-Полтавки» є основна роль музики у п'єсі. Пісні головних персонажів наділені різними драматургічними функціями (для посилення змісту вербального тексту). На рівні музичної

стилістики при експонуванні та розвитку образів головних персонажів персходником послужили різножанрові народнопісенні зразки (ліричні, обрядові, купальські, жартівливо-танцювальні пісні, балади, міські пісні-романси в т.ч.). «Наталка-Полтавка» І. Котляревського стала першим взірцем українського оперного мистецтва долісенківського періоду.

Отже, в оперній творчості М. Лисенка органічно поєднуються західноєвропейські та українські національні засади музичного мислення. Оперну стилістику композитора можна вважати репрезентантацією національного музичного стилю загалом.

Висновки до Розділу 3

Українські оперні традиції відзначаються своїми унікальними закономірностями розвитку. Жанр опери сформувався в Україні на основі народного театру (вертепу, шкільної драми). Художнє втілення парних жіночих образів в українській опері ХІХ ст. має свою специфіку, яка корениться у національному менталітеті та народному світогляді. Так, за змістом компаративного зіставлення парні жіночі образи, як правило, висвітлюють проблематику «батьки-діти», при цьому переважає принцип поєднання двох позитивних персонажів.

Одним з найвизначніших здобутків української культури стала опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» – перший зразок лірико-комічної опери. Парні жіночі образи в опері представлені образами Оксани та Одарки, між якими вибудовується зв'язок за принципом «юність-старість», «ліричне-комічне». Втім, головний зміст парності полягає у висвітленні одвічного питання «батьки-діти». Оксана – юна дівчина, сповнена щирого взаємного кохання до Андрія. Разом із ним вона мріє повернутись на батьківщину, де все рідне й любе, і готова заради цього на відчайдушні вчинки, «притаманні» насамперед саме юнацькому віку. Одарка – навпроти, жінка в літах, навчена життєвим досвідом. Вона наперед знає усі хитрощі, до яких вдається її чоловік, свариться з ним й жаліється на свою гірку долю. Водночас

Одарка, як кожна мати, хвилюється за долю їхньої прийомної дочки Оксани та Андрія. Слід відзначити, що між двома жіночими персонажами композитор використовує опосередкований тип взаємодії, оскільки спільні дуети та розмовні діалоги між героїнями відсутні.

Експозиція образу Оксани міститься в романсі «Місяцю ясний», а подальший розвиток відбувається в арії «Янгол ночі над землею...» та дуєті з Андрієм. Ліричний образ героїні віддзеркалюється кантиленою у вокальній партії, пануванням помірних темпів, грою міноро-мажорних барв (зіставлення паралельних тональностей, відхилення у споріднені тональності). У змалюванні образу Одарки переважають ансамблеві сцени із Карасем, від яких відокремлюється сольна пісня героїні «Ой казала мені мати». У дуєтах у вокальній партії Одарки переважає висхідний рух мелодії й закличні квартові стрибки. Особливу роль у музичній семантиці відіграє прийом скоромовки, яка утворюється завдяки стрімким темпам. Даним прийомом С. Гулак-Артемівський «наділяє» обох представників подружжя й залучає у фінальних епізодах як показник найвищого ступеню емоційного напруження. Контрастними є невеликі за обсягом ліричні відступи, де Одарка жаліється на свою долю. Пригнічений стан героїні у цих епізодах передається уповільненням темпу, зсувом вбік мінорного ладу, вузьким амбітусом, повторною будовою інтонаційних зворотів.

Отже, образи Одарки та Оксани в цілому характеризується контрастністю. Втім, разом вони утворюють єдиний багатогранний образ української жінки, в якому поєднуються якості вправної господині, сварливої дружини й водночас жінки, що глибоко любить батьківщину й посправжньому вміє кохати свого чоловіка.

Численні зразки залучення парних жіночих образів містяться в оперній творчості М. В. Лисенка. Так, в опереті «Чорноморці» дві головні героїні, Наталка та її мати Драбиніха, знову-таки втілюють проблематику «батьки-діти». При цьому, сюжет твору є дуже спорідненим із сюжетом іншої опери М. Лисенка «Наталка Полтавка». Основний конфлікт між матір'ю та дочкою

пов'язаний з вибором майбутнього чоловіка для Марусі. Самобутністю відрізняється залучення жіночих образів в опері «Різдвяна ніч». «Парність», яка спостерігається між образами Оксани та Солохи, полягає у зіставленні реального і потойбічного.

Важливу роль у загальній драматургії опери відіграє залучення парних образів у монументальній героїко-історичній народній драмі «Тарас Бульба». Два жіночих персонажі, Настя і Марильця, уособлюють жіночі архетипи двох різних національних культур. Композитор вдається до опосередкованого типу взаємодії, оскільки в композиційній драматургії твору відсутні спільні ансамблеві номери двох жіночих персонажів. Експозиція образу Насті представлена в її речитативі «Душа тремтіти» та аріозо «Повернутися сподівані» з II дії. Слід підкреслити, що в них простежується міцна опора на жанри українських ліричних пісень та народних плачів-голосінь. Загалом, в даних музичних номерах відтворюється архетип української жінки-матері, серце якої страждає від розлуки із синами, які є найдорогоціннішим, що є в її житті.

Образ Марильці відмічений неоднозначністю. З одного боку героїня є представницею ворожого польського табору, з іншого боку образ Марильці відзначений щирим коханням до сина Насті та Тараса Бульби – козака Андрія. В опері міститься низка сольних епізодів героїні, серед яких арієта «Я родилась у палатах», арія-вальс «Ось так статуя». Граціозність, безтурботна радість, але разом із тим і деяка гордовитість дівчини віддзеркалюються в музичних номерах пануванням мажорного ладу, високого регістру, використанню висхідних квартових ходів. Контрастною є сцена в каплиці з IV дії опери, де відчай героїні втілюється за допомогою побудови фраз з *вершини джерела*, широких, у тому числі, октавних стрибків, та поступовому темповому прискоренню, що змальовує поступове підвищення емоційної напруги. Ліричність образу Марильці, здатність дівчини на справжнє глибоке кохання засвідчується в її дуеті з Андрієм (IV дія). Важливо зазначити, що коли Марильця висловлює своє кохання до Андрія, залучення інтонацій й

ритмів, характерних для польської традиції, змінюється на інтонаційні звороти, притаманні українській музиці.

