

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-6>**Віктор Анатолійович Мітюшкін**

ORCID: 0000-0002-1198-9374

професор кафедри сольного співу

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

viktor.mityushkin2411@gmail.com

ТЕМБР-АМПЛУА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПСИХОЛОГІЧНОГО ПОРТРЕТУВАННЯ ОПЕРНОГО ОБРАЗУ (НА МАТЕРІАЛІ ПОРІВНЯЛЬНОГО АНАЛІЗУ ПАРТІЙ КНЯЗЯ ТА ТОМСЬКОГО В ОПЕРІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО «ПІКОВА ДАМА»)

Мета статті – представити порівняльний образно-семантичний аналіз музичного матеріалу двох баритонових партій в опері П.І. Чайковського «Пікова дама». На прикладі показати, як художні завдання певного тембру-амплуа відображено в музичній партитурі; як різні тембри-амплуа одного типу голосу здатні виступати інструментом реалізації різних за семантикою оперних персонажів. **Методологія статті**: музикознавчий аналіз жанрових особливостей оперного мистецтва, порівняльний аналіз тембральної та фактурної складової частини партитури оперної вистави, образно-семантичний аналіз музичного матеріалу, технологічний аналіз вокальної специфіки певного тембру-амплуа. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше представлено та обґрунтовано спорідненість певного тембру-амплуа з певним характером оперного персонажу, висвітлено значення тембру-амплуа у процесі точної реалізації семантики оперного персонажу, прояснено причини певних репертуарних обмежень у рамках одного типу голосу. **Висновки**. Ураховуючи, що в опері внутрішня дія персонажу реалізується звуковими засобами певного тембру-амплуа і «факт діяння реалізується через звучання» [7; 40], характеристики тембру-амплуа виконавця певної партії грають визначну роль у реалізації авторського задуму та виступають як первісне підґрунтя всебічної реалізації жанрової специфіки опери як сценічного мистецтва. Так, семантика двох баритонових партій в опері П.І. Чайковського «Пікова дама» є вельми відмінною. Для реалізації смислового навантаження образів Томського та Князя потрібні різні за технічними характеристиками та тембральними барвами голоси – різні за тембром-амплуа баритони. Музичну та смислову семантику образу Князя здатен реалізувати ліричний баритон, а для переконливого втілення смислового навантаження образу

Томського потрібен характерний баритон або бас-баритон. Обґрунтованість саме такого вибору тембрів-амплуа закладено не тільки в характері персонажів, але й у фактурі, тембральній палітрі та артикуляціях оркестрової партитури.

Ключові слова: баритон, тембр-амплуа, семантика музичного образу, оркестрова фактура.

Mitiushkin Viktor Anatoliiovych, Professor at the Department of Solo Singing of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Timbre-role as a tool of psychological portrayal of the opera image (on the basis of a comparative analysis of the parties of Prince and Tomsk in the opera P. I. Tchaikovsky's "Queen of Spades")

The purpose of the article is to present a comparative figurative and semantic analysis of the musical material of two baritone parts in the opera by P.I. Tchaikovsky's "Queen of Spades". To show by example how the artistic tasks of a certain timbre-role are reflected in the musical score; as different timbre-roles of one type of voice are able to act as a tool for the realization of different semantics of opera characters. **Methodology of the article:** musicological analysis of genre features of opera art, comparative analysis of timbre and texture component of opera score, figurative-semantic analysis of musical material, technological analysis of vocal specifics of a certain timbre-role. **The scientific novelty** is that for the first time the affinity of a certain timbre-role with a certain character of an opera character is presented and substantiated, the meaning of a timbre-role in the process of exact realization of opera character semantics is highlighted, the reasons of certain repertoire restrictions within one type of voice are clarified.

Conclusions. Given that in the opera the inner action of the character is realized by the sound means of a certain timbre-role, and "the fact of the action is realized through sound" [7, p. 40], the characteristics of the timbre-role of the performer of a certain part play a significant role in the implementation of the author's idea and act as the initial basis for the comprehensive implementation of the genre specifics of opera as a performing art. Thus, the semantics of the two baritone parts in the opera P.I. Tchaikovsky's "The Queen of Spades" is very different. To realize the semantic load of the images of Tomsk and the Prince, voices with different technical characteristics and timbre colors are needed – baritones with different timbre-roles. The lyrical baritone is able to realize the musical and semantic semantics of the Prince's image, and a characteristic baritone or bass baritone is needed to convincingly embody the semantic load of Tomsky's image. The validity of such a choice of timbres-roles is laid not only in the character of the characters, but also in the texture, timbre palette and articulations of the orchestral score.

