

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Аділя Мізітова

**ОПОВІДЬ ПРО МАНОН ЛЕСКО
В ІСТОРИЧНОМУ ПРОСТОРИ ОПЕРНОГО ЖАНРУ**

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

З навчальної дисципліни «Історія світової музичної культури»
Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»
Спеціальність 025, В5 «Музичне мистецтво»
Освітня програма першого (бакалаврського) рівня освіти
«Музикознавство та композиція»
Фахові профілізації «Музикознавство», «Композиція»

Харків 2025

УДК 782.046:781.68

M58

*Затверджено до друку Вченою радою Харківського національного університету
мистецтв імені І. П. Котляревського
Протокол № 10 від 24 квітня 2025 року*

Рецензенти:

Коваленко Ю. Б. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри телерепортерської майстерності Харківської державної академії культури.

Драч І. С. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Автор

Мізітова А. А. – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Оповідь про Манон Леско в історичному просторі оперного жанру: навчальний посібник. – Харків: Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2025. – 80 с.

Навчальний посібник є першим в українському музикознавстві виданням, в якому висвітлюються різні інтерпретації літературного сюжету про Манон Леско в оперних творах ХІХ та ХХ століть на засадах жанрового підходу та принципу переоцінки цінностей. Посібник буде корисним здобувачам ступеня вищої освіти бакалавр галузі знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальності 025, В5 «Музичне мистецтво» при вивченні окремих тем дисципліни «Історія світової музичної культури», а саме: «Творчі надбання в жанрі симфонії та музичному театрі другої половини ХХ – початку ХХІ століть», «Творчість композиторів-романтиків першого покоління», «Композитори-романтики третього покоління», «Розвиток музичної культури в перші десятиріччя ХХ століття».

УДК 782.046:781.68

© Мізітова А. А. 2025

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2025

Зміст

ВСТУП	4
РОЗДІЛ 1. ВИПРОБУВАННЯ КОХАННЯ ПРЕВО ТА ОПЕРА ОБЕРА / СКРІБА	9
1. 1 А. Ф. Прево і його повість «Історія кавалера де Грійо і Манон Леско».....	9
1.2 Ідеалізація сюжетних колізій в опері «Манон Леско» Д. Обера.....	19
<i>Запитання до Розділу 1 для перевірки знань</i>	38
РОЗДІЛ 2. ДРАМА КОХАННЯ В ОПЕРАХ Ж. МАССНЕ ТА ДЖ. ПУЧЧІНІ: РИСИ ПОДІБНОСТІ ТА ВІДМІННОСТЕЙ	40
<i>Запитання до Розділу 2 для перевірки знань</i>	64
РОЗДІЛ 3. СТОРІНКИ БУЛЬВАРНОЇ ХРОНІКИ В ОПЕРІ Х. В. ХЕНЦЕ	66
<i>Запитання до Розділу 3 для перевірки знань</i>	77
ВИСНОВКИ	78
Рекомендована література (основна)	79
Рекомендована література (додаткова)	80

ВСТУП

Запропонований навчальний посібник «Оповідь про Манон Леско в історичному просторі оперного жанру» є першим в українській музично-педагогічній науці досвідом розкриття композиторських тлумачень тих самих літературних сюжетів при реалізації власних творчих завдань відповідно до запитів часу. Обрані зразки віддзеркалюють стан сучасної виконавської практики, яка прагне не тільки до збереження «золотого фонду» оперного мистецтва, але і до повернення на сцену тих зразків, які на певному етапі динамічного розвитку музики були «витіснені» новітніми інтерпретаційними версіями. На цьому тлі навчальна дисципліна «Історія світової музичної культури», яка на сьогодні знаходиться в умовах обмеженості розробок українських науковців, потребує поповнення інформаційних джерел. Вони пропонуються для вивчення здобувачами вищої освіти ступеня бакалавр, які здобувають мистецьку освіту. Матеріал посібника призначений для використання при опануванні різних тем навчальної дисципліни «Історія світової музичної культури» при розв'язанні питання еволюції оперного жанру в контексті епохи та авторських стилів. Надані до кожного розділу навчального посібника запитання для перевірки знань сприятимуть закріпленню базової інформації про загальні проблеми оперного жанру, його еволюції в контексті певної історичної епохи, при вирішенні питань щодо характерних рис авторського стилю, різноманітних зв'язків творів із соціальними мотивами свого часу та культурною традицією. Списки рекомендованої основної та додаткової літератури, надані у кінці навчального посібника, уможливають опрацювання джерел, відсутніх в українському музикознавстві.

Історія музики, як частина історичної науки, спирається на загальні методологічні засади. На цій основі накопичений досвід, зокрема, національної школи, композиторської творчості, усталених жанрів тощо, розглядається або за епохами, домінуючим стилем, або в еволюційній динаміці. Незалежно від обраного ракурсу, в центрі уваги опиняються твори конкретних авторів. Тому

такий підхід дозволяє осмислити творчу спадщину композитора, виявити особливості його індивідуального стилю, визначити роль у розвитку музичного мистецтва. Зрештою в українській музичній педагогіці затвердився монографічний принцип викладення відомостей. Це не виключає наявності тем із загальною характеристикою типових рис тієї чи іншої епохи, художньо-естетичних основ, провідних жанрів, домінуючого стилю та головних тенденцій. Навпаки, залучення матеріалу узагальнюючого типу вважається передумовою для більш плідного засвоєння конкретних зразків. Цьому сприяє й існуюча практика наукових та науково-методичних досліджень. Нагадаємо про багатотомні видання з історії української музики, які охоплюють різні періоди її розвитку, навчальні посібники з історії опери, монографії, присвячені творчості митців різних епох, статті відповідної тематики тощо. Аналогічна тенденція властива і західноєвропейському музикознавству, в якому поряд із вивченням розвитку і досягнень, наприклад, оперного жанру, співіснують фундаментальні розробки щодо життя, творчого шляху та спадщини певних композиторів. Плідна взаємодія двох принципів дослідження музичного процесу в розмаїтті його проявів надає йому панорамної об'ємності.

Проте загальні риси тієї чи іншої доби розвитку музичного мистецтва при вивченні історії музики до ХХ століття розглядалися на так званих «взірцевих» зразках, які віддзеркалювали еволюційний рух композиторської думки та оновлення або зміни в існуючій системі жанрів. На сучасному етапі така методика не відповідає повною мірою стрімкості авторських пошуків у царині художньо-естетичних ідей та мовно-стилістичних засобів. За таких обставин виникає необхідність збагатити усталені та апробовані педагогічні методи більш гнучким та універсальним жанровим підходом. Важливою його пізнавальною цінністю є можливість окреслити загальні тенденції розвитку оперного жанру, як і будь-якого іншого, з залученням прикладів із конкретних індивідуальних стилів. Водночас зміна ракурсу вивчення історії музики викликає доцільність розширення методологічного апарату та принципів аналізу артефактів досвідом аксіологічного пізнання. Аксіологія як одна із ґрунтовних частин естетики

безпосередньо пов'язана з визначенням ціннісних властивостей художніх явищ на загальних засадах. Мається на увазі осмислення предмету пізнання в його значенні для культури і відповідно для суб'єкта. Той факт, що для аксіологічного пізнання основними є такі категорії як «смысл» та «цінність», свідчить про точки дотику такого підходу з цільовими настановами історичного музикознавства та історії музики як навчальної дисципліни, зокрема. Не менш важливим показником схожості мети та завдань двох царин гуманітарної науки стає обов'язкове урахування особливостей певного етапу розвитку художньої / музичної культури, її нагальних проблем. У такому ракурсі історія музики постає постійним процесом переоцінки цінностей, тобто не просто виявленням значення того, що вже знайдено, але й осмисленням потенційних можливостей для перетворення усталеного досвіду. Таке сприйняття / оцінка мистецтва притаманне композиторсько-виконавській творчості. Для наукової та науково-методичної думки відкривається перспектива доповнити поширений порівняльний (компаративний) метод аналізу аксіологічним підходом з актуалізацією принципу переоцінки цінностей, який відбиває генетичні властивості творчого (ширше – людського) мислення.

В чому ж полягають пріоритети запропонованого методу від вже утверджених? Насамперед підкреслимо, що його використання не заперечує іншим, навпаки, спирається на їхні знання та навички. Водночас, він дозволяє:

- прояснити прагнення до самовизначення в творчості різних композиторів, що сприяло появі індивідуальних концепцій музичного театру;
- осмислити цю добу історії музики як стадію перетворення / переоцінку вже знайденого, оскільки активізується звернення до різних шарів музичної культури минулих епох;
- розкрити особливості інноваційного мислення не тільки в контексті новітньої музики ХХ століття, але і при непорушних зв'язках творчої практики з традицією.

Останнє зауваження є важливим, тому що власне завдяки плідному діалогу з накопиченим досвідом, незалежно від критики його перспектив, народжувались

нові ідеї та жанрові модифікації. В такому аспекті історія опери постає не тільки в її спрямованості вперед, але й у вигляді спіралі, на витках якої зберігається чимало прикладів багаторазового звернення і до жанрових моделей минулого, зокрема до опери *buffa*, *commedia dell'arte* або музичної драми в різних їхніх варіантах, і до тих самих сюжетів. Австрійський дослідник Дітер Цьохлін наводить вражаючу, хоча і обмежену лише відомими зразками, таблицю повторного використання міфів, старовинних оповідей, легенд тощо композиторами різних поколінь, які утворюють власну лінію розвитку в музичній історії, віддзеркалюючи зміни у світогляді, культурному контексті, музичній мові, стану жанру. Красномовним прикладом може слугувати історія про Орфея, яка надихала митців протягом більш ніж двох століть, починаючи з «Орфея» К. Монтеверді, датованого 1607 роком, аж до пародіювання опери *seria* в *opéra bouffon* «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха, написаної у 1858 році (Zöchling, 1996: 265). З часової дистанції таке явище можна пояснити прагненням композиторів різних поколінь розкрити інші грані сенсу, розставити нові морально-етичні акценти, виявити творчу ініціативу у вирішенні музично-драматургічних завдань у добре відомій і зрозумілій фабулі.

Закономірно постає питання: що власне дає вивчення в навчальній дисципліні «Історія світової музичної культури» перетворень одного сюжету в творчості різних митців? Яку користь придбають сучасні здобувачі вищої освіти? Варто нагадати, що чимало оперних творів не входить до навчальних програм через великий обсяг матеріалу і постійне збільшення інформації. Така ситуація неминуче призводить до перерозподілу годин. Водночас сучасна практика світових оперних театрів демонструє активне повернення на сцену багатьох опер не тільки далекого минулого, але і зі спадщини відомих композиторів останніх двох століть, які довгі роки залишалися поза увагою виконавців та дослідників. За таких обставин, враховуючи процеси інтеграції української культури у світовий простір, українські здобувачі вищої освіти повинні бути конкурентоспроможними, мати широкий кругозір, вільно орієнтуватися в історії розвитку оперного жанру, розуміти тонкощі прочитання того самого сюжету в

контексті індивідуальних авторських стилів тощо. Допомогти на цьому шляху може оновлення завдань для їхньої самостійної роботи, доповнених зверненням до наявних вистав різних оперних театрів на *YouTube*.

Запропонований навчальний посібник містить зразки неодноразового звернення до повісті абата Прево «Історія кавалера де Грійо і Манон Леско», яка привернула увагу композиторів різних часів та національних традицій. І якщо опері Ж. Массне «Манон» приділяється увага при розгляді французької опери 1870 – початку 1890 років, то аналогічні зразки, написані Д. Обером та Дж. Пуччіні, підпадають лише у загальний перелік творів композиторів. Винятком не стала і опера «Бульвар самотності» німецького композитора ХХ століття Ханса Вернера Хенце, що пояснюється маловивченим характером його творчості в українському музикознавстві. Залучення нового підходу до вивчення «Історії світової музичної культури» в розмаїтті досягнень багатьох митців в царині оперного жанру сприятиме оновленню стратегії і тактики її засвоєння:

- по-перше, на певних етапах навчального процесу це дозволить заповнити прогалини в існуючій науковій та науково-методичній літературі та забезпечити більш плідну самостійну роботу здобувачів вищої освіти;
- по-друге, допоможе викладачу при розгляді загальних тенденцій розвитку оперного жанру у ХХ столітті, його тематики, зв'язків із накопиченим досвідом активізувати попередні знання здобувачів вищої освіти із метою визначення нового сенсу відомого сюжету та засобів його втілення.

РОЗДІЛ 1

ВИПРОБУВАННЯ КОХАННЯ ПРЕВО ТА ОПЕРА ОБЕРА / СКРІБА

1.1 А. Ф. Прево і його повість «Історія кавалера де Грійо і Манон Леско»

Літературна діяльність Антуана Франсуа Прево д'Екзіль (1697–1763) була відзначена широкою популярністю за життя письменника, а його неприборкана натура надала привід для появи багатьох нісенітниць. Внаслідок цього реальні факти були настільки затьмареними, що біографія митця складалася з багатьох легенд та припущень. Саме вони породжувалися поведінкою та уподобаннями молодого Прево. Він народився 1 квітня 1697 року у невеличкому місті Еден (провінція Артуа) та був другою дитиною в родині королівського прокурора. Спочатку навчався в єзуїтській школі у рідному місті, потім у Парижі, у навчальному закладі, який з часом став лицеем Генріха IV та одним із центрів гуманітарних та теософських наук. Як обдаровану людину А. Прево чекала блискуча церковна кар'єра. Замість цього 16-річний юнак кидає навчання і стає солдатом в армії Людовика XIV. Проте відсутність будь-яких перспектив спонукає його повернутися до єзуїтів. Але служіння Богу, суворе монастирське життя обтяжують його, тому він знову опиняється у французькій армії. Відчуття свободи, кохання та схильність до пригод згладжують буденні труднощі.

Молодість, дотепність, зовнішня привабливість юнака знаходять відгук у жіночих серцях, що не оберігає його від розчарувань. 1719 року без попередження родини він вступає у бенедиктинський орден. За повідомленням М. Рудницького, у 1726¹ році А. Прево «висвячують на священника», після чого він перебуває в різних монастирях (Рудницький, 1939: 6). Проте, «туга серця», приваблива сила кохання, прагнення пошуку «самого себе» немовби знову гонять його з розміреного монастирського світу на волю, де панують несподівані людські взаємовідносини та характери, пригоди, непередбачуваність Фортуни.

¹ У передмові до видання помилково вказаний 1826 рік (Рудницький, 1939: 6). Тут і далі у наведених цитатах збережені орфографія та стиль висловлювання автора без адаптації до сучасних нормативів української мови.

Не вгамовує його пристрасну натуру, яка не примиряє його з суворістю монастирського життя, навіть співпраця з ченцями «над недокінченим збірним виданням Галлія Христіяна», до якого він написав окремий том (Рудницький, 1939: 6). Він без дозволу покидає абатство Сен-Жермен-де-Пре та Францію.

Непорозуміння, яке виникло через необізнаність ам'єнського єпископа про дозвіл Папи Римського на перенесення його чину до Клоні, наклало на нього печатку «виклятого засудженця» (там само). Це не завадило молодому Прево плідно працювати на літературних теренах. Опубліковані у Парижі ще до втечі «Мемуари та пригоди знатної людини, що віддалилася від світу» він став видавати в Амстердамі. 1733 року А. Прево стає засновником журналу «За та Проти». М. Рудницький наводить ґрунтовні пояснення письменника щодо цієї назви, які одночасно розкривають життєве *credo* митця: «Називаю цей твір **За і проти**, бо хочу оминати в ньому все те, що може бути надихане протекцією, ненавистю, погордою, навіть іронією, коротко: всяку тінь однобічності і пристрасти, а маю намір звертати дбайливо увагу на все те, що буде мені видаватись як добре і зле при розгляді кожної теми» (цит. за: [Рудницький, 1939: 7]). Цей журнал здобув популярності, бо на його сторінках розповідалося про життя в різних країнах, культурні події, приділялася увага літературним та науковим творам. Продуктивна діяльність А. Прево в ті часи як письменника та засновника періодичного видання приносила чималі гроші, які він щедро витрачав, нерідко займався діяльністю приватного вчителя, не оминув складної фінансової ситуації зі спробою обману, що привело його до в'язниці. Незважаючи на багато домислів та прогалин у біографії цієї обдарованої та неординарної людини, відомо, що А. Прево остаточно повертається до релігії, хоча це не завадило новим різким поворотам на його життєво-творчому шляху (Prévost d'Exiles, 1889). Це пояснює, чому ім'я Прево незмінно супроводжує додаткове визначення – «абат». За свідченням М. Рудницького, в останні роки свого життя письменник приділяв увагу релігійній тематиці з наміром за допомогою наукових свідчень доказати «потребу релігії, зобразити повсякчасне становище Бога до світу і вказати на роль релігійного духа у суспільній громаді»

(Рудницький, 1939: 8). Помер абат Прево 25 листопада 1763 року від апоплексичного удару, залишивши після себе численні твори, видані вже у 80-ті роки XVIII – на початку XIX століття в багатотомних зібраннях.

Твори письменника захоплювали читача напруженими подіями з убивствами, викраденнями, наявністю героя-злочина тощо. Цим таємничим та похмурим обставинам життя завжди протистоять герої з романтичним світосприйняттям, для яких почуття, відкритість серця, щирість взаємовідносин складає сутність їхньої натури. Невипадково це дає привід характеризувати Прево як психолога. До часу створення розповіді про зворушливе та трагічне кохання автор вже набув популярності: низка написаних ним романів, зокрема багатотомних «Записок знатної людини, що віддалилася від світу», мала у сучасників успіх.

«Історія кавалера де Грійо і Манон Леско» була надрукована у 1731 році. У «Попередженні автора “Записок знатної людини”» до книги ця історія названа повістю, в сучасній літературі її характеризують як роман, психологічний або любовно-пригодницький. Не заперечуючи можливості таких жанрових визначень, звернемо увагу на відсутність в ній великої кількості героїв, додаткових сюжетних ліній, притаманних роману, зосередженість на двох ключових фігурах – де Грійо та Манон, їхніх взаємовідносинах та долі, нарешті, обраний А. Прево прийом оповіді, який визначає особливості композиції твору. В «Історії кавалера де Грійо та Манон Леско» два оповідачі. Першим є багата знатна людина. Роз'їжджаючи у справах, у маленькому містечку Евре він випадково став свідком незвичайної картини. Тут зробили зупинку конвоїри, які супроводжували засуджених каторжанок до Гавру, де їх повинні були погрузити на корабель і відправити до Америки. Зрозуміло, що ця подія викликала жвавий інтерес місцевих та натовп коло приміщення. Як повідомляє читачеві знатна людина, він мав намір рухатися далі, але його зупинили гучні голосіння старої жінки. «Тоді, – інформує оповідач, – я з цікавості зліз із коня, передав його своєму конюху і з трудом пробився крізь юрбу. Серед дванадцяти дівчат оперезаних ланцюгом одна мала таке личко і таку поставу, що при інших обставинах я був

би признав її за особу з найвищої суспільної верстви» (Рудницький, 1939: 14). Зрозуміло, що його зацікавила доля цієї красуні, але начальник вартових не зміг що-небудь розповісти. Проте вказав на юнака, який сидів у кутку кімнати, бо «він їде за нею з Парижа і весь час плаче. Це напевне її брат або любовок» (Рудницький, 1939: 15). Так письменник вводить до повісті головних героїв історії і починає з драматичних подій в їхньому житті. Де Грійо, не називаючи ані свого, ані її імені, щиро розповів випадковому свідку про своє безтямне кохання, про невдалі спроби визволити дівчину та рішення бути з нею поруч до кінця. Але він усі свої гроші віддав вартовим за можливість хоча б декілька хвилин поговорити зі своєю коханою і тепер його єдиним клопотом є дістатися разом з нею до Америки і в дорозі полегшити її становище. Благородна знатна людина, глибоко співчуваючи цим страждальцям, допомогла де Грійо грошима та домовилась з начальником вартових про дозвіл вільно розмовляти закоханому зі своєю дівчиною. Після цих подій минуло майже два роки і, як свідчить знатна людина, він майже забув цей випадок. Проте доля знов зводить його з де Грійо, коли той повернувся з Америки. І тепер вже де Грійо, нічого не приховуючи, розповідає про свою історію. Ці зізнання були багатою людиною записані і потім представлені читачеві. Таким чином, з'являється другий оповідач, який не спостерігає події з боку, а викладає їх в усіх подробицях на кшталт написання щоденникових записок.

Отже, де Грійо, який належав знатній родині, було 17 років, коли він після успішного складання іспитів мав намір з Ам'єна поїхати до батька. Він вже носив орденський хрест та звання «кавалер», що підтверджувало його високе походження і відкривало шлях до успішної діяльності у релігійно-духовній царині. Випадково, проходячи вулицею з другом Тібержем, він бачить поштову карету, яка зупинилася біля готелю. Декілька жінок вийшли з неї і зайшли у готель. На вулиці залишилася лише зовсім юна дівчина, старий провідник якої був зайнятий її речами. Дівчина була така гарна, що юнак відразу захопився нею і, користуючись тим, що Тібержа не було в цей момент поруч, звернувся до незнайомки. Вона щиро відгукнулася, назвалася Манон Леско і повідомила про

намір батьків віддати її у монастир, щоб зберегти честь родини та добре ім'я їхньої доньки. Це рішення було спровоковано її раннім тяжінням до задоволень і усвідомленням своїх принад. Де Грійо від себе не очікував такої сміливості і здатності до сильних почуттів. Але він пропонує Манон втечу разом до Парижу з подальшим одруженням. Їхній план був реалізований з успіхом, хоча до весілля так і не дійшло. З таких романтичних подій починається не просто новий етап у житті юнака, який знехтував блискучою кар'єрою, починається час безрозсудного кохання та глибокої трагедії, час руйнування його життя.

