

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**кафедра інтерпретології та аналізу музики
кафедра сольного співу**

**ОБРАЗ ЗІБЕЛЯ В ОПЕРІ «ФАУСТ» Ш.ГУНО
У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ
ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ-ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Магістерська робота:

АЛІЄВОЇ ЕЛЬНАРИ РАХІМІВНИ

НАУКОВИЙ КЕРІВНИК:

професор кафедри хорового диригування,

доктор мистецтвознавства

БАТОВСЬКА ОЛЕНА МИКОЛАЇВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело.

ПІБ Алієва Ельнара Рахімівна:



ХАРКІВ – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП

.....	3
РОЗДІЛ 1 ОБРАЗИ-ПЕРСОНАЛІЇ В ОПЕРІ І ФРАНЦУЗЬКА ЛІРИЧНА ОПЕРА У НАУКОВИХ ТРУДАХ З МУЗИКОЗНАВСТВА	
.....	7
1.1. Музикознавчі підходи до поняття оперного образу	7
1.2. Аналіз компонентів оперної ролі	14
Висновки до Розділу 1	1
.....	30
РОЗДІЛ 2 ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ОПЕРИ «ФАУСТ» Ш. ГУНО	31
2.1. Віддзеркалення традицій французького музичного театру у персонажах опери «Фауст» Ш. Гуно.....	31
2.2. Образно-семантичний аналіз персонажу Зібеля з опери Ш. Гуно «Фауст».....	39
Висновки до Розділу 2	46
РОЗДІЛ 3 ПАРТІЯ ЗІБЕЛЯ В ОПЕРІ «ФАУСТ» Ш. ГУНО У СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ	
.....	48
3.1. Структурний аналіз Куплетів Зібеля	48

3.2. Куплети Зібеля у сучасній виконавській практиці 57

Висновки до **Розділу 3**

..... 64

ВИСНОВКИ

..... 66

СПИСОК

ВИКОРИСТАНИХ

ДЖЕРЕЛ

..... 72

ДОДАТОК

..... 83

ВСТУП

Актуальність теми. Оперна творчість Ш. Гуно ніколи не зникала з поля зору світової музичної науки, про що свідчать численні наукові дослідження. У XXI столітті спадщина відомого французького композитора продовжує займати лідируючу позицію в репертуарі музичних театрів і притягувати увагу дослідників. Однак твори Ш. Гуно, і зокрема опера «Фауст», що відноситься до одного з провідних музично-сценічних жанрів періоду другої половини XIX - початку XX століть - французької ліричної опери, - розглядаються переважно в контексті загальної творчої спадщини композитора, характеристики основоположних властивостей жанру, тощо.

Ступінь вивченості проблеми. Спектр дослідницької літератури, присвяченій оперній творчості Ш. Гуно, досить об'ємний, - від монографій, дисертаційних досліджень, - до наукових статей.

У цьому ряду особливе місце займає дослідження В. Мельник [64], «що проливає світло» на найважливіші проблеми жанрово-стильового характеру творчої спадщини Ш. Гуно, розглянутого автором крізь призму релігійно-естетичних позицій композитора. Деякі принципові положення, присвячені дослідженню ораторіальної гілки творчості композитора, дозволили виявити специфічні риси в відтворенні релігійно-філософської концепції його «Фауста».

Огляд літератури показав, що незважаючи на наявність наукових досліджень з оперної творчості Ш. Гуно, і цінні відмітки з приводу оперного персонажу Зібеля, останній не вивчається у музично-виконавському аспекті. Вищесказане доводить, що тема, яку виокремлено у магістерській роботі *актуальна*. Особливо плідною областю для наукових пошуків видається аналіз музично-виконавських версій партії Зібеля в опері «Фауст» Ш. Гуно у музичній практиці останньої чверті XX - початку XXI ст.

Об'єкт – опера «Фауст» Ш.Гуно у музично-виконавському аспекті.

Предмет – образ Зібеля в опері «Фауст» Ш.Гуно.

Мета дослідження – розгляд музично-виконавських версій партії Зібеля в оперній практиці останньої чверті ХХ - початку ХХІ ст.

Завдання магістерської роботи:

- Узагальнити існуючі музикознавчі уявлення про образи-персоналії в опері;
- Представити аналіз компонентів оперної ролі;
- Виявити жанрові константи опери «Фауст» Ш.Гуно;
- Охарактеризувати образ Зібеля у семантичному аспекті;
- Проаналізувати Куплети Зібеля у структурній площині;
- Розглянути партію Зібеля (на прикладі Куплетів Зібеля) в опері «Фауст» Ш. Гуно у виконавському аспекті (західноєвропейська і російська виконавські версії).

Матеріал дослідження складають Куплети Зібеля у музично-виконавських версіях видатних оперних співаків, - Габріель Сіма (Gabriele Sima), Кетрін Троттман (Catherine Trottmann), Мішель Лозьє (Michèle Losier), Анжеліки Нольдус (Angelique Noldus), Володимира Магомадова, Галини Карєвої та Олени Грибової.