Key words: baritone, timbre-role, semantics of musical image, orchestral texture.

Митюшкин Виктор Анатольевич, профессор кафедры сольного пения Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Тембр-амплуа как инструмент психологического портретирования оперного образа (на материале сравнительного анализа партий Князя и Томского в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама»)

Цель статьи – представить сравнительный образно-семантический анализ музыкального материала двух баритоновых партий в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама». На примере показать, как художественные задачи определенного тембра-амплуа отражены в музыкальной партитуре; как различные тембры-амплуа одного типа голоса способны выступать инструментом воплощения различных по семантике оперных персонажей. **Методология статьи:** музыковедческий анализ жанровых особенностей оперного искусства, сравнительный анализ тембральной и фактурной составляющих партитуры оперного спектакля, образно-семантический анализ музыкального материала, технический анализ вокальной специфики определенного тембра-амплуа. **Научная новизна** состоит в том, что впервые представлено и обосновано родство определенного тембра-амплуа с определенным характером оперного персонажа, показано значение тембра-амплуа в процессе точной реализации семантики оперного персонажа, выяснены причины определенных репертуарных ограничений в рамках одного типа голоса. **Выводы.** Учитывая, что в опере внутреннее действие персонажа реализуется звуковыми инструментами определенного тембра-амплуа и «факт действия реализуется через звучание» [7; 40], характеристики тембра-амплуа исполнителя определенной партии играют определяющую роль в реализации авторского замысла и выступают как первичная основа всесторонней реализации жанровой специфики оперы как сценического искусства. Так, семантика двух баритоновых партий в опере П.И. Чайковского «Пиковая дама» очень различна. Для реализации смысловой нагрузки образов Томского и Князя нужны различные по техническим характеристикам и тембральным окраскам голоса – различные по тембру-амплуа баритоны. Музыкальную и смысловую семантику образа Князя способен реализовать лирический баритон, а для убедительного воплощения смысловой нагрузки образа Томского нужен характерный баритон или бас-баритон. Обоснованность именно такого выбора тембров-амплуа заложена не только в характере персонажей, но и фактуре, тембральной палитре и артикуляциях оркестровой партитуры.

Ключевые слова: баритон, тембр-амплуа, семантика музыкального образа, оркестровая фактура.

Актуальність дослідження. Треба зазначити, що сучасне бачення оперного мистецтва сильно відрізняється від стереотипів минулого, а саме: глядачами оперного театру все більш стають не тільки музиканти та інтелектуальна еліта суспільства, але й пересічні громадяни, які приходять до театру, не

маючи досвіду музичного сприйняття, не знаючи законів оперного жанру, та, як слідство, апріорі не сприймаючих оперу як жанр умовний. Парадоксально, але сучасний оперний глядач, незважаючи на вказані вище проблеми, висуває до театрального дійства більш вибагливі вимоги. Глядачу недостатньо просто насолоджуватись музикою та красивим звуком голосу співака.

У сучасному оперному мистецтві значну питому вагу у вимогах до виконавців набувають якості, які раніш були прерогативою театру суто драматичного. Сучасний оперний театр втілює не тільки «життєву правдивість», за системою К.С. Станіславського [9], але й усі риси постмодерністського мистецтва – «непоясненність», «антилогічність», підвищену «надривність» героїв та їх відносин. Сучасний оперний герой, так само як і сучасний глядач, – це людина, яка сприймає інформацію оточуючого світу через відчуття. Причому відчуття це незавершене, таке, що не потребує осмислення. Для сучасного глядача (як і для сучасної людини взагалі) притаманне сприйняття інформації відчуттям та відсутність потреби осмислювати цю інформацію, тобто переводити емоційні враження в когнітивний аналіз, у змістовне розуміння. Сучасний глядач не хоче усвідомлювати свої враження, він просто їх переживає.