Річ у тому, що Манон, яка захоплена де Грійо, щиро любить його, не хоче жити у злиднях. Тому вона швидко розуміє, яку користь може принести їй краса, чарівність, молодість. Так появляється перший залицяльник, який живе по сусідству, заможний пан де Б..., відомий відкупник. І бажаючи позбавитися суперника, за допомогою Манон, як пізніше розповів синові батько, він доносить тому на юнака, вказуючи, де ховаються коханці. Як наслідок, за де Грійо приїжджають брат зі слугами і силою повертають його додому. Жодні благання юнака відпустити його не допомагають. Судячи з поведінки Манон, яка не протистояла тому, що відбувається, вона була заздалегідь проінформована і приймала участь у змові. Але гроші у де Грійо на той момент закінчилися, він мав намір звернутися з проханням до батька, проте дівчина отримала вже пропозиції щодо життя у багатстві та без турбот. Пізніше зв'язок Манон з паном де Б... підтвердив Тіберж, який зустрів після цих подій блискучу красуню в Комедії. Прослідкувавши за її каретою, він дізнався від прислуг, що Манон є утриманкою цього багатія. Отже, коханці розсталися і, здавалось, кожен пішов своїм шляхом.

Оскільки розповідь йде від головного героя цього життєпису, читач дізнається, що протягом півроку він знаходився під наглядом слуг, батько постачав його книгами і поступово він нібито знову повернувся до колишнього життя з наміром вивчати богослов'я. Перебуваючи у Парижі, готуючи себе до прийняття сану, де Грійо сподівався, що Манон вже назавжди забута. Дійсно, рік у французькій столиці приніс свої плоди – блискучий результат на іспиті у

Сорбонні, а з цим не менш блискучі перспективи у духовній кар'єрі. Але все миттєво змінюється після неочікуваної появи Манон. Вона стала ще красивішою, її чарівність набула якоїсь чаклунської сили. Зрозуміло, що перед її благаннями про прощення та освідченням у коханні де Грійо встояти не зміг. І знов усе покинув та пішов за нею, підкоривши своє життя неминучості вибору його коханої: любові до нього та любові до розкоші.

Вони оселилися у невеликому містечку Шайо під Парижем. Розважлива Манон за два роки життя з паном де Б... витягнула з нього коштовностей на велику суму – близько 60 тисяч франків. Власне на цей «капітал» коханці думали безтурботно прожити декілька років, бо інших джерел доходів жоден з них не мав. Проте жити потрібно було все ж таки економно, тоді б вистачило років на 10, як підрахував де Грійо. Все складалося найкращим чином, хоча Манон не задовольнялася відвідувати оперу тільки два рази на тиждень, мати карету і час від часу дозволяти собі грати в азартні ігри. Вона не могла відмовитися від нарядів та розваг, кидала гроші «на вітер», взагалі життя у маленькому тихому містечку її обтяжувало. Де Грійо потурав усім її примхам, не втрачаючи сподівань на те, що поступово все владнається. Однак з наближенням зими Манон захотіла переїхати у Париж. Все, що зміг зробити де Грійо, так домовитися з нею зняти мебльовані кімнати у столиці. Таким чином, в них стало два житла, і Манон все частіше затримувалася у Парижі. Як зізнається у розповіді юнак, внаслідок цього відбулися дві події, які привели їх до розорення.

Першим нещастям в їхньому житті стала поява брата Манон, який жив у столиці на одній вулиці з ними. Він служив у лейб-гвардії, був людиною грубою та нечесною, ще й до того ж гравцем. Пан Леско побачив Манон вранці біля вікна, прибіг до неї з прокляттями та образами. Проте він став появлятися у них частіше, називати де Грійо братом, вести себе як хазяїн, запрошувати своїх друзів та пригощати їх за рахунок коханців, брав у Манон значні грошові суми. Як визнавав де Грійо, пан Леско нерідко віддавав запозичені гроші, але їхній статок танув «на очах». Другим нещастям була пожежа у будинку в Шайо під час їхньої відсутності, разом з нею пропадає скринька з грошима. Вони в одну мить стали

жебраками. Своїми переживаннями та сумнівами де Грійо ділиться з Леско, на що той з легкістю виступає з пропозицією: познайомити Манон з одним паном, який любить дівочі ласки, тому і красуні Манон легко заплатить тисячу екю. Інша пропозиція нахаби Леско стосувалася де Грійо: на його думку він міг би вступити у зв'язок з багатою і щедрою старою. Та легкість, з якою він про це говорить, розкривають цинізм його натури. Зрозуміло, що від такої людини нічого доброго чекати неможливо. Нарешті, Леско умовляє де Грійо спробувати щастя за гральним столом і вчить його різним прийомам шулерства. Таким чином, безпаморочне кохання штовхає юнака на шлях безчестя.

Фортуна посміхається кавалеру, він виграє чимало грошей, завдяки чому вони з Манон знімають у Парижі мебльований будинок та насолоджуються безтурботним життям. Жодні застереження друга Тібержа не сприймаються де Грійо, доки прислуга не обікрала їх. І знову Леско повторює свою пропозицію щодо сластолюбця багатія, який є в нього на прикметі. І молода спокусниця приймає пропозицію, нічого не говорячи де Грійо. Вранці у супроводі брата вона зникає, залишивши листа з визнаннями щирого кохання і намагання здобути гроші для їхнього життя. Леско знайомить її зі старим любителем гарненьких дівчат, той везе її до себе у заміський будинок. Вояка-брехун розповідає про складності життя своєї сестри, що їй будуть необхідні великі гроші, крім того вона повинна опікуватися молодшим братом, тобто де Грійо. Усі учасники інтриги зустрічаються на вечері у пана де Г... М..., той, як і обіцяв, віддає половину грошей Манон за рік життя з ним. Наприкінці вечора сластолюбець хотів одержати нарешті перші радощі любовних утіх, але молода пара та Леско вже зникли з грошима. Багатій не був простаком та звернувся до поліції, його зв'язки дозволили дізнатися і про де Грійо, і про відношення Манон з паном де Б..., тому він добився того, що коханців не лише розшукали, але й заарештували. Де Грійо опиняється у в'язниці Сен-Лазар, де переживає не тільки своє безчестя, а й сором за ганьбу, яку він накликав на свою сім'ю. Манон помістили до Притулку, де тримали публічних жінок.

Настоятель в'язниці, керуючись прагненням наставити де Грійо на правдивий шлях, враховуючи його благородне походження та звання кавалера, поселяє його в окрему камеру, відвідує юнака, поступово починає відчувати до нього симпатію і доходить висновку, що тримати довго його тут не потрібно. Він звернувся до пана де Г... М... і надав де Грійо найкращу характеристику. Той, у свою чергу, висловив бажання познайомитися з коханцем Манон ближче. На жаль, з цієї зустрічі нічого доброго не вийшло, бо образи, які пан висловлював на адресу дівчини, замутили розум де Грійо: він накинувся на старого і хотів його задушити. Зрозуміла реакція пана де Г... М..., який вимагав посадити юнака в найгіршу камеру і посилити умови його життя. Де Грійо у всіх подробицях розповідає про свої душевні муки, почуття сорому і любовне томління, відносини з настоятелем та бесіду з Тібержем. Врешті решт, кавалер тікає з в'язниці, погрожуючи настоятелю та вбивши слугу. На вулиці його чекав Леско з двома товаришами. Єдина думка, що турбувала де Грійо, як визволити Манон. Довготривала підготовка завершилася успіхом, хоча дорогою хтось із ворогів Леско вбив пройдисвіта.

Свобода не принесла вирішення проблем. Грошей не було. І знову на поміч приходить вірний друг Тіберж, який допоміг невеликою сумою, але не зміг утриматися, щоб не прочитати моралі та не докоряти йому, бо знав про всі деталі його втечі. Незважаючи на це, життя знову повернулося в тихе, спокійне русло, але воно знову не влаштовувало Манон. Як і в старі часи з'явився багатий залицяльник, однак красуня його відкинула. Не минуло й багато часу, як виникає інший, і не аби хто, а син того старого розпусника, який сприяв їхньому арешту. Молодий пан добре знав характер Манон, знав, чим можна її схилити до любовних стосунків. Він обіцяв їй надати мебльований будинок, карету, покоївку, трьох лакеїв та кухара. Але Манон хотіла отримати гроші, на що пан з легкістю погодився. Був призначений день її переїзду. За планом Манон, вона після отримання грошей попросить поїхати з нею до театру, частину грошей візьме із собою, решту доручить лакею, у театрі на хвилинку покине ложу і приєднається до де Грійо, який чекатиме на неї у фіякрі. Зрозуміло, що

повертатися до кавалера, який крім кохання нічого не міг запропонувати, Манон не хотіла, тим більш, коли новий залицяльник прийняв її як королеву та подарував безліч дорогих та красивих речей. У своєму листі Манон все пояснила та приписала, що цей лист передасть де Грійо одна з привабливих дівчат Парижу для його втіхи.

Буря гніву, любові, ненависті, страждання розривали душу героя. Він вирішує помститися супернику, але спочатку побачитися з Манон. Дівчина поводитися як завжди у таких ситуаціях, бо після його звинувачень знову зачаровувала його своєю красою та безневинним виглядом. Більш того, довго розповідала, що її новий коханець готовий і допомогти кавалерові в його важкому становищі, і дати свободу Манон, коли вона цього забажає. Водночас, дівчина підтримала бажання де Грійо помститися, тому запропонувала залишитися на вечерю, поки його друзі будуть утримувати молодого пана Г... М... від повернення додому, та користуватися його кувертом. Сп'янілі від задоволення та вдачі, вони знов опинилися у пастці: лакей, що супроводжував пана, побіг до його батька з розповіддю про все, що відбувається. Пан-старий звернувся до начальника поліції і зі стрілками прийшов до будинку сина. Складно передати його почуття, коли він побачив Манон та де Грійо. Він звинуватив їх у шахрайстві, був розлючений, бо вважав, що його сина вже вбили. Визнання де Грійо не допомогли, і вони були відправлені до в'язниці.

Втручання батька, його угода зі старим паном де Г... М... подіяли, і юнака відпустили, а Манон була приречена до довічного ув'язнення або заслання в Америку. Пристрасно закоханий де Грійо не міг змиритися з долею своєї коханої, тому покладав усіх зусиль, щоб її визволити. Одночасно відбулися драматичні розмови з батьком та остаточний їхній розрив. План визволення Манон провалився, тому кавалер вирішив пройти з нею весь шлях. Матеріальна допомога благородної знатної людина, як вже відомо, дозволила молодим більш менш благополучно дістатися Америки. У Новому Орлеані, за розповіддю де Грійо, до них сердечно поставився губернатор, дав йому роботу, життя поступово налагоджувалося, вони вирішили одружитися. На нещастя племінник

губернатора до нестями закохався у Манон, тому губернатор, з'ясувавши, що вони не одружені, вирішив її віддати своєму родичу. Наслідком цього стала дуель двох суперників, в якій де Грійо було поранено, а племінника губернатора нібито вбито. Єдиним виходом для коханців стала втеча. Дорога «у нікуди», відсутність будь-якої надії на нормальне життя, розуміння того, що ніде для них не буде притулку, потрясіння остаточно підірвали сили Манон. На світанку, після тривалого шляху, вона тихо покинула цей світ. Кавалер через горе мріяв про смерть, але доля розпорядилася інакше. Де Грійо знайшли без тям на могилі його коханої, повернули у місто, вчинили суд. Проте племінник губернатора був живий, і, дізнавшись історію кохання юнака, сприяв його виправданню. Після тяжкої хвороби кавалер несподівано на березі побачив Тібержа, який прибув кораблем у Новий Орлеан з метою відвідати свого давнього друга. Два місяці потому вони сіли на корабель до Гавру-де-Грасе. Власне там і відбулася друга зустріч де Грійо із багатою знатною людиною та щира його розповідь про щастя та трагедію свого життя.

«Історія кавалера де Грійо...», як відомо, викликала бурхливу реакцію французького суспільства. Мабуть, важко знайти аналог в історії літератури, коли відношення до твору було б таким суперечливим. З одного боку, книгою зачитувалися, без огляду на її заборону та конфіскацію наявних екземплярів, з іншого боку, – вважали її героїв аморальними, їхні вчинки такими, що ганьблять гідних людей. Сутички думок були настільки гострими, що заборона з повісті була знята лише через двадцять років. Хоча автор зробив чимало виправлень, додав нові епізоди, це не змінило ані суті, ані характеру сюжету (Manon Lescaut résumé complet, 2023; Kuiper, 2024). Ситуація, що склалася навколо цієї «історії», різниця думок та життєвих позицій, вчинки як автора, так і його героїв, що порушують встановлені канони поведінки, забезпечили незгасаючий інтерес читачів різних поколінь до неї та місце серед видатніших творів світової літератури. Її сюжетна різноплановість, провокаційні сюжетні положення, неоднозначність характерів героїв, трагічність долі героїні свідчать про неабияку

талановитість автора і пояснюють її привабливість для літературної основи оперного твору.

Нове життя в художньо-історичному просторі «Історія кавалера де Грійо та Манон Леско» здобула завдяки оперному жанру. До цього сюжету зверталися такі відомі майстри оперної драматургії, як Д. Обер (1856), Ж. Массне (1884), Дж. Пуччіні (1893), у ХХ столітті Х. В. Хенце (1952). Лише німецький композитор уникає у назві свого твору будь-яких натяків на повість Прево, у той час як інші митці підкреслюють це ім'ям головної героїні. Дотримуючись історичної достовірності, зазначимо, що «першою ластівкою» втілення на музично-театральній сцені скандальної свого часу повісті абата Прево стала опера «Діва з Артуа» («*The Maid of Artois*») ірландського композитора та співака Майкла Уільяма Балфа (*Michael William Balfe*), прем'єра якої відбулася у Королівському театрі на Друрі-Лейн у 1836 році (Zöchling, 1996: 98). Лібретист Альфред Банн (*Alfred Bunn*) не лише змінив імена героїв, а й завершив усі перипетії щасливим кінцем. Опера ставилася у різних містах Англії, Шотландії, Америки у 40-х роках ХІХ століття. Відомості про постановки в Європі не наводяться (Balfe *The Maid of Artois*, 2024).

1.2 Ідеалізація сюжетних колізій в опері «Манон Леско» Д. Обера

Першим втіленням у європейському оперному театрі любовної історії, сповненої пригод, порушень існуючих моральних норм, але щирої та трагічної, стала опера Д. Обера «Манон Леско» (1856). Нагадаємо, що Д. Обера (1782–1871) називають і одним із засновників так званої великої французької опери, поряд з Дж. Мейєрбером, і засновником французької комічної опери. Музично-сценічний жанр посів головне місце у творчості композитора та приніс як визнання, тріумфальний успіх, про що свідчать сотні постановок деяких зразків, так і хвилини розчарування, відчуття творчої невдачі. Д. Обер створює свою «Манон Леско» через 28 років після «Німої з Портічі» та 26 років після «Фра-Дияволо», які стали візитівкою французького майстра в історії музики. Він

плідно спілкувався з видатним французьким драматургом Е. Скрібом (1791–1861), котрий написав низку лібрето (інколи у співпраці з іншими авторами) не тільки для Д. Обера, але й для багатьох композиторів того часу, серед яких Дж. Россіні, Дж. Верді, Дж. Мейєрбер, Г. Доницетті та інші. Разом з тим, повість Прево під пером Е. Скріба здобула значних змін.

Перш за все, і на це вказують дослідники, лібретист залишає лише три ключові особи з літературного оригіналу – Манон, як головну героїню усіх подій, її коханого де Грійо та Леско, котрий тут стає кузеном Манон. Інші персонажі вигадані автором тексту або «узагальнюють» певні відносини головної героїні з багатьма чоловіками. Таким, зокрема, є маркіз д'Ерінї. Разом з тим, уведені в лібрето нові дійові особи сприяють виникненню інших змістовних акцентів, спрямовані на ствердження певних моральних ідеалів, підкреслюють чесність намірів та благородство представників аристократії. Е. Скріб зберігає основну інтригу повісті Прево та найбільш проблемні сторони людської особистості: двоїстість натури, яка завжди знаходиться у ситуації вибору між вірністю коханню і любов'ю до розкоші (Манон), залежність від рокової пристрасті (де Грійо), ігроманію, яка штовхає на злочин (Леско). Зауважимо, що ці мотиви, вписані у захоплюючу розповідь про вогняну пристрасть, ревності, страждання, численні пригоди у Прево, знайшли відбиття у творах видатних митців XIX–XX століть під різним кутом зору. Доцільно нагадати і про роман (п'єсу) О. Дюма (сина) «Дама з камеліями», чия історія входження у французьку культуру перегукується з твором Прево: від популярності до заборони. Не менш цікавим є той факт, що оповідь в ньому ведеться від першої особи, і герой купує на аукціоні книгу під назвою «Манон Леско», написану Арманом Дювалем. Це стає поштовхом для подальшого розгортання подій. Зворушлива та трагічна історія героїні Дюма-сина надихнула Дж. Верді на створення славнозвісної опери «Травіата», яка не втратила і в наш час своєї популярності. В кожному з названих творів «психологія особистості» втілюється по-різному, набуваючи в оперному жанрі своїх специфічних рис. Отже, яким чином вписує Е. Скріб нових героїв у гострі колізії повісті абата Прево і якого досягає результату?

Лібретист відразу надає характеристику двом персонажам, які являються ключовими фігурами у подальших подіях. Леско, який служить у полку підполковника, маркіза д'Ерінї, за словами свого начальника, «найгірший підлеглий <...>, але активний, спритний у спілкуванні з людьми і геніальний у поганих справах», а також «п'яниця, затятий дуелянт, гравець!» (Scribe, 1856: 3). Підтвердженням слугує той факт, що він за гроші (хоча Леско не забуває сказати, що походить із дворянської сім'ї) береться знайти юну красуню, якою миттєво захопився схильний до любовних пригод Маркіз. Зі слів д'Ерінї, його кучер збив цю дівчину біля магазину мод. Щоб загладити свою провину, Маркіз накупив їй красивого одягу, запропонував підвезти у своїй кареті додому, але зупинився біля магазину прикрас для придбання коштовного подарунка, коли ж повернувся, юної незнайомки вже не було. З тієї миті його не залишає думка знайти її, бо вона вразила його своєю красою, веселістю у саме серце. Єдине, що Леско вдалося випадково узнати, так це ім'я дівчини – мадемуазель Манон, – та адресу, за якою їй було надіслано боргове попередження. Цю звістку Маркіз вважає за щастя. У такий спосіб Е. Скріб зав'язує один з наскрізних сюжетних мотивів. У другій сцені з'являється ще одна дійова особа – Маргарита, – яка щиро допомагає Манон і співчуває обставинам її життя та кохання. Незважаючи на таке ставлення, у подальшому розгортанні сюжетних колізій лібретист ненав'язливо протиставляє чесну, працьовиту Маргариту та її нареченого Жерве – Манон та Дегрійо¹. Маргарита свого часу не спокусилася залицяннями д'Ерінї, за що й була підтримана його матір'ю, котра допомогла їй з роботою, завдяки чому тепер дівчина має швейну майстерню. Про щирість її відношення до Манон свідчить не тільки те, що вона сплатила її борг, але й слова, якими Маргарита описує свою подругу та її обставини: «Сирота, бідна, її хотіли віддати до монастиря, що їй зовсім не подобалось, і в той самий день, коли вона мала туди піти, вона зустріла молодого і чесного дворянина з хорошої сім'ї. Це мало бути написано на небесах, тому що з першого погляду обидва закохаються один в одного, обожнюють один

¹ Таким є оригінальне написання в одне слово імені героя у французькому лібрето, виданому у Парижі братами Мішель Леві у 1856 році (Scribe, 1856).

одного і клянуться ніколи не розлучатися» (Scribe, 1856: 9). Що ж стосується Дегрійо, то на питання Леско, чим він займається, Маргарита з захопленням відповідає: «Тільки любить». Таким чином, головні винуватці усіх перипетій здобувають непряму, але доволі вичерпану характеристику.