Методологічна база роботи. Вибір теми зумовив методологічну опору на:

- структурно-системний метод при вивченні історіографії з проблематики дослідження роботи;
- компаративний метод – при порівнюванні музично-виконавських версій партії Зібеля в опері «Фауст» Ш. Гуно;
- метод узагальнення – при зведенні підсумків результатів роботи;
- метод типологізації – при обґрунтуванні основних понять у результатах і відповідних висновках.

Теоретичною базою магістерської роботи стали:

Сучасні дослідження різного дисциплінарного профілю, які звернені до явища оперного театру, до сучасних проблем музично-театральної практики, у тому числі оперознавчі твори наступних авторів: Н. Кузнецов [47], М. Черкашина-Губаренко [103-105];

роботи, у яких розглядаються різні типи оперної драматургії ХІХ ст., - О. Чорна [101], М. Черкашина-Губаренко [103-106];

питання ідейного змісту «Фауста» і проблем його інтерпретації, представлені у трудах Г. Ісаханова [39], Ф. Таїрової [88], О. Маркіної [61];

теорія та практика мистецтва сольного співу, - Д. Аспелунд [4; 5], Н. Гребенюк [27; 28], Т. Мадішева [58], О. Стахевич [86]);

теоретичні концепції щодо поняття оперної ролі в інтерпретаційному аспекті, - Л. Алексєєва [2], М. Арановський [3], М. Бахтін [7], М. Кнебель [42], Є. Лозенко [57], В. Немирович-Данченко [71], К. Станіславський [84; 85], Ф. Шаляпін [107].

Наукова новизна полягає в подальшому вивченні оперної спадщини Ш. Гуно в науковому аспекті, недостатньо розробленому в вітчизняному музикознавстві. У даній магістерській роботі вперше досліджено персонаж Зібеля в опері «Фауст» Ш. Гуно у музично-виконавському аспекті.

Практичне та теоретичне значення дослідження. Матеріали магістерської роботи сприяють глибшому усвідомленню музично-виконавської специфіки партії Зібеля в опері «Фауст» Ш. Гуно. Вони можуть бути використані вченими різних спеціальностей - музикознавцями, музикантами-виконавцями в практичній роботі; знайти застосування в вузівських лекційних курсах з історії зарубіжної музики, з історії розвитку вокального мистецтва, історії та теорії музичного театру, оперної драматургії, аналізу музичних творів, а також у театральновиконавській практиці.

Апробація результатів дослідження здійснювалася шляхом виголошення доповідей і виступів на ІV Всеукраїнській науково-практичній

конференції «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 2020).

Структура роботи складається зі Вступу, трьох розділів, переліку використаної літератури та додатку. Обсяг роботи становить 87 сторінок, з них основного тексту 71 сторінка. Список використаних джерел включає 122 найменувань.

РОЗДІЛ 1 ОБРАЗИ-ПЕРСОНАЛІЇ В ОПЕРІ І ФРАНЦУЗЬКА ЛІРИЧНА ОПЕРА У НАУКОВИХ ТРУДАХ З МУЗИКОЗНАВСТВА

1.1. Музикознавчі підходи до поняття оперного образу

Використання джерел з обраної проблематики магістерської роботи доцільно розділити на чотири групи відповідно до предмету дослідження.

Перша група включає наукові праці, що розкривають основні закони оперної драматургії. До них відносяться праці М. Галушко [22], М. Друскіна «Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия» [32], Г. Кулешової «Вопросы драматургии оперы» [49] та «Композиция оперы» [50], Б. Ярустовського «Очерки по драматургии оперы XX века» [111; 112], збірка статей «Вопросы оперной драматургии» [21], кандидатська дисертація І. Мамчур «Драма и музыкальная драматургия оперы К проблеме взаимодействия литературной и музыкальной драматургии в украинской советской опере» та [59], роботи В. Фермана [95; 96]. У названих наукових джерелах оперний образ розглядається в контексті загальних питань драматургії жанру.

Другу групу складають наукові твори з питань поняття оперної ролі. Це роботи наступних авторів: Л.Алексєєва [2], М. Арановський [3], М. Бахтін [7], М. Кнебель [42], Є. Лозенко [57], В. Немирович-Данченко [71], К. Станіславський [85], Ф. Шаляпін [107].

Третя група наукових джерел відбиває проблеми теорії та практики мистецтва сольного співу. До них відносяться твори Д. Аспелунд [4; 5], Н. Гребенюк [27; 28], Т. Мадішевої [58], О. Стахевича [86] та ін.

