

УДК 782.1+782/784.21/784.25/784.95

DOI: 10.31723/2524-0447-2017-25-361-373

**Го Цяньпин**<https://orcid.org/0000-0002-7601-4981>

соискатель кафедры истории музыки

и музыкальной этнографии

ОНМА им. А. В. Неждановой

OdGuoQianping@gmail.com

## ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСНОВАНИЯ ДЕКЛАМАЦИОННОГО- МЕЛОДИЧЕСКОГО РЕЧИТАТИВНОГО СТИЛЯ ОПЕРЫ С. БАРБЕРА «ВАНЕССА»

**Цель статьи** — выявить и обосновать принципы вокального языка, особенности вокального интонирования в опере С. Барбера «Ванесса». **Методология** работы образована жанрово-композиционным и стилистическим подходами, включает эстетические типологические позиции. **Научная новизна** исследования обусловлена последовательным анализом и семантической типологией содержания оперы С. Барбера «Ванесса», обоснованием стилеобразующей роли оперного речитатива с его специфическими декламационной и мелодической сторонами. **Выводы.** Статья позволяет обнаружить в оперном речитативном стиле главное авторское жанровое новаторство С. Барбера, а также раскрыть сложную образную игру персонажей, психологическую глубину оперных актантных характеристик как обусловленную способами вокально-речитативного интонирования.

**Ключевые слова:** оперная композиция, декламационный речитатив, мелодический речитатив, экспрессивность, нарративность, стиль, творчество С. Барбера.

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

**Aesthetic and compositional foundations of the declamatory-melodic recitative style of S. Barber's opera «Vanessa»**

**The purpose** of the article is to identify and substantiate the principles of vocal language, features of vocal intonation in S. Barber's opera «Vanessa». **The methodology** of the work is formed by genre-compositional and stylistic approaches, includes aesthetic typological positions. **The scientific novelty** of the research is due to the sequential analysis and semantic typology of the content of S. Barber's opera «Vanessa», the rationale for the style-forming role of an opera recitative with its specific declamatory and melodic sides. **Conclusions.** This article allows detecting the main author's genre innovation by S. Barber in the opera recitative style, as well as revealing the complex figurative play of

*characters, the psychological depth of opera actant characteristics as due to the methods of vocal-recitative intonation.*

**Keywords:** *opera composition, declamatory recitative, melodic recitative, expressiveness, narrativity, style, S. Barber's work.*

**Го Цянпінь**, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
ОНМА ім. А. В. Нежданової

**Естетичні та композиційні засади декламаційно-мелодичного речитативного стилю опери С. Барбера «Ванесса»**

**Мета статті** — виявити і обґрунтувати принципи вокальної мови, особливості вокального інтонування в опері С. Барбера «Ванесса». **Методологія** роботи утворена жанрово-композиційним і стилістичним підходами, включає естетичні типологічні позиції. **Наукова новизна** дослідження обумовлена послідовним аналізом і семантичною типологією змісту опери С. Барбера «Ванесса», обґрунтуванням стилетвірної ролі оперного речитативу з його специфічними декламаційною та мелодичною сторонами. **Висновки.** Стаття дозволяє виявити в оперному речитативному стилі головне авторське жанрове новаторство С. Барбера, а також розкрити складну образну гру персонажів, психологічну глибину оперних актантних характеристик як обумовлену способами вокально-речитативного інтонування.

**Ключові слова:** *опера композиція, декламаційний речитатив, мелодичний речитатив, експресивність, наративність, стиль, творчість С. Барбера.*

**Актуальність** статті обумовлена тем, що творчість С. Барбера недостатньо представлено в работах сучасних музикознавців, як українських, так і китайських. Серед робіт американських авторів, присвячених аналізу творчості С. Барбера, можна виділити монографію Барбара Хеймана «Сэмюэл Барбер: композитор и его музыка», в якій докладно прослідковується життєвий і творчий шлях композитора, а також представлені різні матеріали з інтерв'ю з композитором, листів, спогади сучасників, однак аналітичний аспект в вивченні музичної спадщини композитора явно недостатній.

