

УДК 782/784.21+784.95

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-67-76

**Чжан Мяо**<https://orcid.org/0000-0002-2119-1876>здобувач кафедри історії музики  
та музичної етнографіїОНМА ім. А. В. Нежданової  
OdZhangMiao@gmail.com

## ВЗАЄМОДІЯ РЕЧИТАТИВНОСТІ ТА КАНТИЛЕННОСТІ В ОПЕРНИХ ТВОРАХ ДЖ. ВЕРДІ

*Мета статті* — розкрити стильову своєрідність взаємопроникнення речитативної та кантиленно-аріозної стилістики в реформаторських операх Дж. Верді. *Методологія* статті обумовлена історіографічним та текстологічним підходами, зосереджена на ракурсі жанрової семантики з її естетичними показниками. *Наукова новизна* роботи забезпечується вивченням двох основних тенденцій використання речитативу в європейській опері: речитативної монологізації (монотематизації) оперної мови, з одного боку, діалогічного протиставлення речитативного як вербалізовано-мовного аріозно-кантиленному як суто музично-мовленнєвому, з іншого. *Висновки* дослідження дозволяють стверджувати, що в творчості Верді відбувається остаточне семантичне визначення, протиставлення та діалогічна співвіднесеність, речитативного та аріозно-кантиленного стилістичних комплексів, речитативне та кантиленне інтонування набувають значення оперних музично-мовленнєвих семантичних синтагм.

**Ключові слова:** оперна поетика Верді, аріозна кантиленість, речитативність, діалог вербального та музичного начал.

*Zhang Miao, applicant of the Department of Music History and musical ethnography ONMA them. A. V. Nezhdanova*

### *Interaction of recitative and cantilena in the opera works of J. Verdi*

*The purpose of the article is to reveal the stylistic peculiarity of the interpenetration of recitative and cantilena-arioso stylistics in the reformist operas by Verdi. The methodology of the article is due to historiographical and textual approaches, focused on the point of genre semantics with its aesthetic indicators. The scientific novelty of the work is ensured by studying the two main tendencies of the use of the recitative in the European opera: recitative monologization (monothematisation) of the operatic language, on the one hand, the dialogic opposition of the recitative as verbalized-linguistic, arioso- speech as purely musical-linguistic, on the other. Conclusions of the study suggest that in Verdi's work there is a final semantic definition, opposition and dialogic correlation, recitative and arioso-cantilever stylistic complexes, recitative and*

*cantilena intonation acquire importance for opera musical-speech semantic syntagms.*

**Keywords:** *Verdi's opera poetry, arioso cantilena, recitative, dialogue of verbal and musical principles.*

**Чжан Мяо**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОНМА им. А. В. Неждановой

**Взаимодействие речитативности и кантиленности в оперных произведениях Дж. Верди**

**Цель статьи** — раскрыть стилевое своеобразие взаимопроникновенные речитативной и кантиленно-аризонной стилистики в реформаторских операх Дж. Верди. **Методология** статьи обусловлена историографическим и текстологическим подходами, сосредоточена на ракурсе жанровой семантики с ее эстетическими показателями. **Научная новизна** работы обеспечивается изучением двух основных тенденций использования речитатива в европейской опере: речитативной монологизации (монотематизации) оперного языка, с одной стороны, диалогического противопоставления речитативного как вербализованно-языкового и ариозно-кантиленного как сугубо музыкально-речевого, с другой. **Выводы** исследования позволяют утверждать, что в творчестве Верди происходит окончательное семантическое определение, противопоставление и диалогическая соотнесенность, речитативного и ариозно-кантиленного стилистических комплексов, речитативное и кантиленное интонирование приобретают значение оперных музыкально-речевых семантических синтагм.