Оскільки у даній магістерській роботі аналізується підхід до особливостей трактування оперної ролі в опері «Фауст» Ш. Гуно, то четверта група наукових досліджень об'єднує літературу щодо творчості цього композитора. До них відносяться: Г. Ісаханов [39], Ф. Таїрова [88], О. Маркіна [61], М. Черкашина-Губаренко [106]

Як відомо, основи оперної драматургії у музикознавстві пострадянських країн заклав Б. Асаф'єв. Думки з цього приводу розсіяні в його численних працях. Оскільки вони узагальнені в статті М. Галушко «Проблеми теории оперной драматургии в трудах ленинградских ученых» [22, с. 104-117], звернемося до її змісту.

Дослідивши наукові праці Асаф'єва, він визначає основні принципи створеної ним аналітичної концепції: осягнення форми через інтонацію («розвиток опери - чергування періодів накопичення і моментів розряду емоцій» [там само с. 108] інтонаційно-структурний підхід - інтонація завжди постає у динаміці; розуміння форми, як розумної організації музики з метою розкриття її змісту з урахуванням закономірностей масового сприйняття.

Автор статті звертає увагу на акцентуацію в асаф'євській теорії драматургії інтонацій та нерозривний «зв'язок іманентно-структурних засад опери зі смисловим, семантичним їх оточенням» [22, с. 110].

У контексті подальшого розвитку теорії оперної драматургії, погляди Б. Асаф'єва зіграли роль фундаменту, на якому виросла наукова будівля досліджень цього явища. Так, наприклад, М. Друскін в основу своєї праці заклав думку про наскрізну характеристику музичного образу. Говорячи про розвиток асаф'євських поглядів на оперу, М. Галушко згадує дослідження І. Соллертинського, А. Гозенпуда, статті С. Гінзбурга та С. Богоявленського.

Важливою для нашого дослідження є робота Г. Кулешової «Вопросы драматургии оперы» [49]. В основі підходу її дослідження - класифікація оперних творів за типами музично-драматургічної композиції, що пов'язана з історико-стилістичним розвитком музичної драматургії. Автор

встановлює номерний, наскрізний і монтажний типи композиції як основоположні. Перший (номерний) пов'язаний з періодом розвитку оперного мистецтва XVIII ст. - італійською оперою *seria*, французькою ліричною трагедією, англійською оперою. Другий (наскрізний) - з культурою кінця XVIII, почала XIX ст. Третій (монтажний) - з мистецтвом XX ст., що представлений оперними творами Прокоф'єва і Шостаковича.

На думку дослідниці «номерний» тип композиції, з характерною для нього драматургією «емоційного стану», зіставленням конфліктних сторін і паралельним розвитком ліній-протистоять, тяжіє до чіткої структури побудов, завершеності тематизму, внутрішньої замкнутості. Процес формоутворення в операх даного типу складається з серії завершених структурних одиниць» [49, с. 16-17]. Стрижнем архітекτονіки є сольний номер.

Щодо опер з «наскрізним» типом драматургії Г. Кулешова пише наступне: «В операх наскрізного типу розвитку на принципи формоутворення впливає висока інтенсивність драматургії конфліктних зіткнень. Композиція їх знаходить свій музично-організуючий еквівалент в так званих “durchkomponierte Formen¹” з великомасштабними побудовами, що об'єднують <...> монологи, діалоги, хорові та оркестрові епізоди» [там само, с. 17]. Основною композиційною одиницею в конструкції цілого стає сцена.

Опери з «монтажним» типом дослідниця характеризує наступним чином: «Для опер з монтажним принципом композиції характерні калейдоскопічність викладу музичного матеріалу, розчленованість, дрібність будови, що пов'язано з прагненням до багатозначності,

¹ Durchkomponierte Form - Добре складена форма. На відміну від опери номерної структури, добре складені форми мають безперервний музичний потік, який не переривається, перш за все, розмовними діалогами, рідше речитативами. Однак це не виключає вбудовування невеликих закритих форм, наприклад, пісень або арій. У творах Вагнера та Верді також використовуються терміни повністю складена симфонічна або повністю складена музично-драматична форма. Вагнер назвав свій тип наскрізної композиції нескінченною мелодією [https://de.linkfang.org/wiki/Durchkomponierte_Form].

мобільності сцен і продиктовано особливістю сюжетної логіки розвитку матеріалу. Принцип впорядкованості форми в операх подібного типу викликає аналогію з прийомом монтажу в творах кіномистецтва» [там само, с. 17]. У якості композиційного орієнтиру виступає епізод. Три історично сформованих виду композицій дають підставу Г. Кулешовій стверджувати, що опери різних жанрів і творчих напрямків тяжіють до типових форм.