Вивчив творчий біографічний матеріал С. Барбера, можна відзначити, що в процесі становлення композиторської особистості він пробував себе в різних жанрах, відчував вплив різних стилів — романтизму, експресіонізму, неокласицизму. Відмінно від загальної тенденції розвитку американської музики ХХ століття Барбер обрав свій власний шлях (традиціоналізм, пізньоромантичні риси) [4].

К произведениям зрелого периода творчества композитора (40–50-е годы) относятся: «Кэприкорнский концерт» («Carpicorn Concerto») для флейты, гобоя, трубы и струнного оркестра; Концерт для виолончели; Концерт для фортепиано, Соната для фортепиано. Балет «Медя» (другое название «Пещера сердца»), заказанный Барберу Мартой Грэхем, до сих пор пользуется наибольшей известностью среди его театральных композиций. Оркестровая сюита из этого балета впервые прозвучала в 1947 г. в исполнении Филадельфийского оркестра под управлением Ю. Орманди. Однако все же вершиной обозначенного периода является опера «Ванесса», за написание которой композитору была присуждена Пулитцеровская премия. Произведение все еще мало известно в вокально-исполнительском кругу, хотя относится к наиболее успешным примерам музыкально-театрального экспрессионистского стиля [6].

**Основное содержание работы.** «Экспрессивная природа музыкального дарования Барбера — в основном романтическая, лирическая. Именно поэтому в период творческого становления его не привлекла ни одна из «систем», возникших в музыке XX века, — ни неоклассицизм Стравинского, ни атонализм, ни додекафония Шенберга. Барбер предпочел им выразительные средства XIX века, и на этой основе рано сумел выработать технически совершенный стиль, главными признаками которого можно считать объективность и нейтральность» [1, 495].

Интересно, что поиски подходящего либретто заняли у Барбера около двух десятилетий. Когда его спрашивали, почему он так долго откладывал создание своей первой оперы, композитор отвечал: «Все тридцать лет, в течение которых я посещал оперный театр, я всерьез задумывался о создании своей собственной оперы. Но прежде чем ее написать, я хотел тщательно подготовиться, а именно — освоить приемы письма, необходимые для написания оперы. Как писать для оркестра, как писать для хора и балета, как писать для голоса и оркестра? Лишь ответив себе на эти вопросы, я был готов» [7, 375].

Опера была заказана талантливому и успешному американскому композитору директором Метрополитен. В 1942 году Барберу предложили комиссионные для создания двух опер, однако от одной из них он отказался, так как в Метрополитен-опера настаивали на использовании либретто Кристофера Ла Фаржа, которое Барбер находил «не вдохновляющим» [7, 378].

Для составления либретто Барбер пригласил в соавторы своего друга — композитора Менотти, который обладал литературным даром и писал тексты к своим собственным операм. В основу сюжета легла книга неординарной датской писательницы Карен Бликсен «Семь готических рассказов», изданная ею в 1934 году под псевдонимом Исаак Динесен.

Первоначально опера-мелодрама состояла из четырех актов, но позднее (в 1964 году) была сокращена до трех. Действие происходит в Северной Европе в 1905 году. История разворачивается вокруг двух женщин: Ванессы, «леди необычайной красоты», ждущей каждую зиму на протяжении вот уже двадцати лет возвращения своей единственной любви — Анатоля; и ее прекрасной молодой племянницы Эрики. Неожиданно появляется сын Анатоля, и сообщает о смерти отца. У Анатоля-сына начинается роман с племянницей Ванессы Эрикой, он совращает ее. Но затем, увлекшись Ванессой, бросает бывшую возлюбленную и уезжает с Ванессой в Париж. Эрика в отчаянии. Она понимает, что теперь ей предстоит пережить такое же испытание ожиданием, что и Ванессе.

Весьма сложной задачей является определение жанрового типа оперы Барбера. «Оперы «Сусанна» Флойда и «Ванесса» Барбера корнями уходят в жанр лирической оперы XIX века, являют примеры психологической драмы с мотивами одиночества и несчастной любви» [1, 495].