Відповідно, ознакою сценічних постанов сьогодення є «узагальнене питання», адресоване тільки почуттям глядача, що потребують тільки переживання, роздратування, але не передбачають осмислення, когнітивної роботи з «перероблення почуття у смисл». Тому навіть академічний матеріал, створений у парадигмі «театру реалізму», висвітлює проблеми комунікації жанру та розуміння їхньої природи на іншому рівні.

Треба зазначити, що оперний театр, незважаючи на присутність у загальній комунікації з глядачем візуального аспекту, все ж таки головною мовою жанру залишає музику, із загальної партитури якої найголовнішим є співацький голос. А голос, як найдосконаліший природний інструмент, здатний передавати емоції, навіть думки, без ясних формулювань. У свою чергу, і глядач здатен сприймати ці емоції та думки теж без ясних формулювань, просто на рівні інтуїтивного (невипадково така форма вокального твору, як вокаліз, широко використовується в камерному та оперному мистецтві). Користуючись тільки голосом, без допомоги слів, тільки

тембральними барвами та динамікою, співак здатен передати смисл твору. Пояснення цього явища слід шукати в природі музичної інтонації, яку Т.С. Кюрегян бачить як носія семантичної інформації, як те, що відчувається безпосередньо, що важко сформулювати, але те, що можливо миттєво «схопити» слухом [3, с. 266–313].

М.Ю. Северинова взагалі вважає музичну інтонацію як таку, що розвивається з першоджерел – музичних архетипів, першої інтонації, протомоделей інтонації [8, с. 215–216].

Д.К. Кірнарська стверджує, що «почувши звук у відповідному тембрі та регістрі, ми вже багато знаємо про те, що нам робити і чого чекати від цього звукового «джерела» [2, с. 63].

Тому оперний театр зі своєю особливою комунікацією, здатною передати смисл та емоції без слів та ясних формулювань, впливає на глядача, не потребуючи когнітивного сприйняття – на рівні емоційного розуміння матеріалу. Відповідно, треба розуміти та враховувати, що саме тембр голосу співака є головним інструментом у процесі вираження семантики музичного твору та точності сприйняття смислів оперної вистави глядачем.

Недостатньо академічно бездоганного звучання, потрібні відповідність звукової палітри внутрішній дії образу – «психологічній динаміці персонажа, передбаченій акторським завданням та «упредметненій» у звуковій та пластичній інтонації» (О.В. Оганезова-Григоренко) [5, с. 289].

Для роз'яснення проблеми правдивого втілення семантики оперного образу на сцені необхідно обґрунтувати різницю певних тембрів-амплуа у рамках одного типу голосу. Під типом голосу оперного співака розуміємо загальноприйняте ділення голосів за діапазоном та статтю співака: сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас. Під тембром-амплуа розуміємо «тип голосу, здатний в вокальному відображенні повноцінно виразити інтонаційну семантику характеру героя. Тембр-амплуа «упредметнює» у вокальному звуці тип особистості героя; спосіб його художнього мислення; особливості комунікації з глядачем; є втіленням технологічних особливостей звукоутворення певного типу голосу» (Є.Б. Авраменко) [1, с. 94].

Саме в цьому контексті розглянемо відмінність семантики та технічних характеристик двох різних за тембром-амплуа баритонів на матеріалі однієї опери – «Пікової дами» П.І. Чайковського.

Мета статті – представити порівняльний образно-семантичний аналіз музичного матеріалу двох баритонових партій в опері П.І. Чайковського «Пікова дама». На прикладі показати, як художні завдання певного тембру-амплуа відображено в музичній партитурі; як різні тембри-амплуа одного типу голосу здатні виступати інструментом реалізації різних за семантикою оперних персонажів.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше представлено та обґрунтовано спорідненість певного тембру-амплуа з певним характером оперного персонажу, висвітлено значення тембру-амплуа у процесі точної реалізації семантики оперного персонажу, прояснено причини певних репертуарних обмежень у рамках одного типу голосу.

Викладення основного матеріалу. Одним із важливих сегментів вивчення оперного виконавства як художнього феномену є врахування технологічних особливостей певних типів голосів та, як наслідок, розмежування певного типу голосу на під-типи.