У статті В. Фермана «Основы оперной драматургии» [96, с. 21-27]. здійснена спроба визначити природу і сутність опери. З точки зору драматургічного цілого, автор розуміє співвідношення в опері трьох доданків синтезу: музики, сценічної дії і слова, тобто музики, театру і літератури. У зв'язку з цим В. Ферман визначає оперну драматургію як систему музики (в першу чергу вокальну) виразних засобів, «які розкривають сценічні образи в їх драматургічному розвитку» [96, с. 26]. Автор визначає оперу як музично організовану драму і виокремлює три параметри: «вокалізацію у музичній драмі сценічного тексту, ритмізацію у музичній драмі сценічної дії, симфонізацію у музичній драмі динамічного розкриття образного змісту» [там само, с. 27].

Найважливішим змістовим центром опери є співак. Адже він уособлює собою вербально-інтонаційно-вокальну цілісність. Дослідники неодноразово відзначали потрійну природу вокального образу: «духовно-душевно-тілесна цілісність» [35, с. 54], «музика - слово - дія» [49, с. 11], «слова, звуки, дії» [107, с. 45].

Серед безлічі способів характеристики оперного персонажа (що включають репліки в сценах, речитативи, арії, аріозо, ансамблі, сцени з хором, тощо) вважаємо правомірним виділити сольну характеристику, яку реалізують через сольне висловлювання.

Проведемо огляд форм сольного висловлювання оперного персонажа в історії оперного театру. Слід позначити ракурс розгляду даних питань: огляд проводиться за функціональним параметром. Це обумовлено тим, що жанрове визначення, яке дає композитор оперному твору, далеко не завжди

можна розглядати як жанрове визначення: вибудовуючи структурно-мовну цілісність тексту, композитор підкреслює функціональне значення тієї чи іншої сцени, не вдаючись у подробиці термінологічного характеру.

Досліджуючи оперні персонажі як структурно-змістовну одиницю Є. Приходовська розробила класифікацію сольного висловлювання оперного персонажа за функціональним параметром, яка складається з п'яти груп висловлювань:

- 1) маніфест;
- 2) наратив;
- 3) реакція-переживання;
- 4) молитва;
- 5) наскрізна сольна сцена [75].

До *маніфесту* відносяться сольні характеристики персонажа, які мають вектором «зсередини - назовні», тобто ті, які звернені до того чи іншого адресата (адресатом може бути і зал для глядачів - важлива саме націленість висловлювання), вони обов'язково містять елементи маніфестації своєї позиції або особистості. Прикладів маніфесту в оперній літературі чимало. Найбільш «чисті» зразки містяться у вихідних аріях / каватинах історичного періоду. Однак маніфест виявляється затребуваним і в більш пізні періоди. Відомими прикладами маніфесту є каватина Фігаро з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник», «Credo» Яго з опери Дж. Верді «Отелло», вальс Мюзетти з опери Дж. Пуччіні «Богема», арія Скарпіа з опери Дж. Пуччіні «Тоска», монолог Бориса «Сумує душа» з Прологу опери М. Мусоргського «Борис Годунов», тощо [75].

Прикладами *наративу* можуть послужити пролог з опери розповідь Віри з опери М. Римського-Корсакова «Бояриня Віра Шелога», розповідь Кума про червону свиті з опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», розповідь Старого з опери С. Рахманінова «Алеко», тощо. Дана група сольних висловлювань оперного персонажа настільки очевидна, що найчастіше самі композитори називають сцену розповіддю. Для наративу

характерна присутність слухачів (тих чи інших інших персонажів). Відмітимо, що маніфест і наратив об'єднуються за ознакою націленості висловлювання [75].

Реакція-переживання представлена в історичних зразках опери також обширно. Вся система арій-афектів опери seria слугує прикладом. Серед більш пізніх прикладів даної групи - арія Цариці Ночі з опери В.А. Моцарта «Чарівна флейта», арія Графині з опери В.А. Моцарта «Весілля Фігаро», думка Парасі з опери М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок», арія Любаши «Ось до чого я дожила ...» з опери М. Римського-Корсакова «Царева наречена», тощо. Реакція-переживання відрізняється від маніфесту і наративу відсутністю прямого адресата висловлювання [75].

Специфічний ракурс сольного висловлювання персонажа втілює *молитва*, яка може містити елементи наративу (сповідь), реакції-переживання, звернена до адресата (очевидна націленість висловлювання), проте є відображенням глибоко внутрішніх, не розрахованих на стороннього спостерігача, психологічних процесів. Прикладами можуть послужити молитва Анни з опери Дж. Россіні «Магомет II», молитва Дездемони з опери Дж. Верді «Отелло», молитва Тоски з опери Дж. Пуччіні «Тоска», плач Ярославни з опери О. Бородіна «Князь Ігор», арія Шакловітого «Спить стрілецьке гніздо» з опери М. Мусоргського «Хованщина», тощо [75].