**Ключевые слова:** *оперная поэтика Верди, ариозная кантиленность, речитативность, диалог вербального и музыкального начал.*

**Актуальність** теми та предмету роботи визначається тим, що від часів оперної реформи Х.-В. Глюка питання взаємодії речитативу та арії залишаються в осередку уваги митців та мистецтвознавців, оскільки з ними пов'язані дві головні передумови взаємозв'язку слова й музики в опері, а також ті вихідні способи залучення словесного матеріалу до тексту опери, які позначилися у двох типах раннього речитативу — «сухому» та акомпанованому. Ці питання постійно актуалізуються у працях, присвячених оперній поезиці Верді [1–6], однак ще не знайшли достатнього вирішення у проєкції до образного змісту творів композитора.

**Мета** статті — розкрити стильову своєрідність взаємопроникнення речитативної та кантиленно-аріозної стилистики в реформаторських операх Дж. Верді.

**Основний зміст** роботи. Одним з напрямів розвитку речитативної сфери оперної стилистики — оперного речитативу як особливої

внутрішньо-композиційної форми — стають його функціональне розширення, семантична множинність, що дозволяють йому «доростати» до рівня показника цілісної оперної мови, здобувати риси універсальності. Цей процес виявляє європейська опера класико-романтичного періоду; у ньому полягає її своєрідність, обумовлена, у тому числі, енциклопедичним накопиченням різних форм і нахилів словесної публічної мови, а також орієнтацією на психологічне поглиблення образу людини як соціально значимої, «великої» особистості. Особливий ракурс еволюції оперної мови виявляється в операх тих західноєвропейських композиторів (наприкінці дев'ятнадцятого сторіччя), які обирають контрастний тип оперної мелодійної мови, що дозволяє підсилювати мелодраматичні (афективно-сугестивні) способи оперного діяння. У цьому випадку речитативно-аріозні побудови концентруються, функціонально локалізуються, виявляють тенденцію семантичного протистояння, що дозволяє знаходити особливі градації, семантичні «шаблі» у стилістиці оперного мовлення, і таким постає інтенсивний оригінальний «вердівський шлях» розвитку оперної музичної мови.

Виявляючи спорідненість у цьому відношенні з творами П. Чайковського, оперна поетика Верді демонструє послідовну мелодизацію, мелодійне поглиблення всіх тематичних засобів опери, а за їхньою допомогою — і симфонічного розвитку, спирається на узагальнено-образне відтворення змісту словесно-літературного тексту, тобто діє суто музичним шляхом, залучаючи словесні синтагми як додатковий засіб, що коментує та роз'яснює музично-образний зміст, сполучаючись зі змістовною функцією оперного слова на рівні сюжетних умов і загальних характерологічних завдань.

Обидва композитори застосовують відокремлення речитативних фігур (речитації, псалмодії, вигуків-реплік і т. п.) у якості афективних знаків граничної емоційної напруги, щодо цього виявляючи стильову й методичну спільність із поетикою французької ліричної опери.

Слід уточнити також, що при всіх виявлених оперною жанровою формою тенденцій національного стилю у процесі еволюції оперно-музичного мовлення переважають загальноєвропейські риси, прийоми образні настанови, тобто ця мовленнева сфера набуває значення універсальної, узагальнююче-текстологічної.

Композитори італійської оперної школи остаточно розділили композиційно-драматургічні функції арії та речитативу, тим самим усталивши їх у значенні двох основних оперних вокально-інструмен-

тальних форм. Вони підкреслили експресивний характер речитативу, оскільки з ним пов'язували включення до дії або прилучення до події, відводячи для арії функцію свого роду ліричної інтимної зупинки. Вони також обумовили рухливість речитативу щодо горизонтальної координати слово — музика, тобто його здатність ставати ближче або до слова («сухий» речитатив), або до музики («акомпанований»).

У деяких національних різновидах комічної опери (французької, австро-німецької, російської) речитатив остаточно переходить на бік прозаїчної мови, хоча остання помітно відрізняється від повсякденної умовністю змісту та театралізованою афективною стилістикою. Але це лише підказує інші, більш різноманітні, широкі можливості наступних омузичнених мовленнєво-речитативних фраз [4].