По типу сюжета, количеству персонажей «Ванесса» соответствует жанру камерной психологической оперы, однако в то же время она решена в стиле масштабной симфонизированной композиции. Так, композитор использует традиционный четверной состав оркестра (флейта пикколо, 2 флейты, 2 гобоя, 2 кларнета, бас-кларнет, 2 фагота, 4 валторны, 3 трубы, 3 тромбона, туба, литавры, перкуссии, арфа и струнная группа). Неоднозначность в определении жанровых особенностей «Ванессы» возникает также из-за ее масштабности. Самое протяженное действие — первое, каждая картина которого равнозначна по масштабу двум последующим действиям.

В опере используется сквозной тип развития. Каждая часть имеет свою индивидуальную интонационную сферу (иногда их несколько), в рамках которой строятся вокальные монологи и диалоги. Она также является остовом всей оркестровой партии. Наряду с такими интонационными сферами существуют интонации-эмблемы, проходящие сквозь всю оперу.

Вокальный стиль «Ванессы» соответствует типу камерной речитативной оперы, где особая роль отводится мелодраматическому началу. Интересен факт, что несмотря на изначально заданные тембральные отличия партий Ванессы и Эрики (сопрано и меццо-сопрано), в конкретном музыкальном воплощении эта разница «сглаживается», тем самым композитор «снимает» обособленность этих героинь, тесно связывает их друг с другом.

В целом для оперы характерен преимущественно активный темпоритм, яркие контрасты, частая смена размера, темпа, использование политональности; между консонансами и диссонансами отсутствуют функциональные противоречия. Композитор использует традиционные риторические приемы (*passus duriusculus*, *catabasis*, интонации *lamento* и др.). Также немаловажными являются звукоизобразительные приемы (звон бубенцов в первом действии).

В оперном стиле Барбера ощущается влияние таких выдающихся мастеров, как Р. Вагнер (с его развитой лейтмотивной системой), Дж. Верди, Дж. Пуччини.

В опере «Ванесса» можно выделить троих основных героев — Ванессу, «леди необыкновенной красоты» (*in her late thirties*), Эрику (ее племянницу, молодую девушку лет двадцати) и Анатоля — красивого молодого человека (*in his early twenties*). Среди второстепенных персонажей — Старая баронесса (мать Ванессы и бабушка Эрики), Доктор. Остальные действующие лица — Николас, мажордом; Лакей, Молодой пастор, слуги, гости, крестьяне, их дети, музыканты.

Эрика — романтическая натура и идеалистка — психологически центральный персонаж, претерпевающий большие изменения в процессе развития событий в опере. Изначально, будучи рассудительной и спокойной юной особой, она, тем не менее, постепенно погружается в пучину сильных и мучительных переживаний, в конце которых полностью перенимает облик, характерный для Ванессы.

Ванесса представляет собой невротический тип личности. Одной из характерных черт героини является чрезмерная эмоциональная возбужденность. Ее сильные переживания вынесены на всеобщее обозрение, «внешний» образный план — в сравнении с Эрикой. Ванесса — образ женщины в ожидании, взаперти, в изоляции, готовящейся к великой любви. Уезжая, она тем самым «освобождает место» для Эрики, которая бессознательно всегда к этому стремилась.

Анатоль — беспечен, молод, красив, но, оставшись без состояния, не лишен корыстности. Тем не менее, ярко отрицательные качества

ему не свойственны. Открытый, честный Анатолий, однако, не обладает чувством высокого. Он — реалист, материалист, не блуждающий в грезах, сознающий реальный мир, современность (как назвала его Баронесса — «современный человек, человек нашего времени, ищущий легких путей»). В этом контексте Анатолий является антиподом Эрики, как нейтральный персонаж — стабильный, уравновешенный с отсутствием резких смен настроения, сильных эмоциональных переживаний. Противоборствующие чувства для него не показательны, в отличие от женских образов. Однако жизнь Анатолия тоже далеко не безоблачна. Свою печальную историю (мать отравила себя и отца) он как бы невзначай рассказывает Эрике.

Баронесса — «блудительница» морали, которая прекращает общение с людьми, преступившими нравственные законы, рамки (после того, как у Ванессы был роман с женатым мужчиной; или в случае, когда Эрика избавляется от ребенка).

