

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпреталогії та аналізу музики
Кафедра сольного співу та оперної підготовки

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ПАРТІЙ МАРКІЗА ДІ ПОЗА /БАРИТОН/
ТА КОРОЛЯ ФІЛІПА / БАС/ В ОПЕРІ ДЖ.ВЕРДІ «ДОН КАРЛОС»
БАС-БАРИТОНОМ**

Магістерська робота
ЧЕН ШО

Науковий керівник:
Доктор мистецтвознавства, професор
Гребенюк Н. Є.

ХАРКІВ– 2022

Зміст

Вступ.....	3
 РОЗДІЛ 1. Історичні витоки та літературна версія «Дон Карлоса» Ф. Шиллера у музичному втіленні опері Дж. Верді	
1.1. Антикатолический пафос драми Ф. Шиллера «Дон Карлос» як основа тенденційності подання в ній історичних подій.....	9
1.2. Геній Дж.Верді у відображенні складної багатозначності історичної боротьби образів Дон Карлоса та короля Філіпа.	16
1.3. Тембр-амплуа бас-баритона як фактор драматургії в операх Дж.Верді.....	20
Висновки розділу.....	29
 РОЗДІЛ 2. Виконавський досвід роботи над інтерпретаціями вокальних партій короля Філіпа та Дон Карлоса	
2.1. Образ Родріго ді Поза в його історичних аналогіях та виконавських рішеннях.....	33
2.2. Партія короля Філіпа як відображенні специфіки басового тембрального звучання.....	43
Висновки розділу.....	49
Загальні висновки	50
 Список використаних джерел.....	 53

Вступ

Актуальність обраної теми пояснюється зв'язком із художньою практикою співаків, для яких опери Дж. Верді в цілому та опера «Дон Карлос» зокрема складають постійне репертуарне джерело та базис творчих відкриттів у галузі вокалу. Особливу сторону опери «Дон Карлос» представляє мораль боротьби за справедливість, лицарем якої є маркіз Родріго ді Поза.

Історизм опери підпорядкований пафосу викриття монархії та церкви, що за часів Шиллера і частково Верді мало злободенний політичний сенс, проте в сучасності може бути прочитане у більш стриманому моральному ключі захисту державності та патріотизму. Однак за всіх змін оцінок дії опери в цілому образ Родріго ді Поза, що захищає у своїх вчинках та висловлюваннях ідею вірності присязі та державному служінню, виявляється осередком позитивних якостей.

Відомо, що виконання партій ідеальних героїв представляє велику складність для акторів і співаків, вимагає від них особливого роду співочої витривалості та гідності у подачі пафосного сенсу партії, спеціального такту у поведінці на сцені, що підкоряється законам художньої умовності висловлювання відповідних ідей. У цьому плані виконання партії маркіза ді Поза утворює осередок як професіоналізму галузі вокалу, так і моральної відповідальності у прояві акторської майстерності.

Об'єктом роботи є творчість Верді, **предметом** – опера «Дон Карлос», тоді як **метою** виступає простежування характеристики Родріго ді Поза з його партії, відповідно до мотивово-тематичних перетинів із партіями інших дійових осіб та у спрямованості на акцентуванні засобів повноти вокального та сценічного втілення цього ідеального захисника честі та служіння-вірності.

Конкретні задачі дослідження такі:

- 1) співвіднесення позицій тексту Шиллера і Верді у тому розумінні генерального сенсу твору, умовний історизм якого потребує актуального переосмислення;
- 2) виділення партії Родріго за її співвіднесеністю з характеристиками інших персонажів та персональної відмежованості його образу від оточення;
- 3) простеження виконавських альтернатив рішення партії Родріго відповідно до традиційних та актуальних установок на розуміння сенсу вердівської опери.

Методологічна основа дослідження – інтонаційний підхід, семіотичний крен якого у концепції «інтонаційного словника епохи» [1, с. 354-356] обмежений як для українського музикознавства, так і має прямі виходи на установки китайських музикознавців [див. роботу Ма Вей, 12, та ін.]

Наукову новизну роботи визначено ракурсом трактування партії маркіза Родріго ді Поза, у якому традиційно, і цілком обґрунтовано, підкреслювався героїчний характер, воля політичного діяча, тоді як спеціально не виділявся спокутно-жертвний сенс позиції, яка повинна врівноважити альтернативні устремління Короля Філіпа та Інфанта Дон Карлоса. Філіп символізував владу, державну могутність, єдність церкви, а Дон Карлос – революційні сили, волюнтаризм світських рішень, – і обидва полюси політично-моральних устремлінь зверталися до силових акцій, жертвуючи перевагами терпимості та смиренності. Звідси – особлива значущість самопожертви Родріго ді Поза, що протиставляє свою вірність і підпорядкування обставинам гордості Короля, бунтуючого Інфанта та виступи непокірних підданих.

Зазначений ракурс трактування образу маркіза Родріго ді Поза цікавий для сучасної аудиторії у світовому масштабі, і це виступає особливо яскраво в уподобаннях популярної сфери, що виділила образи китайської Кунцю, драми-містерії 15–16 ст., сюжети та образи якої споріднені з особистістю

української лірики-епосу, і які в сукупності апелюють до моральної надособистісної норми та смиренності індивідуалізму.

Практичну цінність роботи визначено потребою виконавчої діяльності вокалістів, покликаних відгукуватися безпосередньо на ідеї-образи, народжені колективним суб'єктом Великого історичного розуму.

Актуальність теми. Актуальність даного наукового дослідження полягає в тому, що воно входить у число наукових праць, що рівною мірою зосереджують в собі як теоретичне, так і виконавське музикознавство. Як відомо, виконавська вокальна практика в умовах сьогодення представлена розмаїттям всеможливих технік та стильових моделей.

Оперний жанр, зародження якого відбулося наприкінці XVI сторіччя, великою мірою увінчує еволюційний розвиток професійного вокалу, стаючи осередком багатовікового досвіду вокальної практики. Додамо, що на тлі становлення опери відбувається остаточний розподіл та класифікація тембрів співочих голосів.

Втім, особливу дослідницьку зацікавленість привертає італійська опера XIX сторіччя, зокрема оперна спадщина неперевершеного майстра художніх рішень – Джузеппе Верді.

Саме з легкої руки геніального італійця смисловим центром опери стає тембральне забарвлення низьких чоловічих голосів. У зв'язку з тим, що в художній практиці відмічається підвищений інтерес до басового оперного репертуару, особливої актуальності набувають тембральні якості індивідуальної специфіки звучання високого басу, баритону та бас-баритону.

Саме тому актуальність даного наукового дослідження обумовлена необхідністю всебічного вивчення та характеристики виконавської та звукової специфіки означених тембрів.

Відомо, що виконання партій ідеальних героїв представляє велику складність для акторів і співаків, вимагає від них особливого роду співочої витривалості та гідності у подачі пафосного сенсу партії, спеціального такту у поведінці на сцені, що підкоряється законам художньої умовності

висловлювання відповідних ідей, саме такими є ці дві партії: король Філіпп та маркіз ді Поза.

Виконання цих партій утворює осередок як професіоналізму галузі вокалу, так і моральної відповідальності у прояві акторської майстерності.

Мета дослідження – визначити і розкрити тембральну специфіку бас-баритону та баритону в оперній практиці, відповідно до концепції тембр-амплуа. Розкрити прийоми єдності та різниці виконання одним типом голосу двох різнотембрових партій

Означена мета викликала необхідність вирішення наступних дослідницьких завдань:

1. обґрунтувати концепцію дослідження з опорою на сучасну модель теорії музичної інтерпретації;
2. виявити художні аспекти виконавської роботи вокаліста-інтерпретатора;
3. відстежити та охарактеризувати установку на художньо-виразні якості тембру баритону – бас-баритону в двох партіях: короля Філіппа та маркіза ді Поза в опері «Дон Карлос» Дж. Верді.

Об'єкт дослідження – бас-баритональні партії в опері Дж. Верді «Дон Карлос»

Предмет дослідження – специфіка інтерпретування басових та баритонових партій співаками бас-баритонального тембру.

Методи дослідження, насамперед пов'язані з такими поняттями як «виконавство» та «інтерпретація», що зумовлює залучення низки методологічних підходів:

- культурологічний підхід – дозволяє відстежити еволюційний розвиток оперного мистецтва;
- антропологічний підхід – дозволяє проаналізувати аспект індивідуальної творчості, зокрема особистий досвід вокаліста-інтерпретатора;

інтерпретаційний підхід – дозволяє встановити основоположні критерії виконавства, зокрема специфіки художньо-образного мислення;

компаративний підхід – дозволяє з максимальною ефективністю опрацьовувати результати різних інтерпретацій одного художнього матеріалу.

Теоретичну базу дослідження складають наступні наукові праці:

з теорії інтерпретації;

дослідження, що присвячені актуальним питанням історії та теорії вокального виконавства;

наукові праці виконавців-вокалістів, що містять або виконавський, або методичний аналіз;

наукові праці, що присвячені аспектам формування виконавської майстерності вокаліста.

праці, що присвячені жанру опера.

Водночас, комплексність та багатоаспектність означеного предмету дослідження провокує звернення до суміжних галузей, зокрема залучення окремих позицій з психології творчості та психофізіології.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому що:

1. порушується питання семантики басового амплуа, в контексті принципу баритонізації басових партій в опері XIX сторіччя;

2. виявлена та охарактеризована тенденція до «перепрочитання» художнього тексту басових партій баритоном та бас-баритоном в операх Дж. Верді;

3. ґрунтуючись на об'ємний виконавський аналіз окреслені ключові особливості оновленого трактування усталених «вердіївських» образів

4. визначено трактування партії маркіза Родріго ді Поза, у якому традиційно, і цілком обґрунтовано, підкреслювався героїчний характер, і спеціально не виділявся спокутно-жертвний сенс позиції, яка повинна зрівноважити альтернативні устремління Короля Філіпа та Дон Карлоса.

Філіп символізував владу, державну могутність, єдність церкви, а Дон Карлос – революційні сили, волюнтаризм світських рішень, – і обидва полюси політично-моральних устремлінь. зверталися до силових акцій, жертвуючи перевагами терпимості та смиренності. Звідси –

Практична значимість отриманих результатів визначена можливістю застосування матеріалів даної наукової праці в музикознавчій, виконавчій, а також педагогічній практиці, зокрема в навчальних курсах з «Історії вокального мистецтва», «Історії зарубіжної музики», а також практичних занять у класі академічного вокалу.

Структура дослідження. Наукове дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, а також списку використаних джерел. Загальний обсяг – 54 сторінки.

Глава 1. Історичні витоки та літературна версія «Дон Карлоса» Ф. Шиллера у музичному заломленні опери Дж. Верді.

1.1. Антикатолический пафос драми Ф. Шиллера «Дон Карлос» як основа тенденційності подання в ній історичних подій.

Опера Дж. Верді створена була в 1860-ті роки, коли пафос Рісорджіменто та героїзація «лаццароні» Дж. Гарібальді йшли на спад: Італія йшла до 1871 року, до фіналу політичних боїв попередніх десятиліть, просувалася до національного єднання сил, що протиставили монархію та республіку, церковну та антицерковну мораль як державну систему та волевиявлення індивідів.