Оперна реформа Х.-В. Глюка виявилася значною мірою реформою взаємин між аріозною і речитативною формами співу, включаючи вплив тієї інструментальної мелодики, яка вже встигла набути стійкі класицистські риси. Так, знаменитий хор Фурій з 2-ї дії «Орфея» виділяється тією лапідарною простотою музичного тематизму, яка виходить від «очищених» від усякого роду оспівувань гармонійних фігур, «гармоніємелодій». Разом з тим обумовлена протистоянням аріозній надлишковості італійської опери серія, реформа Глюка насправді підтвердила функціонально-семантичний регламент арії та речитативу, що встановився не лише в італійській, а й у французькій опері, усталивши, таким чином, і тенденцію зближення двох лексикодів оперного жанру. У створенні розгорнутих, пройнятих речитативними інтонаціями драматичних оперних сцен Глюк прагне передавати загальну динаміку дії, у той же час — динаміку переживань, сполучених з цією дією (яскраві приклади тому надають опери «Альцеста», «Іфігенія в Авліді»).

Інструменталізація речитативу, що дозволяє зближати звучання вокальної та оркестрової партій, створювати єдине монументальне симфонічне оперне полотно, стає типологічною рисою реформи Р. Вагнера, який щодо цього є прямим спадкоємцем Глюка. Вокалізація оркестру й наділення інструментального звучання мелодійною індивідуацією, властивою аріозно-декламаційному співу, отже поглиблена вокальна мелодизація речитативу, стає відмітною рисою стилю Дж. Верді і більш пізніх представників італійського романтизму, з його тенденцією переростання у веризм та експресіонізм.

В естетичній і музикознавчій літературі загальноновизнано, що література й музика пропонують різні шляхи художнього осмислення

дійсності: перша спрямована до подійно-фактографічного рівня життєвих явищ і фіксованих раціональних понять, інша — до глибинного почуттєвого досвіду та його образного відбиття-визначення. Однак в оперному слові названі види мистецтва здійснюють взаємообмін семантичними функціями: вербальне начало набуває експресії музичного впливу, а музичне конкретизується, предметно уточнюється, персоніфікується [5].

Таким чином, провідним фактором становлення й виразового розвитку оперного слова залишається музичне начало. Характер і способи його взаємодії зі словесним матеріалом, спільні зі словом та специфічно музичні риторичні функції найбільш ясно виявляються в речитативній сфері.

У зв'язку з цим зауважимо, що значний внесок у способи роботи зі словом внесла оперна творчість російських композиторів другої половини XIX — початку XX століття. Так, у творах М. Мусоргського принципову типологічну значимість знаходить опора на низку інтонацій повсякденної прозаїчної мови, але вже в художньо відверненому та інтонаційно впорядкованому, вибудованому вигляді, що дозволяє закріплювати відібрані інтонації як знаки оперного характеру.

Звернемо увагу і на те, що камерно-вокальна музика в різних її внутрішніх жанрових можливостях стає передумовою оперного методу російських композиторів, оскільки дозволяє безпосередньо зіставляти словесний і музичний способи інтонування, знаходити їх єдині виразові властивості як ті семантичні умови, що є необхідними для створення оперної типології людських характерів. Розбудовуючись у цьому напрямку, російська опера відкриває свій новий різновид — камерну форму з тенденцією монологізації — як результат максимального насичення тексту оперного твору речитативними інтонаціями (О. Даргомижський, М. Римський-Корсаков, Ц. Кюї, С. Рахманінов).

Принципова важливість роботи зі словом для всіх російських композиторів перетворила багатьох з них на авторів не тільки літературного тексту опери (лібрето), але й нової письмово-усної, змістовно поетично піднесеної та узагальненої форми «оперного слова». Це, у свою чергу, стало передумовою посилення драматургічної ролі й наскрізного художнього значення речитативно-аріозного способу музичного інтонування.