Здавалося б, що цього достатньо для подальшого розгортання інтриги. Однак, Е. Скріб як досвідчений лібретист вважає за потрібне увести додаткові деталі в образ Леско, які виявляють в ньому риси злодія, заради грошей здатного на підлість. За спиною Маргарити, дізнавшись, що Манон є його кузиною, він відверто торгується з Маркізом, піднімаючи «ставку» за викрадення юної спокусниці. У такому контексті природно виглядає його подальша поведінка у маєтку д'Ерінї, де опинилася Манон, та викрадення ним діамантів, за що була засуджена невинна дівчина, тяжкі страждання якої призвели до смерті. Подальший розвиток сюжету лише підкріплює описані типи особистостей та їхні відносини. Невипадково, усі старання Маргарити залучити Манон до спільної праці, власний приклад, розповідь про свого нареченого, який, як і вона сама, заробляє гроші, щоб одружитися, не мають успіху. Дегрійо, без тям заоханий, розуміє, що його Манон тяжіє до іншого життя, яке він за відсутності грошей дати їй не може. Як молода, палка людина, сповнена ревнощами, він здатний на все, щоб утримати її при собі, догодити будь-якому капризу. Така життєва позиція призводить до краху усіх надій та непоправних втрат. Манон, згідно з лібрето Е. Скріба, дійсно любить Дегрійо, тому погоджується залишитися у Маркіза ради визволення свого коханого, але не менше ця юна красуня любить розкіш, гроші, дорогі прикраси і безтурботне життя. Лібретист доводить до логічного кінця й мотив «благородства аристократії». На початку він пов'язаний з пані Маркізою, наприкінці – з її сином, д'Ерінї, який не тільки дотримав слова врятувати Дегрійо, незважаючи на те, що той його поранив, але й як новий губернатор Луїзіани прощає втікачів. Проте, добра звістка, яку принесли Маргарита та Жерве, котрі допомогли здійснити втечу молодим закоханим, спізнилася: Манон померла на руках відданого їй Дегрійо. Як бачимо, талановитий драматург згладжує найбільш гострі моменти повісті абата Прево, посилюючи дидактичну

складову сюжету, актуалізуючи соціально значущі ідеї та моральні принципи. Можна припустити, що така інтерпретація є своєрідним відгуком на деякі реформи Наполеона III (часи правління 1852–1870), спрямовані на покращення життя робітників, надання медичної та юридичної допомоги незаможним, розвиток системи світської освіти тощо. З іншого боку, відчувається вплив роману виховання, який здобув поширення і різну інтерпретацію в різномовній європейській літературі того часу. Такі мотиви, як уникнення батьківського піклування, любов, пізнання себе, внутрішні протиріччя і зовнішні перепони, при наявності у лібрето другої пари закоханих (Маргарити та Жерве), яка постає взірцем добропорядних відносин, підкріплює виникаючі паралелі. Цьому сприяють і особливості французької комічної опери з її розмовними діалогами, які в опері Д. Обера посідають значне місце. Показовим є збільшення їхніх масштабів та вагомості з посиленням драматичної напруги як засобу виявлення сутності характерів.

Інші уведені Е. Скрібом персонажі виконують в оперному творі двояку роль. Більшість з них приймає участь у жанрово-побутових сценах, які, за традицією, вносять локальний колорит, додаючи сценічній дії рис реалістичності. Разом з тим, серед другорядних фігур є такі, що відіграють рокову роль у долі головних героїв. Такими постають пані Банселен, яка є господинею популярного шинка, та комісар поліції, пан Дюрозо. Їхня поведінка спровокована як безчесним Леско, так і Манон, яка мала сміливість насміхатися над комісаром. Леско знов програв гроші і бере їх у Манон з обіцянкою повернути через півгодини. Красуня у захваті від обіду та танців, які влаштував для неї і дівчат Дегрійо, котрий продав (або заклав) єдину свою коштовність – годинник з діамантами, тільки б догодити своїй коханці. Зрозуміло, що Леско втрачає і ці гроші, комісар дає ганебну характеристику, як йому, так і молодій парі. Внаслідок обтяжуючих обставин, Дегрійо загрожує в'язниця. У розпачі, за участю «доброчесного» Леско, Кавалер записується у полк до Маркіза, і тепер він повинен піти у казарму. Не вдаючись у подальші деталі лібрето, звернемо увагу на те, що Е. Скріб при значному втручанні в повість абата Прево зберігає притаманні творам письменника

пригодницький характер, напруженість розгортання сюжетних подій, складність взаємовідносин, рокову роль героя-злочина, динамічну інтригу, що посилюють любовну лінію, трагічність перебігу обставин у житті закоханих.

Яким чином втілює особливості лібрето Д. Обер? Нагадаємо, що до моменту звернення до повісті абата Прево він мав чималий досвід у царині оперної драматургії. Отже, виходячи з типу сюжету, він обирає можливості французької комічної опери, яка не виключала наявності драматичних подій, складності любовних взаємовідносин при залученні побутових пісенно-танцювальних жанрів, розмовних діалогів та більш розвинених оперних висловлювань. Три дії опери мають внутрішній розподіл на сцени, які включають різні форми в залежності від певного моменту сюжетного розвитку (Auber, n.d.). Композитор додержується і сформованої традиції оперних амплуа. Зокрема, привабливість юної Манон підкреслена тембром колоратурного сопрано, Дегрійо – тенор, що відповідає ролі палко закоханого, маркіз д'Ерінї – баритон, у повній мірі відбиває тип суперника, Леско, відповідно до вчинків, – це бас. Інші герої немовби дублюють вокальні амплуа головних персонажів, з невеличкою коректурою. Зокрема, друга пара закоханих, яка постає взірцем добропорядних відносин, – Маргарита та Жерве – надані у тембрах сопрано і тенора, відповідно; партія комісара Дюрозо доручена баритону, шинкарки пані Банселен – мецо-сопрано, Сержанта, котрий намагається відправити Дегрійо до казарми, – басу.

Оперно-сценічній дії передуює *Увертюра*. Вона складається з двох різномасштабних розділів: *Andante – M^{me} mouvement* утворює ідилічний настрій, *Allegro* переключає у сферу життєрадісної скерцозної музики. **Перша дія** містить згідно з лібрето 13 сцен, в яких не тільки експонуються усі головні герої, зав'язується вузол інтриги, але й відбуваються драматичні події, наслідки яких стануть вирішальними у житті Манон і Дегрійо. Містом розгортання сюжету стають маленька мансарда, де мешкає винуватиця втрати спокою Маркізом, та сад пані Банселен. На рівні музичної драматургії у першій дії (сц. 1) здобуває характеристику перш за все Маркіз. Його *Арія* містить оповідь про зустріч з красунею, котра відразу ж підкорила його серце, і відбиває почуття щирого

захоплення нею (№ 1). Незважаючи на темп *Allegro (Es-dur)*, яким позначений перший розділ арії, музика витримана в дусі ліричного романсу. Пульсуючий акомпанемент оркестру сприяє пануванню натхненної, схвильованої мелодії. Композитор поєднує низку повторюваних коротких мотивів невеликого діапазону з низхідними секундовими зворотами, пунктирним ритмом, що надає висловлюванню характерного душевного підйому, і широкі ходи врівноваженими великими тривалостями. Вони значно розширюють діапазон, сприяють передачі емоційного стану героя, сплеск почуттів котрого Д. Обер підкреслює виразною віртуозною каденцією наприкінці першого та репризного розділів тричастинної форми. Якщо темп першого *Allegro* скоріше пов'язаний з визначенням характеру музики, схвильованої та зворушливої, то аналогічна позначка у другій частині *Арії* при зміні розміру на $6/8$ та наявності коротких, багаторазово повторюваних схожих мотивів привносить у висловлювання героя елементи деякої непідробної наснаги. У такий спосіб композитору вдається розкрити щирі почуття героя, його захоплення незнайомкою.

На цьому тлі в іншому ракурсі надана Манон (сц. 4), яку автор характеризує у *Куплетях (G-dur)* (№ 2). Обрана форма оперного висловлювання з її зовнішньо невимогливими умовами дозволяє відтворити образ юної, простої, на перший погляд, дівчини. Вона милується зібраним вранці бузком, прикрашаючи ним скромну кімнату, та наспівує пісеньку з невибагливою мелодією, в якій панує принцип повторюваності. Водночас, граціозність та вишуканість в ці куплети вносить велика кількість віртуозних фіоритур, котрі не тільки підкреслюють привабливість Манон, її природню здатність прикрашати собою багаті салони, але й дають продемонструвати виконавиці партії головної героїні красу і легкість свого голосу. Доповнюється характеристика головної героїні у *Дуеті* з Маргаритою (сц. 4), водночас експонуючи образ її подруги (№ 3). Спочатку Манон читає лист від коханого Маргарити, бо та неписьменна, потім розмова природно переходить до обговорення моральних принципів. Оскільки дует вписаний в динамічну сцену з переключенням на розмову, він містить декілька розділів, які віддзеркалюють реакцію подруг на нові ситуативні мотиви. Отже,

початкове *Andante* (*C-dur*) відзначене тихою динамікою, виразною синкопованою ямбічною ритмоформулою у вокальній партії, яка передає ніжні почуття Жерве до Маргарити, його немовби затримане від глибоких почуттів дихання. Невеличкий оркестровий вступ з обігранням тонічного та домінантового тризвуків завершується виразною сольною фразою у скрипок на кшталт вокалізу, що настроює на романтичне сприйняття номеру. Цей зворот буде завершувати строки листа, який читає Манон. Вокальна мелодія, що дублюється оркестром, поєднує речитативні мотиви з пісенно-мелодійними. Другий розділ *Дуету* сприймається яким контрастом. Цьому сприяють темп (*Allegro*), хоча, як і в арії Маркіза, він пов'язаний з більш піднесеним характером висловлювання, тональність (*A-dur*), жвавий гармонічний супровід «бас – повторюваний акорд», нарешті, розвинена вокальна мелодія, підтримана оркестром, в якій рішучі ходи по звукам тризвуків доповнюються м'якими зворотами та зворушливими руладами тріолей. Для посилення емоційності Д. Обер використовує низку секвенцій з відхиленням у *cis-moll*. Єдність думок і почуттів подруг виражається через спільність вокальних партій, одна з яких утворює терцієву втору. У цьому розділі підкреслюється прагнення Маргарити залучити подругу до праці швачки зі словами, що ця робота дає можливість занурюватися у думки про коханого.

Дует плавно переходить в *Арію* та *Каватину* Манон (Auber, n.d.: 32–42), які не виокремлені з загального музичного контексту, але вказані у словесному тексті (сц. 5). Це пояснюється тим, що, хоча за лібрето «Маргарита виходить через двері в глибині кімнати» (там само: 18), сценічна ситуація продовжується. Розгорнуті сольні висловлювання головної героїні втілюють зміну її настрою. У *Речитативі* композитор використовує ладо-тональні можливості, розширюючи палітру гармонічних засобів. Д. Обер залучає цікавий прийом контрастного співставлення оркестрової та вокальної партій. На відміну від попередньої спільності тематизму, тут вони демонструють різні властивості, пов'язані з необхідністю відбити нюанси змісту. Вокальна партія Манон відзначена пластичністю мелодико-ритмічного малюнку, що свідчить про щирість намірів дівчини, прагнення докласти зусиль заробляти власною працею. Разом з тим,

фоном слугують підкреслені акцентами акорди, які немовби мерехтять, змінюючи своє звукове наповнення. Виникаюча деяка монотонність оркестрового супроводу відіграє звукозображальну роль, віддзеркалюючи одноманітність рухів рук швачки, породжуючи відчуття застигlosti життя, що суперечить уявленням Манон про радощі кожного дня, її прагненням до насолоди коханням та багатством. У цілому, композитор вільно відхиляється у різні тональності, поки знов не досягає *B-dur*, який після низки тризвучних послідовностей, обіграння *G-dur* та *Es-dur*, остаточно стверджує останній в ліричній *Арії*. Така мінливість тонально-гармонічних барв виявляє тонкощі психологічного плану, внутрішню, приховану від очей, реакцію Манон, нестійкість її сьогохвилинного рішення. Мелодія *Арії* (*Andante*) відзначена м'якою ритмікою $6/8$, хроматизмами у вокальній партії, що надає цій музиці відтінок підкресленої галантності. Разом з тим, юна красуня замість роботи голкою розглядає себе, прикладаючи до себе чуже вбрання. Кокетство героїні композитор підкреслює низкою фіоритур, кришталева дзвінкість звучань яких посилює відчуття захвату Манон від себе. Закономірним продовженням сольної сцени стає блискуча *Каватина*. Швидкий темп *Allegro*, «безтурботна» тональність *C-dur*, польотність мелодії з використанням широких ходів, висока теситура, віртуозна кода-каденція з безперервними пасажами, у тому числі у діалозі з оркестром, остаточно розставляють змістовні акценти стосовно характеру красуні-Манон.

Перша дія містить ще декілька оперних номерів – це *Тріо* (Манон, Дегрійо, Леско), (№ 4, сц. 7), *Хор* (№ 5), який виконує функцію звукової декорації, переключаючи дію до саду пані Банселен – господарки відомого в окрузі маленького ресторанчика, та масштабний, багатоскладовий *Фінал* з пісенькою Манон «*C'est l'histoire amoureuse*», яка здобула популярності через блискучий віртуозно-концертний стиль. Склад учасників в останніх номерах першої дії опосередковано вказує на скромну роль Дегрійо в експонуванні сюжетних мотивів. Перенесення змістовного акценту в опері на головну героїню відбито і відсутністю сольного висловлювання в його партії (нагадаємо, що саме він є

центром розповіді в повісті абата Прево). У Д. Обера – Е. Скріба герой отримує непряму характеристику в партії Маргарити (сц. 2), потім з'являється у розмовному діалозі з Манон (сц. 6) і одержує вокальні репліки у *Тріо*, які витримані у відповідній до сценічної ситуації манері. Інакше кажучи, Дегрійо як герой-коханець сприймається скоріше необхідним атрибутом традиційного «любовного трикутника», ніж повноцінним його учасником. Показовим є дублювання ним у терцію партії Леско у сумісному співі, у той час як висловлювання Манон прикрашені численними фіоритурами, що підкреслюють істинний характер юної кокетки. У такому контексті по-справжньому закоханим постає саме Маркіз завдяки щирості прояву почуттів у сольному «виході», хоча його вокальне амплуа виявляє в ньому спокусника. **Фінал**, незважаючи на динамічний розвиток драматичних подій, підкріплює домінування головної героїні в оперних колізіях. У калейдоскопі швидкої зміни сюжетно-сценічної ситуації, який передбачає прийом переміщення операторської камери у кіноматографі ХХ століття, центральна роль Манон виявляється через низку доволі розгорнутих вокальних висловлювань, крім вже згаданої вище глузливої пісеньки. Індивідуалізоване коло інтонацій (блискучих віртуозних каденцій, м'яких прохальних зворотів) спрямоване на відбиття нюансів у настрої героїні, зберігаючи яскраво втілений раніше образ юної красуні, яка прагне насолоджуватися життям. Водночас руйнація її надій та несподіваний для неї поворот подій розширює спектр залучених композитором засобів. Для характеристики Манон автор використовує можливості не тільки концертної арії, але і різноманітних побутових жанрів, зокрема, баркароли (*g-moll*, розмір 6/8, тип руху, що коливається), маршу (*G-dur*, висхідні пунктирні ходи на тлі тремоло в оркестрі). Підкреслимо, що у репліках Маркіза до Манон відчувається його по-справжньому глибоке захоплення дівчиною. На такому емоційно забарвленому фоні ще більше знеособлюється образ Дегрійо, любовні почуття якого проявляються лише у короткому ансамблі-діалозі з Манон. Розпач героїні через відправлення коханого до казарми Д. Обера втілює засобами *lamento*: тональність *g-moll*, кантиленний тип мелодики, переважання низхідного руху, секундових

мотивів тощо. Вокальна партія Дегрійо витримана у відповідному до сюжетної ситуації вимушеної розлуки з Манон ліричному ключі.

Друга дія, яка містить 15 сцен, розгортається у затишній елегантній вітальні маєтку д'Ерінї, куди приходить Манон з проханням дозволити їй побачення з коханим. Саме тут відбуваються драматичні сутички, що призводять до трагічних наслідків. Автори опери не відмовляються від прийому двоплановості сюжетних мотивів, які утворюють інший за настроєм фон, заглиблюючи контраст: у будинку Маркіза готуються до балу. Водночас, слідуючи романтичній поетиці, вони трактують природне явище як дзеркало емоційно-психологічної складової змісту – рішення Манон залишитися у маєтку та її подальше побачення з Дегрійо супроводжується шумом грози, що поступово набирає силу. Перша половина дії сприяє укріпленню характеристик чотирьох ключових фігур лібрето Е. Скріба: Маркіза, Манон, Маргарити та Леско, які репрезентують різні сторони людської натури. Маркіз постає до нестями закоханим, згодним на будь-які вимоги чарівної Манон; юна спокусниця, у свою чергу, демонструє як відданість своєму коханому, так і любов до розкоші та багатства; Маргарита сприймається символом доброчесності та порядності, підтверджуючи шляхетність пані Маркізи – своєї благодійниці; Леско остаточно розкриває власну сутність ошуканця та злодія.

Другій дії передуює оркестровий *Антракт* (*Allegretto, G-dur, 4/4*) з грайливою пісенно-танцювальною музикою. Роздуми д'Ерінї втілені Д. Обером у *«Куплетах»*, № 7 (у лібрето позначено «Болеро»; сц. 1) (Scribe, 1856: 40). Обрані композитором куплетна форма, сонячна тональність *G-dur*, рух у метроритмі *6/8*, акцентування басу на сильній долі такту у темпі *Allegretto* надають музиці характер вальсу та сприяють віддзеркаленню натхнення героя, його піднесеного настрою. Доречно вказати, що вокальна партія Маркіза перегукується з партією Манон, оскільки відзначена віртуозними елементами, які додають музиці особливого одухотвореного звучання. Тому в його висловлюваннях також органічно поєднується блискучий концертний стиль зі сповненими глибоким почуттям ліричними фразами. Наступний розмовний

діалог д'Ерїні та Маргарити не стільки просуває сюжет, скільки доповнює новими деталями образи цих героїв. Гризетка Маргарита (саме так називали у Парижі молоденьких швачок, модисток, квіткарк, котрі своєю працею заробляли собі на життя), по-перше, стверджує моральні принципи незалежних жінок, які розраховують на рівноправний шлюб, на відміну від утриманок і тих, хто заробляє власним тілом; по-друге, є захисницею любові Дегрійо та Манон; по-третє, прагне змінити наміри Маркіза, як нагадуючи про зв'язок з його матір'ю, так і натякаючи на давню відмову від залицянь молодого багатого красеня. Маркіз, навпаки, постає дещо розгубленим: з одного боку, він хоче завоювати прихильність Манон, з другого боку, усвідомлює, що поки Дегрійо у казармі думки його чарівниці будуть зайняти лише коханим. Добре розуміючи потяг Манон до розкоші, він згоден визволити молодого чоловіка від рекрутських обов'язків заради уваги юної красуні. При цьому Маркіз відчуває себе «чесною людиною». Швидка зміна його думок відбиває амбівалентність стану героя.

Це готує емоційно-психологічну атмосферу наступної неочікуваної зустрічі з Манон. Автори опери збільшують масштаби та вагомість розмовних діалогів, за допомогою яких розкривається сутність характеру. Зокрема, мова героїні спочатку рясніє реченнями-благаннями, які потім починають поступово відступати через непідробне захоплення розкішними речами. Разом з тим, важкість вибору між вірністю коханому та любов'ю до багатства, з боку Манон, та між словом дворянина та пристрасним бажанням завоювати красуню, з боку Маркіза, вирішується зі збереженням моральних принципів обох учасників діалогу, що кореспондує з загальними офіційними умонастроями епохи Наполеона III. Завдяки цьому опера набуває реалістичних рис, бо її сюжетні мотиви викликають безпосередні асоціації з навколишнім середовищем. Нюанси емоційного стану героїв розкриває *Дует* (№ 8), багатоепізодність якого дозволяє виявити тонкі градації у їхніх настроях. Він поєднує у собі риси різних типів оперних дуетів: любовного визнання, спокуси, заперечення, згоди, що зумовлює оновлення засобів виразності. Спочатку партія Манон, коли вона, визнаючи переваги Маркіза, говорить про своє глибоке кохання до Дегрійо, відрізняється

виразною ліричною кантиленою, підкресленою пульсуючим супроводом оркестру (*Andante, C-dur, p, 6/8*; вихідна тональність поступово збагачується відхиленнями, надаючи музиці емоційного наповнення). Цікавим драматургічним прийомом є майже дослівне повторення її у відповідях д'Ерїні, що підтверджує щирість його почуттів та правдивість слів. Але, як тільки виникають натяки на душевні коливання героїні, вокальні репліки обох набувають речитативно-декламаційного характеру, і в оркестрі з'являються грайливі скерцозні висхідні пасажі (змінюється метр на $4/4$, а модуляція у *G-dur* відкриває нестійкий у тонально-гармонічному відношенні перехід-зв'язку). Наступний епізод – аріозо Маркіза, – не втрачаючи ліричного настрою, несе на собі риси, притаманні висловлюванням-спокусам. Композитор обирає схвильовану стилістику ліричного вальсу (*As-dur, dolce, 3/4*), семантика якого затвердилась вже к середині XIX століття завдяки різножанровій творчості композиторів-романтиків. Повторюваність виразних висхідних мотивів, доповнених м'якими низхідними зворотами, втілюють почуття любові та прохання, органічно підводячи до найвищої мелодичної вершини зі зверненням до героїні на ім'я. У відповіді Манон відчуваються інтонації благання та стійкості намірів. Д. Обер посилює драматургічну ситуацію репрізою усього аріозно-діалогічного розділу.