Епоха романтизму 1800-х – 1850-х років, в якому новаційні художні виступи харчувалися як захопленням перед Революцією, так і схилянням перед традицією Віри і достоїнств Державності, до 1860-х змінювалася прозою реалізму-веризму і передсимволістського Примирення. Верді у своїй композиції, спираючись на розробки французьких лібретистів М. Мері та К. дю Локля, кардинально змінює план трагедії Ф. Шиллера, покладеної в основу його композиції: вводиться сцена у Фонтенебло, якої немає в тексті німецького драматурга, а також опера закінчується явищем тіні Карла V, що забирає бунтівного Карлоса-онука в небуття, яке, знову ж таки, неможлива в штюрмерському раціоналізмі Шиллера. Введенням Верді та лібретистів стала і картина аутодафе, яка відсутня у драмі.

Зі сказаного ясно, що Верді кардинально «ламає» план шиллерівської п'єси, оскільки психологія сприйняття визначає зосередження уваги на зазначених вище трьох вирішальних точках викладу: початок, кульмінаційна сфера і завершення [11,77-81]. Як бачимо, *всі три визначальні сенси драматургічної єдності точки дії, що забезпечують охоплення композиції в зоні активного сприйняття – початок, кульмінація та завершення – демонстративно відмінні від літературного джерела.* Не дивно, що з'явилася низка редакцій, з яких значущими стали дві італійські 1880-х років, а також побудована вже в 20-му столітті німецька редакція Ю. Каппа та К.

Золтана (1952), яка відновлювала права шилерівської основи опери Дж. Верді [15, 194-199].

Для багатьох дослідників рішення Верді досить загадкове: сукупність редакцій створює ефект «відкритої форми» твору великого маестро, комбінування варіантів представлення якого виводить нові сенси-акценти дії. Своєрідний підсумок зіставленням зазначених редакційних версій підбиває текст книги М. Друскіна.:

«...Однак «Дон Карлос» – чудовий твір, характерний для подальших творчих пошуків Верді на шляхах створення наскрізної музичної драматургії...» [5,]

І у вигляді висновку представлена наступна теза:

«Дон Карлос» – важливий щабель до наступної вершини творчості Верді – «Аїді»» [5, 308].

Таким чином, опері «Дон Карлос» відводиться наче «проміжна» роль у прояві творчого генія автора, бо захоплюючись окремими сценами та номерами, віддаючи особливе визнання сцені ауто-да-фе (2-га картина III дії), традиційне розуміння художньої цілісності. композиції противиться прийняттю «алогічних» рішень Верді, котрий відмовився від настановних підходів Шиллера до використаного історичного сюжету. Досвід оперного театру останніх десятиліть, в якому режисери-постановники наполегливо звертаються до забутих та неосвячених виконавських уподобань редакцій, що виражають глибинні пошуки композиторів, заохочує *довіру до «нелогічності» Верді, який свідомо порушив літературну основу цілого. Адже йдеться про творчі пошуки майстра, що знаходився на вершині всеєвропейської слави і повністю усвідомлював перспективи нового етапу контактності з німецькою музикою – в «Аїді» очевидні вагнеріанські запозичення, що найбільш повно позначилися в «Отелло», трагедії Шекспіра.*

Сказане ще раз виділяє нарочитість і усвідомленість відступів від Ф. Шиллера – при тому, що за творами цього німецького літератора та драматурга написані 4 опери у 1840-ті роки («Дожована д'Арко», «Розбійники», «Луїза Міллер», «Симон» Боканегра»), що кількісно

перевищує виконання композицій за матеріалами сценічних творів В. Гюго («Ернані», «Ріголетто») та У. Шекспіра («Макбет», «Отелло», «Фальстаф»). «Дон Карлос» складався композитором у «постромантичний» період його діяльності, оскільки саме 1840-ті відзначені повнотою прояву вердівського романтизму. У творах 1850-х років небезпідставно знаходимо риси «предверизму» [13, 753], спеціально обговорюється *реалістичний* принцип роботи композитора: «Першу вершину реалізму у творчості Верді утворює знаменита тріада – “Ріголетто”, “Трубадур” та “Травіата”» [5, 285].

Наступні етапи творчості Верді пов'язують із розвитком реалістичного методу, тоді як участь у створенні лібрето «Отелло» А. Бойто, видатного письменника та композитора в одній особі, виразника веристських принципів, віддзеркалює вказану реалістично-натуралістичну тенденцію творчості великого італійського композитора.

Одночасно очевидним є наростання вагнерівських впливів на творчість Верді, помітне з моменту створення «Травіати», тобто «передсимволізм» романтичних опер Вагнера виявляється органічно включеним у творчий метод італійського маестро. Зі сказаного випливає одне дуже важливе становище: від 1850-х років намічається не лише реалістична довіра до мовленнєвої інтонаційної стихії слова, але також і інтерес до «зашифрованості» слова у символістському образі світу. «Алогічна нерозшифрованість» фіналу опери «Дон Карлос», в яку введений «містичний» фінал, абсолютно несумісний із «раціоналістичним романтизмом» Шіллера-«штюрмера» (і що рішуче відмежовує від Верді режисура німецьких постановників 1952 р.), – по всьому, зазначену передсимволістську готовність Верді «знімати» ясність співвіднесення сенсу слова та музики.

Зауважимо, що основою названої «недовіри» до містичного виходу Верді в «Дон Карлосі» виступає антицерковний пафос викриття суду інквізиції у 2-й картині III дії, відвертий тираноборчий тонус висловлювання, настільки недвозначно представлений в операх 1840-х.

І все ж таки національні релігійні ідеї Італії, від 8-го століття звернені до католицького віросповідання, не могли бути для Верді як національного композитора категорично чужими. Інfernальне «примирення» духу Карла V, що уособлював іспанську державність і церкву, бунтарсько заявив себе Карлосом-онуком, поміщене французькими лібретистами відповідно до композитора, відповідає традиційно-християнським ідеалам Смирення, приборкання гордині. А ця остання очевидна у шилерівському «гамлетизмі» Інфанта Карлоса – прихильника протестантів-фламандців.

Автор російського тексту в радянському виданні «Дон-Карлоса» у 1960-ті роки С. Левік солідаризувався з німецькою традицією «підтягувати» лібрето до тексту Шиллера, вказуючи на рішення Ю. Каппа та К. Золтана як на те, що було підготовлено Ф. Верфелем, австрійським поетом і музикознавцем, комуністом на політичні погляди ще у 1920-ті [3, 7]. Левік з ентузіазмом підтримав вилучення в ленінградській постановці сцени із Примарою з фіналу, захищаючи «від Верді» шиллерівську версію.

Шиллер, будучи шанувальником Шекспіра, ввів у основу сюжету, як знаємо, конфлікт між молодими закоханими та «старим грізним чоловіком» – Королем Філіпом, який змістово-сюжетно співвіднесений із конфліктом державно-релігійного протистояння Іспанії «молодому» протестантизму фламандців у 16 ст. Шиллер явно «романтизував» історію, вводячи в історичну основу своєї драми моральні прикмети сучасних стосунків.

Жорстокий, по суті своїй, романтичний принцип «виключного права молодості на кохання», який силою почуття закоханих виправдовує забуття громадянського, сімейно-родинного обов'язку тощо, був культом Кохання шекспірівських Ромео та Джульєтти, самопожертвування яких стосувалося одне одного, трималося на абсолютній недбалості до батьківського Послуху.

Шиллерівський Дон Карлос категорично не сприймає ту покірність обставинам, якою керується загалом Єлизавета Валуа і яка відповідає ідеалам християнського послуху батьківській волі, яка, за історичними обставинами, продиктована інтересами Іспанії як держави. Особливо зосереджено п'єса

Шиллера шикувалася в викриття Інквізиції як знаряддя королівської влади і цієї останньої як опори церковного суду. Широко цитується висловлювання Шиллера (1783) про цілепокладання цього твору: «Вважаю своїм обов'язком помститися інквізиції за зганьблене людство, пригвоздити до ганебного стовпа її мерзенні діяння» [15, 192].

Це викриття Шиллером судилищ інквізиції певною мірою харчувалося протестантською традицією полеміки з Католицькою церквою, з якою у Верді виявляються дуже непрості взаємини у зв'язку з написанням Реквієму на згадку про такого відвертого антипапського діяча як А. Мандзоні (1873).

І все ж католицька традиція Італії стала її національним знаком – патріот Верді не міг настільки безапеляційно, як громадянин протестантської Німеччини 18 ст. Ф. Шиллер, відмежуватися від містичної привабливості католицького релігійного служіння і смирення.

«Шиллер відмовився від дотримання фактів історії в усіх деталях. На противагу історичним свідченням... він намалював Карлоса піднесеною натурою, людиною, здатною стати освіченим монархом, практичним виконавцем гуманістичних принципів філософа Родріго Поза. [14, 14].

Розглянута трагедія Шиллера, що стала основою лібрето опери Верді, створена була письменником-«штюрмером» в Маннгеймі, на завершення юнацького «бунтарського» періоду його творчості, в якому головною ідеєю було тираноборство, а з цим останнім співвіднесені були ідеалістичні устремління, які став виражати філософ маркіз Родріго ді Поза. Цей мислитель і вельможа успадковував ідеали Аристотеля, який, будучи вихователем Олександра Македонського, пов'язував із владою свого вихованця надії на вдосконалення світу. Такі установки добре відомі і з історії Китаю, коли філософи, апелюючи до освіченого розуму володарів, намагалися вдосконалити світ залученням людей до високого знання моральних законів світу.

Сучасником Шиллера в Китаї був Дай Чжень (Дун-юань, 1723-1777), який виступив проти неоконфуціанства Чжу Сі (1130-1200), тоді як воно було

прийнято як офіційна ідеологія правлячої маньчжурської династії Цинь. Дай Чжень, як і його європейські сучасники «штюрмери», відстоював ідеї розвитку, динаміки у житті та у філософії. Самоосвіту народу Дай Чжень вважав основою вдосконалення суспільства, а розумові операції аналізу він вважав основою отримання істини, справжнього знання [6, 185].

Такі паралелі в історичному розвитку Китаю та Європи, співвідношення філософського «динамізму» Шиллера та його оточення з китайським просвітництвом Дай Чжєня, вказують на деякі планетарні процеси розумового прояву епох. Дай Чжень виявляв досить жорстку критику прихильників релігійних ідей та чернецтва, що також співвідносно з антиклерикальними випадками німецького літератора-філософа.

Сучасником Верді був китайський філософ Тань Ситун, що висунувся наприкінці 19 ст. як спадкоємець конфуціанства, пафос Освіти ріднив його з Дай Чженем, при тому, що неоконфуціанство Тань Ситуна ставило у зв'язок із тим, чому опонував Дай Чжен [6,]. Солідаризуючись із вченням Конфуція в концепції жень – людяності, Тань Ситун з увагою також ставився до релігійних принципів конфуціанства – неоконфуціанства, які були різко критиковані у 18 столітті.

І в Європі шиллерівські ідеї світського просвітництва до кінця 19 століття проросли новою якістю ніцшеанського заперечення моралі та релігійних принципів, які знаходимо у вериста Л. Піранделлі й, як тенденція, виявляється у літературній творчості А. Бойто, котрий співпрацював із Дж. Верді.