Підтипи оперних голосів визначають різновиди одного типу голосу, що характеризуються різними технічними, а головне – тембральними ознаками. Для чоловічого голосу – баритону – під-типами виступають ліричний баритон, драматичний баритон, бас-баритон (характерний баритон). Кожен підтип, як носій певних тембральних характеристик, здатен переконливо втілити певну семантику певної оперної партії – смисл і характер оперного персонажу. Таким чином, можна сказати, що ліричний баритон, драматичний баритон, характерний баритон або бас-баритон є тембрами-амплуа одного типу чоловічого співацького голосу – баритону.

Правомірність розділення баритонових партій на драматичний, ліричний та характерний із точки зору психологічно-виконавського феноменології та розуміння оперного мистецтва як особливого виду сценічної комунікації пояснюється не тільки суто голосовими даними, а й психофізичними характеристиками співака, що надає можливість більш повно та розгорнуто розуміти та прогнозувати народження художнього музичного образу в опері. Переконливий аналіз спорідненості психофізичних характеристик співака, типу його голосу та особливостей акторського процесу в опері представлено Є.Б. Авраменком у статті «Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора)» [1].

В опері П.І. Чайковського «Пікова дама» для партії Князя використовується ліричний баритон, а для Томського – бас-баритон. При цьому за вокальною теситурою партія Князя нижча за партію Томського. Таким чином, фактично більш високий голос виконує партію нижчу за теситурою.

Але закріплення саме таких тембрів-амплуа за персонажами є логічним з драматургічної точки зору, що також відбито у фактурі оркестрового акомпанементу.

Наприклад, арія Князя звучить у зручній для баритона теситурі, вибудовується на висхідних інтонаціях фраз, що поступово спрямовані догори. У таких «сприятливих» умовах голос співака звучить практично в одній кількісно-звуковій динаміці протягом всієї арії. Таке «спокійне» звучання голосу забезпечено й партитурою оркестру. До речі, на наш погляд, в арії Князя саме оркестр бере на себе реалізацію семантичного навантаження цього персонажу, саме оркестрова тембральна партитура створює музичну атмосферу, здатну донести до глядача настрої, смисл та характер Князя. Саме оркестровими засобами композитор «вимальовує» аристократичність та стриманість характеру свого героя.

Розвивається арія за умовно куплетною формою з фінальною кодою. Мелодія вокальної партії розвивається поступово, тільки в коді підіймаючись на більш високу теситурю. Головне смислове відтворення та розвиток цього вокального монологу відображено не у вокальній, а саме в оркестровій тканині арії.

Вступ до речитативу звучить у виконанні дерев'яних духових інструментів, солірує гобой, звук якого сам по собі є втіленням, на наш погляд, характеру Князя – спокійного, стриманого, такого, що не відчуває потреби у пристрастях. Його кохання спокійне й аристократичне, як й його виховання. Незважаючи на зміст тексту, музичний перетин арії, її оркестровий супровід видає невеликий діапазон пристрастей, пригаманний цій людині.

Починається арія м'якими акордами дерев'яних духових та м'яким *riccato* віолончелі. Голос скрипки (як найбільш яскраве тембральне втілення емоційного хвилювання людини) долучається лише наприкінці другої строфи, аж на високих довгих нотах фрази: «Готов скриватися Вам в угоду и пыл ревнивых чувств унять...». Отож повільне розгортання почуттів героя відображено не у вокальній партії, а саме оркестровими тембрами.

Акомпанемент арії розвивається «розширенням голосів» струнної групи – на фразі «...состражду Вам я всей душой...» в оркестрі вже звучить акорд із струнних інструментів, а не єдина партія. Таке оркестрове «розширення» дає ефект емоційного розширення стану героя, за аналогією з акторським мистецтвом – набуття другого плану. Тобто таке «широко-тканинне» звучання оркестру виконує функції створення музичними засобами атмосфери не одної-єдиної думки, а усього спектру почуттів героя. Кода арії, хоча й за фактурою це лише акорди через паузу, реалізується в повне звучання єдиного акорду струнних та дерев'яних духових, що тембрально втілює мовби найвищу емоційну точку напруження почуттів героя. Але завдяки такій м'якій фактурі оркестру арія закінчується ніби спокійно – не «ключним знаком», а многократкою, підтверджуючи образ Князя як мало пристрасний: партія оркестру завершується спокійними висхідними акордами, що не несуть будь-якої неочікуваної інтонації, зберігаючи первісний темпоритм мелодії, ніби закріплюючи її на одному градусі почуттів.