Три главных персонажа образуют, на первый взгляд, типичный любовный треугольник. Как отмечает И. Мартынов: «Содержание оперы, рассказывающей о судьбе девушки, брошенной ее возлюбленным, несложно и даже банально» [3, 285]. Однако нам представляется сюжет оперы Барбера куда более неоднозначным, глубоко психологизированным.

Действие происходит в загородном доме Ванессы в северной стране: «Ночь в начале зимы в роскошной гостиной Ванессы. Накрыт небольшой стол для ужина (на сцене справа). Все зеркала в комнате и большая картина над камином завешены тканью. Широкое французское окно открывает вид в затемненный зимний сад. Ванесса сидит у камина, ее лицо покрывает вуаль. Баронесса сидит перед ней и остается неподвижной на протяжении всей картины. Группа слуг в середине комнаты во главе с Николасом, мажордомом, стоит перед Эрикой; она дает им распоряжения. На улице метель» (указание в партитуре). Весьма интересным представляется оркестровое вступление, где уже начальные пять тактов образуют лейттему, которая в первой картине первого действия входит в музыкальный комплекс образа Ванессы и служит основой ее вокальной партии. Из этой темы вычленяются отдельные мотивы, составляющие интонационный каркас оперы, причем в шестом такте появляется еще один из лейтмотивов:

Три главных мотива представляют собой квинтэссенцию музыкального тематизма не только первой картины, но и всей оперы в це-

лом. Линеино прозвучав, эти мотивы впоследствии сочетаются вертикально, образуя несколько пластов. Так, в шестом такте параллельно звучат первый (у контрабасов и тубы) и третий (минималистского характера у кларнетов) мотивы. При этом происходит своеобразная «игра тембров», где различные инструменты обмениваются темами между собой. Барбер изобретательно использует приемы полифонического письма (включая полифонию пластов), благодаря чему создает из коротких мелодических попевок богатую оркестровую ткань. Заканчивается оркестровое вступление прозрачным аккордовым звучанием у скрипок — одним из составляющих компонентов музыкального комплекса Эрики. Так, во вступлении экспонируются основные мотивы оперы, которые в зависимости от контекста характеризуют состояние того или иного персонажа. Нетерпеливое ожидание Ванессы передается с помощью пиццикато у низких струнных и короткого моторного мотива в объеме терции у кларнетов (отражают мельтешение, внешнюю суматоху слуг).

В развернутом диалоге Ванессы и Эрики, начиная с первой реплики Ванессы («No, I cannot understand»), вокальную интонационную основу ее партии составляет тема-эмблема из вступления — второй мотив, дающий представление о том, что Ванессу терзают противоречивые чувства; тревожные мысли «подхватывает» оркестр.

Следующая реплика Ванессы («Has no message come?») построена на первом мотиве, оркестр затем завершает ее линию звучанием второго элемента, таким образом вокальная и оркестровые партии в единстве воплощают лейтмотив из вступления.

Сильная динамика (f), ускорение темпа (with motion), частая смена размера и ритмического рисунка отражают психологическое состояние героини, ее эмоциональную возбужденность, беспокойство. Уменьшение длительностей, стремительный темп создают почти физическое ощущение нетерпения главной героини: «Почему он еще не пришел?». Ванесса желает спокойной ночи Баронессе (та остается в молчании) и велит Эрике ложиться спать («I shall wait along»).

Далее следует ария Эрики «Must the winter come so soon?» — один из ярких лирических эпизодов в опере. На фоне отмеченного ранее музыкального комплекса, характерного для Эрики (аккордовая педаль у струнной группы), звучит диатоническая кантиленная мелодия, формируется психологический портрет юной романтической девушки, одновременно сочувствующей, страдающей и печальной. В оркестре возникает новый музыкальный материал — изобразитель-

ная тема, которая отображает постепенно нарастающий звон бубенцов, оповещающий о приближении путника. Звучит небольшой оркестровый эпизод, основанный на третьем мотиве: Ванесса находится на пике волнения перед встречей с Анатолом. Она обращается к Эрике с просьбой: когда он придет, оставить их наедине.