Таким чином, антицерковні ідеї склали глибинні установки творчості італійського композитора, які визначили «вершину-джерело» спадщини Верді – опери 1840-х років, з яких 4 (!) були написані за Шиллером; його антикатолицькі позиції зумовлювалися національно та історично-культурно.

Далі, становлення символізму як напряму, від творчості Ш. Бодлера, який схилявся перед Р. Вагнером, П. Верлена, А. Рембо (1860-ті – 1870-ті рр.) до М. Метерлінка 1890-х – 1900-х, становило атмосферу роботи Верді в

Парижі, в тому числі це була особлива подвійність ставлення до релігії, яка все більше усвідомлювалася як метод мистецтва як такого – і ці перетворення творчого методу в цілому не могли не торкнутися генія Верді, у тому числі й щодо сюжетики-образності Ф. Шиллера.

Також, треба підкреслити, що культурні процеси європейської історії мають свої аналогії перипетіям еволюції культури в Китаї, де антицерковні мотиви Дай Чженя в 18 столітті співвідносні з антикатолицькими випадками Шиллера, при тому що елементи неоконфуціанства китайського просвітителя надихали літератора і філософа-неоконфуціанця Тай Ситуна кінця 19 ст., який відмовився від різкостей релігійної критики свого попередника-просвітителя. Паралелізм культурних подій, що відбувалися в Європі та Китаї, свідчить про глибинність еволюції поглядів та творчих позицій Дж. Верді, який не тільки стилістично-жанрово відрізнявся у 1860-ті роки від того, що становило основу стилю-жанру його творчості у 1840-ті, але також освоював ідеї самоцінності держави, релігійного компонента останнього, в сукупності – громадянські позиції у розумовому ключі, що сформувався об'єктивно до 1860-х років, у переможній ході Італії до будівництва державного об'єднання, що і відбулося політично-фактично до 1871 року.

1.2. Геній Дж. Верді у відображенні складної багатозначності історичної боротьби Реформації за самоствердження проти державної системи Іспанії

У музиці Франції через об'єктивний історичний розклад вплив німецької культури на національне життя в 19 столітті був великим. Невипадково найбільш виконуваним і впливовим став Дж. Мейєрбер, як його називають – «виходець із Німеччини» [5,25]. Значна частина знаменитих опер цього композитора – «Роберт-Диявол», «Гугеноти», «Пророк» – написана за німецькими джерелами: перша з названих написана на зразок «Фрейшюца» Вебера, а події французької історії в «Гугенотах» мають об'єктивні зв'язки з німецьким протестантським світом, що відображено музикою Мейєрбера, який використав як головну тему опери німецький протестантський хорал; сюжет «Пророка» взято з історії німецьких анабаптистів.

Дж. Мейєрбер послідовно висловив тенденцію, яку помічаємо і в інших знаменитих авторів: бетховеніанство Берліоза сучасники сприймали як «не-французьке» у його музиці, одна з найпопулярніших і найзначніших опер Франції, «Фауст» Гуно, написана не лише за Гете, а й за німецькою Народною книгою про Фауста тощо.

Звернення Верді до подій європейської історії, що стосувалися історично поворотних моментів, явно коригувалося загальною установкою мистецтва Європи та музики особливо на активність німецької національної культури у вибудовуванні художніх орієнтирів століття романтизму – 19 століття. І найкращий тому доказ – згадане двічі вище звернення Верді до п'єс Ф. Шиллера, що кількісно перевищувало запозичення для лібрето з п'єс В. Гюго, з кумира європейських романтиків У. Шекспіра та інших неіталійських авторів (А. Дюма, А. Гутьєр) , що надихали композитора на створення його оперних шедеврів.

Пафос італійського Рісорджіменто харчувався антипапськими-антикатолицькими ідеями, – і в цьому Верді солідаризувався з Шиллером і в його особі з німецькими штюрмерами, революційні висловлювання яких харчувалися, зокрема, протестантським церковним протистоянням могутності Католицизму. Проте складовим компонентом політичної орієнтації діячів Рісорджіменто було також протистояння німецькому впливу, який уособлювався Австрією, з військами якої боролися гарибальдійці і символізували цим антиіталійський політико-культурний ареал.

Таке протистояння, яке різко порушило єдність шляхів країн німецької культурної традиції та італійців від 8 до середини 18 століття (див. про це вище), визначило жанрово-стильову виражену опозицію італійської опери, породивши різке її неприйняття не тільки німецьким світом і Р. Вагнером насамперед, а й французькою, російською та іншими оперними школами, спрямованими до насичення декламаційністю і «наскрізними» формами, які йдуть текстом.

Самостійність італійського музичного шляху в опері та в музиці загалом у 19 ст. визначена була також реакцією на закриття на початку названого століття, у 1800-ті роки [2.54-55] італійських консерваторій, що існували при церкві та заклали найпотужніший фундамент європейського оперного професіоналізму. З відкриттям німецьких консерваторій, особливо за Лейпцизькою схемою Ф. Мендельсоном у 1840 – 1860 рр., виявилася вся неспроможність цієї нової системи порівняно з професійним фундаменталізмом італійської, що змусило представників Нової німецької школи на чолі з Р. Вагнером та Ф. Лістом різко протистояти Лейпцигу, за всієї їхньої критики італійської опери .

Не забуваймо, що реформа Вагнера, що оновлювала оперу – музичну драму зближенням з містерією (остання опера цього композитора «Парсифаль» позначена в жанровій якості як опера-містерія), фактично, спрямовувала новий німецький оперний стиль на шляху відродження, на

новому рівні, зрозуміло, традицій італійської опери-містерії початку 17 ст. (див. твори Кавальєрі, Ланді, частково Монтеверді), на той час ґрунтовно забутої Європою і самою Італією, але становила генетично-культурний актив європейської музики та театру. Верді, зважаючи на все, інстинктом великого художника усвідомлював цю глибинну поєднаність вагнерівської творчості з італійськими витоками, оскільки, як зазначалося вище, досить рано, від 1850-х років, нехтуючи докорами італійських колег, став запозичувати ті чи інші «вагнеризми» як прийоми, що збагачують переваги італійського мистецтва.

Звертаючись стилістично до контакту з німецькими музичними завоюваннями, що відроджували ранньооперний італійський тип музичної драми, Верді явно усвідомлював і переваги церковно-культурних старокатолицьких основ італійського оперного мистецтва, до яких композитор не міг ставитися настільки ж нігілістично, як це виявлялося у розпал гарібальдійської епопеї Рісорджіменто 1840-х років.

Залишаючи нетлінною свою прихильність до антитиранічної ідеї, в тому числі в її антицерковному вираженні, Верді картинно-сценічно здійснив, всупереч шилерівській п'єсі, кульмінаційну сцену у вигляді величного образу мучеництва протестантів Фландрії (2-га картина або Фінал III дії). Але введення ним фінальної сцени всієї опери як єднання Інфанта-бунтівника Дона Карлоса з дідом Карлом V, який був натхненником війни з кальвіністами, – це вже данина ідеям, які взяли гору в Європі до 1860-х років. І це вони спонукали автора «Гугенотів» (1836 р., сюжет про мучеництво французьких протестантів) Дж. Мейєрбера з часом написати оперу «Африканка», де християнська ідея тихої жертви, що примиряє, знімала релігійно-політичне протистояння владі притриманих і погноблених.

Для Верді ця апеляція до примиряючого образу-альтернативи фіналу з спокутною самопожертвою героїв закріплена сюжетом «Аїди», лібрето до якої написано тим самим К. дю Локлем, який був лібретистом-співавтором та «Дон Карлосом». Тим більше, що історична правда, вельми вільно

препарована Шиллером заради створення дорогої його серцю штюрмерської атаки на традиційну католицьку церковність та імперську владу, давала матеріали до амбівалентності моральних проявів, що діяли і у Короля Філіпа, і бунтуючого проти батька сина-спадкоємця Дона Карлоса.

Нагадуємо, що лібретисти ввели як початкову сцену полювання у Фонтенбло, що підтримано музикою Верді: в опері відсутня увертюра, оркестрово-хорова картина Переслідування звіра-жертви відкривається фанфарами, квартові підвалини яких відповідають опиранням теми кохання-спогаду Карла Великого у фіналі опери:

Див. Тема фанфар тт. 1-4 –

Див. Тема Романсу Дон Карлоса, *Andante un poco mosso*, с. 17 клавіру –

Див. Тема Карла V, *Largo come prima*, с. 360 клавіру –

Середина та завершення вступної побудови містять явні ознаки «демонізації» образу, таким чином переводячи план зображення подій у сенсовий контекст дійства драми. Перманентні жертвопринесення складають сюжетну канву того, що відбувається на сцені – напевно, саме ця обставина змусила такого роду формулу-узагальнення дослідника: «Дон Карлос» – опера майже без світлих сторінок» [19, 253].

Сюжет опери, справді, побудований як полювання-переслідування – і Дона Карлоса, і Єлизавети, і Родріго Пози, і бунтівників-фламандців, і навіть – обставинами долі, що складаються, – Короля Філіпа.

Те, що у Шиллера прозвучало як утопічна чудовість далекого від життєвих реалій маркіза ді Пози, що вибирає жертвну смерть, то у Верді, в контексті змінених початку і завершення композиції в порівнянні з планом німецького драматурга, набуває величного сенсу Припинення протистоянь, подібного до жертвності Ісуса, незнанням Істини своїх мучителів та ворогів.

Зауважимо, за справедливою констатацією Л. Соловцової [19], в лібрето збіднена лінія політичних противників Дона Карлоса, зокрема, такого персонажа як герцог Альба і його натхненник єзуїт Домінго, які надзвичайно ретельно виписані у Шиллера, перший з них має прямий історичний

прототип, а в п'єсі вони обидва Інфанти. Таким чином у лібрето виявилася «затушованою» викривальна сюжетна розкладка на адресу церкви, яка висувала і ревниву Еболі на положення знаряддя помсти у політично-церковній боротьбі.

Висловлені міркування важливі в поясненні логіки сюжетного прояву характеру маркіза Родріго ді Поза, що усвідомлено йде на мучеництво і жертву – на підтримку принижених і ображених, насамперед друга його юності Інфанта Дон-Карлоса і представників Фландрії, що руйнується-побивається, а також основ державності, які становлять йому структуру його внутрішнього світу. Сенса життя цього героя – Служіння, у тому числі Інфанту як майбутньому Королю Фландрії, але також Державності та порядку, що нею породжується.

1.3 Тембр-амплуа баритону – бас-баритону, як фактор драматургії в операх Дж. Верді.

В умовах сьогодення окремі художні рішення (будь то режисерські чи виконавські), що виносяться на театральні підмостки, часом формують принципово відмінний, оновлений тип оперного спектаклю. Вагомий внесок в питанні становлення наведеної тенденції наразі належить естетиці сучасного мистецтва [35]. Елементи нетипових для «академізму» художніх практик, що зосереджені в рамках сучасного мистецтва, на протязі кількох десятиріч тією чи іншою мірою інтуїтивно «інтегруються» в контекст традиційної оперної практики. Як наслідок, останніми роками опера все частіше відчуває вплив таких сучасних жанрів як *перформанс*, *інсталяція*, тощо.