Залучення парних жіночих образів в опері М. Лисенка «Наталка Полтавка» традиційно пов'язане з висвітленням проблематики «батьки-діти», яка була і залишається актуальною для українського суспільства. Образ головної героїні Наталки запозичив із народу та представив її як ідеал української дівчини, яка є уособленням найкращих моральних якостей. У музичному відтворенні образу М. Лисенко звертається до української народнопісенної традиції. Безпосередній тип взаємодії між персонажами дозволяє у спільних розмовних діалогах Наталки та Терпелихи висвітлювати сутність головного конфлікту між щирістю почуттів й упередженістю думки. Слід відзначити, що розвиток вищезазначеного конфлікту й щаслива розв'язка містяться в ансамблевих номерах – терцеті «Ей, Наталко», фінальному секстеті «Начинаймо ж веселитись».

ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, узгоджуючи усі його основні положення та визначення й формуючи цілісну модель роботи відповідно до її попередніх мети та завдань, можна запропонувати наступні теоретичні кореляції.

Походження концепції *парності* пов'язане з математичною галуззю, а саме з характеристикою числа, яке може бути парним або непарним. Проте, сьогодні «парність» є складовою термінології багатьох гуманітарних дисциплін, таких як філософія, культурологія тощо. У філософському тлумаченні парність розглядається як ознака того, що кожна зі сторін пари взаємно доповнює іншу і не існує без іншої. Зокрема, важливою складовою філософської проблематики є *парні категорії*, серед яких «добро-зло», «зміст-форма», «суб'єктивне-об'єктивне» тощо. Згідно діалектичного світосприйняття, пізнання парних об'єктів передбачає їхнє дослідження крізь призму єдності та боротьби протилежностей. До основних ознак складових парності можна віднести наступні: у сепарованому вигляді дані об'єкти уособлюють певні «крайнощі, яких завжди дві»; разом два об'єкти утворюють єдине складне ціле й забезпечують ефект синергії; у зв'язку з цим їх доцільно розглядати не автономно, а в контексті взаємозв'язків, які простежуються на різних рівнях.

Парність є важливою категорією для різних видів мистецтва. Зокрема, особливим жанрами живопису та скульптури з давніх часів є парний портрет та парна скульптура. Численні приклади створення людських образів за принципом парності спостерігається у літературних творах різних історичних епох та національних культур: від стародавніх міфів до творів сучасності. Особливо значущою парність виступає в контексті хореографічного мистецтва, оскільки більшість танцювальних жанрів передбачають виконання у парі. Не є виключенням і музичне мистецтво: використання парності присутнє у різних інструментальних та вокально-інструментальних жанрах. При цьому, актуалізація категорії парності для музичного мистецтва відбувається

головним чином одночасно з появою світської програмної музики. Яскраві зразки містяться у жанрах кантати, ораторії, оркестрової увертюри, інструментального та вокального циклу.

Парні жіночі образи в оперному мистецтві утворюють свій маленький всесвіт, в якому вони розвиваються та зіставляються. На рівні їх протиставлення відтворюється повнота життя, що характеризується піднесеним і низинним, прекрасним і потворним, трагічним та комічним. Ступінь повноти відображення життя та привабливості музичних образів залежать від фантазії та майстерності композитора і виконавця.

Надано дефініцію парних образів в мистецтві: *парні жіночі образи в оперному мистецтві – це такі образи, що співвідносяться за одним з принципів: контрастне зіставлення, взаємодоповнення, контрастне сполучення в контексті структурного, поетичного та метафізичного видів аналізу, що відповідає триєдиній природі музики як «мови абсолютного буття»* (за О. Козаренком).

Створення яскравих жіночих образів в опері базується на зіставленні. Це робиться для того, щоб викликати у слухача насамперед співчуття чи відчуження, співпереживання чи антипатію від споглядання представлених образів. Залучення категорії парності по відношенню до оперної драматургії актуалізує значення поняття *літературно-музичного художнього образу*. Головною особливістю такого типу образу на відміну від художніх образів, що містяться у декоративно-прикладному мистецтві, є наявність динаміки розвитку. Загалом критерії класифікації художніх образів можуть бути різні: образи можуть диференціюватися за історичною періодизацією (античні, середньовічні, ренесансні), за ідейно-художнім напрямом (романтичні, реалістичні, модерністські), за предметом зображення (образи людей, рослин, тварин), за філософським наповненням (просвітницькі, гуманістичні тощо). Втім, в контексті обраної теми дослідження, не всі критерії стали актуальними для систематизації. Зокрема, концепція даного дисертаційного дослідження

передбачала зосередженість на одному історичному періоді (XIX ст.), при цьому саме на творчості представників романтизму.

Досліджено відмінні риси у музичній мові парних жіночих образів.

Проведений аналіз дав змогу здійснити узагальнену порівняльну характеристику двох парних персонажів (Венера-Єлизавета) на рівні музичної мови. Образ Венери знаходить своє відображення в музиці бурхливого експресивного, пристрасного характеру, а в «умовно» спокійних епізодах відтворюється або прихована тривога, або солодка знемога (в залежності від сюжетного контексту). Образу Єлизавети притаманна ліричність (більша врівноваженість, стриманість); стрімкі музичні епізоди, які також присутні відтворюють, як правило, радісний, захоплений стан героїні (а не вакхічне буйство, або гнівний розлючений стан, як це спостерігається у випадку з Венерою).

Семантику образів Венери та Єлизавети найбільш доцільно розглядати саме в контексті їхньої парності, а не відокремлено. Два жіночих персонажі вибудовуються за принципом взаємодоповнюючого контрасту і протягом драматургічного розвитку залишаються двома протилежними «рушійними силами» головної сюжетної лінії, по-різному впливаючи на долю Тангейзера.

Взаємодія між образами Ельзи і Ортруди відтворюють вічне протистояння добра і зла. В образі Ельзи втілюється чистота і непорочність, в той час як образ Ортруди є уособленням підступності, лицемірства, сліпого прагнення влади. Контрастність героїнь відображається композитором на рівні музичної мови. Ельзі, в цілому, притаманні кантиленні мелодії, розмірені темпи, теситурна та динамічна врівноваженість, перевага мажорного ладу, тобто пануючою є просвітлена лірика. Ортруді, навпаки, відповідають мелодії речитативного характеру, насичені драматизмом, з гострими акцентами, широкими стрибками, теситурними та динамічними контрастами, опорою на нестійкі гармонії (найчастіше, зм. VII₇). Цікаво, що протягом драматургічного розвитку ці дві сфери проникають одна в іншу. Так, партія Ортруди набуває пісенності, коли вона прагне увійти до Ельзи в довіру (дуєт з II дії). В

останньому сольному епізоді, де Ельзою оволодіває божевільне бажання отримати відповідь будь-якою ціною, в її партії з'являються незграбні інтонаційні звороти, характерні для образу Ортруди. Таким чином, в процесі композиційного розвитку два жіночих персонажі контрастують та, одночасно з тим, взаємодіють один з одним, а на рівні музичного втілення – представлені як єдина драматургічна лінія.