Подальші події віддзеркалюються у стрімкій зміні настроїв та домовленостей, сприяючи оновленню оркестрової партії: на тлі збуджених тремоло спочатку виникають скерцозні пасажеподібні ходи, наслідуючи мотиви з партії Манон і надалі ніби відтворюючи «її мову» до реплік Маркіза; стійкість героїні, що похитнулася, знаходить відбиття у довгому на тремоло органному предикті до *C-dur* (тональна палітра дуету свідчить про широту гармонічного мислення французького майстра при збереженні ясності аріозно-пісенних мелодичних структур). Останній розділ Дуету відмічений єдністю вокально-оркестрової тканини, прискоренням ритмічного руху, чітким акордовим супроводом, який асоціюється з маршовою акцентикою. Ускладнення фактури оркестрової партії припадає на кульмінаційні моменти, відбиваючи результат

цього поєдинку-протиборства. Масштаби номеру дозволяють композитору створити повну полум'яних пристрастей, сумнівів, бажань, передчуттів перемоги сцену, що посилює сприйняття Маркіза як справжнього романтичного героя-коханця та відсуває Дегрійо ще більше на другий план.

Неочікуване вторгнення Маргарити у момент досягнення Маркізом мети – поцілунок Манон – бентежить героя, який проте не відмовляється від бажаної насолоди. Подальший напружений діалог подруг (сц. 6) ще більше підкреслює їхні різні характери. Благополучний вихід із ситуації, що склалася, руйнує поява нападника Леско (сц. 7), котрий повідомляє про те, що Дегрійо втік, чинивши опір капралу. Драматична дія об'єднує декілька сцен, виявляючи інші сторони натури Маркіза, який будь за що вирішив завоювати прихильність Манон. Його *Куплету* (№ 9) – це взірць майстерного спокушання, бо виходячи зі слів, він нічого не хоче крім того, щоб вона залишилася у маєтку і дала надію на почуття до нього. Разом з тим, обов'язковою умовою є розлука коханців замість свободи Дегрійо. Вокальна партія цього номеру підкорює своєю природною ліричністю, простотою мелодичної лінії, м'якістю мотивів, пануванням голосу на тлі скромної оркестрової гармонічної підтримки, відсутністю емоційного напору. Навпаки, музика сповнена покірності, терпіння, передає готовність Маркіза передбачати бажання юної красуні. Д. Обер не відмовляється від прийому каденцій як виразу глибокого почуття, трепетного ставлення до предмета свого кохання. Тому фіоритури наприкінці кожного з куплетів посилюють ліричність висловлювання, викликають відчуття правдивості і щирості слів героя.

Приєднання Леско до героїв стає вирішальним у подальшому розгортанні подій: радіючи тому, що Манон залишена тут господинею, він забирає скриньку з діамантами із собою. По суті, з цієї миті доля його кузини була визначеною. Звуки грози за вікнами вітальні віддзеркалюють сплеск туги за коханим в *Арії* героїні (№ 10, сц. 12). Доцільно сказати, що у лібрето її «ліричний вихід» складається з декількох різних оперних форм: невеликої Арії, Каватини, Речитатива та Стретти, що пов'язано зі зміною думок та настроїв. На рівні музичної драматургії це впливає на багатоепізодність вокального номеру. Єдність

різнобарвних за емоціями, контрастних за стилістикою фрагментів підкреслена вихідною та фінальною тональністю *Арії – F-dur*. Слова героїні: «Там посмішки ... тут гроза! / На жаль, це як у моєму серці. / Так, одночасно задоволення і біль / Примушують битися моє серце!» – віддзеркалюють двоїстість її натури. Останні сцени другої дії стають осередком драматичних колізій: неочікувана поява Дегрійо, напружене з'ясування стосунків між закоханими, майже ідилічна картина спільного обіду, сутичка Дегрійо з Маркізом, поранення останнього, арешт молодого коханця. Такий перебіг подій визначає перевагу розмовних діалогів над вокальним співом, тому **Фінал**, об'єднуючи дві останні сцени, розподіляється на два контрастних розділи. Перший з них (сц. 14) – це дует Манон і Дегрійо, в якому невеличке аріозо молодого чоловіка втілює його ніжні почуття до дівчини. Як бачимо, навіть виправдана з позиції розвитку сюжету можливість надати Дегрійо розгорнуте сольне висловлювання не використовується авторами опери, що підтверджує збереження цього героя лише як необхідної постаті літературного першоджерела. Другий розділ (сц. 15) побудований за традицією фіналів опери *buffa* моцартівського типу з поступовим залученням ключових фігур та хору, який персоніфікує Кавалерів та Дам з балу. Вокальна стилістика відзначена превалюванням речитативно-декламаційних мотивів та повторюваністю зворотів, що сприяє загальній динамізації драматургічного процесу.

Остання **Третя дія** вносить яскравий контраст через зміну місця, часу та загальної атмосфери, уведення нових героїв та сюжетних ліній. Проте Д. Обер не прагне до створення локального колориту, зберігаючи загальні формули пісенно-танцювальної музики, серед якої продовжує панувати тридольність вальсу. **Антракт** та **Інтродукція** (№ 12) втілюють характерну для драматургії опери багатоепізодність, яка тут індивідуалізована завдяки чергуванню оркестрових, хорових та сольних фрагментів. Кожен з них має власний комплекс виразових засобів, витриманих, разом з тим, у єдності з загальною сюжетною ситуацією: раби радіють, що мають гарного господаря, співають, танцюють, слухають пісеньку молодого темношкірого Забі про кохання (сц. 1); Жерве у весільному

одязі, тримаючи під руку Маргариту, в *Арії* (*A-dur*, 4/4, пульсуючий оркестровий супровід, піднесена вокальна мелодія широкого дихання з обіграванням мажоромінору) зізнається про своє довгоочікуване щастя (сц. 2), присутні робітники (хор) підтримують веселий настрій, завершуючи Інтродукцію. Зауважимо, що наведені оперні форми вказані у лібрето, в той час, як у клавирі вони вписані в контекст загальної сцени. Разом з тим, доручаючи розгорнутий любовно-ліричний за характером сольний номер нареченому, персонажу, який не має відношення до літературного першоджерела, автори опери врівноважують заявлені опозиційні пари: Манон – Маркіз та Маргарита – Жерве, виявляючи своє відношення до Дегрійо – головного героя повісті абата Прево – як лише необхідного елемента відповідності обраному першоджерелу.

Наступні дві драматичні сцени просувають сюжет: в першій з них Жерве розповідає Маргариті про життя у цих місцях, нового губернатора та про весілля (сц. 3); друга позначає крутий зворот у подіях, бо у в'язнях, яких привезли, Маргарита впізнає Манон (сц. 4). Незважаючи на включення у подальші сцени доволі масштабних вокальних ансамблів, тут переважають розмовні діалоги, підкреслюючи рівноправну роль Скріба-драматурга як одного з авторів опери. Самі ж ансамблі, згідно з оперною традицією, або час від часу нагадують про попередню сюжетну (весільну) ситуацію, або сприяють напруженому розгортанню драматичних колізій. Показово об'єднання композитором різних за змістовним наповненням та психологічною мотивацією моментів сценічної дії в єдиний номер – *Хор* (№ 13). Д. Обер майстерно відтворює зміну емоційного колориту: починаючи з печального наспівного оркестрового *Andante* (*a-moll*, *p*, низхідні плавні мотиви з виразовими октавними ходами до мелодичної вершини), він збудженим тремоло супроводу виокремлює речитативні репліки Манон та Маргарити при неочікуваній їх зустрічі у трагічних обставинах і, підхоплюючи оркестром загальний драматичний тон висловлювання, одночасно змінює тональність на *A-dur* та блискуче перемикає у радісний спів робітників, які вітають тих, що йдуть під вінець. У такому контексті розгортається ансамбль

заручених та Рено, наглядача ув'язнених (сц. 6), який стає першою ланкою у подальшому стрімкому розвитку сюжетних подій.

Ускладнення перипетій відбиває *Тріо* (№ 14). В ньому ключовими фігурами стають Манон, Дегрійо, який нарешті наздогнав свою ув'язнену кохану, та безжалісний, але жадібний до грошей Рено. У цьому ансамблі мабуть вперше розкриваються почуття молодого чоловіка через коло його ліричних сольо-ансамблевих висловлювань, хоча відповідно до розвитку подій вони набувають збуджено-драматичного відтінку. І якщо у дуеті з Манон це пояснюється ситуацією спілкування розлучених закоханих, то у діалозі з Рено напруга наростає у зв'язку з витонченим знуцанням наглядача, який, рахуючи гроші, скорочує хвилини їхнього побачення. Разом з тим, незважаючи на активізацію участі Дегрійо в оперному просторі, він програє як оперний ліричний герой навіть у співставленні з Жерве, оскільки закони драми у сцені зустрічі з Манон переважають над законами суто оперної драматургії.

Для прискорення просування сюжетних подій композитор використовує прийом контрасту у сфері ансамблів, майстерно демонструючи різноманітні можливості усталеної оперної форми. Зокрема, у розглянутому вище *Тріо* зіставляються різні характери і різні взаємовідносини в умовах досить складних обставин та емоційно-психологічних переживань. Повернення Маргарити та Жерве після весільного обряду сприяє зламу безвихідної ситуації, кульмінацією чого стає *Квартет* (№ 15) молодят та нещасних закоханих. Ансамбль вторгається в загальну атмосферу відчаю яскравим контрастом, чому сприяє як обраний комплекс виразових засобів (*Allegro assai, B-dur, alla breve*, рухлива з елементами кругообігу мелодія), так і комбіновані прийоми ансамблевої техніки. Д. Обер спирається на форму рондо, де рефреном стає спільний спів оптимістичної за настроєм та текстом основної мелодії, цілеспрямований характер якої підкреслено високою теситурою партії Манон, підтриманої світлими оркестровими тембрами, а двома епізодами – аріозно-діалогічні сцени Маргарити і Манон та Маргарити і Жерве з короткими репліками Дегрійо.

Як бачимо, останній фазис третьої дії постає концентратом різноманітних ансамблів, що доповнюють розмовні сцени емоційно-психологічними деталями, сприяють нюансуванню сценічних ситуацій, поступово накопичують драматичну енергетику, яка досягає свого напруження у сповненому трагізму останньому 16-у номері опери – *Дует і Фінал* (сц. 13–14). Великий за обсягом дует Манон і Дегрійо стає єдиною у творі любовною сценою героїв. Композитор відкриває її розгорнутим оркестровим вступом, який узагальнює складну гаму переживань, що конкретизується у подальшій сценічній дії. Тремоло низки мажорно-мінорних тризвуків, ускладнених появою зменшених септакордів, на зміну яким уводиться експресивна висхідна гармонічна послідовність на тлі остинатно пульсуючого супроводу з поступовим посиленням динаміки, у комплексі створюють тривожну, наповнену передчуттям біди атмосферу. Тому у різних варіантах цей тематизм з'являтиметься у драматичних моментах дії. Світлим проблиском сприймається виразова лірична мелодія (*dolce, p, ritenuto*), викладена у терцію, в чому вгадується дуетний спів: саме ця музика буде супроводжувати спільне висловлювання героїв. Незважаючи на те, що головна роль у дуеті належить Манон, сольо-ансамблева партія Дегрійо з різних боків розкриває натуру героя: як ніжно люблячої та відданої серцем людини, про що свідчать схвильовані мелодичні фрази широкого дихання в його невеликому за масштабом, але драматургічно вагомому аріозо; не менш виразними є речитативно-декламаційні репліки у діалогах з коханою, які чуйно відбивають його тривогу за стан Манон та сильне бажання її спасіння. Інакше кажучи, Д. Обер приборіг характеристику героя для кульмінаційної сцени своєї опери. У дещо новому світлі постає і героїня, природна двоїстість котрої тут проявляється у глибокому, щирому коханні до Дегрійо: відчуваючи близькість смерті, втрачаючи сили з кожною хвилиною, вона, немов оживаючи, просить вибачення за свої передчуття і говорить, що їй добре з ним. Композитор підкоряє усі засоби достовірному втіленню відчуттів та думок Манон: великого значення набуває оркестрова партія, яка на відміну від попередніх дій містить трагічні звороти, посилені тремоло та гучною динамікою; вокальна партія позбавлена зовнішнього

віртуозного блиску, проте прониклива кантилена змінюється рухливими злітаючими зворотами, віддзеркалюючи прагнення героїні заспокоїти свого пораненого коханого, і потім ніби згасає у коротких з паузами фразах, асоціюючись з її слабким передсмертним диханням. Це аріозо, як і інші сольо-ансамблеві висловлювання героїні, потребує не тільки вокальної, але і акторської майстерності співачки.

Дуетна сцена Манон і Дегрійо постає однією з найбільш зворушливих в оперній практиці. Композитор тонко втілює зміни емоційно-психологічної ситуації. Першою, тихою, кульмінацією стає епізод з хоральною, просвітленою музикою: коханці звертаються до Бога з проханням вибачити їхню пристрасть та благословити їхній шлюб. Згідно з ремаркою у лібрето, у цей час в оркестрі звучать арфи як відповідь з небес. Останнє аріозо Манон починається зі слів «Його жінка!... я його жінка!». Д. Обер для втілення таких високих почуттів вмираючої красуні обирає світлу тональність *G-dur*, тиху динаміку *pp*, повільний темп, рух у вокальній партії великими тривалостями з обіграванням основних тонів ладу. Реакцією на смерть коханої стає бурхливий сплеск відчаю Дегрійо, відзначаючи другу, драматичну, кульмінацію цієї сцени. Прийом нанизування різнохарактерних за змістом і настроєм епізодів, який притаманний ансамблям Д. Обера, дозволяє швидко переключати в інший план дії, посилюючи контраст та створюючи ефект своєрідної зміни декорації. Відгуком на трагізм попередньої ситуації стає звучання теми рефрену з *Квартету* (№ 15), нагадуючи про його учасників та надію на спасіння. Проте звістка про прощення, яку принесли Маргарита і Жерве, запізнилася. Композитор не розширює драматичну ситуацію, завершуючи оперу хорального складу хором, який звучить у «білому» *C-dur* на тлі музики останнього аріозо Манон.

Узагальнюючи наведені аналітичні спостереження, підкреслимо, що опера Д. Обера, незважаючи на суттєву вагу розмовних діалогів, відзначена яскравістю музичних характеристик героїв, тонким відчуттям сценічної ситуації, барвистістю тонально-гармонічних засобів, складністю та віртуозністю вокальних партій та ансамблевих висловлювань. Хоча з часом твір французького

майстра втратив свої позиції на оперній сцені, прояв зацікавленості виконавців у першому 10-річчі нашого століття дає надію на його відродження в музичній культурі сьогодення.

Запитання для перевірки знань

1. Хто такий Антуан Франсуа Прево д'Екзіль? Чому поряд із його прізвищем завжди пишуть «абат»?
2. Охарактеризуйте життя та творчу діяльність абата Прево.
3. Коли була написана повість «Історія кавалера де Грійо і Манон Леско» і чому вона викликала обурення у суспільстві того часу?
4. Як будується повість? В чому полягають основні колізії сюжету?
5. Назвіть ім'я композитора, який першим звернувся до повісті абата Прево в оперному жанрі. Як називається цей твір?
6. Що ви знаєте про діяльність Е. Скріба? Для яких композиторів він писав лібрето?
7. Надайте загальну характеристику оперної творчості Д. Обера.
8. Окресліть основні риси лібрето Е. Скріба за сюжетом «Історії кавалера де Грійо і Манон Леско», написаного для опери Д. Обера.
9. Які сюжетні мотиви вносять введені Е. Скрібом нові герої і яким чином це пов'язано з ціннісними настановами французького суспільства середини ХІХ століття.
10. Хто з героїв в лібрето Е. Скріба та опері Д. Обера займає провідне місце у розвитку сюжетних подій?
11. Коли була написана опера «Манон Леско» Д. Обера і яке жанрове позначення їй надає композитор?
12. Які оперні форми використовує Д. Обер для характеристики головної героїні?
13. Назвіть засоби виразності, використані у вокальній партії героїні. Який номер з цієї опери здобув особливої популярності?

14. Завдяки яким вокальним прийомам композитор зближує партії Манон та д'Ерїні?
15. Що свідчить про другорядну роль де Грїйо в опері Обера / Скрїба?
16. За допомогою чого автори опери викликають співчуття до головної героїні?

РОЗДІЛ 2

ДРАМА КОХАННЯ В ОПЕРАХ Ж. МАССНЕ ТА ДЖ. ПУЧЧІНІ: РИСИ ПОДІБНОСТІ ТА ВІДМІННОСТЕЙ

Останні десятиліття XIX століття стали часом відродження повісті абата Прево на оперній сцені. У 1884 році на сцені *Opéra-Comique* відбулася прем'єра «Манон» Ж. Массне (лібрето Анрі Мельяка та Філіпа Жілля), яка викликала суперечливу реакцію: «зневажливу», за висловом Дітера Цьохліна (Zöchling, 1996: 246), пресу та захоплений прийом у публіки. Через дев'ять років, у 1893 році в Турині представив свою версію сюжету Дж. Пуччіні (лібрето за колективним авторством), яка мала «сенсаційний успіх» (там само: 264). Обидва композитори зберігають провідне становище головної героїні у сценічних подіях, що відображено в назві опер – італійський композитор до імені додав прізвище: «Манон Леско». Якщо Д. Обер не уточнює часу дії, то в лібрето нових оперних прочитань вказано XVIII століття, з конкретизацією другої його половини у Дж. Пуччіні. Подібність і відмінність французької та італійської опер обумовлено особливостями їхнього лібрето. У Ж. Массне зберігаються всі драматургічно важливі моменти літературного першоджерела. Завдяки цьому відновлюються причинно-наслідкові зв'язки. Серед них: аристократичне походження головного героя де Грійо, участь у його долі батька – графа де Грійо, рішення сім'ї Манон відправити доньку до монастиря, зав'язка інтриги біля готелю, втеча молодих закоханих у Париж, підступність кузена Леско-гравця. Суттєвим є збереження мотивів чарівної краси юної Манон, її захоплення розкішшю, спокушання багатством, наявності багатих шанувальників, розлуки та багато іншого, аж до засудження та смерті героїні. Проте, спираючись на характерну для французької традиції п'ятиактну структуру, автори «Манон» запроваджують велику кількість нових персонажів, балет, укрупнюють масштаби масових епізодів, які створюють загальну атмосферу тієї чи іншої сцени і відтіняють сольо-ансамблеві висловлювання героїв.

Оцінюючи оперу Ж. Масне з історичної дистанції, можна констатувати вплив романної драматургії, що розширює поле асоціативних зв'язків: любов / зрада, соціальна нерівність, помста знехтуваного коханця, ігроманія, фатальна пристрасть, трагічність результату. Широко розроблені в європейській літературі ХІХ століття, ці мотиви послужили основою блискучої серії оперних шедеврів, сприяючи закріпленню цих мотивів як архетипів культури.

На цьому тлі сюжетна канва в «Манон Леско» Дж. Пуччіні виглядає набагато скромніше. Як і у французькій версії, інтрига зав'язується на заїжджому дворі в Ам'єні, куди прибула Манон у супроводі брата, сержанта Королівської гвардії Леско. Батьками їй уготована доля черниці. Краса юної красуні настільки зачаровує, що багатий вельможа, королівський податковий орендар Жеронт де Равуар, який їхав з ними в одній кареті, вирішує її викрасти. Однак підготовленою каретою скористалися бідний студент де Грійо, який закохався з першого погляду в Манон, і винуватиця переполоху. На відміну від опери Ж. Масне, в італійській версії відсутній показ спільного життя закоханих у Парижі. Друга дія переносить у розкішні апартаменти в будинку Жеронта, де панує красуня Манон. Однак багате життя без кохання, розваги їй набридли, і вона сумує за де Грійо. Це не заважає їй час від часу захоплюватися своїм відображенням у дзеркалі. Поява закоханого юнака відроджує в Манон полум'я, здавалося, втраченого кохання. Благання про прощення пом'якшують серце де Грійо. Відповідно до законів мелодрами, любовну сцену перериває Жеронт, який несподівано повернувся. Манон глузує з нього, чим викликає в нього озлоблення і жагу помсти. Замість того, щоб скористатися можливістю втекти, Манон не може розлучитися з коштовностями. Жеронт, що встигає повернутися з солдатами, звинувачує її в крадіжці. Манон заарештовують. Останні дві дії пов'язані зі спробою організувати втечу дівчини перед відправкою з іншими засудженими до Америки та смертю героїні на пустельній рівнині Нового Орлеану (*Manon Lescaut Libretto...*, n.d.).

Як бачимо, літературний сюжет представлений в опері Дж. Пуччіні «точково», апелюючи до уяви та знання слухачів, хоч і дотримується фабули

повісті (у Ж. Массне розв'язка відбувається дорогою в Гавр). Італійського композитора хвилює, перш за все, драма почуттів, непереборність проблеми вибору, фатальна всепрощаюча пристрасть і відданість серця. У такій інтерпретації сюжету глибоке співчуття викликає саме де Грійо, життя якого зі смертю коханої виявляється остаточно зруйнованим і позбавленим будь-яких надій. Це не означає відсутності співпереживання головної героїні: Навпаки, її рання смерть сприймається занадто великою ціною за помилки безтурботної юності. Зауважимо, що в цьому відчувається елемент повчальності, притаманний роману виховання.