Отже, така оркестрова фактура передбачає голос, максимально ліричний, невеликий за звуковою емісією, здатний не на пристрасні барви, а на півтони почуттів – таке собі не переживання почуттів, а рефлексія із приводу почуттів (що дуже притаманне поетиці оперного театру взагалі). Отже, баритон Князя – ліричний голос, що існує у максимально сприятливих умовах з точки зору вічної «боротьби» вокаліста з емісією оркестрової фактури.

Партія Томського, навпаки, є втіленням пристрасней, причому в контексті всієї опери. Томський озвучує навіть не свої пристрасні, а пристрасні центральної драматургічної фігури – Германа.

Для партії Томського завжди використовується більш щільний, більш металевий баритон, часто характерний, або бас-баритон. Такий вибір надиктований оркестровою фактурою центральної арії – Балади Томського – а також драматургічним навантаженням цієї арії. Практично Балада Томського є «початком сюжету» для Германа: з початку вистави головний герой представлений як закоханий чоловік, увесь світ якого ніби сконцентрований на предметі свого кохання. Треба сказати, що така смислова заява Германа в опері значно пом'якшує первісний образ пушкінського Германа, для якого зроблено акцент не на коханні до Лізи, а на переживанні-осмисленні своєї пристрасності до гри та як втілення цієї пристрасності – образу

Графині. І в опері саме Балада Томського повертає сюжет у русло первісного самовідчуття головного героя, його первісних жажів та пристрастей. Драматургічне навантаження цього музичного фрагменту важко переоцінити – він є інтродукцією усього напряму сюжету. Причому певна містичність музичного викладення цього «світського анекдоту» вносить у сюжет головну лінію конфлікту – боротьба ангелів та демонів у душі людини, особистість та її альтер-его.

Практично вся оркестрова партитура Балади вибудовується струнною групою. Навіть акорди першого куплету озвучують струнні інструменти, духові втручаються у партитуру вкрай мало, практично у декількох місцях, що несуть тільки інформативний пласт балади. Увесь музичний номер передбачає другий, третій план смислового семантичного втілення, в чому сильно допомагають струнні інструменти. Перший куплет арії гучить у супроводі струнної групи, що звучить акордами на сильні долі. Таким чином, усі смисли – музична та драматургічна інтонація – втілюються голосом, якого струнні акорди лише тривожно «торкаються» (на відміну від арії Князя, де творцем емоційної атмосфери є не голос співака, а фактура оркестрової партитури). Далі, розвиваючись, арія ніби «обростає» новими струнними тембрами, символізуючи наповнення почуттів новими думками, жахами, сумлінням та пристрастями.

На перший погляд, такий ж прийом використано композитором для розкриття образу Князя у його арії, але акцентна, ритмічна, штрихова палітра струнних інструментів у Баладі Томського є відмінною від арії Князя. Практично уся партитура створена струнними тембрами, вони включаються у звучання оркестру поступово, додаючи свої барви, розширюючи та розгалужуючи інструментальні партії, використовуючи різноманітні штрихи та ритмічні засоби акцентуації музичної думки: *riccicato*, неповні тріолі тощо. У останньому куплеті відбувається напруження музичної атмосфери за рахунок щільної струнної оркестровки – висхідні пасажі на кожную долю такту. Таке «базування» партитури на струнних інструментах програмує створення музичної атмосфери більш «загостреної», більш різнопланової, більш «неформульованої», що надає можливість, так би мовити, «спантеличити» глядача, посіяти в його душі тривожність, відчуття рокової присутності темного, неказаного, нездоланого. Одночасно, на

наш погляд, струнні інструменти дуже допомагають живому голосу у відображенні драматичних почуттів: тембри струнних інструментів мов би доповнюють, «подовжують» смислові тембральні барви голосу вокаліста, іноді «підкріплюючи» їх, іноді «конфлікуючи» з ними (тим самим ще більш загострюючи смисли). Саме в такому музично-смисловому «альянсі» в Баладі Томського виступають голос та оркестр.

Показово, що смисловий акцент арії – слова «три карти, три карти, три карти!» кожного разу звучать на «пустому» оркестрі, й тільки наприкінці, у коді арії остання фраза «три карти» звучить на повному оркестровому tutti, де усі групи грають в однаковому ритмічному малюнку – висхідні пасажі-квінтолі, виконані шістнадцятими. Такий фінал «закріплює» у глядача враження, що саме думки та спрямованість особистості головного героя, відповідно, увесь драматургічний напрям опери підкорені чаклунству магічної фрази – «три карти».