Додамо, що означені «оновлення», на щастя, не носять повсюдний характер, адже у випадку з абсолютними шедеврами класичної опери, як правило повністю витримується жанрово-стильова кристалльність. Безперечно, окрема частка оперних спектаклів все ж відмічена

інтегруванням певних авангардних ідей. Втім, в рамках даного дипломного дослідження предметний науковий інтерес викликає саме виконавський аспект, зокрема випадки своєрідного переосмислення басових партій в контексті оперної творчості Дж. Верді.

Як відомо, композиторський геній славетного італійського композитора охоплював декілька музичних жанрів. Однак, найбільш вагомий внесок Верді, що значною мірою збагатив скарбницю світового музичного мистецтва, зрештою, був тісно сполучений з плідною працею останнього на терені оперного жанру [43]. Ретроспективний аналіз творчості видатного італійця дозволяє зробити висновок відносно безпосередньої приналежності його спадщини до художніх віянь епохи Романтизму. Водночас, ґрунтуючись на матеріалі попереднього параграфу, на наш погляд виникає необхідність у відстеженні ключових бас-баритонових установок Верді, зокрема на рівні вище позначеного «переосмислення» тембру-амплуа баритону.

Спроба охарактеризувати амплуа баритону в оперній творчості Верді, насамперед, тягне за собою першочергову необхідність у всебічному вивченні заявленої проблематики, що, на наш погляд зумовлює необхідність залучення деяких методологічних підходів: антропологічного, а також, почасти, культурологічного. Поряд з цим, з урахуванням багатоаспектності аналізованого нами явища, вважаємо доречним комплексне його розглянення крізь призму суміжних галузей, зокрема психофізіології, психології творчості, а також акторської майстерності.

Отже, з точки зору історичного музикознавства відомо, що оперна практика періоду XVII–XVIII сторіч формувалася під знаком свого роду «заперечення» значущості співочих голосів басової групи, застосування яких носило виключно допоміжний характер [32]. Ба більше, раніше згаданий ретельний аналіз виконавської специфіки бас-баритону періоду «довердівської» опери дозволив охарактеризувати певні історико-

еволюційні процеси, в рамках яких кристалізувалося доволі обмежене амплуа даного співочого голосу. Художні ж погляди Верді, великою мірою були цілковито полярні, а тому окремі з його вимог викликали доволі часто викликали невдоволення як з боку виконавської трупі, так і з боку плеяди тогочасних критиків. Так, наприклад, Верді наполягав щодо наявності у того чи іншого виконавця-баритона впевненого, і, що найголовніше, вирівняного двооктавного робочого діапазону, який рівною мірою поєднував би оксамитовий об'єм нижнього регістру, та міць верхнього регістру. Саме тембральні якості баритону, на думку композитора, якомога краще відповідали заявленим ним вимогам.

Проте, чи не найголовнішим критерієм якості, Верді вважав належне індивідуальне ставлення артиста до твору. Задля художньо успішного виконання арії, як відмічав Верді в своїх листах до колег-сучасників, *«...не потрібні віртуози-самодержці... не потрібні прославлені співаки-солов'ї та канарки¹»,* навпаки, потрібні виключно *«...одухотворені артисти, які зрозуміють та розкриють у виконанні його драматургічний задум... які виліплять та втілять в життя образи їм задумані та музикою окреслені; артисти, які донесуть ці музичні образи до серця і свідомості слухачів²».* [21] Виключно в ідеї симбіозу тембру та акторської майстерності Верді вбачав можливість втілення істинного мистецтва. Не випадково, у листуванні зі своїм товаришем та соратником Франческо П'яве³ Верді констатує наступне: *«Партія Паоло дуже значна; абсолютно необхідний **баритон**, що був би гарним актором... За будь-яку ціну треба знайти баритона, гарного актора!⁴».* З огляду на вище вказане, цілком логічне припущення, відносно формування в контексті творчості композитора чітко окресленого орієнтування на бас-баритоновий тембр-амплуа.

В рамках власної оперної творчості, Джузеппе Верді, втім, як і його найближчі колеги, дотримувалися концепції домінування тембру баритону, як системоутворюючого фактору, навколо якого композитори зосереджували сюжетну лінію опери. В зв'язку з цим, особливу зацікавленість викликає принцип вердіївського трактування баритону. На основі ретельного опрацювання найвідоміших оперних опусів композитора, нами було сформульовано певну дослідницьку гіпотезу, згідно якої Верді, ймовірно, допускав певне ототожнення співочих голосів баритону та басу-кантанте (центрального бас), тембральні якості яких, на думку автора, були доволі схожі, хоча й налічували окремі відмінні характеристики [51]. Зазначимо, що формулювання наведеної нами гіпотези, почасти спирається на окремі теоретико-музикознавчі матеріали, що присвячені вивченню бас-баритонових тенденцій італійської опери XIX сторіччя. Так, наприклад, в рамках власного дипломного дослідження Е. Сидоров констатує наступне: *«Високий бас... – пише дослідник – голос світлого яскравого звучання, що нагадує баритоновий тембр... володіє значно ширшими можливостями діапазону та носить яскраво виражений басовий характер тембру⁵»* [70]. Додамо, що з числа вердіївських персонажів, що повною мірою відповідають заявленим характеристикам, на наш погляд, можна віднести «бас-баритонові» партії вбивці-найманця Спарафучіле з опери «Ріголетто», або ж верховного жерця Рамфіса з «Аїди».

Особливо виділяється партія **Ріголетто** з однойменної опери, в рамках якої Дж. Верді акцентовано виділяє тембральну специфіку бас-баритону, як ключовий інструмент в питанні вибудовування загальної драматургії. Варто зауважити, що у випадку партії Ріголетто, на наш погляд, має місце чітко окреслена модель тембру-амплуа, який, між іншим, значною мірою перегукується «аурою» з раніше згаданого персонажу Джеронімо з опери «Таємне одруження» Доменіко Чімарози. Безперечно, на перший погляд,

з точки зору компаративного аналізу чітко вбачається строго окреслене внутрішньожанрове розмежування наведених опер. Втім, в даному випадку означена схожість розкривається радше в площині драматургії. Пояснимо. Специфіка тембру-амплуа обох героїв розкривається на рівні «спільності» так званої арки персонажа, в рамках якої первісно обидва заявляються як негативні персонажі, але в ході сюжетного розвитку вже наприкінці опери набувають принципово нових рис характеру. Як і у випадку з Джеронімо, який щиро опікувався долею власної доньки, Ріголетто також на початку опери постає в образі блазня, але в силу певних обставин докорінно змінюється, внаслідок чого в фіналі опери Ріголетто стає уособленням відчайдушності, чий моральні принципи, штовхають останнього на злочин, в ім'я помсти за збещену доньку.

Намір у відстеженні своєрідної бас-баритонової установки Верді спонукає до опрацювання наявних інформаційних джерел з метою фіксації перших проявів означеної тенденції. Так, в рамках власної наукової статті Д. Маклюк наголошує на тому факті, що в контексті оперної творчості Дж. Верді на особливу дослідницьку увагу заслуговує опера «Ернані», що не випадково, адже «*Ернані*», як відмічає Д. Маклюк, це «...перша опера, де баритон виконує, по суті, головну роль⁶» [35]. Поглиблений аналіз даної опери дозволив всебічно вивчити драматургічний образ головного героя, зокрема в системі вокального амплуа. Цікавий той факт, що обрана Верді концепція формування образу **Дона Карлоса**, за аналогією з героєм Мельника Даргомиржського, ґрунтується на принципі наскрізного розвитку персонажа. Зрозумілий та почасти зухвалий король Кастилії Дон Карлос наприкінці першої дії характеризується як аристократ, що у власних руках утримує владу. Втім, будучи витонченим майстром художнього трактування Верді завдяки введенню дуету Ельвіри та Дон Карлоса, в буквальному сенсі інтегрує в контекст заявленого типу героя характерні риси закоханості,

розкриваючи його з принципово нових позицій. Безперечно, описані трансформації в площині драматургії належним чином підкріплюються акустично, внаслідок чого якісна сторона партії Дона Карлоса набуває обрисів любовної лірики. Втім, на фоні розгортання сюжету опери, автор поступово розкриває психологічний портрет Дона Карлоса радше з негативного боку.

Особливу зацікавленість викликає той факт, що в контексті оперної творчості Верді нами були зафіксовані непоодинокі випадки звернення до конкретної сюжетної тематики – національного патріотизму. До речі, характерні для означеної тематики інтонації «народної» боротьби, почасти знаходять свій прояв у низці вердіївських опусів, серед яких вище згадана «*Ернані*», «*Трубадур*», «*Дон Карлос*», «*Навуходоносор*», «*Битва при Леньяно*», «*Ломбардці у першому хрестовому поході*», «*Жанна д'Арк*⁷» та інші. Ґрунтуючись на вище означеному, на наш погляд допустиме міркування відносно того, що Верді усвідомлено звертався до співочого голосу баритону⁸, тембральний універсалізм та вокальна пластичність якого, поряд з варіативністю емоційно-психологічної виразності дозволяли останньому формувати чіткий художньо-образний тип персонажу. Інакше кажучи, суто гіпотетично можна припустити, що в рамках оперної творчості Верді відбувається остаточне становлення такого явища як *тембр-амплуа*.

Одним з найяскравіших проявів озвученого сюжетного орієнтування Верді, на наш погляд можна вважати оперу «*Карлос Боканегра*». Насамперед, варто додати, що позначений нами вибір аж ніяк не мислиться випадковим, адже дана опера, великою мірою представляє собою приховану алюзію на внутрішньополітичне становище тогочасної Італії, що в буквальному сенсі потопала у всеможливих міжусобних чварах – політичні змови, економічний занепад, і, як наслідок –

«рісорджименто»⁹ [7]. Отже, ключові персонажі даної опери, в контексті сольних партій яких, на наш погляд, зосереджене максимальне смислове навантаження, стають дож Генуезької республіки **Якопо Фієско**, а також молодий патрицій **Симон Боканегра**. Згідно сюжетній фабулі опери впливає, що Верді позиціонує обох героїв як протагоністів, тобто їх образ, з точки хору драматургії, композитор розкриває радше з позиції добра. Втім, зазначимо, що можливість поєднання в рамках однієї опери двох, первісно позитивних персонажів, великою мірою пояснюється опорою на підґрунтя їх *міжособистісної конфліктної взаємодії*.