В опері Ж. Бізе «Кармен» *парність* оперних жіночих персонажів проявляється, перш за все, через яскравий **контраст** на образно-емоційному рівні. Мікаела наділена такими якостями, як щирість, вірність, доброта, готовність допомогти ближнім; Кармен втілює образ пристрасної циганки, яка звикла до життя поза моральними принципами, але, на той же час, володіє більшою ексцентричністю, експресивністю і навіть перед страхом смерті не зраджує своїм почуттям. Це зумовлює контрастність вокальних партій: для Мікаели характерна ліричність, кантиленність (поступовий рух мелодії поєднується з широкими інтервальними ходами), для Кармен – опора на танцювальні жанри (хабанеру, сегідилью). Разом з тим, спостерігається певне **взаємодоповнення образів**, оскільки як Мікаела, так і Кармен втілюють жіноче начало, й протягом розгортання дії спостерігається їхній вплив на трансформацію характеру головного чоловічого персонажа – дона Хозе.

До основних ознак складових парності віднесемо наступні: у сепарованому вигляді дані об'єкти уособлюють певні крайнощі, яких завжди дві; разом два об'єкти утворюють єдине складне ціле й забезпечують ефект синергії; у зв'язку з цим їх доцільно розглядати не автономно, а в контексті взаємозв'язків, які простежуються на різних рівнях.

Запропоновано визначення поняття «музична драматургія» в аспекті парної взаємодії образів *як мобільної дворівневої системи, де на першому рівні контрастно сполучені елементи музичної мови інтегруються в образи, які на другому рівні формують динамічну систему конфліктних взаємодій. У даному визначенні система взаємодіючих образів є найвищим рівнем узагальнення музичного процесу.*

Найважливішим засобом дослідження персонажів оперного твору в контексті парності є *образне порівняння*. У зв'язку з цим, для аналізу парних образів в опері нами запропоновані наступні критерії класифікації: гендерна належність; зміст компаративного зіставлення; ступінь контрастності поєднання «позитивне-негативне»; тип музичної взаємодії. Так, за гендерною належністю усі парні образи-персонажі розподіляються на однорідні (чоловічі або жіночі) та мішані (чоловік–жінка). При цьому, мішані пари образів, як правило, утворюються між головними героями опери, оскільки більша частина оперних сюжетів пов'язана з відтворенням історій кохання (з трагічним або щасливим фіналом). Серед опер, які обрані предметом дослідження, можна навести наступні зразки: Лоенгрін–Ельза, Тангейзер–Єлизавета, Аїда–Радамес, Кармен–Хозе, Наталка–Петро (опера М. Лисенка «Наталка Полтавка») тощо.

У свою чергу, однорідні пари образів в більшості випадків виникають між головним і більш другорядним персонажами. Зокрема, головна увага у нашому дисертаційному дослідженні приділяється парним жіночим образам, а саме, наступним парам персонажів: Ельза–Ортруда (опера Р. Вагнера «Лоенгрін»), Єлизавета–Венера (опера Р. Вагнера «Тангейзер»), Аїда–Амнеріс (опера Дж. Верді «Аїда»), Кармен–Мікаела (опера Ж. Бізе «Кармен»), Оксана–Одарка (опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»), Наталка–Терпелиха (опера М. Лисенка «Наталка Полтавка»), Оксана–Солоха (опера М. Лисенка «Наталка Полтавка»), Настя–Марильця (опера М. Лисенка «Тарас Бульба»).

Зміст компаративного зіставлення пов'язаний з тим, *що* лежить в основі порівняння. Так, у досліджуваних парах жіночих образів з опер західноєвропейських композиторів XIX ст. спостерігаються наступні компаративні зіставлення:

щирість–підступність (Ельза–Ортруда),
святість–гріховність (Єлизавета–Венера),
рабство–влада (Аїда–Амнеріс),

цнотливість–розгнуданість (Мікаела–Кармен).

Для українських оперних творів дев'ятнадцятого століття насамперед характерне порівняння таких категорій, як *батьки–діти* (*юність–старість*). Найбільш показовими в цьому відношенні є парні образи Оксана–Одарка та Наталка–Терпелиха. Окремо слід відзначити пару персонажів Оксана–Солоха, оскільки, крім проблеми батьків та дітей, тут задіяне зіставлення *реальне–чаклунське* (потойбічне). Зіставлення архетипів української жінки-матері та представниці польської шляхти втілюється у парі персонажів Настя–Марильця.

Ступінь контрастності поєднання «позитивне–негативне» означає виявлення типу поєднання персонажів на рівні загальної драматургії твору. Так, парними можуть бути позитивний та негативний персонажі (в цьому випадку контраст більш яскраво виражений), а також два позитивних або два негативних персонажі (в цьому випадку контраст менш яскраво виражений). Зокрема, для західноєвропейських опер, що розглядаються, характерним для парних жіночих образів є більш яскраво виражений контраст, оскільки персонажі поєднуються за принципом «позитивний–негативний». Натомість, в українських операх присутні і зразки менш яскраво вираженого контрасту, коли у пару об'єднуються два позитивних персонажі (Оксана–Одарка), що складає збірний образ української жінки в контексті «української картини світу» (за І.Романюк).

Втім, належність персонажа до позитивного чи негативного іноді важко оцінити однозначно. Наприклад, неоднозначністю відрізняється образ Терпелихи в опері «Наталка Полтавка», оскільки, з одного боку вона намагається схилити Наталку вийти заміж за нелюба, а з іншого – робить це з добрими намірами, бо лише бажає щастя й достатку своїй дочці. Отже, в таких випадках даний критерій розглядається як умовний.

Тип музичної взаємодії обумовлений композиційною драматургією опери: якщо наявна безпосередня музична комунікація героїв (спільні дуети, розмовні діалоги), то тип взаємодії так само буде безпосереднім, близьким,

якщо ж вона відсутня – то більш віддаленим, опосередкованим. Так, безпосередній тип музичної взаємодії спостерігається між персонажами Ельза–Ортруда, Аїда–Амнеріс, Наталка–Терпелиха. Відповідно, опосередкований тип музичної взаємодії притаманний парним образам Єлизавета–Венера, Кармен–Мікаела, Оксана–Одарка, Оксана–Солоха, Настя–Марильця.