Треба відмітити, що від первісного Пушкінського сюжету лібрето опери знаходиться на значній відстані. В опері зовсім інші смислові акценти та мотивація героїв, ніж у літературному першоджерелі [6, с. 252–272]. Любовна лінія в Пушкіна не акцентується – це лише спосіб для героя наблизитись до таємниці. В опері ж любовна лінія заявлена із самого початку, а рокова пристрасть Германа до гри відвертає його від кохання. У трактуванні Чайковського образ Германа – ліричний, але драматургічна лінія «трьох карт» потребує драматичного, навіть трагічного втілення. Крім типу голосу головного героя – драматичного тенора, цю драматургічну лінію запроваджує саме Балада Томського (наголошуємо, що не образ Томського, а саме музичний номер – Балада). Таким чином, саме Балада Томського у загальному розвитку сюжету виводить на лінію боротьби в душі людини янголів та демонів. У Пушкіна цієї боротьби немає – є жахлива холодність та розважливність душі, підкореної демонами спокуси.

У лібрето опери демонічну сутність та одночасно розгубленість душі Германа, на наш погляд, втілено в лінії відносин Германа та Графині. Сцена «Не пугайтесь! Ради бога, не пугайтесь!..» у Чайковського набуває дивного другого плану – присутнє повне відчуття пристрасного кохання Германа, але не до Лізи, а до образу Графині, як втілення його потаємних мрій та страхів. Недарма Герман перед портретом Графині вимовляє: «Гляжу я на тебя и ненавижу, а насмотреться

вдоволь не могу!» (у Пушкіна цієї фрази немає). Інтонаційна семантика цієї сцени дуже пристрасна, музика втілює скоріш гарячу пристрасть коханця, ніж просто погрозу. Герман ніби пристрасно хоче заволодіти не таємницею трьох карт, а підкорити підступну душу містичної Пікової дами.

До речі, яскраво та атмосферно-точно цю оперну сцену Графіні та Германа втілено у фільмі «Дама Пік» Павла Лунгіна. Там, засобами, притаманними сучасному драматичному театру – символізм, парадоксальність, напівпочуття, перевага питомої ваги асоціацій перед драматургічною дією – втілено саме оперне трактування смислового фокусу співвідносин образів Германа і Графіні – пристрасть, яка складена з кохання та ненависті одночасно; любов як сила, що руйнує душу людини.

Отже, в опері Балада Томського ніби випускає з душі Германа його альтер-его, його потаємні жахи та пристрасті. Таким чином, Герман опиняється між двома полюсами – коханням до реальної людини та пристрастю до містичного образу Пікової дами.

У такому ракурсі – навантаження смислового, не змістовного – образу Томського в опері пропонуємо розглянути трактовки цього образу певними виконавцями: Сергієм Лейферкусом, Дмитром Хворостовським та Владиславом Сулімським.

Виконання Сергієм Лейферкусом цієї партії носить характер академічного зразка. Цьому немало сприяє сама вистава Маріїнського театру 1982 року – вирішена суто академічно, як у сценографії та і у режисерському трактуванні. Для розуміння смислу Балади Томського у виконанні С. Лейферкуса глядачу треба дуже чітко вловити саме зміст «світського анекдоту». Сприйняттю смислу, тим більш сприйняттю «поза розумінням», загальний тон рішення вистави зовсім не сприяє. Атмосферу музичного номеру несе тільки музичний матеріал, ані режисерське рішення, ані сценографія вистави (які виступають практично побутовими) не допомагають глядачеві одразу уникнути в атмосферу фатальності того, що відбувається. Це завдання виконують лише бездоганна дикція та тембр-амплуа С. Лейферкуса.

Владислав Сулімський у Баладі Томського й вербально, й вокально відповідає сценічній парадигмі сьогодення. Сцена, що представлена на Зальцбургському фестивалі у травні 2018 року є, на наш погляд, певним збиральним втіленням-квінтесенцією сучасного вирішення академічних оперних творів.