Варто додати, що заявлений Верді «конфліктний» аспект в рамках комунікативних зв'язків героїв обумовлюється впровадженням любовної сюжетної лінії, зокрема на рівні так званого «любовного трикутника». Ймовірно, композитор завдяки означеній колізії у такий спосіб значно розширює драматургічний план, внаслідок чого художні портрети персонажів (баритонів) почасти трансформуються. Тим не менш, варто визнати, якщо відкинути особистісний фактор обидва персонажі опери характеризуються композитором як благородні мужі, безпосередня діяльність яких носить яскраво виражену «державоутворюючу» функцію. Безумовно, частково тембр-амплуа Симона Боканегра Верді відмічений наявністю натяку на егоцентризм героя, хоча й з обмовкою на той факт, що даний натяк носить виключно епізодичний характер. В цілому ж становлення тембрів-амплуа Боканегра або Фієско, на наш погляд стає відображенням раніше згаданого принципу «баритонізації» вердіївських опер, навіть з урахуванням того факту, що первісно герою Фієско з точки зору тембральної якості був означений басовий голос. Тембр баритону композитор трактує широко та розмашисто. Окремі сольні епізоди Боканегра носять яскраво виражений декламаційний характер, поряд з чим, аналогічні епізоди партії Фієско часто представлені осмисленими

речитативними монологами мудрого старця. Водночас, особливий ступінь внутрішнього відчуття драматургії дозволяє Верді проявляти особливу гнучкість в питанні художньої виразності партії того чи іншого персонажу. На основі притаманних проникливому тембру баритона параметрів «оксамитовості» та «соковитості» звучання, композитор розкриває принципово нові його (тембру баритона) грані, найперше за рахунок свого роду переосмислення концепції вираження «образності» персонажу, розкриття його драматургічного фону, особливостей художнього мовлення, внаслідок чого Верді вдається кристалізувати особливі психологічні відтінки. Ґрунтуючись на вище означеному допустиме припущення, відносно імовірного позиціонування баритонового голосу композитором, як жанроутворюючого фактору в оперній драматургії.

У якості ще одного прикладу баритонової спрямованості оперної творчості Дж. Верді пропонуємо коротко розглянути засновану на реальних подіях історичну оперу «Битва при Леньяно». Центральний персонаж опери – безстрашний міланський полководець Роландо, думки та дії якого всеціло звернені до захисту власних історичних земель Ломбардії від інтервенції Тевтонської армії під командуванням Фрідріха фон Барбоси. Варто відзначити, що в контекст сюжетної лінії Роландо, як славетного воїна, з легкої руки італійського композитора привноситься певна суперечливість, зокрема на рівні подвійності трактування образу Роландо, з одного боку як воєначальника, а з іншого як зрадженого чоловіка. Ба більше, Верді підсилює значущість баритонового тембру партії Роландо, насамперед завдяки штучному розширенню образної палітри персонажу. Так, відмічаємо, що у якості ключового механізму реалізації наведеного «випинання» баритону для композитора стає свого роду тембральне протиставлення протиборчих сторін любовного трикутника, в рамках якого тембральному забарвленню баритону безстрашного воїна Роландо протиставляється граціозний, часом навіть

зухвалий теноровий тембр здавалося б героїчно загиблого нареченого Ліди – веронського лицаря Арриго.

Певну парадоксальність викликає той факт, що попри заявлений автором любовний конфлікт, і Роландо і Арриго характеризуються виключно як персонажі-протагоністи. Найкращі художні якості «благородного» баритону Дж. Верді розкриває у третій дії опери, зокрема в сцені прощання Роландо з дружиною. Неймовірно проникливий та благородний тембр баритону Роландо утворює особливу «патетичність» звучання, що, в свою чергу, стає вишуканою прикрасою дуету з Лідією. Цікаво, що Верді у такий спосіб демонструє певну зворушливу грань образу міланського полководця. Втім, переломлення сюжетної лінії Роландо позначене в рамках обрамляючого терцету в фіналі все тієї ж третьої дії. В епізоді, коли Роландо все таки вдається викрити коханців Верді кардинальним чином трансформує його вокальну лінію, внаслідок чого істотно видозмінюється драматургія, зокрема характер викладу матеріалу, в рамках якого тембральні властивості баритону наразі набувають інтонацій закипаючого гніву та обурення. Цікавий той факт, що даний епізод композитор трактує в дусі традиційних конфліктних оперних сцен. Верді майстерно трактує партію збездеченого Роландо, мелодична лінія якого набуває особливої варіативності, що проявляється різкими переходами від нарочито мелодекламаційного характеру викладу матеріалу до окремих розгніваних реплік, що в буквальному сенсі просочені ненавистю по відношенню до опонента.

Втім, варто визнати, що в рамках четвертої дії композитор остаточно вибудовує арку персонажа Роландо. Примітно те, що Верді обрамляє портрет головного персонажу виключно благородними рисами. Якщо попередньо Роландо був заявлений як виключно агресивний та озлоблений персонаж, що жадав відплати, то в рамках заключної дії опери воєначальник, побачивши проявлений героїзм смертельно пораненого Арриго у зіткненні з тевтонськими лицарями, безумовно, прощає

останньому його провину. Неймовірно зворушливий епізод прощання Роландо з товаришем та побратимом, на наш погляд, чи не найяскравіший та найемоційніший епізод опери. З точки зору драматургії, даний епізод, попри неминучу загибель Арриго, представляє собою надзвичайно світлий та піднесений епізод, в рамках якого баритонове тембральне забарвлення Роландо набуває інтонацій чуттєвості та водночас справжньої мужності. Підсумовуючи додамо, що композитор вкотре трактує тембр-амплуа баритону з позиції благородства.

Висновки до розділу

Таким чином, відмінність політико-ідеологічних умов роботи Верді з шиллерівськими текстами в 1840-ті та в 1860-ті роки, при тому що опери «Джована д'Арко», «Розбійники», «Луїза Міллер», «Сімон Боканегра» реалізовувалися в жанрі *semiseria*, у якому виключалася підпорядкованість музичної виразності тексту, тоді як ознаки *grand opéra* у «Дон-Карлосі» зобов'язували до узгодження лав музика-слово;

Наростання реалістично-веристських тенденцій у творчості Верді пов'язане з не менш наполегливою увагою до творчості Р. Вагнера, який уособлював для Франції, для якої написаний був «Дон Карлос», передсимволізм, містичний колорит образів яких (див. поезію Ш. Бодлера, шанувальника мистецтва Р. Вагнера, – а це публікації 1850-х - 1860-х років) принципово виділявся в контексті наростання реалістично-натуралістичних образотворчих моментів;

Сутнісні для концепції твору початкова і заключна сцени опери Верді «Дон Карлос» принципово розходяться з версією Ф. Шиллера, тоді як «наближення до Шиллера», особливо щодо трактування фіналу, здійснено було в 20-му столітті німецькими постановниками, на які посилалися і російські радянські лібретисти та режисери.

Оперна практика епохи Романтизму в контексті світового музичного мистецтва насамперед характеризувалася активізацією низки внутрішньо жанрових реформаторських процесів. Одним з таких стає переосмислення ролі бас-баритонових співочих голосів. Зусиллями абсолютних корифеїв тогочасної композиторської плеяди, на кшталт Р. Вагнера, П. Чайковського, М. Мусоргського, Дж. Пуччіні, Дж. Россіні Ж. Бізе, Ш Гуно, К. М. Вебера та інших, оперний жанр істотно трансформується, внаслідок чого зазнає переосмислення образна драматургія жанру. Саме в контексті означеного періоду історії відбувається масштабне стильове переорієнтування композиторів, зокрема цілковитий відхід від канонів класицизму заміщуючи їх новим типом художнього мислення.

Своєрідним базисом «оновленої» романтичної опери стає безпосереднє тяжіння до правдивості вираження людських почуттів, насичення структури музичної мови новітніми засобами художньої виразності, набуття композиторами особливої свободи в питанні самовираження, тощо. Поряд з цим, окремі інновації, як відгомін набираючої оберти тенденції до циклічності форм, носять фактично жанроутворюючий характер, внаслідок чого структура романтичного оперного спектаклю набувала яскраво вираженої номерної будови.

Втім, чи не найголовнішим проявом реформації оперного жанру стає безпрецедентне художнє рішення композиторів, квінтесенцією якого стає зведення в абсолют значущості співочих голосів басової групи. Стислий ретроспективний екскурс дозволив відстежити еволюцію розвитку та становлення низьких співочих голосів, зокрема баритонового, а також бас-баритонового тембральних забарвлень. Поглиблений аналіз наявних різнотипних матеріалів дозволив простежити на дистанції процес становлення традиції «басіння» від витоків до XIX сторіччя. Ба більше, завдяки реалізації вище згаданого аналізу представилося можливим виявити та побіжно розглянути передумови зародження характерного для оперної практики романтизму принципу «баритонізації», що, в свою чергу, дозволило

нам охарактеризувати позначені тембральні якості. З огляду на те, що в рамках оперної творчості тогочасних композиторів фіксується суттєве переосмислення ролі персонажів бас-баритонного тембрального забарвлення, нами було докладно вивчене специфічне явище – тембр-амплуа. В матеріалі розділу нами були наведені та коротко розглянуті окремі оперні позиції, в рамках яких, на наш погляд, заявлена бас-баритонна спрямованість виражена найчіткіше.

Додамо, що чи не найвагоміший внесок в питанні становлення тембру-амплуа баритону належить культовій персоні не лише оперного мистецтва, а музичного мистецтва ХІХ сторіччя в цілому, неперевершеному Джузеппе Верді. Безумовно, оперна спадщина видатного італійця, як відомо, також відмічена надмірною кількістю головних персонажів-тенорів, хоча й з обмовкою щодо притаманності даним голосам характерних ознак «драматичності», що, почасти побічно вказувало на наявність в творчості Верді чітко окреслених бас-баритонових установок. Ґрунтовний аналіз оперних опусів композитора, зрештою, дозволив нам зафіксувати конкретні випадки бас-баритонного орієнтування, що само собою мало на увазі формування свого роду опозиції усталеним традиціям використання басових тембрів. Зазначимо, що першооснову наведеної опозиції складав абсолютно полярний принцип вибудовування образної драматургії, де в протигагу усталеному суто комічному амплуа басових тембрів, Верді протиставляє власну модель персонажу-баритону, як універсального тембру-амплуа, що володіє найтоншою лірикою і водночас здатний втілювати високотрагедійні образи. Стислий огляд селективно обраних опер Дж. Верді дозволив нам предметно розглянути конкретні психологічні портрети персонажів, поряд з характеристикою їх безпосередньої значущості в художній системі драматургії Дж. Верді.

РОЗДІЛ 2. Виконавський досвід роботи над інтерпретаціями вокальних партій «Філіпа» та «Дон Карлос

2.1. Образ Родріго ді Поза в його історичних аналогіях та виконавських рішеннях.

Образ Родріго ді Поза у Ф. Шиллера представлений як резонер – персонаж, що заявляє високі моральні критерії в концепції авторського розуміння подій та їх сенсу:

«Маркіз Поза задуманий і здійснений як образ просвітителя-гуманіста, відданого своїй ідеї до самопожертви. Він бачить підступність інквізиції, ворогів народу. Але він вірить у доброту монарха і вважає, що Філіп зміг би виправитися, якби не був оплутаний світськими та церковними інтригами. Ще більші надії пов'язує Поза з гуманістичним вихованням інфанта. ... «У душі прекрасній Карла я створив рай для мільйонів, – говорить він. ... Доля Європи назріває в серці Карла. Йому Іспанію і доручаю». Ці слова Пози – не лише формула освіченого абсолютизму, – у них відчувається турбота мислителя про долі народу, свідомість відповідальності, що лягає на нього під час вирішення соціальних проблем».