Особливим різновидом зв'язку є такий тип взаємодії, коли два парні жіночі персонажі взаємодіють у любовному трикутнику й кожний з них по-різному впливає на третього, чоловічого персонажа. Залучення такого прийому характерне як для образів з безпосередньою, так і для образів з опосередкованою музичною взаємодією. Зокрема, Кармен та Мікаела протягом розгортання дії протилежним чином впливають на долю дона Хозе; аналогічно задіяні у любовному трикутнику разом з Тангейзером Єлизавета та Венера.

Художнє втілення парних жіночих образів в українській опері ХІХ ст. має свою специфіку, яка корениться у національному менталітеті та народному світогляді. Так, за змістом компаративного зіставлення парні жіночі образи, як правило, висвітлюють проблематику «батьки–діти», при цьому переважає принцип поєднання двох позитивних персонажів.

Отже, висновки свідчать про важливість розуміння драматургічної ролі парних жіночих образів та дослідження їх не відокремлено один від одного, а разом.

Серед **перспектив дослідження** парних жіночих образів в оперному мистецтві представляється плідним створення системної характеристики рівнів їх співвідношення, особливостей контрасту між ними; а також дослідження спільних персонажів в різних операх; виокремлення семантичних особливостей ліричних, драматичних, трагічних та комічних жіночих образів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Ю. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2020. Вип. 1 (30). С. 89–96.
2. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 46. С. 154–165.
3. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Київ: Українська ідея, 2001. 144 с.
4. Антонюк В. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект. Київ : Українська ідея, 1999. 24 с.
5. Антонюк В. Етнокультурний зріз драматургії жіночих образів опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба» за однойменною повістю Миколи Гоголя. *Українське музикознавство* : наук. журнал. Київ, 2012. Вип. 38. С. 40–53.
6. Апатський В. Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Серія : Виконавське музикознавство. Київ, 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 239–245.
7. Архимович Л. Українська класична опера. Історичний нарис. Київ : Музична Україна. 1957. 312 с.
8. Афанасенко Т. В. Просторовість музичної фактури як компонент темброкологічності. *Культура і сучасність* : альманах. Київ, 2013. Вип. 2. С. 155–161.
9. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен: дис. ... канд. мистецтв. Одеса, 2017. 185 с.
10. Батракова Е. Календарні обряди в операх М. Лисенка «Утоплена» та «Різдвяна ніч». *Історичний досвід і сучасність* : матер. ХХІХ наук. конф. здобувачів вищої освіти / Відп. ред. В. М. Букач. Вип. 44. Одеса : ПНПУ, 2023. С. 33–37.

11. Бачишина О. Семантика часу і простору: особливості, стан та проблеми дослідження в українському мовознавстві. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили* комплексу Києво-Могилянська академія. Сер.: Філологія. Мовознавство. Київ, 2014. Вип. 209. С. 6–11.
12. Белоенко О. Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. *Час мистецької освіти* : зб. статей VIII всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта: пошуки та відкриття». Харків : ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. ч. I. С. 20–24.
13. Бедакова С. Історія зарубіжної музики (кінець XVI–XIX століття): навч. посіб. Миколаїв, 2018. 306 с.
14. Білоножко Л. В. Естетико-генетичні передумови дослідження взаємозв'язків музики та мови художнього твору. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова*. Сер. 9: Сучасні тенденції розвитку мов. Київ, 2013. Вип. 10. С. 21–34.
15. Бінарні відношення / В. С. Лісовий // *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ, 2003. URL : <https://esu.com.ua/article-40994> (дата звернення 19.10.2022).
16. Богданова І. В. Ріхард Вагнер та італійська опера останньої третини XIX століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. Вип. 2. С. 33–43.
17. Бондар Є. М. Символ як елемент музичного мовлення. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2002. Вип. 3. С. 74–82.
18. Бурцев М. Християнські мотиви в оперній і камерно-вокальній музиці XVII–XIX століть: наук. обґрунт. тв. мист. проекту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спец. 025 – «Музичне мистецтво»; Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків. 2023. 95 с. URL : https://num.kharkiv.ua/share/docs/aspirant_asistent/2023/DoctorMystectva/Zahysty/Burtsev/nauk-obgruntuvannya.pdf (дата звернення 22.11.2022)

19. Ван Ч. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2012. Вип. 34. С. 383–392.
20. Ван Ц. Дослідження освітньої спадщини та поширення вокального мистецтва. *News Lover*. 2021 (5).
21. Васильєва О. В., Ву Х. Самостійна робота майбутніх вчителів музичного мистецтва над вокальними творами зарубіжних композиторів мовою оригіналу. *Час мистецької освіти: зб. статей VIII всеукраїнської науково-практичної конференції «Мистецька освіта: пошуки та відкриття»*. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. Ч. II. С. 134–141.
22. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора): автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2007. 20 с.
23. Вишинський В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матер. II Міжнар. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р. / за заг. ред. В. О. Огнев'юка*. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2016. С. 361–367.
24. Волкова Г. В. Ритуально-містичний принцип виразності оперного дійства і складових його драматургії. *Вісник Маріупольського державного університету*. Сер.: Філософія, культурологія, соціологія. Маріуполь, 2019. Вип. 17. С. 14–22.
25. Гаврильчик Л. М. Музичне світосприйняття Ріхарда Вагнера: музика як містика. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Київ, 2015. Вип. 18. С. 277–281.
26. Гаджилова Г. Семен Гулак-Артемівський: життєві і творчі колізії. *Слово і час*: наук.-теор. журнал. Київ, 2013. № 4. С. 17–27.
27. Геній перемоги. Статуя італійського скульптора і художника Мікеланджело Буонаротті. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki> (дата звернення 05.11.2022).
28. Гиголаєва-Юрченко В. Роль и специфика вокально-исполнительского универсализма (на примере деятельности КП «Харьковская областная

- філармония»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. 52. С. 188–200.
29. Гіголаєва-Юрченко В. О. Співаки-кастрати і контртенори: вокально-фізіологічна специфіка виконання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2022. Вип. 65. С. 65–82.
30. Гнидь Б. Виконавські школи України: Кафедра сольного співу НМАУ імені П. І. Чайковського (1971–2001): посібник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. 94 с.
31. Годж С. Коротка історія мистецтва. Переклад з англ. П. Мигаль. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 224 с.
32. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 16–31.
33. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
34. Гуань Цінчжен. Естетичні принципи та практичні дослідження вокального мистецтва. *Наука і технологія управління дослідженнями*. 2022 (7).
35. Данильян О. Г., Дзьобань О. П. Філософія : підручник. 2-ге вид., переробл. і доп. Харків, 2018. 432 с.
36. Деркач Л. Синергія у виконавському процесі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 714–724.
37. Дуалізм / В. С. Лісовий // *Енциклопедія Сучасної України* / Редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ, 2008. URL : <https://esu.com.ua/article-21975>_(дата звернення 20.03.2022).
38. Дубінін В. Місце і роль діалектики в історичних формах філософії. *Вісник Донбаського державного педагогічного університету*. Серія: Соціально-