Загальною рисою у використанні аріозно-речитативної стилістики стає для російських композиторів її зближення з тематизмом хорової та

інструментально-оркестрової сфер, причому як у малих, так і у великих оперних формах. У першому випадку, сполучаючись з камерністю загальної композиції опери, речитатив набуває мовленнєву волю й динамічність, ґрунтується на мікромотивних змінах, виражаючи рухливість особистісного переживання-ставлення. В іншому, розбудовуючись усередині великої композиції, він використовується шляхом переносу-повторення подібних інтонаційних фігур і свого роду «декламаційномовної інкрустації» провідних мелодійних побудов.

Можна припустити, що в такий спосіб російські композитори продовжували пошук свого національного епосу, орієнтуючись на грецьку античність як на ідеальний метаісторичний взірець. Через короткочасність та стильову гібридність неокласицистський напрям не виразився з образно-смісловою самодостатністю в російській музиці, присутній лише у певних творах М. Римського-Корсакова, С. Танєєва, І. Стравінського, але виявлене ним прагнення до «позанаціональної універсальності тем і ідей», до публично-риторизованого стилю висловлення суттєво впливає на розвиток інтонаційно-тематичного контуру оперного мовлення, що набуває якості «загальномузикальності» або «всемузикальності» (В. Холопова).

Сутність всемузикальності в тому, що кожний музичний засіб несе в собі зміст музики як роду мистецтва в цілому, пристосовуючись композитором до більш локальних завдань авторського стилю, жанру, конкретного твору. Звідси, з одного боку, різноманіття моделей музики Стравінського, а з іншого — єдність стилю, методів композиції, принципів формоутворення. До всемузикальності романтичного оперного «музичного слова» прагнув і Дж. Верді [7].

Творчість Д. Верді — кульмінація в розвитку італійської музики XIX століття. Усього, з врахуванням шести нових редакцій раніше написаних творів, він створив 32 опери, які й понині становлять основний репертуарний фонд театрів усього світу. Життєвий шлях Верді збігся з поворотним моментом італійської історії. Це була героїчна епоха Рисорджименто — епоха боротьби італійців за вільну й неподільну Італію. Верді був активним учасником цієї героїчної боротьби, у її драматизмі він черпав своє натхнення. Не випадково сучасники так часто називали композитора «музичним Гарібальді», «маестро італійської революції» [6].

Вже в перших операх Верді, створених ним в 40-ті роки, знайшли втілення актуальні для італійської публіки XIX століття національно-визвольні ідеї: «Набукко», «Ломбардці», «Ернані», «Жанна Д'Арк»,

«Атилла», «Битва під Леньяно», «Розбійники», «Макбет» (перша шекспірівська опера Верді) і т. д. — усі вони засновані на героїко-патріотичних сюжетах, оспівують борців за свободу, у кожній з них міститься прямий політичний натяк на суспільну обстановку в Італії, що бореться проти австрійського гніту. Постановки цих опер викликали вибух патріотичних почуттів в італійського слухача, виливалися в політичні демонстрації, тобто ставали подіями політичного значення. Складені Верді мелодії оперних хорів набували значення революційних пісень і розспівувалися по всій країні.

Тема соціальної несправедливості, що йде від «Луїзи Міллер», одержала розвиток у знаменитій оперній тріаді початку 50-х років — «Ріголетто» (1851), «Трубадур», «Травіата» (обидві 1853). Усі три опери розповідають про страждання й загибель людей соціально знедолених, досконалу майстерність Верді-драматурга. У порівнянні з ранніми операми композитора тут:

- підсилюється психологічне начало, зумовлене розкриттям яскравих неординарних людських характерів;
- загострюються контрасти, що відображають життєві протиріччя;
- новаторськи витлумачені традиційні оперні форми (арії, ансамблі перетворюються на вільно організовані сцени);
- в вокальних партіях підвищується рівень декламаційності, питома вага речитативного інтонування;
- виростає роль оркестру.