На наш погляд, таке рішення Балади Томського найбільш повно відповідає задуму навіть не Чайковського, а Пушкіна: Балада звучить як заклинання демона та виконується співаком з акторським розумінням того, про що написана музика (а не текст) – його голос втілює проникнення дияволів у душу Германа, її спокусу, її «отруєння», її подальше руйнування. На наш погляд, таке втілення Балади привертає увагу глядача не до Томського, як персонажа, і не до його «світського анекдоту», а на проектування інформації та емоційного навантаження цього «анекдоту» на головного героя – Германа. Дуже вдало режисером вибудовано сцену, в якій центральною фігурою Балади є не Томський, а саме Герман. Уся увага глядача спрямована не на смисл Балади і не на Томського, а на сприйняття цієї інформації Германом. Причому абсолютно точно втілено режисером музичну атмосферу Балади як інтродукцію майбутньої трагедії головного героя. Герман не так слухає інформацію про Графиню, як потопає в емоційній лавині спокуси та жаху перед збиральним образом його рокової долі. Дуже точно за думкою закінчується Балада: Герман виривається з рук демона, але глядач розуміє, що головний герой вже ніколи не буде попереднім, що в його душі вже червоточить рана, його світ вже отруєний «трьома картами».

Дмитро Хворостовський виконував обидві арії – Баладу Томського та арію Князя. Але ж смислообраз Князя та смислообраз Томського потребують для переконливого втілення різних за тембром-амплуа баритонів. На наш погляд, Дмитро Хворостовський за загальною психофізикою та якостями голосу більш відповідає смислообразу Князя. Його теплий баритон, тип темпераменту та навіть інтелектуальний рівень більш точно втілюють смислообраз Князя, в Баладі Томського йому не вистачає металевості та характерності в голосі. Та навпаки, голос більш металевий, більш темний, більш густий – виявляється занадто суворим для партії Князя, виражає скоріш не кохання та ніжність до Лізи, а батьківський тон – не ніжний, а скоріш повчально-відсторонений. Нагадуємо, що йдеться не про якість голосу як професійного апарату. Йдеться про відповідність тембру-амплуа певного виконавця семантиці вокальної партії, її смислово навантаженню в загальному контексті опери, що, у свою чергу, треба враховувати при розподіленні партій для якісної організації загального творчого продукту.

Отже, різниця між двома тембрами-амплуа одного голосу є суттєвою характеристикою для успішної реалізації смислів у музичному виконавстві. Інструментом «внутрішнього психологічного портретування» (О.І. Самойленко) оперного образу виступає тембр-амплуа певного типу голосу. Отже, тембр-амплуа Князя – так звана – «людина утопічна», а тембр-амплуа Томського – «людина трагедійна» [7, с. 24–25].

У цьому контексті «трагедійність» Балади Томського є в певному сенсі відображенням семантики образу Германа, тільки відображенням «руками» іншого персонажу. Можна навіть сказати, що Томський у своїй Баладі виступає як втілення альтер-его Германа, самою атмосферою музики прогноуючи для Германа екзистенціалістське втілення «людини трагедійної» – самогубство [7, с. 24]. Таким чином, Балада Томського виступає як інтродукція головного драматургічного конфлікту «Пікової дами».

У цьому випадку П.І. Чайковський відходить від традиційної «прямолинійності» представлення оперного образу, коли персонаж сам про себе розповідає, сам себе характеризує, сам «об'являє» глядачу про свої внутрішні конфлікти. Хоча, треба відмітити, що це єдиний музичний номер опери, який настільки «випадає» із традиційного оперного вираження іманентного змісту образів.

Відповідно, смислове навантаження та змістовне значення Балади Томського для розвитку драматургічного конфлікту важко переоцінити. Тому тембр-амплуа виконавця цієї партії, на наш погляд, має вельми жорсткі та визначені рамки. Якщо тембральна та артикуляційна палітра голосу Томського не зможе «закріпити» у свідомості глядача відчуття присутності Фатуму, глибинного настрою головного героя на саморуйнування – не відбудеться втілення музичних та літературних смислів цієї історії. На наш погляд, увесь наступний ланцюг подій, точніше, його емоційна атмосфера, програмуються саме точністю тембру-амплуа виконавця партії Томського: буде це болісно-бажаний шлях до фатального фіналу зруйнованої особистості або історія про те, як «не склалося» в любовний та карточний грі.