- філософські проблеми розвитку людини і суспільства. Слов'янськ, 2014. Вип. 2. С. 5–9.
39. Єлисавета (мати Івана Хрестителя). URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Єлисавета_\(мати_Івана_Хрестителя\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Єлисавета_(мати_Івана_Хрестителя)) (дата звернення: 19.10.2022).
40. Завгородня Г. Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА ім. А. Нежданової, 2005. Вип. 6, Кн. 2. С. 245–256.
41. Зависько Н. З. Кордоцентричне підгрунття української вокальної традиції. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць / ред. В. Д. Шульгіна. Київ : Міленіум, 2012. Вип. 21. С. 56–61.
42. Загайкевич М. Історія української музики: у 6 т. Київ: Наукова думка, 1989. Т. 1. 448 с.
43. Зайцева Л. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01. Харків, 2004. 20 с.
44. Захарчук Т. Художній принцип метафоричності у сучаснім вокальнім виконавстві : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Одеса, 2008. 16 с.
45. Іваницька Я. А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2008. 17 с.
46. Іванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навч. посіб. / ред. М. Черкашина. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
47. Івен Чжан. Трагедійні передумови музичної семантики жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Одеса, 2018. Вип. 2 (27). С. 85–95.
48. Ізваріна О. Лисенкова доба українського оперного мистецтва. *Наукові записки* : зб. наук. праць. Серія: Мистецтвознавство. Київ, 2010. № 1. С. 14–18.
49. Ізваріна О. М. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX – першої третини XX століття: історичні аспекти: дис. ... докт. мистецтв. Київ, 2012. 502 с.

50. Інь та ян / С. І. Ціхун // Енциклопедія Сучасної України / ред.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ, 2011. URL : <https://esu.com.ua/article-12494> (дата звернення 17.12.2022).
51. Кавун В. Семантика релігійних образів у мистецтві Відродження. *Гуманітарні студії: педагогіка, психологія, філософія* : наук. журнал. Вип. 11 (3). С. 106–113.
52. Каданцева Н. Жіночі персонажі опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського та їх доля у постановках Одеських музичних театрів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. Вип. 1 (3). С. 165–169.
53. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2000. 16 с.
54. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Тернопіль : Астон, 2000. 184 с.
55. Кобзар О. І. Міфопоетичний дискурс творчості Ріхарда Вагнера. 2013. URL : <https://api.core.ac.uk/oai/oai:dspace.puet.edu.ua:123456789/1444> (дата звернення 19.12.2023).
56. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Шевченка у Львові, 2000. 286 с.
57. Колесник О. С. Втілення міфопоетичного Космосу в давньогрецькій традиції. *Докса* : зб. наук. праць з філософії та філології. Одеса : ОНУ ім. І. І. Мечникова, 2003. Вип. 4. С. 10–18.
58. Колодуб И. О народнопесенных традициях украинской вокальной школы. Київ : Музична Україна, 1984. 47 с.
59. Коменда О. Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії* : зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 9. С. 113–118.
60. Коменда О. Поняття жанру в сучасному музикознавстві. *Музична україністика: сучасний вимір* : наук. журнал. Київ, 2009. Вип. 3. С. 120–140.

61. Корчова О. О. Деякі міркування щодо жанрової природи опери Миколи Лисенка Тарас Бульба. *Українське музикознавство* : зб. наук. праць. Київ, 2012. Вип. 38. С. 102–113.
62. Косенко Г. Г. Темброва семантика альтя як художня метасистема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць. Харків, 2017. Вип. 46. С. 174–187.
63. Котюк Б. Ріхард Вагнер. Геній людства. Львів: Вид-во Львівського Товариства Ріхарда Вагнера «Collegium musicum», 2013. 71 с.
64. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство* : зб. наук. праць. Київ, 2017. Вип. 55. С. 70–81.
65. Кравцов Т. С. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків : монографія. Київ, 1984. 160 с.
66. Кравцов Т. С. Пролегомени до інтонаційної теорії енгармонізму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 21. Харків, 2008. С. 117–127.
67. Кречко Н., Рязько О. Німецька система *Fach* як приклад фахової класифікації голосів в сучасному вокально-оперному мистецтві. *Вісник КНУКіМ*. Сер. Музичне мистецтво. Київ, 2022. Вип. 5 (1). С. 46–55.
68. Кречко, Н. М., & Якобенчук, Н. О. Роль хору в оперних творах Джузеппе Верді (на прикладі «Набукко»). *Імідж сучасного педагога* : електрон. наук. фах. журн. Полтава, 2023. Вип. 3 (192). С. 77–80. URL : [https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3\(192\)-77-80](https://doi.org/10.33272/2522-9729-2020-3(192)-77-80) (дата звернення 19.12.2022).
69. Кузик В. «Тарас Бульба». Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2010. № 3 (31). С. 20–25.
70. Лі Ю. Дослідження естетичного підґрунтя формування китайської пекінської опери та західної опери. *Журнал Пекінського поліграфічного інституту*. 2018 (2).

71. Лігус О. М., Лігус В. О. Теоретичні аспекти проблеми стилю в музикознавчих дослідженнях ХХ – початку ХХІ століття. *Вісник КНУКіМ. Сер. Мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 40. С. 106–112.*
72. Лінь Ц. Музичний образ Дездемони в опері «Отелло» та жіноча трагічна роль Цзі Цзюнь в опері «ЩАНЩЙ». *Сяменьський університет. 2014 (5).*
73. Лисий В. Діалектика: навчальний посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 480 с.
74. Лунчуань В. Жанрово-тематичні засади італійської опери: від історичних витоків до вокально-виконавської автономії. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2019. Вип. 1 (27). С. 184–195.*
75. Лю Ш. Художньо-естетичний синтез як основа оперного образу. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2020. Вип. 1(31). С. 196– 207.*
76. Лю Ш. Художньо-інституціональні та особистісно-сміслові чинники оперної вокальної інтерпретації. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 31. Кн. 2. С. 304–313.*
77. Ляшенко І. Ф. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.
78. Ляшенко І. Ф. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.
79. Мадішева Т. П. Інтонаційно-фонетичний аспект вокального виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. статей / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2002. Вип. 9. С. 215–233.*
80. Мадішева Т. П. Про співвідношення мовної та музичної інтонації у вокальному виконавстві (до питання виконання іншомовної вокальної музики) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 1994. 24 с.