Наскрізна сольна сцена, іноді звана синонімічним по суті терміном оперний монолог, представляє складну комбінацію функціонально різних фрагментів, в кожному конкретному випадку індивідуально вирішену. Наскрізна сольна сцена може з'єднувати епізоди, побудовані як реакція-переживання, з епізодами, побудованими як маніфест, наратив або молитва. Наприклад, сцена і молитва Дездемони з опери Дж. Верді «Отелло» містить наратив (пісня про Іве - розповідь про бідну дівчину Барбарі), реакцію-переживання (у тих епізодах, коли Дездемона говорить про свій стан), навіть відображення зовнішньої сигнальної системи (вітер), а також молитву. Як

прикладі можуть бути названі сцена і арія Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата», сцена і молитва Дездемони з опери Дж. Верді «Отелло», арія Ріголетто з опери Дж. Верді «Ріголетто», арія князя Ігоря з опери О. Бородіна «Князь Ігор», монолог Бориса з опери М. Мусоргського «Борис Годунов», сцена письма Тетяни з опери П. Чайковського «Євгеній Онегін», арія Марфи «Іван Сергійович, хочеш в сад підемо» з опери М. Римського-Корсакова «Царева наречена», сцена і арія Левко «Як тихо, як прохолодно тут» з опери М. Римського-Корсакова «Майська ніч» тощо [75].

Найважливішою властивістю сольного висловлювання оперного персонажа, незалежно від масштабу і формальної організації висловлювання, представляється *структурно-смілова єдність*. Саме структурно-смілову єдність, що забезпечує цілісне функціонування сольного висловлювання оперного персонажа і, відповідно, цілісне сприйняття його слухачем, виступає фактором зв'язку смислових і структурних факторів, «духу» і «плоті» художньої цілісності сольного оперного висловлювання.

З розглянутих джерел нам стає зрозуміло, що в історії опери одне залишається безсумнівним: діалогічна взаємодія двох форм художньої умовності - *словесної*, що розкриває зміст дії, що солідарна її предметній стороні, і *музичної*, що пояснює сенс цієї дії і її предметних реалій.

Оперна вистава, як особливий феномен культури, характеризується різними ознаками. Головними з них стають три.

Перша обумовлена генетичним зв'язком театру і музики, єдністю їх початкових естетичних установок, що веде, по-перше, до наріжного значення трагічної теми в театральному мистецтві, в тому числі, в його музичних формах; по-друге - до виявлення загальнолюдської, «хорової» основи теми оперного театру.

Друга сторона пов'язана зі створенням образу людини у різних якостях, - від близькості до божественного початку у давньогрецькому і ренесансному театрі, до «героя культури». Дана сторона також обумовлює

важливість музичного вираження характеру театральної дії, оскільки веде «вглиб» людини, до психологічних характеристик персонажів.

Третя риса визначається тим, що з аристотелівських часів, театр прагне представляти оперну виставу важливою і закінченою, у завершій послідовності ряду подій, здатних замінювати і представляти ряд життєвих подій, тобто пропонувати новий сюжетний виклад.

Таким чином, історизм, соціальна значущість та сюжетне оформлення представляють «три кити», на яких ґрунтується феномен оперної вистави у його жанровому цілому.

1.2. Аналіз компонентів оперної ролі

Оперна вистава являє собою синтезоване мистецтво, яке включає поетичне, музичне, пластичне і образотворче мистецтва. Відповідно до цього, музична драматургія опери виконує провідну роль у музично-театральному синтезі всіх компонентів і представляє собою розвинену систему музичних виразових засобів утілення дії, зафіксованих композитором у партитурі. Виходячи з вищесказаного, з виконавської точки зору, опера є колективною творчістю, яка характеризується роботою режисера, диригента, хормейстера, солістів, артистів хору, оркестру, балетної групи, декораторів, костюмерів, тощо.

Оперну музику, за словами Г. Гессе, можна називати «екстрактом і втіленням людської культури», «самим ясним, самим характерним, самим виразним її жестом...» [23, с. 115– 116]. Основою семантичної складової оперної музики, виступають моральні риси оперного героя, що відповідають його естетичній сутності - «веселість» як вище знання й любові, пильнування на краю всіх прірв і безодень, доблесть, причетність до культу Прекрасного; «просвітління, пробудження» як досягнення ясності й чистоти, як прекрасна музична метафора, що стає закликком життя, тощо. Стаючи змістом музики, ці, втілені в оперному герої, моральні жести культури набувають нового символічного значення, особливу інакомовність, підсилюються саме нею, оскільки «в іносказаннях, знаках,

піснях ми зберігаємо порив священний» [23, с. 56]. Ілюзія життя, яка стає дієвіше і яскравіше самого життя - у цьому і полягає той головний парадокс оперного мистецтва.

Широкий діапазон характерів оперних героїв дозволяє розміщувати серед них і трагедійні постаті, що уособлюють протест проти життєвої несправедливості, і ідеальні утопічні персони, що перебувають поза сферою дії соціально-історичних сил. Виявлення особливої здатності оперного мистецтва до персоніфікації обумовило створення цілих галерей оперних образів як прецедентів людських характерів та відносин, як взірців поведінки та переживання, як прототипів «героїв свого часу», тобто сучасників (відповідно до різних, зацікавлених у цьому, історичних соціальних формацій).