Родріго, на відміну від Короля Філіпа, Дон Карлоса та деяких інших персонажів, не має прямих історичних прообразів у цьому конкретному подійно-сюжетному розкладі. У німецькому виданні До. Палена досить категорично стверджується: «...головні герої опери, крім Поза, повністю історичні» [26, 781] Потрібно пам'ятати, що Шиллер, наділяючи моральними та громадянськими чеснотами Карлоса, предмет надій і турбот ді Пози, значно відступив від історичної правди: «...юнак із хворобливими, збоченими схильностями та непередбачуваним характером». Так само вільним було трактування взаємин Філіпа, Єлизавети (дія відбувається в 1560-ті роки, Філіпу тоді не більше 30 років, він був значно старший за свою наречену, але сам аж ніяк не старець тощо).

Авторська воля у вибудовуванні характерів персонажів загалом і більше Родріго ді Поза досить жорстко визначає виконавські рішення цієї ролі. І все ж таки ді Поза не може розглядатися лише як результат шилерівського зразку та втілення ідеї гуманіста-просвітителя, оскільки

історія фіксувала прояв звичаїв, які персоніфікував благородний маркіз-вихователь.

В Україні та за її межами широко відоме ім'я чудового просвітителя, філософа, письменника та композитора Г. Сковороди, сучасника Ф. Шиллера, який спілкування із сильними світу цього використав для пом'якшення звичаїв, спрямовуючи на благо суспільства свої контакти з освіченими поміщиками Росії та України. У Китаї в сучасні Верді часи особливе значення мала просвітницька робота вищезгаданого філософа Тай Ситуна, близькість якого до влади, що притримує, створювала додаткові можливості впровадження в життя держави та громадян заповіданих Конфуцієм позицій «жень» – «людяності».

Зрештою доля І. Гете, соратника Шиллера за штюрмерською програмою творчості, що поєднував літературно-просвітницьку діяльність з високим державним постом і контактував із могутніми монархами Європи, створювала спеціальні умови для просування гуманістичних принципів через державно-владні структури.

Так що ідея співпраці з владою відповідно до програми просвітницько-оновлювального характеру була досить апробованою, у тому числі з драматично-жертвними проявами, як це мало місце, наприклад, у біографії самого Ф. Шиллера в останній період його перебування у Веймарі в 1799 - 1805 рр.

У монографії Л. Соловцової [19,252] прямо заявлено, що «в лібрето збіднений образ шиллерівського Родріго Пози, пристрасного проповідника свободи і гуманності». Але Поза виступає також у ролі ревнителя державних інтересів, він мріє про намісництво Карлоса у Фландрії-Брабанті, ліберальне правління якого може забезпечити згодом йому Королівство Іспанії [див. клавир с. 82]. Справді, згідно з лібрето, Родріго вперше з'являється у II дії – і згодом беручи активну участь у сценічному розгортанні подій та характерів, відсутній у заключному V акті. Однак тематизм Родріго ді Пози в музичному плані надзвичайно яскравий і створює абсолютно самостійну образну лінію,

яку не прийнято констатувати, виходячи з прерогатив слова у виразі оперної музики.

Вихід Родріго відзначений мотивом ситуації, в якому енергія маршового ритму та «інтонація сум'яття» (пор. з темою ревнощів Амнеріс в «Аїді»):

Див. Тема в Ges-dur на с. 76 -

І див. Тема ревнощів Амнеріс –

– створюють настрій на високий рівень інтенсивності вираження благородних почуттів. На відміну від теми Амнеріс тощо у мелодійний контур теми виходу Родріго закладено оборот «кільця»-кола, тобто риторичний знак Усього, Бога (див. початок і завершення мотиву на тій самій висотності, в нашому прикладі це ges).

Лицарський колорит тональності B-dur/b-moll, що встановився в попередній сцені, змінився на містичний Ges і cis/E – остання (сфера тональностей «ідеального стану» у романтиків і Верді особливо, в даній опері в E-dur звучить Голос Неба в сцені аутодофе, с.251-254 у клавирі) відзначає висотно-тональний показник у сцені прощання та смерті Родріго в IV акті:

Див. тема Assai moderato на с. 313 –

Із появою Родріго у партії Дон Карлоса вибудовується комплекс висловлювання войовничого лицарського духу – вершиною-джерелом у разі виступає дует-клятва наприкінці 1-ї картини II дії:

Ядром мелодійного руху в даному випадку виступає секундна «вібрація»-оспівання низхідної фігури – двозвучної у мотиві ситуації (див. приклад вище) та трьох-чотиризвучної послідовності в клятві й темі дуету (див. приклад на початку даної сторінки). Цікаво, що в цій останній темі виражена низхідна поступовість (f-e-d-c, e-d-c-h, d-c-h-a), що ледь намічена в мотиві ситуації початку сцени (ges-f, as-ges) і утворює самодостатній виразний хід в

обсязі гексахорда *cb-as-gfe/es* сцені прощання Родріго наприкінці IV дії (див. за клавіром с. 307):

Так поступово в партії Родріго ді Поза позначається повнота прояву риторичної послідовності *catabasis* у кантиленному викладі як інверсії Досконалої теми, втілюючи ідею покаяння та спокутного страждання, що відповідає сюжетному розкладу виявлення образу даного персонажа в опері.

Драматургічна співвіднесеність названих «точок» дії – 2-га картина II та 2-га картина IV актів – підкреслена музично-тематичними показниками: у другому з названих випадків, у IV дії цитується (в тональності *A-dur*, тобто тональності прояву вищих духовних сил [4,239], на рівні мелодійної опорності *cis*, тобто символіки «ідеального стану», див.с. 316 за клавіром).

Загалом зазначена тема дуету виконує функцію теми-ремінісценції («теми-нагадування»), близької до драматургічного сенсу лейтмотиву: у момент арешту Дона Карлоса у фіналі III дії (див. с. 248 за клавіром) в оркестрі знову проходить мелодія Інфанта та ді Пози.

Другий етап прощального монологу Родріго в *Des-dur*, середнім розділом якого виступає вищеназване цитування з дуету II акту, як мелодійний стрижень знову висувається низхідна гексахордна послідовність від *des* (с. 314 і репризне проведення на с. 317 за клавіром):

Цей покайний пафос партії маркіза ді Пози ріднить його характер з одним, але надзвичайно змістово-важливим моментом партії Короля Філіпа в його арії в першій сцені IV дії, побудованої на поступовому сходженні в обсязі гексахорда від *b* (с. 258 клавіра):

Покаянні ноти звучання арії Короля складають той родинний Родріго душевний потенціал, на активізацію якого сподівався розум просвітителя-мученика.

Названі мотивно-тематичні орієнтири партії Родріго недвозначно вказують на високий релігійно-моральний спокутний тонус його дій. Центральне становище в його партії займає сцена з Філіпом наприкінці II дії, в якій Родріго, здавалося б успішно, схиляє монарха до довіри та діалогу на

користь відкинутих та знедолених. У його пристрасному зверненні до милосердя Короля мелодія визначається опорою на висхідну поступову послідовність так званої Досконалої теми, тобто пов'язаної з музичним символом Шляху до Неба, повнотою прояву Ідеального в людській істоті (див. с. 48 за клавiром):

Мотив звернення до Короля з проханням про помилування засуджених на смерть брабантців (с. 235 за клавiром) відзначений висхідними мотивами Досконалої теми, тоді як у партії ді Пози цей образ-ідея виділений ефектами прихованої поліфонії з підкресленням інтервалу сексти, який є знаком причетності до Досконалості:

Загалом партія маркіза Родріго ді Поза витримана в амплуа ліричного баритону, відповідно до його функції Примирителя-викупника пристрастей та інтриг, в які занурені всі його оточуючі люди. Ліризм – це якість гімнічного, гімноспівочого порядку, що бере свій початок від алілуйного Богохвалювального співацького акту. По ходу розвитку дії Родріго стабільний у вираженні захоплення можливостями висловлювання Високих поривів душі: самовідданості, патріотизму, милосердного всепрощення, жертвовного подвигу в ім'я Блага людей та Держави. Лейтмотивний сенс неодноразово згадуваного тут мотиву дуету з 1-ї картини II дії тим більше показовий, що інтенсивність виявлення його виразної якості пов'язана зі звучанням на динаміці *ріано* – і це загалом переважна динамічна ознака партії ді Пози.

Зазначений динамічний рівень звучання загалом музики дуету (крім окремих яскравих «спалахів» на *forte* на слова «свобода» – «*libertá*») створює зв'язок зі скромністю церковного співу. При тому, що в основу мелодики теми даної клятви покладено оберти, що дуже нагадують революційні гімни 1820-х – 1840-х років – порівн. з мелодіями популярного Гімну Рієго в Іспанії (а дія опери відбувається в Іспанії), а також «Пісні про хліб» П. Дюпона, знаменитого пісняря Франції (опера написана для постановки в Парижі):

Подібні музичні посилення на «бунтуючу вулицю» знаходимо неодноразово в операх Верді 1840-х – 1850-х років, у тому числі це і знаменитий хор полонених юдеїв з Набукко, кабалетта Манріко з Трубадура, нарешті, пісенька Герцога з Ріголетто». У всіх цих випадках звучання «вуличних» за мелодійними витоками гімнів і пісень містили недвозначний виклик системі влади та моралі, звучали агресивно-наступно, у тому числі динамічно-інтенсивно виявляючи свій тираноборчий смисловий заряд.

У звучанні теми дуету з II акту «Дон Карлоса», за очевидністю маршевого ритму переважає швидше молитовний екстаз, оскільки у тексті йдеться про перетворення-визволення душ, натхнених божественною любов'ю (у російському перекладі підкреслені політичні посилення на бунтарство фламандців). За загальним планом будівлі (симетрична тричастинність C-dur – a-moll – C-dur), за простотою співу голосів у паралельних терціях-секстах цей дует чітко співвіднесений із лаудами-канцонами ренесансної традиції, тобто з духовними та одухотвореними піснями мадригального типу. І хоча в самому дуеті «прориви на forte» у високому регістрі хіба що усувають чистоту мадригального співочого колориту, зате в обох аріозних побудовах фіналу IV акту композитор задає саме мадригальне, тобто молитовно делікатне нюансування.

Так, у *Andante sostenuto* монологу Родріго у 2-й картині IV дії гранично високі баритонові ноти fa першої октави композиторськими ремарками (*dolce pianissimo*) представлені саме в мадригальній – ранньооперній – традиції (с. 307, 309 за клавіром):

Тим більше зазначена мадригальна реєстрово-динамічна делікатність виявляється у другому монолозі в Des-dur, де на високих нотах не виключається forte, проте це все в межах p – mf загального динамічного рівня звучання, у виразності співу вмираючого героя (див. с. 316, 318 клавіру):

Зазначений мадригальний тон звучання партії Родріго особливо помітний у драматичних сценах IV дії, у яких він уособлює мудру рівновагу та моральний кодекс честі. Така велична, проте позбавлена вольового

натиску псалмодії його звернення до Короля на захист розсудливості дій останнього (с. 283 за клавіром):

Монолог Родріго «наодинці зі своєю душею», в якому він драматургічно пов'язує таємні добрі пориви Філіпа (перший етап звукового прояву «сцени заціпеніння», що послідувала після ганебної сцени погроз та знущань на адресу Єлизавети) і Еболі, яка покалася у скоєному (третій етап оціпеніння» зазначеної сцени), найвищою мірою демонструє quasi-молитовну зосередженість виразу (с.285 клавіра):

Як бачимо, мелодійною основою тут знову виступає тема Покаяння, тобто низхідна послідовність риторичного *catabasis*, відтворюваного голосом «пуантилістично-щипково», в симуляції «говірка», демонструючи особливо полегшену кантилену – і цей тембрально-агогічний ефект надзвичайно виділяє повноважною, хоч і дається динамічно приглушеною, кантиленою співу Філіпа та Еболі.