81. Манелюк Л. П., Гончарук О. М. Творчий внесок С. Гулака-Артемівського в оперне мистецтво України. Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції здобувачів вищої освіти та молодих вчених «Молода музикологія—2022: наука і практика». Київ: КНУКіМ, 2022. С. 46–47.
82. Манжара С. О. До проблеми дуалізму у філософії. *Лабіринти реальності* : зб. наук. праць / за заг. ред. д.філос.н. Журби М.А. Монреаль: СРМ «ASF», 2017. С. 151–152.
83. Мех Н. О. Етос українського народу у п'єсі І. Котляревського «Наталка Полтавка». *Мова і культура* : зб. наук. праць. Київ, 2020. С. 157–162.
84. Мех Н. О. «Наталка Полтавка» Івана Котляревського в українському мовно-культурному просторі. *Культура слова* : зб. наук. праць. 2019. Вип. 91. С. 57–65.
85. Мінцзе В. Лірика й аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Українська музика* : наук. часопис. Львів, 2018. Вип. 4 (30). С. 201–207.
86. Можасв Ф. М. Семантичні функції вагнерівського баритону у вокальній драматургії опери «Тангейзер». *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2014. II (3). 244–250.
87. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
88. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
89. Мяо Ч. Взаємодія речитативності та кантиленності в оперних творах Дж. Верді. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Одеса, 2017. С. 67–76.
90. Мяо Ч. Вокально-виконавські чинники оперного стилю : інтонаційно-мелодійна типологія : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Одеса, 2019. 22 с.
91. Мяо Ч. Жанрово-композиційні детермінанти оперної мови як авторсько-виконавського феномена. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Одеса, 2020. Вип. 2(27). С. 312–321.

92. Немченко К. В. Жанрово-композиционные и семантические особенности опер-мистерий в творчестве композиторов XX-XXI веков. *Europäische Fachhochschule / European applied sciences*. Stuttgart, Deutschland: ORT Publishing, 2017. № 3. S. 77–81.
93. Николаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
94. Николаєнко А. Музичний простір та його змістове наповнення (в контексті наукової проблеми «Музика і література»). *Наш український дім* : наук.-популяр. часоп. для вчителів України та діаспори. Ніжин, 2014. Вип. 1. С. 49–57.
95. Оленюк Д. В. Німецька вокальна школа: Юліус Штокгаузен – видатний співак і педагог. *Актуальні питання культурології* : альманах. Рівне: 2016. Вип. 16. С. 181–185.
96. Олійник С. В. Творчість Ріхарда Вагнера у працях польських і львівських музикознавців кінця XIX–початку XX століть. *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 1 (38), С. 73–85.
97. Панкратова В., Полякова П. Опера Н.Лысенко «Наталка-Полтавка». URL : <http://www.belcanto.ru/natalka.html> (дата звернення 19.12.2023).
98. Паторжинський І. Важливі питання в комплексному вихованні актора-співака. *Питання вокального мистецтва*: наук.-метод. записки. Київ, 1964. Т. 2. С. 26–35.
99. Пей Ю. Особенности женских образов в китайской опере. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (18–19 листопада 2021 р.) / Під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2019. С. 129–130.
100. Пей Ю. Парні жіночі образи в оперному мистецтві: до постановки питання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків : ТОВ «Естет Прінт», 2022. Вип. 65. С. 153–169.

- 101.Пей Ю. Семантика парних жіночих образів в оперній творчості Р. Вагнера (на прикладі опери «Тангейзер»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд.: М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васільєва. Харків, ХНУМ, 2022. Вип. ХХІХ. С. 143–159.
- 102.Пітерська О. Художній образ у сучасному науковому дискурсі. *Філологічні науки* : наук. журнал. Полтава, 2020. Вип. С. 49–53.
- 103.Поліщук О. П. Аполлонічне і діонісійське. *Велика українська енциклопедія*. URL: [https://vue.gov.ua/Аполлонічне і діонісійське](https://vue.gov.ua/Аполлонічне_і_діонісійське) (дата звернення: 19.12.2023).
104. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві. *Культура України* : наук. збірник. Харків, 2014. Вип. 46. С. 267–275.
- 105.Помпеева А. Искусство сольного пения как исполнительская составляющая «большой» и «камерной» (одноактной) оперы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 42. С. 338–339.
- 106.Помпеєва А. Ю. Вокальна стилістика у європейській опері малої форми кінця ХІХ–ХХ століть : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2017. 19 с.
- 107.Присталов І. К. Ліризм як жанрова основа українського оперного співу : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
- 108.Пясковский І. Б. Гармония в музиці романтиків. *Дослідження. Досвід. Спогади*. Київ, 2005. Вип. 6. С. 22–42.
- 109.Пясковський І. Б. До проблеми семіотичного аналізу музичного тексту. *Київське музикознавство. Текст музичного твору : практика і теорія*. Київ, 2001 Вип. 7. С. 37–41.
- 110.Радченко Н. А. До питання про філософський та релігійний дуалізм. *Мультиверсум. Філософський альманах* : зб. наук. праць. К., 2007. Вип. 63. С. 171–181.

111. Решетник Д. С. Тембр в музиці: проблеми визначення поняття. *Молодий вчений*. Вип. 11(87). Одеса, 2020. С. 76–78.
112. Рожок В. І. Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*: наук. журнал. Київ, 2014. Вип. 1 (22). С. 86–94.
113. Романюк І. А. «Картина світу» в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 17 с.
114. Романюк І., Зінченко В. Українська народна псалма як репрезентант національної картини світу. *Fine Art and Culture Studies*, 6. 2022. С. 22–28.
115. Роценко О.Г. Національний оперний міф в творі М. Лисенка «Тарас Бульба». Записки товариства імені Шевченка. Львів, 2014. Т. 267: Праці музикознавчої комісії : 100-річчю львівського музикознавства присвячується. С. 119–143.
116. Роценко О. Г. Символіка Монсальвату і Валгалли у музичній драматургії оперного міфу Р. Вагнера «Лоенгрін». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2019. Вип. 3. С. 166–171.
117. Роценко О. Г. Теоретико-методологічні засади наукових досліджень у галузі культурології і мистецтвознавства: освітній вимір. *Культура України*. Серія: Культурологія. Харків, 2017. Вип. 55. С. 316–318.
118. Роценко О. Г. Число та ім'я у новій міфології музичного романтизму (нумерологічний та оноματοлогічний методи аналізу музики). Харків: ХНУРЕ. 2007. 109 с.
119. Руденко Т. П. Особистість у художній творчості романтизму. Взаємозв'язок філософії і літератури. *Вісник НТУУ «КПІ»*. Київ, 2010. С. 65–69.
120. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія метафізики музики: смислові виміри творчості. *Культура України* : наук. журнал. Вип. 39. Харків, 2012. С. 234–242.
121. Рябцева І. М. and Трач Д. Д. Історичні моделі комічного жанру в опері. *The 1st International scientific and practical conference «Science and technology:*