В цілому, вищесказане дозволяє переконатися в тому, що як для виконавця, так і для слухача, мова опери в її історичному становленні та текстологічному здійсненні визначається головним *семантичним завданням*, - формуванням того чуттєво-оцінного досвіду, без якого не може сформуватися людина у її комунікації з навколишнім світом і з самою собою. Отже, проблема створення сценічного образу пов'язана з пошуком «внутрішньої сутності» персонажу і її вокально-пластичним втіленням. Головним завданням оперного співака полягає в тому, щоб розкривати зміст музики у вокально-словесній і дієво-пластичній формі.

У руслі сказаного показовими є методичні принципи Ф. Шаляпіна.

М. Кузнецов у своїй докторській дисертації «Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И.Шаляпина» до методичних принципів великого співака відносить постановку наступних завдань:

- бути не просто виконавцем ролі, але автором сценічного образу;
- до початку розучування вокальної партії в образному і сценічному плані «складати роль» (ставати співавтором композитора і лібреттиста), не припиняючи такої роботи і на всіх наступних етапах;

- режисерувати свою роль і продовжувати працювати над її сценічним вдосконаленням протягом усього життя вистави;
- цілеспрямовано займатися самоосвітою, а саме, розширенням і поглибленням своїх знань, необхідних для створення інтерпретації та сценічного втілення конкретного оперного образу.

Характеризуючи таким чином позиції Ф. Шаляпіна, Н. Кузнецов пише про власну творчу установку наступне: «В макрокосмі театральної постановки я прагну створити і відобразити цілісний мікрокосм життєвих дій свого героя. Тому я маю намір не зубрити партію, а психологічно перевтілюватися - самостійно (з урахуванням концепції диригента і режисера) створювати роль» [47, с. 21].

Видатний оперний режисер, професор Б. Покровський у своїй статті «Читая Шаляпина» закликав оперних діячів і педагогів музично-театральних вузів звернути увагу на вчення Ф. Шаляпіна «... на струнку систему поглядів людини, який багато і пристрасно розмірковував про оперу, який встановив більш прогресивні принципи оперного мистецтва, ніж будь-хто до нього» [74, с. 69]. Для Б. Покровського «Система Станіславського» стала працею усього його творчого життя. В даний час вона прийнята у всьому світі, і, не дивлячись на те, що «Система Станіславського» була створена більш ніж півстоліття тому, вона досі не застаріла. У цій «системі» Станіславський через «елементи акторської майстерності» (терміни) описав об'єктивно існуючу природу акторської творчості. Він писав: «Термінологія, якою я користуюся в цій книзі, не вигадана мною, а взята з практики від самих артистів. Вони на самій роботі визначили свої творчі відчуття у словесних найменуваннях. Їх термінологія цінна тим, що вона близька і зрозуміла починаючим ... У нас свій театральний лексикон, свій акторський жаргон, який виробляло саме життя. Правда ми користуємося також і науковими словами, наприклад «підсвідомість», «інтуїція», але вони вживаються нами не в філософському, а в самому простому, житейському сенсі» [85, Том IV, с. 6].

Незважаючи на те, що «Система Станіславського» адресована драматичному артисту, вона може бути адаптована для оперних співаків. Цікаво, що за його власним визнанням Станіславського, він «списав» свою «систему» з Шаляпіна.

Особливо цінними є напрацювання Н. Гребенюк у напрямку персоніфікованої інтерпретації в оперному виконавстві.

На думку Н. Гребенюк, вокальна інтерпретація - це «активне співпереживання, можливість пропустити чужі почуття крізь власне серце <...> певна життєва позиція, володіння своїм голосом, рівень виконання певних технічних завдань. Отже, чим яскравіше фігура співака, тобто індивідуальність з її спрямованістю, життєвим і професійним досвідом, тим впевненіше відчуває він себе на сцені, тим більш самостійною і оригінальною буде його творчість» [28, с. 261]. Таким чином, тільки в самому собі оперний співак неординарний, тільки собою він може сказати нове в оперному мистецтві. Його внутрішнє життя, взаємини з людьми, ставлення до своєї професії, моральні та культурні цінності - все це є джерелом і змістом життя на сцені в образі іншої людини. А якщо так, вокальний твір або оперна партія - це тільки закони, за якими діє жива, неповторна людина - співак.

Н. Гребенюк стверджує, що «особистість існує і проявляється, розвивається тільки в дії. Тому образ у вокально-виконавському мистецтві - це виразна дія. Тут, як в математиці, діє закон необхідного і достатнього. Там, де способами акторського мистецтва створюється вокально-виконавський образ, завжди є типізація - художнє узагальнення, а тому й перебудова особистості співака, розширення її можливостей під впливом сильного фактора - творчої уяви ... » [28, с. 259].