Первая ария Ванессы «Do not utter a word» построена по типу арии *da capo*. Ария пронизана хроматизмами и является контрастной по отношению к интонационному комплексу Эрики. В первом разделе звучит тема креста, мелодия развивается секвенционно. Эта интонация проходит сквозь всю оперу. В целом для первого раздела характерен спокойный темпоритм; общий комплекс музыкальных выразительных средств, сродни музыкальной сфере Эрики (использование арфы как подражание музыкальной характеристике Эрики). Второй раздел — «oh how dark!» — быстрый и взволнованный, носит ярко экспрессивный характер. Ванесса вспоминает о двадцати мучительно длительных годах, которые она провела в безмолвии и одиночестве, ожидая Анатоля. Третий раздел «unless you still love me» — реприза. Ванесса впервые оборачивается и, увидев незнакомца, приходит в ужас: «Ах, нет! Кто вы такой? Самозванец! Помогите мне!». Вбегает Эрика и уводит из комнаты свою почти лишившуюся чувств тетю к выходу. Мотив вступления интервально видоизменяется, носит более сумрачный характер.

Вбегает Эрика и провожает Ванессу в ее комнату. Далее следует диалог Эрики и Анатоля. Она взволнована и просит незваного гостя покинуть поместье. В партии Эрики резко нарушается диатоника — своего рода предзнаменование череды событий, связанных с Анатолом, которые впоследствии изменят ее облик. В свою очередь путник говорит, что не соврал — его и вправду зовут Анатоль, и он приехал сюда вскоре после смерти отца. В ариозном эпизоде «Всю свою юность я слышал это имя: «Ванесса» Анатоль повествует о своей печальной истории: «мой отец потерял целое состояние, мечтая, а мать купила яд и разрушила его мечты. Теперь я могу пить только чужие вина...» Заканчивается первая картина оркестровым эпизодом с выделенным жестким ходом у флейт, что знаменует трагическую впоследствии развязку для Эрики.

Итак, в оркестровом вступлении экспонируются темы, которые в первой картине первого действия становятся лейттемами Ванессы; короткий мотив в конце оркестрового вступления (педаль у струнных) — музыкальная характеристика Эрики. Центральным



персонажем первой картины, на наш взгляд, является Ванесса ввиду доминирования ее интонационного комплекса. Сферы Ванессы и Эрики четко разграничены, ярко контрастны по отношению друг к другу. Декламационные и мелодические речитативы, которые преобладают в языке оперы и характеризуют ее главный интонационный план<sup>1</sup>, строятся на основе оркестровых тем (прозвучавших во вступлении), а в ариозных эпизодах вводится новый тематический материал. Например, в сцене диалога Эрики и Ванессы вокальная декламация строится на основе лейтмотивов, в то время как ария «*Must the winter come so soon*» представляет собой новый музыкальный материал.

Этот же тип тематического развития используется и в последующих действиях, усиливая намеченные контрасты характеров, как повод к их заключительному сближению. Так, вторую картину завершает инструментальный эпизод, в котором взаимодействуют темы Ванессы (тема креста из первого действия, тема любви) и Эрики (первый лейтмотив). Тема-эмблема (синтез первых двух мотивов) становится характеристикой уже не Ванессы, а Эрики. Скорее всего, центральным персонажем второй картины можно назвать Эрику, где с первых тактов звучит ее лейтмотив. Со второй картины первого действия начинается «обмен» музыкальных характеристик Эрики и Ванессы (мотив А трансформируется, становится показательным уже для Эрики). Вторая картина менее драматична, самая разряженная в эмоциональном напряжении в сравнении с другими картинами.

«Сквозным» персонажем второго действия можно назвать Доктора. Он «разряжает» психологическую напряженность, вносит черты смехового, буффонадного (включая иронические передразнивания). Ярким лирическим эпизодом, контрастирующим с общей напряженной атмосферой второго действия, является дуэт согласия Ванессы и Анатоля. У Анатоля звучит тема любви (со второй картины), в партии Ванессы используется интонационная сфера Эрики.

Третье действие, являясь развязкой напряженных психологических отношений персонажей оперного действия, оказывается и экспозицией их нового этапа, еще более парадоксального. Во вступлении к третьему действию звучит лейтмотив-эмблема из первого действия. Таким образом, создается эффект музыкально-тематиче-

---

<sup>1</sup> О речитативах как компоненте оперной поэтики см.: [2; 5].