Пізніше, в операх, створених у другій половині 50-х років («Сицилійська вечірня» — для Паризької опери, «Симон Боканегра», «Балмаскарад») і в 60-х роках («Сила долі» — на замовлення Петербурзького Маріїнського театру та «Дон Карлос» — для Паризької опери), Верді знову вертається до історико-революційної та патріотичної тематики. Однак тепер суспільно-політичні події нерозривно пов'язані з особистою драмою героїв, а пафос боротьби, яскраві масові сцени сполучаються з тонким психологізмом. Кращий з перерахованих творів — опера «Дон Карлос», що викриває страшну сутність католицької реакції. У її основі лежить історичний сюжет, запозичений з однойменної драми Шиллера. Події розгортаються в Іспанії часів правління деспотичного короля Филипа II, що віддає власного сина в руки інквізиції. Зробивши одним з головних героїв твору пригноблений фламандський народ, Верді показав героїчний опір насильству й тиранії. Цей тираноборчий пафос «Дона Карлоса», співзвучний політичним подіям в Італії, багато в чому підготував «Аїду» [6].

«Аїда», створена в 1871 році на замовлення єгипетського уряду, відкриває *нізній період* оперної творчості Верді. До цього періоду відносяться також такі вершинні твори композитора, як музична драма «Отелло» і комічна опера «Фальстаф» (обидві за Шекспіром на лібрето Арриго Бойто). У цих трьох операх з'єдналися кращі риси стилю композитора:

- глибокий психологічний аналіз людських характерів;
- яскравий, захоплюючий показ конфліктних зіткнень;
- гуманізм, спрямований на викриття зла і несправедливості;
- ефектна видовищність, театральність;
- демократична дохідливість музичної мови, що спирається на традиції італійської народної пісенності.

Верді добре знав й майстерно використовував художню силу оркестру. Більше того, його оркестрове й контрапунктичне новаторство (наприклад, струнні, що злітають по хроматичній гамі, в сцені Монтероне в «Ріголетто», щоб підкреслити драматичність ситуації, або, теж в «Ріголетто», хор, що виголошує звуки за сценою, зображуючи, досить ефектно бурю, що наближається) є характерним для творчості Верді — настільки, що інші композитори навіть не наважилися запозичити в нього деякі сміливі прийоми через їх миттєву впізнаваність.

В 60-ті роки Верді знайомиться з принципами оперної реформи та з творчістю Вагнера, який вороже ставився до стильових уподобань італійської школи. Верді відчуває себе єдиним й найміцнішим з композиторів, відповідальних за майбутнє італійської національної опери. 60-ті роки — це роки завзятої підготовки композитора до боротьби, його озброєння новітніми досягненнями музично-драматургічної техніки. «Аїда» і «Отелло» є підсумком цієї підготовки. У зв'язку з загальною ідейною еволюцією Верді зріс інтерес композитора до викриття екзистенціального життєвого зла: жерці в «Аїді», інквізиція в «Доні Карлосі», Яго в «Отелло» виявлені як зло начало, типовими засобами: одноголоса мелодія, позбавлена супроводу, рухається розміреними, прямолінійними кроками, часто унісоном, часом розбудується канонічно.

Лише Верді зміг, спираючись на міцні основи класичної музично-драматичної культури, протиставити інший творчо-позитивний досвід реформі Вагнера, оскільки також створює оперу наскрізного розвитку, але зберігає номер, що має розімкнуту форму й не зупиняє дії, як опору драматургії, що визначилося в «Аїді» у повному обсязі. У цій опері Верді поєднував кращі риси трьох оперних шкіл, зберігши при

цьому італійську національну основу. У ній, а також в «Отелло» Верді знайшов ідеальне співвідношення між речитативно-декламаційним та пісенно-аріозним початками, тому так обмежені в останній опері переходи від речитативних форм до аріозних [6].

Дж. Верді, як і Р. Вагнер, відмовляється від увертюри і використовує оркестровий вступ. Але у творах у них домінує єдиний образ, як у вступі до «Лоенгріна», «Золота Рейну», а в «Аїді» виникає яскравий контраст між лейтмотивом Аїди та темою жерців, що протистоять, діалогізуючи, потім у контрапункті. Вагнер повністю відкидав хори, тоді як Верді широко їх використовує в тій же «Аїді»; він залучає й ансамблі, як септет в «Отелло», хоча не уникає застосування наскрізних монологів (наприклад, в партії Яго), у чому близький до Вагнера.