Вокальні й акторські здібності з одного боку наче поживляють на сцені розуміння психології свого героя, а з іншого - дають широкі можливості для створення його образу у вокально-виконавській дії.

Першою особливістю оперної виконавської творчості є феномен того, що співак виступає один у трьох іпостасях. Ця найважливіша особливість була врахована у вокально-театральних системах К. Станіславського, В. Мейерхольда і Б. Брехта, про неї писали О. Таїров та М. Чехов. Феномен роздвоєння вокаліста на «автора» та «виконавця» використовується в однаковій мірі як оперними, так і камерними співаками.

Вокальний образ окремого твору або всієї партії народжується у вокально-сценічній дії живої людини і нерозривно пов'язаний з особистістю самого співака (психофізіологічний фактор тут відіграє одну з найважливіших ролей). У кращих зразках оперної творчості дуже важко знайти межу між особистістю персонажа і особистістю виконавця. У хвилини творчості й натхнення ця межа не відчувається й самим співаком. Так формується *друга особливість* оперної творчості - об'єднання співака-людини та людини-ролі.

Виразність почуттів, темброва палітра, перебільшення міміки і жестів, властиві оперному виконавству, - все це характеризує вокальне мистецтво наче зсередини. Дослідниця вокальної творчості Н. Гребенюк відзначає той факт, що «... виразність почуттів, притаманна, як правило, кожній людині, у співаків проявляється начебто під збільшувальним склом, із додаванням специфічних нюансів музичальності. У вокалістів почуття відкриті, позбавлені подробиць, властивих емоційних реакцій, і одночасно зберігають життєву правду ... » [28, с. 235].

Саме це злиття породжує найбільше диво вокально-виконавської творчості - невідому раніше особистість зі своїм характером, ставленням до світу, зі своєю неповторною долею, - їй вірять, за нею йдуть, їй співчують.

«Миттєвість» вокально-виконавського мистецтва робить його, з одного боку, дуже цікавим і унікальним, з іншого – дуже «нестійким», а з третього – висуває на перший план відтворення світу засобами художньої уяви. Минув час оперної вистави – і нічого не можна змінити. Саме тому вплив вокально-виконавського мистецтва на людину дуже сильний. Відомо,

що особистість реалізується лише в дії, русі й розвитку. Тому К. С. Станіславський вважав акторську роботу органічним переживанням на основі перевтілення актора, тобто процесом, коли актор діє на сцені, відчуючи почуття і переживання своєї героїні або героя (в партії, в окремо взятому вокальному творі), як свої власні кожен раз, коли виходить на сцену [84].

Важливо те, що образ завжди народжується знов, в процесі миттєвої гри, а слухачі завжди стають свідками не тільки художньо-виконавської роботи тут і зараз, але й беруть участь у творчості - у втіленні й розвитку сценічного образу.

Таким чином, *третьою особливістю* оперної вокально-виконавської діяльності полягає в тому, що особистість співака в процесі виконання твору втілюється в творчому образі - на сцені виникає нова особистість, - і відбувається це на очах у слухачів.

Н. Гребенюк зазначає, що відомі вчені по-різному називали цю здатність (перевтілення, тобто розуміння таємниць чужої душі). Т. Готье говорив про «ретроспективну уяву», О. Бальзак - про «ретроспективну ерудицію», І. Гете - «про інстинкт ототожнювати себе з чужими відчуттями», Г. Флобер - про «дар втілення в уяві істоти», М. Гоголь вмів «почуттями чути душу», Гі де Мопассан цінував здатність «викликати живі істоти» в своїй уяві, Леонід Андрєєв називав вміння перевтілюватися, жити немов тисячею життів «дивною властивістю гнучкого, зміненого культурою розуму». Зазначимо, що більшість художників відзначає роль неусвідомлених моментів у цьому процесі особливого почуття, інтуїції тощо. Елемент перевтілення наявний і в творчості композиторів, особливо у вокальній і програмній музиці. Р. Вагнер писав про «здібності з повним співчуттям перевтілитися в зображуване обличчя», Х. Глюк вважав важливою здатністю композитора «ставити себе на місце дійових осіб» [28].

Існує і ще одна особливість перевтілення: воно припадає на останню виконавську фазу, тобто створений композитором або драматургом образ

існує не тільки в уяві автора, а завдяки актору, співаку цей образ отримує ще одне життя - в рухах, діях, вчинках, інтонаціях, тембрі голосу.

Так, з'являється найтісніший зв'язок внутрішнього і зовнішнього в оперній виконавській творчості, а у її структурі - сплав здатності до наслідування, з умінням висловити в діях (тембром, музикальністю, мімікою, рухами, фразуванням тощо) не тільки внутрішній стан людини - свого героя, але і його істотні риси.