ского обрамления, который придает эффект целостности всей музыкальной композиции.

В диалоге Ванессы и Доктора Ванесса говорит о своих теплых чувствах к Эрике: ее отношение к ней сродни отношению матери к своей родной дочери. Ванесса уезжает с Анатолом в Париж, завещая поместье Эрике. Эрика дает распоряжение мажордому закрыть ворота, завесить все зеркала в доме. Она понимает, что теперь ей предстоит пережить такое же испытание ожиданием, что и Ванессе.

Интересно, что в интонационной сфере Эрики в третьем действии используются те музыкальные средства, которые были сперва характерны для Ванессы. То есть *лейттемы Эрики, начиная со второй картины первого действия, переосмысливаются в лейттемы Ванессы*, и к третьему действию окончательно закрепляются в ее сфере. Таким образом, лейтмотивы являются не портретными характеристиками, а отражением различных сторон отношений. Своеобразная «эстафета» между образами, диалог между двумя женскими персонажами, которые меняются местами, замещают друг друга, воплощен музыкальным путем.

В целом именно декламационно-мелодический речитативный стиль стал показательным для оперы «Ванесса» С. Барбера. Композитор создал авторскую разновидность оперного речитатива, который совмещает в себе (или синтезирует) два основных эстетических (а значит и семантических) качества — нарративность и экспрессивность. В опере практически отсутствуют привычная дифференциация: ария — речитатив, статика — динамика, внешнее развитие действия и внутренние переживания героев.

В «Ванессе» речитатив становится глубоко психологизированным, таким образом приобретая не совсем свойственные ему черты. Упрощается основная его функция «двигателя сюжета», поскольку развитие действия обусловлено мелодраматическим началом, а «сюжетность» сводится к передаче переживаний, состояний сознания героев оперы.

Для создания реалистичности, естественности воплощения отношений персонажей Барбер использует сквозное музыкально-тематическое развитие, при котором речитатив выполняет функции как развития действия (воспроизводя внешний мир), так и раскрытия противоречивых чувств героев (характеризуя их внутренний мир). Внешние, окружающие факторы (вплоть до обстановки комнаты) либо созвучны состоянию героя, либо нарочито кон-

трастны, подчеркивая обособленность персонажа в определенном контексте.

В оперной композиции внутренний план реализуется посредством внешнего — не за счет отдельных арий, в которых передавались бы эмоциональные состояния персонажей, а благодаря практически непрерывным диалогам (где меняются только его участники) — «выяснениям отношений», раскрывающих сущность характеров главных героев, динамику их преобразования. Экспрессивность наиболее явно обуславливает мелодическое начало, нарративность — эпический характер декламационного музыкального высказывания.

В качестве примеров, подтверждающих сказанное, укажем на следующее: мелодизированный речитатив встречается преимущественно в партии Ванессы, что связано с гипертрофированно экспрессивной природой персонажа («No, I cannot understand» из первой картины первого действия). Примером эпического речитатива можно назвать сцену диалога Эрики и Баронессы из второй картины первого действия.

Нарративный стиль более свойственен в целом для второстепенных героев, а иногда и вовсе исключает мелодическое начало, переходя непосредственно в речь (в партии Доктора — сцена объявления о помолвке из второго действия).

Таким образом, опера «Ванесса» С. Барбера является знаковой для музыкального театра США — как первая постановка *американской* оперы в Метрополитен-опера в период с 1947 по 1958 год.

Ей присущи образно-эстетические свойства и композиционные приемы:

- по характеру взаимоотношений персонажей оперу можно отнести к типу психодрамы (определение жанра оперы как мелодрамы, сочетающей в себе элементы психологизированной камерной оперы и большой оперы);

- декламационные и мелодические речитативы в опере строятся на основе оркестровых тем, а в ариозных эпизодах вводится новый тематический материал;

- использование приемов полифонического письма позволяет композитору из небольшого количества коротких мелодических попевок (основных мотивов) создать богатую оркестровую ткань;

- лейтмотивы, заданные во вступлении, являются не перманентными портретными характеристиками, а отражением разных сторон отношений между персонажами;

– важную роль в тематизме оперы С. Барбера играют квартетный комплекс и секвенционное развитие;

– первоначальное разграничение музыкальных сфер Ванессы и Эрики осуществляется посредством противопоставления диатоники (как показателя уравновешенного эмоционального состояния, стабильности, умиротворенности) и хроматики — воплощения драматизма, напряженного эмоционального состояния;

– декламационно-мелодический речитативный стиль является основой всей оперной композиции; композитор создает новую авторскую разновидность оперного речитатива, совмещающего в себе два основных эстетических и семантических качества — нарративность и экспрессивность.