Незважаючи на різницю охоплення сюжетних подій повісті, обидві опери містять один істотний момент, який у Прево з'являється у характеристиці Леско в ситуації відчайдушних спроб де Грійо роздобути гроші для забезпеченого життя Манон – це мотив карткової гри. У широкому полі культурної традиції він несе у собі відбиток міфологеми, визначаючи стійкі універсалії свідомості. У цій ролі мотив карткової гри виступає методом моделювання певних сторін реальності. Разом з тим, візуально-чуттєвий образ, що склався в ході практики, є багатозначним: це і гра з долею, і випробування удачі, і розчарування, і крах усіх ілюзій, нарешті, гра чужим життям. Різноманітність його заломлення міститься в обох творах, утворюючи додатковий змістовий ряд.

У Ж. Массне він експонується одночасно з героїнею, яку зобов'язався опікувати Леско. Однак замість цього, давши їй настанови і залишивши одну посеред двору готелю, збрехавши про невідкладні справи в казармі, він вирушає з товаришами по чарці грати в карти. У своєму основному вигляді цей сюжетний мотив виникне у сцені грального залу готелю «Трансильванія» (4 д.), коли розкривається образ Леско-гравця. Але інша іпостась мотиву, що пов'язує в єдиний вузол зовні незначні, подані наче мимохідь деталі, проявляється у трагічній розв'язці основних колізій. Саме Манон приводить до грального залу де Грійо та вмовляє його сісти за картковий стіл. Саме Гійо де Морфонтен, кидаючи виклик долі, запрошує де Грійо зіграти з ним у фараон. Не забувши, що юна чарівниця спочатку віддала перевагу де Грійо, а потім де Бретіні, нанесла

йому образу своєю неувагою до старань догодити її бажанню подивитися балет на міському святі, програвши велику суму, звинувачує де Грійо у шахрайстві, а Манон у спільництві. Безпечна гра Манон чужим самолюбством, егоїзм, хоч і мотивований різними причинами, прагнення за будь-яку ціну поєднати несумісне – любов і багатство – призводять до краху життя героїні: доля спокусливої красуні була вирішена. А Гійо задоволений: «(до Манон; тихо): “Тисяча вибачень, мадемуазель, але це був такий чудовий випадок!..” (до де Грійо) “Я програв, пане, повернув. А ви втіштесь...”» (Massenet, 1895: 350).

Децо інакше вирішено мотив карткової гри в опері Дж. Пуччіні. Зберігаючи безпосередній зв'язок із сюжетом Прево у характеристиці Леско, він постає у більш широкому полі значень поняття гри. Нововведений персонаж – студент Едмондо, балагур і веселун – насміхається над скромним, тихим товаришем де Грійо, якому невідомі любовні втіхи. Помітивши його особливу увагу до незнайомої красуні, він зі студентами отримує новий привід посміятися над бідним юнаком. Пізніше, підслухавши розмову Жеронта з господарем готелю та зрозумівши наміри багатого вельможі викрасти Манон, він влаштовує втечу юних закоханих, незважаючи на коливання, боязкість і нерішучість наївної дівчини. Любовні зізнання та вмовляння де Грійо, глузливі коментарі Едмондо перемежуються зі сценами вживання алкоголю та гри в карти Леско. Атмосфера азарту забарвлює всю багатоскладову сцену, що стрімко розвивається. Важливим для розуміння сутності того, що відбувається, є репліка Едмондо, яка підсумовує психологічно складний діалог молодих людей: «Блазнева парочка!» (1 д.). Так граючи, від нічого робити, проте чудово розуміючи всі наслідки, цей жартівник розіграв карту долі Манон (1 д.; *Manon Lescaut Libretto...*, n.d.).

Новий поворот у розробці мотиву гри виникає в сцені виконання Менуету, коли Жеронт хвалиться перед своїми гостями Манон як своєю дорогою іграшкою. Але якщо Жеронт щиро витрачає на коханку захоплені компліменти, то вона лише дотримується «правил гри», розігрує скромницю і вторить своєму багатому покровителю. Насправді її думки знову займає де Грійо, його полум'яна любов. Як і у Ж. Масне, бурхливі пояснення колишніх коханців розгорнуті у

масштабному дуєті. І на вершині взаємного блаженства все руйнується з появою Жеронта та його помстою. Але слова вельможі про щирість його любовних почуттів і знуцання з нього Манон вносять нові деталі у портрет героїні, двоїста натура якої обертається грою чужими почуттями.

Що ж роблять композитори в запропонованих лібрето обставинах? На думку Д. Цьохлінга, орієнтація лібретистів опери Ж. Массне – Анрі Мельяка та Філіппа Жілля – на стиль *Grand Opéra* позначилася у повільності зав'язки інтриги через введення великої кількості другорядних героїв (Zöchling, 1996: 246). З такою оцінкою складно погодитися, оскільки завдяки сценам, що зовні не мають безпосереднього відношення до літературного першоджерела, експонуються ключові постаті, які зіграли певну роль у долі Манон, – Гійо і де Бретіньї. Розтягнутість початкового фазису компенсується надалі ліричною за природою музикою композитора, яка розвивається по лінії зростаючої напруги, досягаючи кульмінації у сцені смерті героїні. Неабиякою мірою цьому сприяв і новий підхід до традиційних для французької комічної опери розмовних діалогів¹. Автор, як правило, вирішує їх у мелодраматичному ключі, супроводжуючи оркестром, хоч і зберігає експресію драматичної мови.

Посилення у партитурі музичного початку висуває на перший план закономірності оперної драматургії, забезпечує органічне включення сольних *quasi* номерів у динамічну сцену, пластичний перехід від однієї форми висловлювання на іншу. Таким є експозиційне аріозо Манон, в якому вона постає зворушливою, безпосередньою, зовсім юною особою, яка вперше покинула батьківський будинок. Стилістика вокально-оркестрової партії надзвичайно різноманітна: виразна лірична кантилена, речитація, віртуозні фіоритури, запитальні висхідні інтонації, хроматичні малосекундові ходи, швидка зміна темпу і фактури – весь цей комплекс малює зворушливу, чарівну дівчину. Тому сама думка про монастир здається жахливою, бо позбавляє Манон можливості відкрити та пізнати навколишній світ. На перший погляд, композитор дещо

¹ Жанрове позначення «Манон» Ж. Массне – комічна опера.

ідеалізує свою героїню. Однак одним штрихом окреслює іншу Манон, здатну, не замислюючись, посміятися з незнайомого, досить солідного пана, замість того, щоб дати гідну відсіч його мало пристойній пропозиції. У цьому вчинку вже вгадується кокетство юної спокусниці, усвідомлення своєї краси, якій багато дозволено. Ж. Масне доповнює її характеристику арією та дуетом із де Грійо¹. Арії (*Andantino lento, h-moll, 3/4*) передують речитатив, де позначені дві протилежні грані образу Манон: у невеликому оркестровому вступі звучить лірико-мрійливий лейтмотив героїні, у речитативних репліках – захоплення вбраннями і багатими прикрасами дам. Арія і за змістом, і за колом інтонацій відсилає до традиції арії *lamento*, оновленої м'якістю вальсової ритміки та експресією романтичної лірики. Середній розділ тричастинної форми відрізняється стислістю виразних аріозно-декламаційних фраз, що відбивають пристрасне бажання насолоджуватися безтурботним життям.

Наступний за ліричним виходом Манон монолог де Грійо переносить в інший світ думок та душевних переживань. Зіставляючи музичні портрети головних героїв, представлених на кшталт мальовничого диптиха, Ж. Масне підкреслює різницю між людьми, яких об'єднало почуття любові, що раптово охопило їх. Серйозність та глибину натури де Грійо виявляє принцип вокально-оркестрового рішення. Контрапунктичне поєднання виразної мелодії оркестру (діалог віолончелей та скрипок) з аріозно-декламаційними вокальними фразами втілює стан юнака, його роздуми про прийнятий вибір, про батька. Багаторазове повторення оркестрової мелодії на тлі пульсуючого супроводу з наступним тональним зрушенням на тон вгору (*Es-dur – F-dur*), зміна темпу (*Andante molto tranquillo – Allegro*), розширення масштабів вокальних фраз, хвилеподібність їхнього мелодичного рельєфу – все підпорядковане задачі втілити суть характеру та умонастрою героя. Композитор використовує прийом *subito* контрасту, щоб посилити раптову зміну у де Грійо при погляді на Манон. Після душевного підйому, який затверджується в монологі з його гнучкою динамікою, оркестрова

¹ Нагадаємо, що тут відсутня номерна структура та визначення традиційних для жанру форм, але тип інтонацій, характер висловлювання, композиція дозволяють застосовувати до таких епізодів оперної сцени усталені поняття.

партія зводиться до тривалих дисонуючих педалей і збуджених фігурацій у високому регістрі, динаміка завмирає на *pianissimo*, стислість початкових речитативних реплік свідчить про раптове потрясіння.

Звернімо увагу на одну деталь: побачивши карету, Манон з усмішкою уточнює, що вона надіслана за нею новим шанувальником (нагадаємо, Гійо), і зараз же вирішує йому помститися, взявши його екіпаж. Свій борг самовдоволеній пан поверне їм сповна пізніше. Так відтяжка зав'язки обертається драматургічним прийомом, стимулюючи стрімкий розвиток колізій.

Лірична драма у 4-х актах Дж. Пуччіні вільна від будь-яких жанрових обмежень, даючи можливість композитору виявити свою музично-драматичну обдарованість. Фігура де Грійо займає одну з ключових позицій в експозиції оперної інтриги. Поява героя супроводжується проникливою низхідною мелодією в оксамитовому віолончельному регістрі, що переривається скерцозними мотивами, які характеризують насмішника Едмондо. Включаючись без волі в нав'язаний йому діалог і зберігаючи деяку іронічність тону, де Грійо розкривається як людина, здатна на глибоке почуття. Оркестрова партія, що супроводжує його щире здивування з приводу нещасного кохання, яке припускає Едмондо-веселун, і визнання у своїй непоінформованості в цьому питанні, є одним з яскравих зразків натхненної, повної стриманої пристрасної лірики. Невелике аріозо доповнює заявлений образ, незважаючи на скерцозні мотиви, що свідчать про «гру» в любовні зізнання, що викликають сміх молодих осіб. Водночас намічена експресія любовного переживання впливає на загальний тонус вокальної партії де Грійо у його дуеті з Манон та наступних сольних ансамблевих висловлюваннях. Доповнена виразною оркестровою партією, вона збагачується новими емоційними обертонами, висловлюючи силу справжнього любовного почуття. Завдяки цьому де Грійо домінує у цій сцені, що визначає його не менш значущу роль у подальших сюжетних колізіях. Навпаки, образ Манон прописаний дуже скромно відповідно до вигляду юної недосвідченої дівчини. думки якої про веселе життя батьки вважали поганими. Тому на тлі пристрасних зізнань де Грійо її нерішучість і відмова бігти сприймаються природною

поведінкою, а поспішне рішення – як порив, прагнення свободи, пізнання радостей навколишнього світу. Тим більш вражає зміна героїні, що постає повноправною господаркою в будинку багатого Жеронта.

Увага до експозиційних розділів обох опер пояснюється визначенням у них вузлових моментів драми та основних рис героїв. Незважаючи на те, що надалі всі заявлені смислові мотиви та характери розвиваються, доповнюються, не виходячи за межі зазначеного типажу, кожен з композиторів знаходить власні змістовні акценти, по-різному висвітлюючи ключові фігури повісті абата Прево.

Звернемося до «Манон» Ж. Массне, не тільки через її появу на 9 років раніше опери Дж. Пуччіні, а у зв'язку з більш точним додержанням літературного сюжету, завдяки чому характери героїв, мотивація їхніх вчинків, внутрішня боротьба пристрастей з обставинами постають у всій повноті.

Зупинимось, перш за все, на другій дії опери французького майстра. Вона виокремлюється серед відомих втілень повісті абата Прево за змістом (життя закоханих у Парижі) та деталізацією характерів героїв, їхніх взаємовідносин, сутності проблеми вибору, яка постає перед Манон. Драматургію камерної за усіма ознаками дії (обмеженість міста та кількості персонажів) визначає об'єднання лірики, фарсу та драми, що зумовлює багатофазність розвитку колізій. Розгорнута любовна сцена-дует, яка її відкриває, підхоплює мотиви взаємного захоплення, експоновані наприкінці I акту. Оркестровий вступ (*Andantino très calme, Es-dur*) побудований на двох контрастних темах. Перша з них – це лейтмотив де Грійо, який звучить в оксамитовому тембрі віолончелей та фаготів. Низхідний рух, виразові звороти, гнучкість ритмічного малюнку відбивають і щирість любовного почуття героя, і глибину його натури. Друга тема контрастує короткістю повторюваних скерцозних мотивів, які завершуються блискучим низхідним пасажом, втілюючи у звуках веселий характер Манон. Третім, не менш важливим тематичним елементом, є обраний Ж. Массне розмір 12/8 з остинатною гармонічною вертикаллю. Прийом пульсації вносить в ліричну сцену-дует відчуття натхнення, ліричної наснаги, безпосереднього виявлення любові. Заявлений комплекс, збагачуючись темброво та гармонічно, зберігається

протягом усіх речитативних епізодів, змінюючись в невеликих аріозо героїв в момент читання листа та доповнюючись піднесеною темою кохання (*Andantino appassionato*). Композитор виокремлює її зміною виразових засобів: мелодія звучить у альтів, починається з сексти D_7 до F -dur, що сприймається яскравим, неочікуваним гармонічним співставленням з попереднім Es -dur. Зберігаючи тридольний метр (9/8), Ж. Масне перетворює «пульсуючу» ритмоформулу на пластику вальсового руху. Домінування мелодичного початку підкреслено речитативними діалогічними репліками героїв та витриманістю вертикальних співзвуч, які лише обіграють зміну D - T опор, завершуючись кульмінаційним сплеском на D_7 у високому регістрі духових та віолончелей.

Вражає природність вокальних партій. У речитативах вони містять низку рельєфних мелодичних мотивів, інтервальних ходів, м'яких низхідних завершень, що виявляє чималу майстерність композитора знайти точне співвідношення вокального та інструментального при концентрації провідних тем в оркестрі і збереженні виразності сольо-діалогічних висловлювань. Для деталізації ледь вловимих настроїв Ж. Масне вільно оперує ладотональними засобами: зокрема, в межах Es -dur появляється відхилення у f -moll, c -moll з відповідними елементами хроматизації у мелодиці. Не менш сильним з точки зору драматургічного розвитку дуєтної сцени є співставлення основної тональності Es -dur з H -dur в момент, коли Манон перериває читання листа та запитує, чи правдиві слова де Грійо. Про авторську увагу до інтонаційного нюансування наведемо рішення наступної репліки де Грійо: «Вас кохати? Ні, я вас, Манон, обожнюю!». Висхідна мелодія з ритмікою, яка виокремлює кожну синтагму, рухається за звуками D_7 до E -dur, завершуючись октавним ходом униз з одночасним оспівуванням домінантового тону Es -dur (Massenet, 1884: 129). Оркестр «завмирає» на педалях, підкреслюючи вагомість сказаного. Таким чином, при наявному домінуванні двох тем-характеристик головних героїв, ця сцена містить багато деталей, спрямованих на розкриття щирих почуттів закоханих. В цьому композитор передбачає особливості камерної опери ХХ

століття, яка висувала перед виконавцями нові вимоги, пов'язані не тільки з володінням мистецтвом співу, але й з акторським інтонуванням тексту.

Два аріозо, виокремлені одне від одного описаною вище ситуацією, мають схожий комплекс виразових засобів, що пояснюється читанням Манон та де Грійо по черзі його листа до батька. Натхненні слова, які відбивають глибокі почуття юнака, що його переповнюють, зумовлюють панування вокальної кантилени. Оркестровий супровід зведений до гармонічної підтримки, а прийом арпеджіато відсилає до старовинної серенади, яка була розповсюджена у романських народів ще за часи Середньовіччя та ренесансу. Нагадаємо, що зміст серенади був пов'язаний з коханням і співак акомпанував собі на одному з популярних у той час інструментів: лютні, мандоліні чи гітарі. Ідилічність затишного життя у коханні та злагоді підкреслено в опері Ж. Массне спільністю вокальних партій, тихою динамікою, яка інколи порушується посиленням на кульмінаційних вершинах, прозорістю фактури, виразовими паузами, ферматами. Здається, що це назавжди. Тим гостріше сприймається подальший драматургічний злам у сюжетних колізіях.

«Першою ластівкою» існування іншого боку життя Манон стають квіти, які помічає де Грійо, вже стоячи на порозі кімнати (він має намір надіслати листа батькові). Манон починає прикидатися, загравати. Ця, на перший погляд, незначна деталь відроджує відчуття двоїстості натури героїні, як об'єктивний факт. Дійсно, вона всім серцем кохає де Грійо, насолоджується його ніжністю та відданістю. Але вона не менш любить розкіш та увагу багатих шанувальників, приймаючи від них знаки залицяння. Ця доволі делікатна ситуація миттєво пояснюється завдяки неочікуваній появі непроханих гостей – Леско і де Бретіньї, якого служниця пошепки називає Манон: «<...> той, хто вас любить!» (Massenet, 1895: 133). З цього моменту починається новий етап розвитку сюжету. Події розгортаються у контрастному переплетінні наївних надій де Грійо, брутально-нахабної поведінки Леско, лицемірства де Бретіньї, який має свою власну зацікавленість, і більш складної гами почуттів Манон: переляку, невдоволення, сумнівів, відмови і, врешті-решт, рішення прийняти пропозицію де Бретіньї.

У дуєтно-діалогічній сцені двох учасників змови – Леско і де Бретіньї – встановлюється бравурно-маршова стилістика: *D-dur, Allegro risoluto*, розмір чотири чверті, акордова фактура, пунктирний ритм, акцент на останній долі такту, що вносить настрій мазурки, напускної бравади, тобто удаваної сміливості, хоробрості. Змовники, як по нотах, розігрують перед переляканими коханцями фарс, в якому є все «за жанром» – шумний наступ та гнівні обвинувачення одного стримують награні втішливі репліки іншого. Кульмінація сварки, до якої рішуче підключився де Грійо, її заздалегідь продумана «стратегія» підкреслені оркестровими засобами. Композитор протягом чотирьох тактів настирливо повторює той самий мотив, а потім нібито застряє на остинатній малосекундovій інтонації, на тлі якої Леско та де Бретеньї, посміхаючись, уточнюють слова юнака. Завершується перша хвиля цієї сцени *quasi* драматичним рокотом октав у низькому регістрі, органічно переходячи до кульмінаційного ансамблю всіх учасників. Комічність того, що відбувається, має своїм зворотнім боком трагічність втрати коханої та власних надій де Грійо, загалом, руйнування їхнього з Манон життя. Зіткнення протилежних змістовних констант розкривається у квартеті героїв (*Più mosso*): Манон відчуває страх, де Грійо запевняє її, що вони не розлучаться, два блазня – Леско та де Бретіньї – продовжують свою жорстоку гру. Відповідно до цього Ж. Массне попарно об'єднує вокальні партії. Музична мова закоханих відзначена виразністю аріозно-декламаційних зворотів з великою кількістю м'яких низхідних закінчень, висловлювання їхніх опонентів відверто речитативні, уривчасті, містять кварто-квінтові та октавні ходи. Останній етап цієї глузливої за метою та поведінкою сцени пов'язаний з уявним порозумінням. І якщо легкість лірико-скерцозних мотивів в партії де Грійо свідчить про радість, яка його охопила при думці про можливість бути разом з Манон, то унісонно-канонічні сентенції ошуканців розкривають істинність їхніх намірів.

Тематична динамізована реприза з проведенням лейтмотиву де Грійо стає центром драматичних подій. В загальній її структурі спостерігається прийом мозаїчності, завдяки якому долається статичність суто оперних закономірностей з їхнім тяжінням до принципу стоп-кадру. Прискорення музично-сценічного

процесу відбувається через швидку зміну «теми» та «учасників» розмови, переключення уваги з однієї пари на іншу. Массне-драматург досягає високої майстерності у виявленні перехресних зв'язків: умовляння-спокусі де Бретіньї, який говорить не про кохання, а багатство та розкіш, наче відповідають зізнання де Грійо, звернені до Леско: «Я <...> її обожаю!.. Кохання сильніше я не знаю» (Massenet, 1895: 154–155).