- problems, prospects and innovations»* (October 19-21, 2022). CPN Publishing Group, Osaka, Japan, 2022. P. 308–312.
- 122.Самойленко А. Исторические и эстетические основы оперы. *Науковий вісник Нац. музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2010. Вип. 89. Сучасний оперний театр : проблеми оперознавства. С. 399–414.
- 123.Семантика. Словник іншомовних слів. URL: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl> (дата звернення: 19.12.2023).
- 124.Сепетий Д. П. Діалектика versus метафізика: переоцінка дилеми. *Гуманітарний вісник Запорізької державної інженерної академії*. Запоріжжя, 2006. Вип. 24. С. 168–184.
125. Смирна О., Гіголаєва-Юрченко В., Давидович Л. Основні аспекти формування вокальної компетентності здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво в умовах дистанційного навчання. *Академічні візії*. 2023. Вип. 16. URL : <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/153> (дата звернення 19.12.2023).
- 126.Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки: посіб. Вінниця : Нова Книга, 2013. 176 с.
- 127.Сюй Д. Естетичний семантичний аналіз мовних мистецтв. *Літературний огляд*. 1991 (1).
- 128.Сяо Ч. Музично-драматургічні засади образного синтезу в опері (на матеріалі російської опери ХІХ століття). *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник*. Одеса, 2022. Вип. 1(33). С. 218–229.
- 129.Те В. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 17 с.
- 130.Тучинська Т. Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Київ, 2009. 16 с.
- 131.УкрЛіб: Бібліотека української літератури. URL : <https://www.ukrlib.com.ua/> (дата звернення 19.12.2022).
- 132.У Хуймінъ. Оперне інтонування як семантичний феномен: вокально-виконавчий аспект: дис. канд. мистецтв. Одеса, 2017. 184 с.

133. Федотова А. Исследования благозвучия украинского языка. URL : <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/4395-doslidzhennja-milozvuchnosti-ukrayinskoji-movi.html> (дата звернення 17.12.2022).
134. Філософський енциклопедичний словник: енциклопедія /НАН України, Ін-т філософії ім. Г. Сковороди; гол. редактор В. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
135. Харитоновна В. Ф. Запорожець за Дунаєм на харківській сцені (до 200-річчя від дня народження С. С. Гулака-Артемівського). *Культура України : наук. Журнал*. Харків, 2013. Вип. 43. С. 230–234.
136. Хе І. Порівняльне дослідження музичних образів китайських та зарубіжних жіночих трагічних персонажів «Тоски» та «Цзіцзюнь». *Південно-Китайський технологічний університет*, 2016 (3).
137. Цзяо С. Дослідження місця і ролі вокальної техніки у вокальному мистецтві. *Китайські літературні художники*. 2018 (10).
138. Цурканенко І. В. Гендерна семантика в дослідженнях виконавського процесу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / ХНУМ імені І. П. Котляревського*. Харків, 2010. Вип. 29. Когнітивне музикознавство (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). С. 424–433.
139. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д-ра мистецтв. Київ, 2010. 32 с.
140. Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох: зб. статей. Суми: Наука, 2002. Т. 2. 206 с.
141. Черкашина-Губаренко М. Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. журнал. Київ, 2022. Вип. 18 (1). С. 17–25.
142. Чирков О. С. Драматургія – мистецтво драми? *Вісник Житомирського державного ун-ту ім. І. Франка*. Житомир, 2006. Вип. 30. С. 104–109.
143. Чжан С. Про відмінності у зображенні східних жіночих персонажів у китайських і західних операх – на прикладі опер «Цан Юань» і «Турандот». *Південно-західний університет Цзяотун*, 2019 (6).

144. Чжан Цянь, Фен Сяоган. Розвиток сучасного вокального мистецтва в Китаї (1919-1949). *Журнал Нанкінського коледжу мистецтв*. 2022 (5).
145. Шаповал О. Теорія комунікації у просторі філософії та наукової думки як детермінанта аналізу творчого процесу Р. Вагнера. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. Харків, 2019. Вип. 52. С. 72–86.
146. Шаповалова Л. В. Духовна реальність музичного твору і методи його пізнання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 40. С. 11–32.
147. Шаповалова Л. В. Інтерпретологія як інтегративна наука. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. статей / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. Когнітивне музикознавство. С. 289–300.
148. Шип. С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. С. 32–40.
149. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
150. Энская Е. Християнская тематика во французской опере XIX столетия. *Світогляд. Філософія. Релігія*: зб. наук. пр. Суми, 2011: ДВНЗ «УАБС НБУ». № 1 (1).
151. Юцевич Ю. Музыка : словник–довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
152. Ягодзинська І. О. Музичне та вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Р. Вагнер – Т. Манн – Б. Бріттен) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.. Одеса, 2012. 16 с.
153. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів. (Музичні форми). Тернопіль, 1999. Ч. I. 208 с.
154. Ярошенко О. М. Музична драматургія як чинник динамічного розвитку музичного твору. *Topical issues of modern science and education* : abstracts of XI International Scientific and Practical Conference. Tallin, 2021. p. 170–173.