В целом **научная новизна** исследования обусловлена последовательным анализом и семантической типологией содержания оперы С. Барбера «Ванесса», обоснованием стилиобразующей роли оперного речитатива с его специфическими декламационной и мелодической сторонами.

**Выводы.** Статья позволяет обнаруживать в оперном речитативном стиле главное авторское жанровое новаторство С. Барбера, а также раскрывать сложную образную игру персонажей, психологическую глубину оперных актантных характеристик как обусловленную способами вокально-речитативного интонирования.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаврилова Н. История зарубежной музыки. XX век. М. : Музыка, 2005. 571 с.
2. Киреев Д. Духовно-мировоззренческая функция речитатива в русской опере второй половины XIX века: дис. ... канд. искусств.: спец.: 17.00.02. Нижний Новгород, 2011. 215 с.
3. Мартынов И. История зарубежной музыки первой половины XX века. Очерки. М., 1965. С. 283–286.
4. Шнеерсон Г. Портреты американских композиторов. М.: Музыка, 1977. С. 151–162.
5. Чжи Инь. Оперный речитатив как музыкально-языковой феномен в контексте исторической традиции европейской оперы: дис. ... канд. искусств.: 17.00.03. Одесса, 2015. 186 с.
6. Harrison J. Samuel Barber Discusses «Vanessa». *New York Herald Tribune*, 1958 12 January. P. 6.
7. Heyman V. B. Samuel Barber: the composer and his music. N. Y.: Oxford University Press, 1992. 586 с.

## REFERENCES

1. Gavrilova, N. (2005). History of foreign music. XX century. M.: Music [in Russian].
2. Kireev, D. (2011). The spiritual and ideological function of the recitative in the Russian opera of the second half of the XIX century: diss... kand. Arts.: specials: 17.00.02 / Nizhny Novgorod [in Russian].
3. Martynov, I. (1965). History of foreign music first half of the twentieth century. Essays. M. P. 283–286 [in Russian].
4. Schneerson, G. (1977). Portraits of American composers. M.: Music. S. 151–162 [in Russian].
5. Zhi, Yin. (2015). The opera recitative as a musical-language phenomenon in the context of the historical tradition of European opera: Candidate's thesis.: 17.00.03 / Odessa [in Russian].
6. Harrison, J. (1958). Samuel Barber Discusses «Vanessa» // New York Herald Tribune, 12 January. P. 6 [in English].
7. Heyman, Barbara B. (1992). Samuel Barber: the composer and his music. N. Y.: Oxford University Press [in English].

*Стаття надійшла до редакції 21.06.2017*

УДК 378.016:78-051:37.015.31

**Чжан Сянюн**

*<https://orcid.org/0000-0001-6229-8082>  
аспірант кафедри образотворчого мистецтва,  
теорії, історії музики та художньої культури,  
Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка  
[akosorich@gmail.com](mailto:akosorich@gmail.com)*

## ПОНЯТТЯ ВИКОНАВСЬКА МАЙСТЕРНІСТЬ ПІАНІСТІВ У МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ

***Мета дослідження** — проаналізувати зміст поняття виконавська майстерність піаністів, визначити його компонентну структуру. **Методологія дослідження** — для реалізації мети в роботі використано комплекс взаємопов'язаних методів: аналітичний — для обробки й аналізу наукової літератури за темою дослідження вітчизняних і зарубіжних авторів з філософії, культурології, мистецтвознавства, які висвітлюють теорії та концепції виконавської майстерності піаністів; узагальнення — для визначення поняттєвого апарату статті, окреслення його концептуальних положень та результатів; системно-структурний — для розроблення структурних компонентів досліджуваного явища. **Наукова***