Висновки. Ураховуючи, що в опері внутрішня дія персонажу реалізується звуковими засобами певного тембру-амплуа, і «факт діяння реалізується через звучання» [7, с. 40], характеристики тембру-амплуа виконавця певної партії гра-

ють визначну роль у реалізації авторського задуму та виступають як первісне підґрунтя всебічної реалізації жанрової специфіки опери як сценічного мистецтва. Так, семантика двох баритонових партій в опері П.І. Чайковського «Пікова дама» є вельми відмінною. Для реалізації смислового навантаження образів Томського та Князя потрібні різні за технічними характеристиками та тембральними барвами голоси – різні за тембром-амплуа баритони. Музичну та смислову семантику образу Князя здатен реалізувати ліричний баритон, а для переконливого втілення смислового навантаження образу Томського потрібен характерний баритон або бас-баритон. Обґрунтованість саме такого вибору тембрів-амплуа закладено не тільки в характері персонажів, але й у фактурі, тембральній палітрі та артикуляціях оркестрової партитури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Авраменко Є.Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голособразу» (на прикладі драматичного тенора). *Музичне мистецтво у культурі: науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової* / гол. ред. К. Фламм. Вип. 30(1). Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020 . С. 89–96.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Таланты – XXI век, 2004. 496 с.
3. Кюрегян Т.С. Музыкальная форма. *Теория современной композиции : учеб.пособие* /отв. ред. В.С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 616 с.
4. Наумов А.В. Понятие амплуа в практике оперного театра. К постановке проблемы «Наука вчера, сегодня, завтра». *Материалы IVмеждународной заочной научно-практической конференции (18.09.2013), Россия, Новосибирск*. URL : <https://sibas.info/conf/science/iv/33953>(Время доступа: 25.03.2020).
5. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоэзис артиста мюзикла как творческий феномен и предмет музыковедческого дискурса : монография. Одесса : Астропринт, 2019. 376 с.
6. Пушкин А.С. Драматические произведения; Проза / сост., авт. послесл. к прозе, коммент. Е.А. Маймин ; Авт. посл. к драмам С.М. Бонди. Москва : Просвещение, 1984. 351 с.
7. Самойленко О.І. Психологія мистецтва : сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
8. Северинова М.Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : дис. ... д-ра мистецтвозн. : 26.00.01 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2013. 415 с.
9. Станиславский К.С. Работа актера над собой, ч. 1: Работа над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. Москва : Искусство, 1985. 479 с.

10. Чайковский П.И. «Пиковая дама». Баллада Томского, ария Князя. URL : [www.youtube.com > watch](http://www.youtube.com/watch).

REFERENCES

1. Avramenko E. (2020) Timbre-role as an instrument of expression of opera "voice image" (on the example of dramatic tenor) // Musical art in culture: scientific bulletin of ONMA named after A.V. Nezhdanova / ed. K. Flamm. Vip. 30 (1). Odessa. Helvetica Publishing House. [in Ukrainian]
2. Kyrnarskaya D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. M.: Talanty–XXI vek. [in Russian]
3. Kurehyan T. (2005) Musical form // Modern composition theory: stady guide / note V. Tsenova. M.: Musica. [in Russian]
4. Naumov A. (2013) The concept of the role in the practice of the opera house. To the formulation of the problem “Science yesterday, today, tomorrow” // Proceedings of the IV International Correspondence Scientific and Practical Conference (September 18, 2013), Russia, Novosibirsk. [in Russian]
5. Ohanezova-Hryhorenko O. (2019) Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musicological discourse. Odessa : Astroprint. [in Ukrainian]
6. Pushkin A. (1984) Dramatic works; Prose. M., Education. [in Russian]
7. Samoylenko O. (2020) Psychology of art: modern musicological projections: monograph. Odessa: Helvetica Publishing House, 2020. [in Ukrainian]
8. Sevrynova M. (2013) Archetypes in culture in the projection on the work of modern Ukrainian composers: dis. Doctor Degree in Arts: 26.00.01. Kyiv. [in Ukrainian]
9. Stanislavsky K. (1985) The actor’s work on himself, part 1: Work on oneself in the creative process of experiencing. Student's diary. M. : Art. [in Russian]
10. Tchaikovsky P.I. The Queen of Spades. Ballad of Tomsky, Prince's aria. [Electronic resource]. URL: [www.youtube.com> watch](http://www.youtube.com/watch).