155. Яструб О. М. Опера «Різдвяна ніч» М. Лисенка: українська картина світу XIX століття. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. Одеса, 2021. Вип. 2(32). С. 49–61.
156. Abbate C., Parker R. (eds.). *Analyzing Opera*. Berkeley: University of California Press, 1989. URL : <https://doi.org/10.1525/9780520310810> (дата звернення 17.12.2022).
157. Abdumutalibovich M. A. Exploring the work of George Bizet in music education classes in higher education. *Academicia Globe: scientific journal*. Indonesia: Academia Science Publishing, 2022. Vol. 3 (03). С. 80–86.
158. Angerer M. Musikanalyse auf dem Wege zur Synthese. *Osterreichische Musikzeitschrift*, 1981. H. 9. S. 460–465.
159. Batovska O., Grebenuk N., Byelik-Zolotaryova N. Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Ubb Musica*, LXVII, Special Issue 2, 2022. P. 73–98.
160. Batovska, O. Grebenuk, N., Kyrylenko, Y. Syncretic trends in contemporary western European vocal and choral art: the challenge of today. *Studia Ubb Musica*, LXVI, 2, 2021. P. 157–177.
161. Batovska, O., Grebeniuk, N., & Savelieva, H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. 9 (4), P. 205–216.
162. Batovska O., Grebenyuk N., Samoilenko O. C. Debussy's Vocal and Choral Music from The Aspect of Artistic Dialogue with The Traditions of Ancient Musical Art. *Journal of History Culture and Art Research*, 2022. 11(2), 17–27.
163. Bernays J. *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie der Drama*. Berlin. Hertz. 1880. 187 p.
164. Budden J. *Verdi*. Oxford University Press, 2008. 411 p.
165. Bukotzer M. Musikanalyse und Musikdeutung. *Schweizerische Musikzeitung*, 1985. P. 97–115.

- 166.Christoforidis M. Georges Bizet's Carmen and Fin-de-Siècle Spanish national opera. *Studia Musicologica: scient. journal*. Budapest: Hungarian Academy of Sciences, 2011. Vol. 52 (1–4). C. 419–428.
- 167.Dibbern M. Carmen: A Performance Guide. New York: Pendragon Press, 2000. URL : https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=k0TXMzG2TZMC&oi=fnd&pg=PR8&dq=Dibbern.+M.+Carmen.+Vol.+4.+Pendragon+Press.+2000&ots=_DkywKGQgL&sig=q1i0E_2hZQSeNKuIhqXvhVnuQbs&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (accessed: 19.04.2023).
- 168.Duault C. Lohengrin, metaphor of the artist. URL : <https://www.operonline.com/en/articles/lohengrin-metaphor-of-the-artist> (дата звернення 19.12.2022).
- 169.Fisher, B. D. Wagner's Lohengrin Opera Study Guide and Libretto. Boca Raton, Florida: Opera Classics Library, 2017. 90 p.
- 170.Gunter G. Grundrüge der tragischen Kunst Ans dem Drama der Griechen entwickelt. Leipzig. Berlin. W. Friedrich. 1885. VIII. 543 p.
- 171.Kerman J. Opera as drama. California: University of California Press, 2005. 249 p.
- 172.Kühl O. Musical Semantics. Peter Lang. 2008.
- 173.Litti S. The Dionysian signs in Richard Wagner's Tannhäuser. *Musicological Annual : scientific journal*. Ljubljana. 2014. 50 (2). P. 231–238.
- 174.Lu Yao Research on the inheritance of Chinese traditional vocal art in contemporary opera. *Frontiers in Art Research*. 2022. 4.
- 175.McCarthy A. Georges Bizet: Carmen. Signs: scient. journal. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Vol. 20 (3), C. 752–756.
- 176.Osadcha S., Lixian W., Zhi Q., Hongyu C., Shuo C. Emotive-axiological approach in musicology and modern theory of opera experience. *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35, P. 37–39.
- 177.Osadcha S., Zhao R.; Wu Y.; Sai C.; Yang H. Figurative and logical components of musical semantics as factors of piano performance interpretation. *AD ALTA:*

- Journal of Interdisciplinary Research, 2023. Vol. 13, Issue 1, Special Issue 32, P. 81–83.
178. Rutherford S. *Verdi, opera, women*. Cambridge University Press, 2013. 293 p.
179. Seigrified K. *Myth and Legend in Wagner's Tannhäuser*. 2015.
URL: https://www.norsemyth.org/2015/02/myth-legend-in-wagners-tannha_user-part.html (accessed: 19.08.2023)
180. Shapovalova L., Nikolaievska Y., Mykhailova N., Romaniuk I., Khutorska A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research*. Special Issue. 2021. No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). P. 141–146.
181. Tanner M. *The Faber Pocket Guide to Wagner*. London : Faber & Faber Ltd, 2010.
182. Warrior, V. M. *Roman Religion*. Repr. ed. Cambridge : Cambridge University Press. 2016.
183. Walter Isaacson Quotes. URL : https://www.azquotes.com/author/7208-Walter_Isaacson (дата звернення 19.10.2022).

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених

МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство»

1. Пей Юнтін. Парні жіночі образи в оперному мистецтві: до постановки питання. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Ю. В. Ніколаєвська. Харків : ТОВ «Естет Прінт», 2022. Вип. 65. С. 153–169. DOI 10.34064/khnum1-6509

<https://intermusic.kh.ua/vypusk65.pdf>

2. Пей Юнтін. Семантика парних жіночих образів в оперній творчості Р. Вагнера (на прикладі опери «Тангейзер»). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського / ред.-упоряд. : М. С. Чернявська, Ю. В. Ніколаєвська, О. В. Васильєва. Харків, ХНУМ, 2022. Вип. XXIX. С. 143–159.

DOI 10.34064/khnum2-2908

https://aspekty.kh.ua/vypusk29/aspekt_29_8_penuintin.pdf

3. Пей Юнтін. Оперні жіночі персонажі в контексті образної парності (на прикладі опери «Кармен» Ж. Бізе). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського / ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. Вип. 68. С. 125–141.

DOI 10.34064/khnum1-6807

[problemy_68_7_peiyongting.pdf](https://intermusic.kh.ua/problemy_68_7_peiyongting.pdf) (intermusic.kh.ua)

Наукова праця апробаційного характеру:

Пей Юнтін. Особенности женских образов в китайской опере. *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку* : матер. міжнар. наук. конф. (18–19 листопада 2021 р.) / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2019. С 129–130.

**Перелік конференцій, на яких проходила апробація
положень дисертації**

1. XIX Міжнародна науково-творча конференція студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців ХНУМ імені І. П. Котляревського, 22-23 березня 2019 року;
2. Науково-мистецький проєкт «Практична музикологія». «МУЗИКОЗНАВЧІ ВЕЧОРНИЦІ» до 15-річчя кафедри інтерпретології та аналізу музики, ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків 6-8 грудня 2019 року;
3. Міжнародна наукова конференція «КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ: ІННОВАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ». ХДАК, Харків, 21–22 листопада 2019 року;
4. II Міжнародна научна конференція «Мистецтво і наука в сучасному глобалізованому просторі (до Дня науки в Україні)». ХДАК, Харків, 17–18 травня 2021 р.;
5. III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика». Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 13–14 лютого 2023 р.

Класифікація парних жіночих образів в опері