Останній фазис репризного розділу (*Allegro agitato, Es-dur*) позначений деякими ознаками дзеркальності зі зміною дійових осіб. Якщо на початку дії на першому плані знаходився де Грійо, то зараз увага сконцентрована на Манон. Водночас героїнею кардинально переосмислюються життєві цінності, що посилює драматичну напругу, просуваючи сюжетні перипетії до розв'язання. Не випадково саме тут композитор розгортає масштабне сольне висловлювання Манон, яке за структурою відповідає традиційному номеру (речитатив–арія), але за характером розкриття складних почуттів, сумнівів та роздумів, наявністю рис внутрішнього діалогу його можна віднести до моносцени, типової для камерної опери ХХ століття. Французький майстер гнучко оперує можливостями оркестру: зміна метричного пульсу (4/4, 12/8, 6/8, 12/8, 4/4), динаміки, фактури та засобів гри (у речитативі особливого значення набуває тремоло). Не відмовляється автор від посилення хиткості внутрішнього стану героїні. Її тяжіння до красивого життя надано у своєрідному напливі-спогаді про слова де Бретіньї, про що свідчить оркестрова тема, яка супроводжувала спокусливі речі шанувальника (розділ *Andante espressivo* у мелодизованому речитативі). Втім подальша туга про минуле приходить всупереч з її безтурботною грайливою темою, що була однією з провідних в початковій сцені-дуєті з де Грійо. Власне на рівні музичної драматургії рішення Манон стає вже зрозумілим. Проте, для Ж. Массне, здається, необхідним було пояснити мотивацію вибору героїні не стільки заради виключно грошей, скільки через безвихідь об'єктивних умов, що склалися. Тому останньою крапкою в цій психологічній дилемі сприймається зворушлива арія-прощання. Темп *Andante*, тональність *g-moll*, яка, нагадаємо, була характерною для арій *lamento*, переважання динаміки *pianissimo*, хоральна

фактура оркестрового супроводу, пісенна форма – весь обраний композитором комплекс засобів, підкреслений буденністю слів (героїня прощається зі столиком як символом щасливого життя), спрямований на розкриття справжньої драми почуттів, глибокого страждання, болю серця. Такий драматургічний прийом виправдовує прагнення Манон з часом відродити стосунки з де Грійо – першим і, як виявилось, єдиним коханням її життя. Створений композитором багатозначний та позбавлений дидактичної обмеженості ситуативно-психологічний контекст дозволяє сприймати смерть героїні наприкінці опери як справжню трагедію.

Однак, повернемося до завершення другої дії. Появі де Грійо передуює експресивна тема кохання, початкові звуки якої підхоплюються у вокальній партії героя. Піднесеному настрою юнака відповідають короткі репліки Манон, яка ледь стримує сльози. Ж. Масне посилює драматизм того, що відбувається, створюючи змістовні опозиції в середині традиційної побудови дуетної сцени. Мається на увазі трактовку аріозо учасників ансамблю, які відповідно до усталених норм розкривали відношення кожного з них до певного моменту розвитку сюжету. Тож, арії-прощання Манон відповідає аріозо-мрія де Грійо. Контраст між ними досягається на рівні драматургії, розвитку колізій, мотивації словесного тексту. Інші складові словесно-музичного ряду відзначені схожими рисами: побутово-жанровий характер тексту, повільний темп, тиха динаміка, наспівна мелодія пісенного типу, акомпануюча функція оркестру, яка при цьому в обох випадках конкретизує емоційний стан героїв: стримана хоральна фактура в арії-прощанні Манон поглиблює відчуття драми, яку переживає героїня, схвильований рух коротких повторюваних мотивів шістнадцятими в аріозо-мрії де Грійо підкреслює його наївну щирість та віру у щастя з коханою. Завдяки насиченості мелодичної мови, рельєфності речитативів, контрастним співставленням безпосередньо та на відстані, миттєвій зміні емоційної палітри французький майстер досягає найвищою напруги наприкінці другої дії, завершуючи її коротким кульмінаційним оркестровим кадансом-післямовою.

Розгляд особливостей втілення сюжету повісті в опері Ж. Массне потребує зупинитися і на наступному, третьому акті, хоча в ньому найбільш важливою є власне друга картина. Це пояснюється перш за все тим, що знову у центрі уваги опиняється любовний дует-діалог. Тим не менш її значення у драматургії твору посилено жанрово-масовою замальовкою першої картини, на тлі якої відбуваються важливі події. Присутність всіх ключових фігур цієї історії немовби повертає час назад, коли юну красуню з певними намірами оцінювали два суперника – старий ловелас Гійо де Морфонтен та де Бретіньї. Незважаючи на те, що Манон тепер належить останньому і представлена у блиску свого багатого життя, Гійо не відмовляється від спроби завоювати її прихильність. З цією метою він замовляє балет, прагнучи вразити красуню своєю щедрістю та готовністю догоджати будь-яким її примхам. Тому демонстративна неувага Манон до його старань породила у Гійо гостре бажання помсти. Цей ситуативний момент, який вуалюється авторами опери завдяки зламу у психологічному стані героїні (миттєво прийняте нею рішення їхати до семінарії Сан-Сюльпіс, де знаходиться де Грійо), експонує новий сюжетний мотив, що здобуде свого розв'язання поза традиційного сюжетно-сценічного розвитку у гральному залі готелю «Трансільванія». У такий спосіб долається притаманна п'ятиактній структурі французької опери з розгорнутими жанрово-хоровими сценами деяка сповільненість драматургічного розвитку, навпаки, їхня присутність відтіняє нові грані взаємовідносин між героями, дозволяє створити другий план дії, що ускладнює перебіг вже відомих колізій.

Початок другої картини постає у симетричному віддзеркаленні почуттів захоплення тепер вже знатних дам та богомолук, адресованих де Грійо, бо він постає ключовою фігурою подій. Не зупиняючись на дуетно-діалогічній сцені героя з батьком, все ж звернемо увагу на стилістичну різноманітність першого розділу багатоскладової у сюжетному плані картини. Контрастне співставлення різних елементів створює динамічний тематичний контекст, що відбиває миттєвість перебігу сюжетних планів. Він утворюється завдяки звучанню органа, мелодії, викладеної на кшталт фуги (оркестровий вступ *Andante tranquillo*),

скерцозно-кокетливих мотивів, що супроводжують «щебет» парафіянок, та «сухого» речитативу, який органічно доповнюється акомпанованим з нагадуванням початкового мотиву теми кохання в оркестрі у розмові героя з батьком. На цьому тлі особливого рельєфу набуває невелика арія графа де Грійо (*Andante, C-dur, 3/4*, тричастинна форма з динамізованою репризою), яка вирізняється виразною кантиленою, підтриманою розвиненою оркестровою партією. Музика виявляє глибоку любов батька до сина, щире бажання повернути його до світського життя з родиною, дітьми, radoщами. Відчуття стриманого страждання, краса мелодичного малюнку мимоволі викликають у пам'яті благання Жоржа Жермона, звернені до Віолети. Доречно нагадати, що опери Дж. Верді та Ж. Массне розділяють трохи більше 30 років (дати закінчення творів 1852 та 1883, відповідно). Проте, незалежно від конкретної ситуації, сольні висловлювання обох батьків об'єднані спільною мотивацією. Вище вже вказувалися посилення на історію Манон в романі О. Дюма (сина) «Дама з камеліями», тому виникаючі асоціації не сприймаються надуманими, більш того, вони дозволяють зрозуміти механізм утворення архетипів в надрах оперного жанру з літературною основою.

Тверде рішення-відповідь молодого де Грійо батькові присвятити своє життя служінню Богу не є у злагоді з його думками та почуттями. Розкриттю складної внутрішньої боротьби героя із самим собою присвячений центральний розділ другої картини. І знову композитор, спираючись на досвід оперних сольних форм, розгортає невелику за масштабами, але насичену зміною психологічного стану моносцену, завдяки чому втілюються душевні страждання де Грійо і статичний за композиційно-драматургічною функцією оперний «ліричний вихід» набуває справжнього драматизму. *Andante con moto (4/4, fp, molto espressivo)* відкривається мелодико-гармонічним фактурним комплексом, який за рішенням (альтерована субдомінанта з розв'язанням у домінанту) та звучанням викликає безпосередні асоціації з лейтмотивом томління з опери «Тристан та Ізольда» Р. Вагнера. На його повторенні та варіантному завершенні відбувається речитативний розділ аріозо. Цікавим є прийом діалогічного обміну

«репліками» між оркестром і де Грійо, що підкреслює семантику мелодико-гармонічного комплексу та демонструє наявність змістовного підтексту, бо прийняте героєм рішення не відповідає прагненням його серця. Ж. Масне майстерно долає формальні кордони традиційних структур, починаючи аріозо на *D*-му органному предикті до основної тональності *Es-dur*, підхоплюючи у речитації попередні слова-думки про служіння Богу, супроводжуючи аскетичне вокальне висловлювання низкою низхідних мажорних тризвуків. Але ці, здавалося б, досягнуті просвітлення та внутрішня гармонія кардинально змінюються власне в аріозо – *Sostenuto cantabile*. Зберігаючи в оркестровій партії довгі педалі в басах, акордову фактуру, спокійний рух четвертями, композитор втілює у вокальній партії справжню драму почуттів, поступово розкриваючи переживання де Грійо і використовуючи прийом *subito* контрасту: довготривала динаміка *pp* та *ppp* проривається *f* та *ff* з миттєвою кульмінацією у вокальній партії та насиченістю гармонічної вертикалі в оркестрі. Їхнє співвідношення при ущільненості загальної фактури виводить значимість слів, що вимовляються, на перший план: «Ах! тікай, милий образ душі моєї надто милий; Жду жорстоко здобутого спочинку, І подумай, якби я випив із гіркої чаші, Щоб серце наповнило тим, чим скривавлено... Ах! біжи,... тікай... геть від мене!... Ах! тікай!...» (Massenet, 1895: 269–271). Така виразність досягається через повторюваність коротких вокальних мотивів, в яких плавність терцієвих оспівувань та висхідних питальних зворотів з переважанням великих тривалостей порушується подвійним пунктирним ритмом у спрямованості до інтонаційних опор. Знайдений композитором спосіб розкриття ледь стриманого внутрішнього болю наповнює аріозо експресивністю тону вираження. Високу напругу вокальної партії перехоплює оркестр, розширюючи кульмінацію введенням у драматичному звучанні початку лейтмотиву кохання на тлі збуджених тремоло акордових грон нестійких септакордів, що піднімаються по малим секундам. Показником володіння Ж. Масне тонкощами оперного мистецтва є зведення в цей момент вокальної партії до схвильованого речитативу, який завершує щирі зізнання героя. Невичерпаність ситуації підкреслена мелодико-гармонічними

засобами: останні слова фрази – «<...> це ім'я... яке переслідує мене, і чому?» – надані по звуках низхідного зменшеного септакорду.

Автори опери гнучко оперують прийомами переключення з суто оперних форм, сконцентрованих на розкритті внутрішнього стану, на сюжетний перебіг подій і навпаки. Нагадування воротаря про час служби відроджує звучання тематизму оркестрового вступу до другої картини у поєднанні з молитовним зверненням де Грійо до Бога послати йому терпіння. Проте, повернення до реальності супроводжується водночас більш схвильованим благанням наслання кохання покинути його (варіантне проведення матеріалу аріозо у збагаченій фактурі та динаміці). Зміна сюжетно-ситуативних положень підкріплена ферматою на межі розділів та оновленням усього комплексу виразових засобів. Зрозуміло, що поява Манон викликає прискорення темпу (*Allegro agitato*) та появу в оркестрі скерцозного тематизму з характерними мотивами з другої дії. Речитативу *secco* героїні передують лейтмотив кохання (*Stesso tempo agitato*), розкриваючи її справжні прагнення та почуття. Немає сенсу описувати подальшу комбіновану за формами висловлювання (хор, аріозо, ансамбль) та тематизмом сцену, оскільки Ж. Массне вільно оперує за необхідністю вже відомими темами і прийомами викладу. Оркестрова партія то дублює вокальну, то залишає учасників драматичного діалогу-з'ясування відносин наодинці, то утворює емоційно насичений фон. Великого значення набувають мотиви лейттеми кохання, які виявляються і в партії Манон. Розгорнуте аріозо героїні відбиває тісний зв'язок французької опери з національною класичною драматургією, де особлива увага приділялася виразовому донесенню тексту. Тому вокальна партія будується на коротких фразах, містить численні паузи, не «затінюється» оркестровим звучанням, інколи залишається без будь-якої підтримки. Спогади про минуле щастя, благання про прощення, слова гарячого кохання знімають кайдани заборони із серця де Грійо, який не має більше сил боротися зі своїми почуттями. Як і попередній акт, третій завершується короткою оркестровою «післямовою» з кульмінаційним спалахом лейтмотиву кохання.

Хоча назва опери Ж. Массне на перший план виводить Манон, в розвитку сюжетних перипетій рівноправну, а інколи і першорядну роль відіграє образ де Грійо. Протиріччя його внутрішнього світу породжені фатальним коханням-пристрастю, яке починає керувати його долею і нарешті руйнує життя. Протягом твору композитор по-різному висвітлює наявну різницю характерів головних героїв, що посилює відчуття магічних чар Манон і не здатності їм протистояти де Грійо. Це враження підкріплюється оточенням героїні, «боротьбою» залицяльників за її прихильність. І фінальна п'ята дія любовної драми французького майстра підтверджує відданість серця де Грійо, його прагнення за всяку ціну врятувати кохану. Проте не менш важливим смисловим акцентом сприймається остаточне зближення головних героїв в єдиному полі взаємних щирих почуттів. Трагічний за змістом останній дует Манон та де Грійо, побудований на перехресних тематичних зв'язках зі сцени в Сан-Сюльпіс із повторенням героєм колишніх слів коханої, стає вираженням істинного злиття їхніх душ, глибокого неминущого почуття.

Як вже вказувалося при порівнянні суттєвих моментів експозиційних розділів та зав'язки інтриги в операх Ж. Массне та Дж. Пуччіні, італійський композитор, також зберігаючи у заголовку опери ім'я з прізвиськом головної героїні, віддає данину і де Грійо, незважаючи на відсутність важливої у сюжеті повісті сцени спільного життя коханців у Парижі. Водночас друга дія, як і у французького майстра, стає вирішальною в розвитку драматичних колізій. Чималу роль у новому розвороті подій відіграє Леско, який постає в амплуа посередника-спокусника, розповідаючи Манон, яка сумує за минулим коханням, про прагнення де Грійо виграти в карти багато грошей для розкішного життя своєї коханої (як бачимо, тут це є власним вибором героя, хоча у Прево до цього його підштовхує Леско – гравець та авантюрист, охочий до багатства своєї сестри). При наявному скороченні сюжетних подій Дж. Пуччіні зберігає важливий мотив взаємної туги про втрачене щастя, що дозволяє, по-перше, уникнути будь-якого повторення вже втіленого в іншому творі, по-друге, представити де Грійо як цілісну натуру, бо вибір, зроблений ним назавжди, став

сенсом його існування. Така трактовка розкриває глибоку трагедію героя, тому що смерть коханої для нього рівнозначна кінцю власного життя.

Суттєвий етап драми припадає на другу половину другої дії, коли неочікувано після уходу Жеронта в його будинку появляється де Грійо. Дуетна сцена віддзеркалює коливання в емоційному стані обох головних героїв: каяття та освідчення в коханні Манон, гнівні звинувачення та відродження почуттів в душі де Грійо. Дж. Пуччіні пластично використовує суто діалогічний принцип з невеликими аріозо героїв, що надає оперному дуету рис драматичної розмови, з'ясування відносин. Типова для його мелодій пристрасність тону, хвильова побудова фраз, синкопований ритм, мінливість гармонічної вертикалі, особлива напруга високого регістру, насиченість оркестрової партії, яка дублює вокальну лінію, посилюючи внутрішню динаміку, спрямовані на втілення драматизму ситуації та справжньої боротьби емоцій. Використовує Дж. Пуччіні і своєрідний прийом драматургічного зриву, коли завершує аріозо Манон суто сольним висловлюванням. Несподіваність такого контрастного переключення після бурхливої, сповненої драматизму вокально-оркестрової кульмінації слугує засобом виявлення щирості почуттів героїні. Природним сприймається відповідь де Грійо на такі полум'яні зізнання. Обраний композитором підхід прискорює розвиток сюжетно-психологічних мотивів з досягненням драматургічного результату в межах невеликої за масштабами ансамблевої сцени. Вона завершується, за традицією, дуєтом згодою з єдиною мелодією в обох партіях, посиленою її проведенням в оркестрі. Водночас є суттєва деталь у характеристиці Манон, яка підтверджує рівнозначність для неї кохання та багатства, тому що з таким же захопленням та натхненням вона говорить про багатство будинку, в якому живе (нагадаємо, за кошти Жеронта). Мелодія її аріозо вирізняється широкою амплітудою інтервальних ходів, які доповнюються виразною кантиленою. А слова-почуття перескакують із спокуси багатством у зізнання в палкому коханні. Саме ця нездатність героїні кинути все заради любові стане фатальною в її долі.

Як бачимо, мотив двоїстості натури Манон здобуває у композиторів різну інтерпретацію. У Д. Обера головним винуватцем у смерті юної красуні стає саме Леско, який викрав коштовності у маєтку маркіза д'Ерїньї; у Ж. Массне необдумана поведінка Манон викликає помсту Гїйо де Морфонтена; і тільки у Дж. Пуччіні любов молодої спокусниці до розкоші виступає справжньою причиною її загубленого життя.

Водночас в опері італійського майстра розкривається інший бік натури Леско-гравця, коли він наполегливо докладає зусиль, щоб допомогти Манон та де Грїйо своєчасно втекти з будинку Жеронта. Хоча Леско, любитель грошей, висловлює жаль щодо коштовності, котрі треба негайно залишити, він усвідомлює небезпеку всієї ситуації, на відміну від Манон, яка перебуває у владі багатства. Таке рішення цього сюжетного мотиву аргументує подальшу участь Леско у прагненні де Грїйо позбавити свою кохану долі каторжанки. Останній ансамбль другої дії відбиває злам у фабулі та складає різкий контраст попередньому емоційно різноманітному, але з перевагою пристрасно-любовного настрою дуету Манон та де Грїйо. Дж. Пуччіні супроводжує появу Леско темою Жеронта, оскільки власне від нього виходить реальна загроза закоханій парі. *Allegro con fuoco, ff, marcatissimo* посилюють рішучий характер мелодії, перші чотири звуки якої у дусі маршової ходи великими тривалостями (чверть з крапкою в розмірі 6/8) рухаються уверх по звуках *T-D* опор *a-moll*. Композитор демонструє блискуче володіння поліфонічною технікою, бо тема побудована за принципом «ядро – розгортання» та послідовно викладається в «чотирьох голосах» (*S-A-T-B*) на кшталт експозиції фуги. Згідно з правилами композиційної техніки тема спочатку звучить у скрипок, потім доручається відповідним за регістрами іншим струнним, збагачуючись дублюванням у дерев'яних та мідних духових і протискладенням (Руссіні, 1915: 312). Зауважимо, що на оркестрове фугато накладаються окремі репліки переляканих головних героїв, поки Леско переводить подих, тобто завдяки викладу композитор віддзеркалює психологічну атмосферу, а енергійність звучання цієї музики асоціюється також з натурою Леско-військового. Але у драматургічному сенсі не

менш важливим є обігравання семантики слова «фуга», що означає «втеча». Таким чином, Дж. Пуччіні, в операх якого завжди панує спів, використовує досвід барокової культури та виводить оркестр на перший план, розшифровуючи суть наступних невдалих спроб головних героїв. Фугато передує драматичному тріо, в якому провідна роль належить саме Леско, незважаючи на активну участь двох коханців відповідно до сюжетно-сценічної ситуації. Не випадково оркестрова партія не втрачає своїх позицій, що підтверджується збереженням «ядра» теми фуги протягом всієї ансамблевої сцени.

На композиційно-драматургічному рівні опери використаний Дж. Пуччіні прийом «узагальнення через жанр» стає своєрідною «модуляцією» в інший план оповідання з перенесенням акценту на постать де Грійо. Підтвердженням слугує оркестрове *Intermezzo*, яке передує третьому акту цієї зворушливої ліричної драми. Зв'язок з повістю абата Прево посилюється текстовим епіграфом з вказівкою героя наступних слів – де Грійо: «...Справа в тому, що я її люблю! – Моя пристрасть настільки сильна, що я почуваюся найнещаснішою живою істотою. – Що я намагався в Парижі, щоб отримати їй свободу!... Я благав могутнього!... Я стукав у всі двері і благав!... Я навіть вдався до насильства!... Це все було марно. – Мені залишився тільки один шлях; іти за нею! І я слідую за нею! Куди б вона не пішла!... Навіть якби це було наприкінці світу!...» (Руссіні, 1915: 343). Відокремленість *Intermezzo* в загальній композиції опери підкреслює не тільки чималу роль оркестрової партії в розвитку сюжетно-сценічних перипетій. Його відносна самостійність як окремої одиниці оперної драматургії робить органічним «переключення» уваги на головного героя повісті абата Прево, власне на де Грійо, бо Манон певний час не бере участі у подіях, що відбуваються. Завдяки цьому чотири акти розподіляються попарно і викликають асоціації з живописним диптихом (нагадаємо, що подібні паралелі виникали в першій дії опери Ж. Массне при характеристиці головних героїв). Особлива функція *Intermezzo* усвідомлюється, перш за все, на тлі інших оркестрових висловлювань. Дж. Пуччіні не оперує такою композиційною одиницею, як Антракт. Хоча перша дія відкривається оркестровим вступом, який звучить при

закритій ще завісі, ця музика безпосередньо відтворює загальну атмосферу жанрової сцени на поштовому дворі в Ам'єні та об'єднує далі «місцем дії» різноманітні за змістом та формами епізоди цього акту. Оркестрові вступи до інших актів цієї любовної драми розпочинають нові етапи в її розвитку і співпадають з початком кожного з них.