У цілому нині партія Родріго протистоїть тому узагальненню, яке проривається у дослідницьких описах як формула «опера майже світлих сторінок» [19, з. 253], оскільки моральна освітленість його позиції повідомляє всім трагічним поворотам ту особливу радість виразу, яку знаходимо в ранньохристиянському живописі, що відбиває мученицький подвиг Вибраних Вірою. І цьому знаходимо паралель у китайському традиційному мистецтві, у віршах Лі Бо, трагічний сенс рядків яких перетворений гімнічним тоном славлення Подвигу – у світлу лірику Святковості вираження:

Піднімаю меч
І рублю струмок –

Але тече він
Ще швидше.

Піднімаю кубок,

І п'ю до дна –

А туга

Все така ж сильна.

[8, с. 69]

Чи ще:

Сигнальні вогні
Пронизали далечінь,

І небо
Над палацами засяяло,

З мечем у руці
Піднявся государ -

Крилатого
Він згадав генерала.

І хмари
Опустилися з висоти.

І барабан
Гримить біля гірської кручі.

І я, солдат,
Піду у вогонь війни

Щоб розсіяти
Грозові хмари.

Підбиваючи підсумки сказанному про суто музичне навантаження партії Родріго, констатуємо наступне:

- 1) виключно лірично-гімнічний, із мадригальними ефектами, загальний характер партії маркіза ді Пози, драматургічна функція резонера образу якого підкреслена динамічно-агогічною відмежованістю його партії від характеристики персонажів, що відбивають альтернативи пристрастей-дій;

- 2) особлива значущість в партії Родріго теми Покаяння, відображеної у вигляді послідовності *catabasis* в особливій фактурній співвіднесеності зі звучанням *anabasis* Досконалої теми, що дається в контексті сюжетного розгортання як тема милосердя;
- 3) причетність характеристики Родріго до одного з небагатьох «наскрізних» мотивів опери (тема дуету з II дії) типу лейтмотивів симфонізованих опер сучасників Верді, в якому очевидна співвіднесеність із музично-співочими революційними символами поєднана з особливого роду агогічно-динамічною дематеріалізацією. сенс перетворення, відмінного від політично-силового здійснення цих акцій в операх Верді 1840-х - 1850-х років;
- 4) осередок у партії Родріго ді Поза того пафосу серединності-Примирення, який визначив «дивний» і символістський за стилістико-виразними показниками фінал твору, який категорично протистоїть шиллерівській версії сюжету і який безпосередньо підготовлений музичним навантаженням (символічної за суттю) партії марки.

2.2 Виконавські пропозиції у рішенні партії маркіза Родріго ді Поза

Даний вище опис виразності партії маркіза Родріго ді Поза відповідно до передумов вирішення цього образу у Шиллера і реальністю втілення в музиці опери Верді, містить виражені полярності підходу до представлення цього персонажа: від шиллерівського тексту – і від музичного вердівського прочитання на рівні стиле-світосприйнятєвих установок 1860-х років. Перша постановка опери в 1867 р. в Парижі, за підтримки Наполеона III, була прийнята «прохолодно», викликала відверті засудження критиків «запозичення з Вагнера» [5,179], ролі виконували французькі та бельгійські співаки, у ролі Родріго – Ж.-Б. Форє. Безумовно прийнятою виявилася сцена спалення єретиків, політичний сенс якої був очевидний, але який не тільки не бентежив французьку пресу, але вустами Ж. Клареті підкреслений як гідність вірності духу Шиллера.

Італійська прем'єра в Болоньї, через півроку після паризького спектаклю в березні 1867 р., була тріумфальною [там само]: італійців 1860-х років «запозичення з Вагнера» зовсім не бентежили. У сучасних постановках партія Родріго не становила стрижневого моменту образного рішення спектаклю – але саме такий шлях, вважаємо, актуалізації ідеї-сенсу композиції, яка явно для самого композитора утворила етапний момент, який цінний не стільки тим, що «готовив» концепцію «Аїди». Сам Верді неодноразово наголошував на тому, що ця опера – «з новими намірами», відповідно, *«...потрібний видатний розум (тут і далі курсив Ю.Х.), який міг би налагодити всі костюми, декорації, постановку тощо, не кажучи вже про надзвичайну інтерпретацію музики»*

Досвідчений постановник своїх опер, Верді в цьому випадку апелював до вмінь, що відрізнялися від принципів традиційних постановочних рішень. Більшість дослідників посилаються на неорганічний для композитора план французької п'ятиактної «великої опери» з балетом та іншими атрибутами цього жанру [264-265]. Проте композитор неодноразово «писав за моделлю»,

даючи авторську інтерпретацію загальноприйнятого жанру – див. роль *semiseria* в операх 1840-х років, риси *grand opéra* у творах 1850-х рр., запозичення з Вагнера тощо. Композитор усвідомлено писав про «нові наміри», які, як тепер зрозуміло, в повному обсязі реалізувалися у подальшій творчості Верді 1880-х – 1890-х рр.

Проведений аналіз твору дозволяє зробити висновок про передсимволістські риси драматургічних та образно-тематичних складових виразності цієї музики. Напевно, типологічна невиразність цього комплексу 1860-ті не дозволяла сучасникам констатувати наявність зазначених творчих принципів. А згодом верістський ухил останніх опер Верді ніби уникав зазначених передсимволістських аналогій. Однак, як вже констатувалося вище, початкова сцена полювання і завершальна, в якій звучить голос Карла V, концентрують символіку, кількісне навантаження якої переводить у якість символістського методу, на цих етапах (вкрай суттєвих у сприйнятті) дуже активно.

Уведення сцени аутодафе, безумовно, пов'язане з традиціями «великої опери», але музична зйомка цього «видовища жертвопринесення» за допомогою ширяючого Голосу, з темою, що звучала у віолончелі-соло в момент ходи приречених на страту, – це момент «дематеріалізації», оскільки в Галеві, Мейєрбера в їх романтичних операх 1830-х – 1840-х років подібні сцени вирішувалися в хорових масивах звучання та в багатолюдно-багатоярусній структури розміщення статистів.

Голос «ніби з неба» – така персоніфікація цього музичного учасника дії [див. 230] – концентрує високі знаки, що йдуть від старовинної музики. По-перше, це спадна хроматизована послідовність *passus duriscuelus* («жорсткого ходу»), що повідомляє напругу покайної послідовності *satabasis* в обсязі тетра хорду від *cis* до *gis*. По-друге, це охоплює велику частину звучання даної мелодії висхідна лінія *anabasis* від *gis* першої октави до, а другої в явній аналогії до змісту Досконалої теми – у пунктирному повільному русі характері ритму бичування.

Нагадуємо, що настільки об'ємний прояв сфери *anabasis* ми знаходимо лише в партії Родріго ді Поза, у його зверненні до милосердя у III акті та у його покладанні на добрі зміни у долі країни та Інфанта – у монологах IV дії.

Названа сполученість партії Родріго ді Поза та образу Голосу Неба не випадкова: Родріго явно уособлює ідею Миротворчості, тобто богонатхненну місію, результатом якої виявляється містичний фінал – чудове поєднання Дон Карлоса та Карла Великого, бунтуючої молодості та жорсткої волі.

У цьому плані намічається залежність виконавського рішення партії маркіза ді Поза та драматургічної цілісності твору в його першій – паризькій версії 1867 року, яка, як зазначалося вище, була прохолодно прийнята на прем'єрі, але захоплено зустрінута в Болоньї через півроку на італійській прем'єрі опери.

«Дон Карлос» становить винятковий жанрово-стилістичний вихід творчості композитора, в якому поєднується умовний історизм *grand-opéra* із навмисне еkleктично даною (на кшталт передсимволістських з'єднань художніх та церковно-канонічних складових – Д.Г. Россетті, наприклад) вагнерівською містеріальністю. У характеристиці маркіза ді Поза, у баритоновому звучанні його партії знаходимо деякі моменти, що протистоять концепції – «вердівських» голосів.

У цілому нині баритональний тембр поширюється на тенорові партії – «вердівські тенори», сформовані з подачі французького співака Ж. Дюпре, які виділялися баритональним звучанням діапазону загалом, у якому вироблені були сильні високі ноти. Так, амплуа «ліричного баритона» розвинулося у самостійну виразну типологію, тембральну тенденцію «взаємопроникнення» басового-баритонового та тенорового звучань у построснівській музиці.

За Є. Русаковим, саме басові-баритонові партії зберігали ту тонкість висловлювання, яку втрачали тенори в їхній «баритонізації» та усунення від ліризму високого світлого співу [17,2]. Саме в партіях баритонів і басів

техніка *mezzo voce* набула спеціальної значущості, крім конкретики сюжетних розкладів та психології поведінки персонажів:

«Нижчі голоси – баритони і баси – звучать набагато звучніше (у романтичних операх), бо головним регістром не користуються взагалі, а оперують в основному грудним. ...»

І на пояснення зробленого спостереження названий дослідник узагальнив:

«Неважко помітити у співаків-чоловіків риси старої естетики: динамічна різноманітність із опорою на зону *riano* – *mezzo riano*, вільне володіння колоратурою та треллю...» [17, 2].

Специфіка баритона як тембро-типології окреслилася в другій половині 18 століття, коли опера-*seria* і французька «лірична трагедія» в художньому представництві авторів поступаються першістю комічному ліризованому-драматизованому жанру або «прощеному» варіанту перших у «реформаторських» операх Х. Глюка. У творах Р. Генделя провідні партії писалися або для сопраністів-альтистів (див. партії Юлія Цезаря і Ксеркса в однойменних операх), або для тенора-баритона, під якими розумілися природні чоловічі тембри у їхній спрямованості на «світле» звучання [див. у виданні К. Реслера та З. Холя, 27, с. 153].

Оскільки спів кастратів-фальцетистів усвідомлювався як спів носіїв героїчного комплексу вираження, причому, з переважним звучанням середнього регістру, то й у чоловічих природних голосах цінувалася вищеназвана «освітленість», яка виражалася аж ніяк не в динамічно-кульмінаційних підйомах до високих нот. Відповідно, соціально привілейовані персонажі, носії лицарського статусу, в операх Моцарта, наприклад, відзначалися баритональним звучанням (Граф у «Весіллі Фігаро», Дон Жуан в однойменній опері).

Зі сказаного випливає, що партія Родріго ді Пози вирішена Верді з опорою на традиції баритональної співочої манери опери бароко, притому, що Дон Карлос персоніфікує тип «вердівського», тобто так званого

драматичного тенора. З партією маркіза ді Поза співвідносна партія Короля Філіпа, що також тяжіє до ліричного наповнення в даному випадку басового співу – і це відверто виражено у знаменитій арії IV дії.