П. Чайковський сказав про опери Вагнера, що це «симфонії з голосами». У пізніх операх Верді оркестр також набуває значення рівноправного учасника подій, тією самою мірою переймаючись кантиленністю, у якій вокальна партія — декламаційністю, що межує виразністю зі словесним мовленням.

У цілому **наукова новизна** статті забезпечується характеристикою двох основних тенденцій використання речитативу в європейській опері: речитативної монологізації (монотематизації) оперної мови, з одного боку, діалогічного протиставлення речитативного як вербалізовано-мовного, аріозно-кантиленному як суто музично-мовленнєвому.

**Висновки** дослідження дозволяють стверджувати, що в творчості Верді відбувається остаточне семантичне визначення, протиставлення та діалогічна співвіднесеність, речитативного та аріозно-кантиленного стилістичних комплексів, причому з урахуванням усіх рівнів оперної музично-творчої системи, вокальних та оркестрових; речитативне та кантиленне інтонування набувають значення наскрізних музично-мовленнєвих семантичних синтагм.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Богоявленский С. Верди и Шекспир. Шекспир и музыка. Л.: Музыка, 1964. С. 109–170.
2. Васина-Гроссман В. Речитатив. Музыкальная энциклопедия. М.: Музыка, 1978. Т. 4. Стлб. 605.
3. Верди Дж. Избранные письма. [Изд. 2-е]. Л.: Музыка, 1973. 352 с.
4. Вильнер Н., Дворкина М. Как петь Верди? М.: Советская музыка, 1989. С. 44–49.
5. Кречмар Г. История оперы / под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.

6. Маркези Г. Джузеппе Верди. *Г. Маркези. Опера.* — М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
7. Орджоникидзе Г. Оперы Верди на сюжеты Шекспира. М.: Музыка, 1967. 325 с.

#### REFERENCES

1. Bogoyavlenskii, S. (1964). Verdi and Shakespeare // Shakespeare and music. L.: Music, P. 109–170 [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1978). Recitative // Musical Encyclopedia. M.: Music, V. 4. Stlb 605 [in Russian].
3. Verdi, J. (1973). Selected Letters [Ed. 2nd]. L.: Music [in Russian].
4. Vilner, N., Dvorkina, M. (1989). How to sing Verdi? // Soviet music. P. 44–49 [in Russian].
5. Krechmar, G. (1925). Opera History / ed. and with foreword. I. Glebova. L.: Academia [in Russian].
6. Marchesi, G. (1990). Giuseppe Verdi // G. Marchesi. Opera. M.: Music. P. 148–180 [in Russian].
7. Ordzhonikidze, G. (1967). Opera Verdi on the plots of Shakespeare. M.: Music [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 21.06.2017*

УДК 782.1/781.68 +784.3

**Чжан Івен**

<https://orcid.org/0000-0002-0495-1503>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнології

ОНМА ім. А. В. Нежданової

[OdZhangYiwen@gmail.com](mailto:OdZhangYiwen@gmail.com)

### ОПЕРНА ТВОРЧИСТЬ ДЖ. ПУЧЧІНІ ЯК ФЕНОМЕН ПІЗНЬОРОМАНТИЧНОГО РОЗУМІННЯ ТЕМИ «ВІЧНО ЖІНОЧНОГО»

*Мета статті — виявити притаманні Дж. Пуччіні тенденції інтерпретації жіночих образів в опері, виявити їх сталу естетичну складову як ідеалізацію образу, найбільш характерні стилістичні мовні показники. Методологія роботи визначається синтезом жанрово-естетичного та стилістичного підходів, орієнтована і на аналітичне поглиблення, і на ціннісні узагальнення. Наукова новизна статті полягає у виявленні складної жанрової контамінації як основи оперного методу Пуччіні, що безпосередньо реалізується в образах жіночих персонажів (на прикладі*