Intermezzo має своєїрідну преамбулу, в якій відтворюються симфонічними засобами і суть трагедії, що трапилася, і роздуми-спогади де Грійо: *Lento espressivo* доручене струнній групі з виразним діалогом трьох солюючих інструментів – віолончелі, альту та скрипки; інші віолончелі *divisi* підтримують спочатку соло синкопованим терцієвим рухом, потім зводяться до рідких басових опор. Заявлений тематичний комплекс проводиться двічі, зсуваючись уверх на кварту. Камернізація складу сприяє заглибленню в психологічний стан героя, який дешифрується характером музичного матеріалу. Провідна тема має вокальну природу, відзначена широким диханням та великою амплітудою регістрового розвитку. Власне вона віддзеркалює стан де Грійо. Цей розділ *Intermezzo* не втрачає своєї яскравої театральності, бо виразові тематичні утворення тісно пов'язані з попередніми подіями завдяки збереженню тембрової диференційованості «персонажів». Зокрема, на тему-мелодію (віолончель, вдруге альт) накладається терцієво-квартовий мотив, який замикає септима (відповідно, альт – скрипка). Короткість низхідних інтервальних структур, кожна з яких підкреслена акцентом, посилена пунктирною фігурою, звучить жалісним стогоном, що сприймається як «голос Манон» у згадках самовіддано закоханого героя. Глибокому, всеохоплюючому коханню-пристрасті де Грійо присвячена основна частина *Intermezzo*. Красива тема *Andante calmo (h-moll–H-dur)* починається з вершини-джерела, на *p*, панує майже у всіх високих за тембром інструментах, крім скрипок, на тлі рідких акордів *pizzicato* та прозорих арпеджіо арфи. Залучення композитором тільки альтів зі струнної групи при експонуванні цієї ліричної за характером теми спрямоване на підкреслення в ній поки прихованої емоційної наповненості, яка виявить себе далі в експресії романтичних за силою прояву почуттів. Цілісність музичного образу,

цілеспрямованість розвитку, «ланцюговий» характер тематизму, хвильовий принцип драматургії, який слугує накопиченню напруги і досягненню драматичної кульмінації, уникнення кадансування, ладотональна нестійкість, дисонантність гармонічної вертикалі, мелодизація оркестрових голосів відсилає до практики відомих *Vorspiel* Р. Вагнера. Не випадково *Intermezzo* набуло значення самостійної оркестрової п'єси і відокремлене від наступної третьої дії. Вона, у свою чергу, починається оркестровою темою, на тлі якої розгортаються подальші сюжетні колізії.

Не зупиняючись на третій дії, що відповідає розповіді де Грійо в повісті Прево про спробу визволення Манон, крім участі Леско (у письменника він був давно вбитим у вуличній сутичці), звернемося до фінального четвертого акту, який містить лише дуетну сцену головних героїв. Події, як і в опері Д. Обера – Е. Скріба, відбуваються в Америці, у необжитій землі Нового Орлеану. Проте, якщо у першій французькій опері це аргументується втечею коханців, яку влаштували Маргарита та Жерве, то в італійській інтерпретації лише в аріозо Манон є натяки на попередні обставини (втеча через те, що де Грійо когось вбив). Ще одна паралель між двома операми виникає у зв'язку з деталізацією стану та поведінки Манон. Нестерпний біль, який вона відчуває, змушує її зізнатися у своїх стражданнях, але миттєво вона збирає останні сили, щоб не хвилювати коханого. Початковий розділ дуету (*Andante sostenuto, fis-moll, 3/4*) відзначений провідною роллю оркестру, який створює не тільки загальну атмосферу сцени, але і розкриває емоційний стан героїв, оскільки їхні репліки будуються здебільшого на декламаційно-речитативних зворотах. Партія оркестру рясніє деталізованою динамікою на трьох звуках (*pp–crescendo–ff–diminuendo*). Стрибок на дві октави з наступним низхідним секундовим ходом сприймається своєрідним театральним жестом на кшталт важкого стогону або руху втікачів, якщо слідувати лібрето, але повернення цього мотиву наприкінці опери у короткій «післямові» збагачує його зміст трагічною семантикою. Подальший розвиток тематичного *initio*, незважаючи на мелодизацію голосів фактури, залучає питальні та низхідні «ламентозні» інтонації, які складають другий,

психологічний план дії у співставленні зі скупими на емоції висловлюваннями героїв, хоча Дж. Пуччіні зберігає ліричність як загальну ознаку вокального стилю цієї опери. Саме вона поступово сприяє експресивності музичної мови, завдяки чому вокальний дует в єдності з оркестровою партією набуває симфонічного розвитку та розмаху.

Традиційна структура оперного дуету, де речитативні діалоги доповнюються сольними аріозо учасників ансамблю та містять в кульмінації спільний спів, розгортається у Дж. Пуччіні в низці різнохарактерних, з власними стилістичними ознаками епізодів. Зокрема, після описаного *Andante sostenuto* композитор у невеликій зв'язці модулює у тональність *g-moll*, під знаком якого звучить наступне аріозо Манон. В цьому *Lento* італійський майстер залишає співачку майже наодинці, лише зі скупкою, поодинокую гармонічною підтримкою оркестру. Вокальна партія ґрунтується на коротких фразах, роз'єднаних паузами. При цьому зберігається притаманний вокальному письму Дж. Пуччіні хвильовий принцип розгортання музичної думки, через що утворюється єдина мелодична лінія, особливості якої віддзеркалюють стан героїні відповідно до сценічної ситуації: Манон страждає, але заради коханого збирає останні сили, щоб заспокоїти його. На тлі приховано фатального за сенсом співставлення двох мінорних трізвуків в гармонії, підкреслених контрастом динаміки: *g-moll, pp – f-moll, sf*, партія героїні вирізняється гнучкістю ритміки та тональною мінливістю.

Інакше вирішено наступне аріозо де Грійо, яке стає новим етапом у розвитку ліричної драми. Пуччіні-драматург використовує оркестр у повному складі та насичує його партію яскравим тематизмом. Мелодизований речитатив (*Andante mosso, 3/4, dolcissimo, pp*) супроводжується схвильованою темою, яка передає ледь стримуваний відчай де Грійо. Його зізнання у коханні, тривога, біль втілюються у кантиленній мелодії з *Intermezzo* зі збереженням характерних арпеджіо у арфи (*Andante espressivo con moto*). Тональне мислення композитора позбавлено запрограмованої функціональності, навпаки, пластична зміна гармонічної вертикалі створює особливий звуковий ландшафт з тонким балансуванням між консонансом та дисонансом, ладотональною визначеністю та

нестійкістю. Тема, як і в оркестровому *Intermezzo*, інтенсивно розгортається, збагачуючись сольними та дуетно-діалогічними висловлюваннями героїв і досягаючи драматичної кульмінації. Наступні епізоди – *Allegro moderato*, *Allegro molto energico* – постають її масштабною зоною.

Хвильовий принцип розвитку розповсюджується на всю ансамблеву сцену. Тому уповільнення та прискорення темпу, інший комплекс стилістичних засобів із залученням попереднього тематизму, «камернізація» фактури та її ущільнення, різноманітність ритмічних структур дозволяють Дж. Пуччіні побудувати величезний за об'ємом (вся четверта дія) та вражаючий за силою вираження емоцій любовний дует, найвища точка якого досягається в момент смерті героїні. Музичним резюме «історії про Манон Леско» стає восьмитактова оркестрова «післямова» з проведенням початкової теми останнього акту, яка стверджує трагічність долі Манон та кохання де Грійо.

Три опери, написані у XIX столітті, незважаючи на відмінності лібрето, ступінь наближення до актуальних питань та офіційної моралі того часу, орієнтацію на різні жанрово-стильові моделі та авторські стилі, поетизують образ Манон Леско, подають її передчасну смерть як справжню трагедію людського життя. Такий фінал несе в собі великий заряд для філософського осмислення духовних цінностей, кохання і відданості серця. Тому своєрідна вичерпаність сюжету повісті абата Прево в цих операх виключала будь-яку можливість звернення до нього в наступні часи. XX століття спростувало цю, здавалося б, аксіому, запропонував принципово інший ракурс висвітлення перипетій відомої історії.

Запитання для перевірки знань

1. Як інтерпретується сюжет повісті абата Прево в опері Ж. Массне?
2. Які морально-етичні проблеми часу висвітлюються в музично-театральному творі французького майстра?
3. Назвіть засоби узгодження традиції п'ятиактної французької опери з лірико-драматичним сюжетом літературного першоджерела.

4. Охарактеризуйте ключові сцени в драматургії опери.
5. Яку роль у розвитку оперних колізій відіграє мотив азартної гри?
6. За допомогою яких вокальних засобів розкривається образ Манон Леско?
7. Яким постає головний герой повісті у Ж. Массне?
8. Що вирізняє вокальний стиль французького композитора?
9. Назвіть принципові відмінності інтерпретації першоджерела в опері Дж. Пуччіні порівняно з твором Ж. Массне.
10. Яку роль у сюжетних колізіях відіграють нововведені герої в опері Дж. Пуччіні?
11. Опишіть особливості композиційно-драматургічного рішення опери «Манон Леско» Дж. Пуччіні.
12. Надайте характеристику вокальних форм, використаних Дж. Пуччіні для втілення образу де Грійо.
13. Окресліть динаміку розвитку образу Манон в опері італійського композитора.
14. Як інтерпретує Дж. Пуччіні образ Леско?
15. Розкрийте роль оркестрових фрагментів в опері Дж. Пуччіні.
16. Деталізуйте тематизм та його розвиток в *Intermezzo*.
17. Чим відрізняється італійська оперна версія від попередньої французької?
Як майстри оперної драматургії вирішують фінальні сцени?
18. Перелічіть риси, які зближають дві оперні «драми кохання».

РОЗДІЛ 3

СТОРИНКИ БУЛЬВАРНОЇ ХРОНІКИ В ОПЕРІ Х. В. ХЕНЦЕ

Опера Х. В. Хенце «Бульвар самотності» (*Hans Werner Henze «Boulevard Solitude»*) написана більш ніж через півстоліття після загальноновизнаних шедеврів (1950/51) і вперше поставлена в 1952 році в Ганновері. Її жанрове позначення – «лірична драма» – у поєднанні з назвою кореспондують із традицією ХІХ століття. Проте текст Грете Вайль (*Grete Weil*) та сценарій Вальтера Йокіша (*Walter Jockisch*) позбавляють відомий сюжет якогось флеру романтичності. Дія одноактної опери в семи картинах перенесена у велике французьке місто і починається на вокзалі, де снують мандрівники, рознощики газет, носії, вуличні дівки та нероби. Як і водиться, є тут і невелике кафе, за одним із столиків якого відбувається знайомство головних героїв. До Армана де Грійо, який проводив свого друга, Манон направляє її брат Леско. Йому доручено супроводжувати сестру в пансіон. З того що відбувається далі, стає очевидним його намір використовувати красу та юність своєї підопічної з більшою вигодою для себе, ніж відправити її до закритої школи. Тому побачивши, як молода пара незабаром іде, він не втручається в те, що відбувається. У діалозі знайомства звучать нові мотиви, які викликають у пам'яті ностальгічні ноти роману Бориса Віана «Піна днів» (*Boris Vian «L'Écume des Jours»*): самотності, ніжності, пошуку кохання, розчарування, джазових ритмоінтонацій. У французького письменника закоханих Коліна та Хлою огортала рожева хмара, у лібрето Г. Вайль Арман вимовляє: «Ви бачите, як велика будівля вокзалу схиляється перед нами, спостерігаючи за нашою грою. Довіртеся мені. Тихо паримо ми». Манон підхоплює: «Тихо, відчужено паримо, загублені у мріях повз консьєржа, який переадресує наш багаж» (Henze, 1979: 11–12). Однак, якщо у Віана любов як найвища цінність протиставляється місту-монстру, то в опері Хенце / Вайль черво Парижа засмоктує парочку у вир непривабливих сторін міського життя: любов на продаж, сутенерство, наркоманія, грабіж, вбивство. Певна поетизація подій у повісті абата Прево обертається тут історією з бульварної хроніки, при

тому, що автори опери зберігають суттєві сюжетні мотиви: життя закоханих у Парижі, відсутність грошей у Армана через відмову батька, рокова роль Леско, який, люблячи гроші, у новому прочитанні оригіналу починає їх заробляти на Манон тощо. Так, пройшовши низку метаморфоз, авантюрно-любовний сюжет в опері Х. В. Хенце постає своєю зворотною стороною, розкриваючи інші закладені в ньому смисли.

По-своєму втілюють автори опери ідею *Gesamtkunstwerk*, що набула особливої популярності в період модерну. Відома, зокрема, історія створення «Аріадни на Наксосі» Р. Штрауса як частини грандіозного проєкту Х. фон Хофманстала. У «Бульварі самотності» пантоміма, танцювальні сцени, участь статистів створюють додатковий смисловий ряд. Серед дійових осіб вказані, наприклад, танцюристи – Блудниця, Хлопчик-продавець сигарет, Квіткарка, Два кокаїніста. Статистами, тобто безіменними особами – хлопчики з газетами, жебраки, вуличні дівки, поліцейські, студенти та студентки, мандрівники, – є також учасники балету і пантоміми. Проте композитор використовує пантоміму не тільки в її традиційній функції при створенні масових сцен, але і як суто окремий номер картини, в якому безпосередньо через рух та жест розкривається суть того, що відбувається. Зокрема, останній, шостий, номер другої картини має назву «Пантоміма». Це невелика оркестрова інтерлюдія, яка у партитурі супроводжується наступним коментарем авторів: «Двері зачиняються. Манон ходить нервово назад і вперед. Нарешті вона сідає задумливо на ліжку. (Вона приймає рішення. Підходить до вікна і звішує хустинку назовні)» (Henze, 1979: 26). На цьому завершується не тільки номер, але і друга картина, після якої вперше опускається завіса, нібито проводячи межу між різними «життями» головної героїні.

Ще один номер під назвою «Пантоміма» (№ 15) міститься у п'ятій картині, дія якої відбувається у кабаку (притону). За лібрето/сценарієм картина починається з «Арії та ригурнелю» (№ 13), зображаючи Армана, який звертається до різних «темних осіб», котрі не реагують на його прохання. Він шукає можливість придбати наркотики: «Ось гроші, поміняйте! На ні з чим не

порівнянню мрійливу речовину, яка перетворить цей затхлий світ на зручне пекло! <...>» (Henze, 1979: 68–69). Невеликий оркестровий вступ (8 тактів) до арії містить два тематичних комплекси, кожний з яких має власну семантику. Перший з них є носієм трагічного початку, вторгається як невідворотна доля (*ff*, мідь, тремоло литавр, миттєве захоплення звукового простору); другий проводиться на *ppp*, багатоеlementний: на тлі повторюваного синкопованого мотиву у басу звучать у валторни розгорнута мелодія з великою кількістю хроматичних зворотів та остинатна пульсація у ксилофона та альтів у високому регістрі. Деяка «затмареність» звукового образу віддзеркалює стан Армана та загальну атмосферу кабаку. У розвитку драматургії опери це одна з важливих картин, бо тепер на авансцену любовної інтриги виходить Лілак-син, а Леско, після того, як старий Лілак вигнав Манон за крадіжку, знов виступає в ролі звідника-сутенера. Отже, «Пантоміма» розпочинається після того, як до кабаку заходить Манон. У цей час розвиток основних сюжетних подій немов завмирає: «Два танцівники демонструють (ліворуч і праворуч від рампи) вплив наркотиків» – ремарка в клавирі (Henze, 1979: 75). Зауважимо, що перенесення дії у таке місце (5 картина називається «*Kaschemme*», з німецької «кабак, притон») вказує не тільки на соціальне «падіння» Манон, але й відповідне до неї відношення як до жінки, яку можна «купити».

Не меншою мірою «Бульвар самотності» дає привід говорити про узагальнення жанрової традиції. Стискаючи подійний ряд в одноактну структуру та зберігаючи прийом розподілу картин на номери (з наскрізною нумерацією), композитор активізує композиційно-драматургічні можливості камерної опери з динамікою зміни сюжетних ситуацій, збільшенням ролі оркестрових епізодів, стрімким просуванням до розв'язки заявлених колізій. Перша картина складається з двох номерів: *Ostinato* та *Intermezzo*. Якщо *Ostinato* вирішено як оркестрово-дуетна сцена, то наступне *Intermezzo* доручено оркестру і виконує функцію традиційних оперних антрактів, узагальнюючи загальну атмосферу зав'язки інтриги. Такий спосіб розкриття сенсу того, що відбувається поза участі героїв, Х. В. Хенце використовує неодноразово, завдяки чому формується

додатковий, підтекстовий шар сюжету. Показовим є їхня схожість за характером та звучанням, поступова ускладненість тематизму, яка сприяє динамізації музично-сценічного процесу. Зокрема, в *Ostinato* задіяні виключно ударні інструменти: дрібні ритмоформули малого барабана, удари тамтама, шурхіт румби (*Rumba-Birne*) при динаміці *pp* створюють приховано-тривожний настрій, з іншого боку, викликають асоціації зі знеособленим образом вокзалу великого міста¹, в якому нікому ні до кого нема діла. В кожному наступному *Intermezzo* розширюється склад інструментів, перш за все, завдяки міді, ускладнюється гармонічна вертикаль більш жорсткими співзвуччями, ущільнюється фактура, розростаються масштаби, посилюючи напругу та витискуючи лірику як провідну драматургічну лінію. Водночас, Х. В. Хенце знаходить додаткові деталі, конкретизуючі їхнє змістовне наповнення. Зокрема, перше *Intermezzo* (№ 2), яке замикає першу картину, вторгаючись контрастом завдяки посиленій динаміці, низхідним хроматичним співзвуччям, підкресленим *ff*, акцентами та остинато у верхніх голосах, дробом малого барабана, містить інший звукообраз, що асоціюється з тендітним світом людських почуттів. Заявлений в оркестровій «післямові», він узагальнює настрій дуєтної сцени Армана та Манон і наче підхоплений в *Intermezzo* утворює додаткову змістовну лінію, яка втілює кохання героїв. Показово, що схожа стилістика забарвлює початок другої картини, за сюжетом пов'язаної з життям закоханих у Парижі.

Різноманітність змістовних нюансів у наступних суто оркестрових висловлюваннях залежить від певних сюжетно-сценічних подій та їхніх передбачуваних наслідків. Таким постає музика *Intermezzo* (№ 7), що звучить при закритій завісі і розташоване між другою та третьою картинами. Нагадаємо, що кінець другої картини пов'язаний зі зламом у житті головних героїв, рішенням Манон прийняти послуги залицяльника. Тому ця музика розкриває емоційно-психологічний підтекст того, що відбулося. *Intermezzo* (№ 7) починається з

¹ Таке сприйняття змісту цієї музики підтверджується режисерським рішенням Ніколаса Ленхоффа (*Nikolas Lehnhoff*) всіх п'яти *Intermezzo*, яке є у відеозапису постановки опери на сцені *Grand Teatre del Liceu* у Барселоні в 2007 році (Contemporary Classical, 2020). На виставі був присутній Ханс Вернер Хенце, якого музиканти та публіка вітали довгими оплесками.

високої драматичної «ноти»: *ff*, 4/4, рух четвертними відчайдушно-експресивної мелодії у струнних, «важкі» звуки якої (чверть = 48), підсилені акордовим остинато оркестру, охоплюють майже увесь 12-тоновий ряд. Виникає враження траурної ходи. Стає зрозумілим, що зробивши свій вибір, Манон одночасно кинула виклик Долі, а де Грійо втратив кохану. Проте, образний зміст цього оркестрового узагальнення значно ширше. Композитор, враховуючи масштаби оперної композиції, спирається на можливості компактної складної двочастинної репризної форми. Тому тут є інший контрастний тематизм, котрий втілює образні мотиви невизначеності, невпевненості, ірреальності, що передбачає метаморфозу де Грійо, його падіння на дно суспільства. У той же час, доволі показовим стає вирішення репризи. Х. В. Хенце проводить початкову тему, тільки тепер у ритмічному збільшенні на тлі м'якої пульсації акомпанементу і на динаміці *pp* > *ppp*. Звернемо увагу на композиторську ремарку «З великою ніжністю» («*Mit großer Zartheit*»), що набуває символічного значення незгасаючого кохання головного героя, відданості його серця. Перетворення засобами виразності семантики провідного тематизму стає відбиттям на музичному рівні пари-опозиції «крах – надія».

Не менш значущу роль у драматургії твору відіграє *Intermezzo* (№ 11), розміщене між 3 та 4 картинами. Композитор також підкреслює завершеність певної фази розвитку сюжетних колізій закриттям завіси, після чого 4 картина («Університетська бібліотека»), де за лібрето/сценарієм зустрічаються Арман та Манон, нібито розпочинає «історію кохання» заново, тільки події відбуваються вже в іншому світі. Тому *Intermezzo* (№ 11) несе на собі особливі функції, що підкреслено розширенням його масштабів та ускладненням тематизму. Звернемо увагу на домінування образу, який можна охарактеризувати як насильство. Для його втілення Х. В. Хенце обирає знайомий комплекс виразних засобів, серед яких дріб малого барабану, різкі, ритмічно підкреслені мотиви міді, поступове пришвидшення темпу (спочатку чверть = 40; потім – 66; 116) та активізація динаміки. Водночас композитор посилює дію обраних стилістичних елементів через прийом контрасту як на рівні фактурно-тематичних комплексів, так і

темпових переключень. Зокрема, центральний образ агресивної енергії, який визначає характер цієї музики, на початку *Intermezzo* відтіняється лінійним викладом мелодичних ліній з перевагою дерев'яних духових та рідких мотивів скрипок у контрапункті з тривожними остинато, що набирають силу. Наприкінці, як остаточний висновок, автор двічі зіставляє акордове, акцентоване, на *ff Tutti* у *Grave* (чверть = 66), яке стверджує трагічний початок, та розсип мотивів в різних темброво-фактурних голосах у *Allegro* на *p, pp* (чверть = 135), що є свідченням примарності мрій про кохання.