Зауважимо, образ Філіпа II дуже позитивно вирішено самим Шиллером (див. часто цитований драматургом вислів: «Коли йдеться про Філіпа, всі чекають не знаю якого чудовиська, але моїй п'есі кінець, якщо він виявиться таким» [15, с.191]). Тим більше значущий позитивний стрижень у його характеристиці у Верді, – і справа у тому, що викликає співчуття «глибоко нещасної» людини, «нещасної своєю відчуженістю від людей, самотньої навіть у своїй сім'ї» [19, 260].

Філіп у Верді привертає до себе увагу у вищезгаданій арії та інших номерах опери значущістю високих церковних знаків, які мають місце у мелодиці й у фактурі його партії – будучи уподібненим цим із музикою Родріго ді Поза. Вишукане *mezzo voce* відрізняє тембрально-агогічну палітру партії Філіпа, надаючи псалмодуванню та мелодійним ходам у послідовності *catabasis* молитовної проникливості висловлювання.

Його державне служіння в розкладі сюжету опери – очевидно, і саме ця якість умонастрою ріднить вказаний образ із альтруїстичним пафосом дій Родріго.

Сказане дозволяє зробити висновок про принципову зосередженість у партії маркіза Родріго ді Поза тенденцій прояву християнської моралі смиренності, які значною мірою коригують прояви індивідуальності й у характері Короля Філіпа, частково й у вигляді його царської дружини Єлизавети. Цей аспект зрозумілий і представникам культурного ареалу Далекого Сходу, зокрема, Китаю, оскільки принципи аскези та безроздільного смирення перед Гідним багато в чому визначали життя і діяльність великих представників моєї країни. Приклад тому – вірші вже цитованого вище Лі Бо:

Я вчителя Мен
Почитаю навіки.

Житиме його слава
На віки вічні.

З юних років
Він кар'єрою знехтував і відкинув –

Серед сосен він спить
І серед хмар...

Чи ось ще приклад:

Натовпом таланти йдуть до краси, світла;
Долею володівши танцюють із драконами разом.
Принципи «слова життя» один одному світять:
Подібно до зірок, розкинутих осіннім небом.

В останній із наведених строф під принципами «слово і життя» мається на увазі конфуціанська гармонія високої абстракції слова та життєвої спонтанної предметності, перевага однієї з яких згубна для людської істоти, особливо у випадку, коли «таланти натовпом» спрямовані на «володіння долею».

Сказане дозволяє з довірою поставитися до першого варіанту «Дон Карлоса» Верді, довіритися генію композитора, не применшуючи значущості літературного джерела Ф. Шиллера, оскільки версія німецького драматурга, як було зазначено вище, також була досить вільною транскрипцією історичних матеріалів.

І якщо у Шиллера маркіз ді Поза більш виділений у служінні Фландрії, хоча історично патріотична відданість Батьківщині, Іспанії органічна для вибудовування цього лицарського подвижницького характеру, – то не менш органічна і символіка даного образу як примирення-смирення ворогуючих сторін.

Італія йшла до об'єднання, що відбулося в 1871 році – і подолання різновидів історичних традицій різних італійських областей було нагальним

завданням, у тому числі й угода з Папою Римським як головою церковних володінь Італії.

Для сучасної ситуації дана думка, що проглядається в подачі образу Родріго ді Поза у Верді за його композицією 1867 року, дуже відрізняється від безкомпромісно тираноборських опер Шиллера 1840-1850-х років, дуже актуальна. Бо нині виражена тенденція подолання стереотипу «психології громадянської війни», що відзначив свого часу великі й малі відносини минулого 20-го століття.

Висновок

Творчість Дж. Верді та створені ним образи-персонажі становлять живу культурну ауру сучасної людини та, відповідно, музикантів-професіоналів, виконавців-співаків усіх країн та народів. Опери Верді залишаються репертуарними при всіх коливаннях стильово-смакових пристрастей – і це найкраще свідчення смислової ємності створеного генієм італійської музики 19 століття, в тому числі це говорить про стильову багатоскладність побудованої великим маестро музики.

На прикладі опери «Дон Карлос», яка неминуче приймалася через призму шиллерівського тексту, аж до вищезазначеної німецької постановки 1952 р. Ю. Каппа і К. Золтаї, в якій, зрештою, життєва правда самогубства головного героя, «ні за Шиллером, ні за Верді», замінювала «містичну» розв'язку, яка явно суперечила логіці шиллерівського тексту [15,197].

Т. Леонтовська, захищаючи ідею «неможливості» для Верді звернення до «потойбічних» образів, оскільки композитор «не був схильний до містичних забобонів», «не захоплювався зовнішніми театральними ефектами як такими», а також, за логікою міркувань названого автора, «не можна було запідозрити композитора, який ненавидів тиранію та національний гніт, у свідомому прагненні «реабілітувати» короля-загарбника Карла V...» [15, 197]. І далі Леонтовська розгортає цілий ланцюжок міркувань, згідно з якими весь «містичний» момент опери «Дон Карлос» завдячує символіці ідеї «марності влади».

Так чи інакше, автори постановки та музикознавчої розробки теми ігнорують з якихось причин реалію історико-стилістичних перетворень музики та мистецтва від середини до кінця 19 століття, яка полягала в тому, що від англійських «прерафаелітів» та творчості Ш. Бодлера Найбільше позначалася лінія символістського стилістичного відкриття. І геній Верді не міг не реагувати на «поклик часу» – «невмотивована містика» опери «Дон

Карлос» вказує на здатність Верді не тільки «відбивати свою національність», але «і свою епоху».

В опері «Дон Карлос» є ще один штрих, що вказує на «почуття часу» композитором: тема «батьків і дітей», тема конфлікту поколінь, що надзвичайно гостро звучала в 1860-ті роки в цілому. Ця тема також порушена в іншій опері 1860-х років – в опері «Сила долі», написаній для Петербурга. Тенденція даного смислового повороту виявляється в «Луїзі Міллер» та «Травіаті», проте соціальний конфлікт там явно «покриває» психологічну несумісність «батьків та дітей».

Відстоюючи в цій роботі стилістичну самостійність опери «Дон Карлос» як відповідну тенденції «проростання» пізнього романтизму передсимволістськими якостями (а цьому свідчення і «Африканка» Дж. Мейєрбера, див. вище), робимо акцент на спокутній миротворчості Родріго ді Поза. Проведений аналіз партії, виділення її тем у співвідношенні з партіями інших дійових осіб, дозволяє помітити виражені тенденції зазначеного стильового повороту у зв'язку з характеристикою даного персонажа.

Найбільше на користь такого трактування, вважаємо, свідчить манера, що встановилася, виконувати цю партію силами ліричного баритону, знімаючи можливі драматичні виходи виразності співу даного героя. Наявність зазначених в аналізі ознак «мадригального» вокалу в партії Родріго, показового для старовинної, доросінівської опери, відповідає християнсько-моральним критеріям психології поведінки названого персонажа.

Китайські в тому числі витoki європейського символізму (див., наприклад, «Китайський рондель» К. Дебюссі як симптоматичний поворот стильових установок даного автора, що звернувся до ... Пентатоніка у вибудовуванні характеристики Мелізанди у своїй опері «Пеллеас і Мелізанда» за М. Метерлінком [10]) дозволяють китайським вокалістам впевнено звернутися до передсимволістської версії трактування партії маркиза Родріго ді Поза, що співвідносна до проповіді «середнього» у

конфуціанстві Китаю в паралелях до старохристиянських завітів терпимості та миротворчості у європейському світі.

Список використаних джерел

1. Асаф'єв Б. Музична форма як процес. – М.–Л.: Музика, 1971. – 379 с.
2. Барбі П. Історія кастратів. – С.-Петербург: Видавництво. Івана Лімбаха, 2006. – 303 с.
3. Верді Дж. Дон-Карлос. Опера на п'яти діях. Лібретто М. Мері та К. дю Локля. Переклад для співу з фортепіано. Рус. Текст та «Від автора російського тексту» С.Ю. Левік. – М.: Гос.муз.іздат., 1962. – 412 с.
4. Гудман Ф. Магічні знаки. – М: Вид. Асоц. Духовного об'єднання «Золоте століття», 1995. – 289 с.
5. Друскін М. Історія зарубіжної музики другої половини ХІХ ст. Випуск четвертий. – М.: Держ.муз.видав., 1962. – 582 с.
6. Історія філософії у 4-х томах. Т.1. – М., 1957. – 718 с.
7. Касу Ж. Енциклопедія символізму. – М.: Республіка, 1999. – 412 с.
8. Лі Бо. Нефритові скелі. – С.-Петербург: Кристал, 2000. – 283 с.
9. Лю Бінцян. Веризм та його аналогії у музичному мистецтві Європи та Китаю. – Автореферат канд. дисертації. – Одеса, 2006. – 16 с.
10. Лю Сімей. Культура символізму та її виявлення у музиці П. Чайковського, С. Рахманінова, Дж. Пуччіні. – Автореф. канд. дис. – Одеса, 2006. – 15 с.
11. Маркова Є. Інтонаційність музичного мистецтва. – Київ: Музична Україна, 1990. – 182 с.
12. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю та Європи: аспекти композиції та виконавства. Канд. дис.– Одеса, 2004. – 172 с.
13. Нестьєв І. Веризм // Музична енциклопедія у 6-ти томах. Т.1 А-ГОНГ. – М., 1073. – С.753-754.
14. Неустроєв В. Фрідріх Шиллер. – М.: Знання, 1955. – 32 с.
15. Опері Дж. Верді. Путівник. – М.: Музика, 1970. – 424 с.
16. Осипова В. Християнсько-містеріальний континуум оперного мистецтва: генезис, еволюція, перспективи. Канд. дисертація. – Одеса, 2003. – 181 с.
17. Русаков Є. Ще раз про bel canto // Музичне життя, 2006 № 1.2. – С. 1-5.

18. Соловцова Л. Дж. Верді. – М: Музика, 1986. – 236 с.
19. Соловцова Л. Верді. // Музична енциклопедія у 6-ти томах. Т. 1 А-ГОНГ. – М., 1973. – С. 744-750.
20. Стахевич А. Мистецтво bel canto в італійській опері XVII-XVIII століть. – Харків, 2000. – 305 с.
21. Хе Тьєнг Хой. Партія високого басу в опері В. Моцарта «Божевільний день або Одруження Фігаро». Магістерська робота. –Одеса, 2005.
22. У Голін. Китайська виконавська інтонація у європейській вокальній музиці XIX-XX століть. – Автореф. канд. дис. – Одеса, 2006. – 16 с.
23. Вілсон-Діксон Е. Історія християнської музики. – Ч.I-IV. – СПб.: Мірт, 2003. – 416 с.
24. Хохловкіна А. Західно-європейська опе. Нариси. Кінець XVIII – перша половина XIX ст. – М.: Гос.муз.издат., 1962. – 368 с.
25. Kronika opery. – Warszawa: Wydawnictwo “Kronika” – Marian B. Michalik, 1993. – 639 s.
26. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. – München: Seehamer Verlag, 2000. – S. 1023.
27. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser.– Gütterslohn/ München, 2000. – S. 608.