Із загального перебігу подій, на перший погляд, випадає *Intermezzo* (№ 17), яке міститься після 5 картини «Кабак», частково описаної вище. Підкреслимо, що з неї починається новий виток аналогічних подій, який охоплює також і 6-ту картину. Їхня драматургічна вагомість підкреслена відокремленістю із загального контексту закриттям завіси. Незмінність суті ситуативних положень підкріплюється зміною фігурантів – тепер Лілака-старшого змінює його син. Його анітрохи не бентежить, що Манон була утриманкою його батька, так само, як і главу сімейства, який не проти згадати колишні втіхи. Драматичний із трагічним результатом останній номер 6-ї картини (№ 21) названий «Кольпортаж» («*Colportage*»)¹. Таким чином, «торгівлею врознос» постають перипетії життя Манон у призмі ціннісної шкали сучасності. Але повернемося до *Intermezzo* (№ 17).

В опері Х. В. Хенце оркестрові фрагменти не тільки узагальнюють головні колізії, виявляють приховані змістовно-драматургічні лінії, але й укрупнюють певні моменти фабули, підіймають їх на рівень смислоутворюючих, завдяки чому долається дискретність викладення сюжету. Емоційний тонус *Andante con moto* визначає *Coda* попередньої, 5 картини, виокремлена у самостійний розділ. Це *Andante* має власний «сюжет»: Арман читає листа від Манон (звучить її голос), в якому вона повідомляє, що її новий коханець, Лілак-син, буде завтра вночі відсутній, і нагадує місце мешкання. При цьому, звернемо на це особливу увагу,

¹ Термінами «кольпортаж, кольпортер» позначали розповсюдження-продаж дешевої літератури і професію людей, які цим займалися.

щоб Арман сьогодні увечері не сумував, вона передає йому листа найкрасивішою дівчиною у всьому Парижі – натяк, більш ніж прозорий! (Henze, 1979: 87–88). Стан психологічної напруги відтворюється гучним пошептом чоловічих голосів (завдяки мікрофону), які вимовляють: «Коханий Арман, коханий Арман ...». За лібрето Арман засинає. Можливо цим пояснюється характер *Intermezzo*. Проте, враховуючи аналогічний настрій, який забарвлює початок наступної, 6 картини – сцени після ночі кохання головних героїв, – можна дійти висновку, що в ньому віддзеркалюються мрії та бажання героя, щирі почуття самої Манон. Тож при домінуванні лірики, яка втілюється мелодичним розвитком усіх голосів фактури, імітаційною технікою, переважанням струнної групи, тут зберігається вторгнення чужорідного тематизму як відголоску образу агресії та мотивів невпевненості, затьмареності свідомості.

Нарешті останнє *Intermezzo* (№ 22) – наймасштабне і продовжує розвиток трагічних подій, пов'язаних із вбивством Манон Лілака-старшого. *Vivace* концентрує виразні засоби «комплексу агресії»: гострі співзвуччя у міді, акценти, тремоло, контраст динаміки, широке охоплення регістрового простору. Одним з головних засобів, який конкретизує зміст та наслідки сюжетних подій, стає невідворотній остинатний хроматичний рух у басу, в основі якого лежить послідовність ритмічної прогресії восьмих – 3, 4, 5. Відчуття розбігу, який не може подолати перешкоду і щоразу повертається до вихідної точки, як біг на місці, майже зримо зображує «пастку життя» Манон та останній її притулок – відгороджений світ в'язниці. Логічним завершенням симфонічного розвитку в опері «*Boulevard Solitude*» стає рішення останнього номеру «Ревю» (№ 24) засобами пантоміми: поліцейські конвоюють, пов'язані дівчата виходять з воріт в'язниці, вуличні перехожі підходять, Лілак-син везе віз із Лілаком-батьком. Цей міманс порушує лише пісенька дітей з пансіону, які перетинають площу та співають (Henze, 1979: 128–129). На музичному рівні – це динамізована реприза «комплексу агресії», який поступово формувався протягом *Ostinato* та *Intermezzo* в першій картині і у новому освітленні та розширенні наданий в *Intermezzo* № 11 після третьої картини. Цілеспрямований розвиток провідних образів суто

оркестровими засобами та узагальнення на новому рівні сюжетно-сценічних подій дозволяє говорити про симфонізацію оперної партитури. Водночас цей традиційний для оперного жанру доби романтизму композиційний прийом має тут свої індивідуальні особливості, оскільки композитор створює додатковий, паралельно існуючий ряд, який відзначений власною драматургією та процесуальною логікою. Загальним знаменником для театральної дії та симфонічних узагальнень стає сюжет, його перипетії та колізії.

Про збереження Х. В. Хенце зв'язків з жанровою традицією свідчить опора на усталені принципи багатоактної номерної структури з використанням таких форм вокального висловлювання, як арія, дует, терцет, сцена, хор, нерідко витриманих у традиційних формах. Достатньо вказати, що всі головні герої – Манон, Арман, Леско – мають арії, які і стають їхніми портретами, і відбивають певний момент сюжетного розвитку. Для кожного з них композитор знаходить особливий комплекс засобів. Наприклад, Арія Леско (2 к., № 5; форма *da capo* з кодою) характеризує його як рішучу людину, яка звикла досягати своєї мети за будь-яку ціну. Вокальна партія аріозно-декламаційного типу із окличними та речитативними зворотами розгортається у швидкому темпі (чверть = 152), звучить *f* на тлі активної ходи басів з тремоло та остинатних ритмомотивів у міді. Леско цинічно повчає Манон «іти по трупах», не кохати, а брати те, що власне їй пропонується (Henze, 1979: 24). У такий спосіб він «сватає» своїй сестрі нового коханця – Лілака-старшого.

В іншому освітленні подається образ Армана. Його Арія вводиться лише у похмурій, непривабливій обстановці 5-ї картини. Проте характеристика складається поступово в ансамблях в першій половині опери. Композитор вказує для партії Армана тембр ліричного тенора, нагадаємо, типовий для амплуа героя-коханця, в той час як партія Леско призначена для «*Spiel-Bariton*», буквально «граючого баритону», або ліричного, який вирізняється яскравістю високих звуків, легкістю та рухомістю, що відповідає натурі цього пройдисвіта. Отже, незважаючи на те, що *Ostinato* побудоване як оркестрово-дуетна сцена, центральне місце в ньому займає розгорнуте аріозо Армана. Його вокальний

мелос втілює ширю відкритість душі молодого студента, його мрії про кохання та щастя. Гнучкість мелодико-ритмічного малюнку, наявність кантиленних розспівів, речитації, декламаційних широких ходів наділяють висловлювання героя виразною експресією, схвильованістю, душевним підйомом. Аріозо з першої картини відіграє особливу роль у розвитку сюжету, бо в розповіді Армана про бідного студента, який з надією плететься за гарною дівчиною по Рю-де-ля-Пе (нагадаємо, одна з фешенебельних вулиць у центрі Парижа), а та сідає у лімузин до товстого мужика і «з ним їде, переїжджаючи через серце студента» (Henze, 1979: 8–9). І Манон в цей момент додає: «Можливо вона притискає хустку до рота і кидає його через віконце до ніг студента. На хустці стоїть написана губною помадою адреса» (там само: 9–10). Таким чином, автори опери вкладають у уста героя його власну «історію кохання». У такому контексті все наступне постає ходом часу назад, що посилює відчуття трагічності загубленого життя. І ще одна деталь, яка видає тісний зв'язок «Бульвару самотності» з попереднім досвідом втілення сюжету повісті Прево. Це майже знаменита завдяки романтичним операм фраза «мене звать Манон», яка появляється після аріозо Армана і підкреслена композитором висхідним ходом на велику терцію. Арія ж героя в 5-й картині відбиває метаморфозу, яка з ним відбулася, тому його партія позначена короткими мотивами, різкими широкими ходами, нав'язливою речитацією, нестабільністю ритмічного пульсу, що віддзеркалює гарячковий стан людини у пошуках чергової наркотичної дози.

Центральною фігурою в опері Х. В. Хенце, як і у попередніх операх, незважаючи на різний ступінь втілення образу де Грійо, залишається Манон. Тому її характер, вчинки, трагічна доля розкриваються в низці ансамблів зі всіма ключовими дійовими особами. Власне в них активного розвитку набувають сюжетні колізії, в динаміці змін постає і головна героїня. Водночас, велику роль в драматургії її образу відіграє Арія з 3-ї картини (№ 8). Нагадаємо, що дія відбувається в «елегантному будуарі» Лілака-старшого, коханкою якого стала юна красуня. Однак, вона в цей час пише листа до Армана. Музична стилістика Арії позбавлена будь-якого натяку на лірику та почуття до колишнього коханого.

Навпаки, видає задоволеність Манон своїм життям та відношенням до неї Лілака-старшого. Вокальна партія насичена віртуозними розспівами, грайливими зворотами, мелодичні фрази мають хвилеподібну структуру, містять велику кількість широких ходів до кульмінаційних «точок», що віддзеркалює добрий настрій героїні, справжню насолоду життям. Оркестрова партія, відзначена активним розвитком власного тематизму, підкріплює цю атмосферу скерцозними мотивами, вальсовим рухом, розсипом фігурацій. Водночас, Манон була би не проти побачити Армана, тому вона дає інформацію, де вона кожного дня буває. Згадується дует героїв з *Ostinato*, тільки тепер красуню вижене Лілак-старший: механізм спуску по колах на дно, таким чином, прийшов у дію.

Розгляд усіх оперних форм опери Х. В. Хенце може стати спеціальною темою дослідження, враховуючи їхнє розмаїття та роль у драматургії. Тут лише підкреслимо, що майстерність композитора заявляє себе в індивідуалізації кожної з них, виходячи з логіки розвитку сюжету та створення динамічного перебігу подій. Цьому враженню сприяє й активне використання такого атрибута закінчення акту чи великої картини, як завіса. Нагадаємо, що вона опускається в «Бульварі самотності» декілька разів: після 2-ї, 3-ї, 5-ї, 6-ї картин, що пов'язано як зі зміною обстановки, так і з розгортанням сюжетних перипетій «по колу». Це відчуття при сконцентрованості ряду подій посилюється участю в любовній інтризі батька та сина Лілаків. Завдяки такому прийому Х. В. Хенце досягає ефекту варіативної повторюваності, спрямованої в нескінченність. У композиції опери взаємодіють дві тенденції. Одна з них обумовлена логікою симфонічного розвитку, націленого до кульмінації, інша – пов'язана із змістом картин, їх вирішенням та функцією у формі цілого. З цієї точки зору виокремлюється 4-та картина: кардинальна зміна місця дії як перехід в інший світ – зал університетської бібліотеки, введення хору – студенти латиною читають любовну лірику Катулла, яка розповідає про його нещасне кохання до Лесбії. На цьому тлі відбувається короткий діалог Франсіса та Армана, який у кількох фразах розкриває різницю натур друзів. Для Франсіса світ мистецтва та науки дарує не лише години щастя, а й відгороджує від правди життя. Для Армана час порожній

без коханої. Потім розмова переходить на Манон, і Франсіс розповідає другові про її пригоди. На це Арман відповідає: «Навіть якби вона була у в'язниці, я б їй вірив!» (Henze, 1979: 59). Далеким відлунням історії згадуються рядки Катулла: «Але розлюбити не зможу, будь хоч злочинницею ти». Така глибина і постійність почуття, що перегукуються з думками та переживаннями Катулла, розширюють поле інтертекстуальних зв'язків, виходячи за межі того, що відбувається, «тут і зараз». Кульмінацією картини, своєрідним зізнанням у коханні сприймається подальше спільне читання Армана та Манон лірики давньоримського поета. Такий прийом викликає ще одну асоціацію, безпосередньо з оперної практики втілення повісті абата Прево – любовну сцену читання листа про Манон в творі Ж. Массне. Проте, якщо у французького композитора ця сцена стає своєрідним трампліном для розгортання драматичних подій, то 4 картина в опері Х. В. Хенце спрямована на утвердження теми кохання, стає острівцем лірики, замикаючи собою перше коло розвитку бульварно-авантюрного сюжету.

Заключна 7-ма картина підводить межу під розповіддю та останніми архетиповими мотивами. Стверджується біполярність світу як нероздільної цілісності піднесеного та низовинного, верху та низу, духовного та матеріально-тілесного. Втративши кохану, сприймаючи світ замкнутим простором з його самотністю, Арман вимовляє з гіркотою: «Я більше не Орфей, той нещасний, роздертий менадами» (Henze, 1979: 126–127). У завершальному «Ревю» з «Манон виростають кілька Манон-танцівниць, з Армана кілька П'єро в білому» (ремарка в клавирі; Henze, 1979: 129–130). Образ сумного коханця, багатостраждального суперника з *commedia dell'arte*, розмикаючи межі зовні тривіального сюжету, вносить у твір почуття щирого болю за втраченими ідеалами любові. Одночасно повторювані рядки «*Jubilate, exultate Notre-Dame-des-Fleurs!*» невігядливої пісеньки дітей наприкінці кодї опери несподівано кореспондують із назвою першого роману «*Notre-Dame-des-Fleurs*», 1941–1942 французького романіста, драматурга та поета Жана Жене (*Jean Genet*). Відомо, що його твори викликали чимало суперечок, оскільки своїми героями він обирав представників соціального дна суспільства. Розворот оперної фабули на 180

градусів утримує позиції опери в сучасній культурі як особливого музично-сценічного жанру у його здатності відбивати злободенні проблеми.

Запитання для перевірки знань

1. Що ви знаєте про творчість Ханса Вернера Хенце?
2. Коли була написана опера «Бульвар самотності» і де вперше поставлена?
3. Як інтерпретується сюжет повісті абата Прево у лібрето Грете Вайль?
4. Охарактеризуйте сценарій Вальтера Йокіша і визначте його функцію в композиційно-драматургічному рішенні оперного твору Х. В. Хенце.
5. В чому полягає протиріччя між жанровим позначенням опери «Бульвар самотності» та текстово-сценарним тлумаченням літературного першоджерела?
6. Що дозволяє вважати оперу «Бульвар самотності» Х. В. Хенце одним із сучасних зразків втілення ідеї *Gesamtkunstwerk*?
7. Як пов'язана опера Х. В. Хенце з жанровою традицією?
8. Завдяки чому виникають асоціації з досвідом художньої культури і яку роль вони відіграють у розкритті індивідуальної концепції твору?
9. Якими засобами втілює німецький композитор любовно-ліричну лінію сюжету?
10. Надайте характеристику оркестровій партії в «Бульварі самотності» Х. В. Хенце; визначте прийоми симфонізації оперної партитури.

ВИСНОВКИ

Розглянуті опери Д. Обера, Ж. Массне, Дж. Пуччіні, Х. В. Хенце є оригінальними зразками індивідуально-творчого втілення повісті абата Прево. Своєрідність кожної з них обумовлена як даруванням композитора, його художньо-естетичними пріоритетами, так і тенденціями розвитку самого оперного жанру, ступенем його соціально-ідеологічної затребуваності. В силу цього кожен твір заслуговує на особливу увагу в контексті вирішення різних історико-стильових завдань.

Розділені у часі та просторі, але зіставлені в єдиному зрізі культури, опери на сюжет «Історії кавалера де Грійо та Манон Леско» виявляють риси подібності та відмінності на підґрунті історично сформованого «генофонду» оперного жанру. Завдяки цьому розкривається метаморфоза тих самих сюжетно-сміслових мотивів в умовах варіативної повторності. Виникаюча ситуація змагальності неминуче породжує пошук (усвідомлений чи інтуїтивний) інших глибинних смислів обраного літературного джерела з урахуванням запитів часу, актуальних моральних проблем та духовних цінностей. Наявність в тексті літературного першоджерела множинних мотивів, різних взаємовідносин героїв, життєвих ситуацій розкриває шлях для створення на його основі варіативних лібрето з акцентуванням найбільш важливих для авторів опер ідей. Такий підхід не заперечує усталеній практиці музично-театрального жанру, яка передбачає доволі вільне тлумачення обраної для лібрето основи. Водночас осмислення індивідуальних оперних концепцій виявляє схильність жанру до типізації та оперування архетипами (тобто певними постійними структурами культури, які в різних варіантах втілюються в її історії). Це забезпечує незгасаючий як виконавський, режисерський, так і дослідницький інтерес до «пригод» знайомих персонажів у нових обставинах, на кшталт міфологічних героїв, які щоразу проходять шлях, накреслений долею.

ОСНОВНА ЛІТЕРАТУРА

- Іванова, І. Л., Куколь, Г. В., Черкашина, М. Р. (1998). *Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття*: навч. посіб. / за ред. М. Черкашиної. Київ: Заповіт.
- Мізітова, А. А. (2022). Сюжет абата Прево в опері Д. Обера Е. Скриба. *International scientific innovations in human life. Proceedings of the 12th International scientific and practical conference*, 630–640. <https://sci-conf.com.ua/xi-mezhdunarodnaya-nauchono-prakticheskaya-konferentsiya-international-scientific-innovations-in-human-life-8-10-iyunya-2022-goda-manchester-velikobritaniya-arhiv>.
- Отець Прево. (1939). *Історія невірної. Manon Lescaut* (М. Рудницький, Пер. і передмов.). Львів: Бібліотека «Діла». <https://xp4stm90bvzr.frontroute.org/s11/6/6/4/7/5/66475.pdf>.
- Р[удницький], М. (1939). Автор незабутньої «Манон». У Отець Прево. *Історія невірної. Manon Lescaut* (с. 5–12). Бібліотека «Діла». <https://xp4stm90bvzr.frontroute.org/s11/6/6/4/7/5/66475.pdf>.
- Anonymous (2013, September 30). Abbé Prévost: Biographie. *Linternaute*. <http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/biographie-auteur/content/1849118-abbe-prevost-biographie>.
- Balfe The Maid of Artois (2024, March 16). *English Romantic Opera*. <https://www.englishromanticopera.org/operas/MaidofArtois.htm>.
- Contemporary Classical (2020, August 14). *Hans Werner Henze - Boulevard Solitude (1952)* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hyqCghXfsTU&t=136s&ab_channel=ContemporaryClassical
- Kuiper, K. (2024, April 3). Manon Lescaut novel by Prévost d'Exiles. *Encyclopaedia Britannica*. <https://www.britannica.com/biography/Antoine-Francois-Abbe-Prevost-dExiles>.

- Manon Lescaut Libretto. Deutsch Übersetzung. (n.d.). *Opera-Arias.com*. Retrieved June 28, 2023, from <https://www.opera-arias.com/puccini/manon-lescaut/libretto/deutsch/>.
- Manon Lescaut résumé complet (2023, January 12). *mesfichesdefrancais.com*. <https://www.mesfichesdefrancais.com/produit/manon-lescaut-resume-complet/>.
- Massenet, J. [1895]. *Manon. Opéra-Comique en cinq actes et six tableaux* [Musical score]. Heugel & Cie. (Original work published 1884). [https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ea/IMSLP520775-PMLP11240-Massenet_-_Manon_-_Prelude_%26_Act_I_\(etc\).pdf](https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ea/IMSLP520775-PMLP11240-Massenet_-_Manon_-_Prelude_%26_Act_I_(etc).pdf).
- Mizitova, A. (2023). Opera Metamorphoses of the Story of Manon Lescaut. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 2, 323–340. DOI: [10.24193/subbmusica.2023.2.24](https://doi.org/10.24193/subbmusica.2023.2.24).
- [Prévost d'Exiles](#). (1889). *Meyers Konversations-Lexikon*. 4 Auflage, Band 13, 383.
- Puccini, G. (1915). *Manon Lescaut. Dramea lirico in quattro atti*. Partitura d'Orchestra. Milan: G. Ricordi https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP342141-SIBLEY1802.21379.fe90-39087011222744act_I.pdf.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

- Auber, D. F. E. (n.d.). *Manon Lescaut. Opéra Comique en 3 actes. Poème de E. Scribe*. Partition piano et chant. Paris.
- Henze, H. W. (1979). *Boulevard Solitude. Lyrisches Drama in sieben Bildern*. Text von Grete Weil, Szenarium von Walter Jockisch. Klavierauszug von Kurt Stiebitz. Mainz: B. Schott's Söhne.
- Scharnagl, H. (Hrsg.). (1999). *Operngeschichte in einem Band*. Berlin: Henschel.
- Scribe, E. (1856). *Manon Lescaut. Opéra-Comique en trois Actes*. Musique de M. Auber. Paris: Michel Lévy Frères.
- Zöchling, D. (1996). *Die Chronik der Oper*. Augsburg: Weltbild.