Як ми вже зазначали, оперна творчість за своєю природою емоційна, вона здатна передавати художні переживання, що є, з одного боку, імпульсом для вірного розуміння вокального образу, а з іншого - провідником думок, оцінок, відношень до явищ реального життя. Створюючи на сцені іншу реальність, співак переживає життя героя так, як це зробив би персонаж того чи іншого вокального твору.

Наведемо в якості прикладу одну виразну характеристику з виконавської творчості легендарної співачки Зари Долуханової. Про неї писали, що коли співачка «співає Баха (уривки з кантат, арії зі «Страстей за Матфеєм») - вас не полишає відчуття мудрої краси, суворої стриманості інтерпретації. Співачка уникає емоційної відкритості, рвучких, бурхливих кульмінацій, сильних акцентів, обережно користується тембровими контрастами – на всьому лежить печать величавості, високої шляхетності.

<...> А тепер згадаємо, як звучать у співачки арії з опер Г.Ф. Генделя «Флавій» чи «Адмет», - це музика інша, не схожа з бахівською, дещо раціоналістична, але вже з багатьма характерними бельканто. И ми чуємо, як округлюється, знаходить чуттєву красу звук голосу співачки. Гама тембрових фарб виконавиці стає більш «багатобарвною, вокальна лінія - гнучкою, текучою». Старовинні італійські автори - Кальдара, Страделла, Джордані, Перголезі ... В їхніх творах панує стихія почуття - живого, вічно мінливого: то ніжно-меланхолійного, то лукаво-усміхненого. І. Долуханова покидає світ суворої, величної музики Баха і пишної, візерунчастої орнаментики італійського музичного бароко епохи Г.Ф. Генделя. Голос

немов наливається соками природи, що прокидається: в ньому - вогонь і блиск, розкіш і таємничість... Долуханова виконує маленький шедевр Страделлі - арію «Pieta, Signore!». Увесь складний зміст арії (дівчина нарікає на свою гірку долю і молить Всевишнього про жалість і прощення) передається артисткою в поступовій, майстерно підготовлюваній зміні настроїв. Перші фрази, заспівані артисткою м'яким, «безтілесним» звуком, створюють відчуття безмежної скорботи, але незабаром мелодія світлішає, нестримно рухається вгору, стаючи напружено-пристрасною, і ось вже голос співачки іскриться, горить яскравими звуковими фарбами, досягаючи кульмінації сліпучої пишноти. І на прикладі цього короткого уривка ви пізнаєте, що італійська кантилена обпалена подихом великого людського почуття» [62, с. 13–14].

Якщо художник передає настрої і почуття «віч-на-віч», «від серця до серця», то оперний співак сам говорить з багатьма одночасно. Робота на очах у слухачів, звернення до них, коли посилюється емоційна єдність співака і публіки, висуває особливі вимоги до вокально-сценічного переживання, до дій на сцені.

Таким чином, особливу виразність почуттів, зміну відтінків тембру, витонченість жестів і стилістичну багатогранність ми вважаємо *четвертою особливістю* оперної виконавської творчості.

Існує ще одна специфічна особливість сценічних відчуттів, їх надзвичайний вплив на людину. Як відомо, Л. Толстой таку «заразливість» цінував як мірило досконалості будь-якого твору мистецтва.

Наступна, *п'ята особливість* оперної виконавської діяльності співака, полягає в тому, що вона є довільною і необмеженою. Співак включається у роботу тоді, коли це потрібно для творчого процесу в театрі або філармонії, і в різних умовах (сценічний майданчик, склад партнерів, концертмейстер або ансамбль). Творчий процес - виконання програми сольного концерту – повторюється стільки разів, скільки це необхідно.

Н. Гребенюк задається питанням: «Чому ми все ж таки визначаємо вокально-виконавську роботу як творчість, а не ремесло співака, адже він є тільки виконавцем чужого задуму? Далі дослідниця дає відповідь: Тому, що джерелом творчості є складна взаємодія суб'єктивних і об'єктивних факторів. До об'єктивних належить поетичний і нотний матеріал. Цей матеріал, у межах своєї творчої індивідуальності, співак робить емоційно значущим і переживає як факт власної біографії, і це вже суб'єктивний фактор. Співак відбирає зі свого досвіду (життєвого і професійного) все, що наповнює той чи інший вокальний образ, який дає йому друге народження [28]. У цьому полягає *шоста особливість* оперного виконавського мистецтва.

Перевтілення можна розглядати як найважливіший процес перебудови психіки співака в процесі вокально-сценічної дії. Це відповідає меті оперного виконавського мистецтва - за допомогою вокалу втілити в життя людський дух у вчинках, переживаннях живої людини, схожої, але такої, що завжди відрізняється від її творця. Такою ми бачимо *сьому особливість* оперної виконавської творчості: *взаємозумовленість втілення та втілюваного*. Спеціальні вокальні й акторські здібності, з одного боку, роблять можливим розуміння психології іншої людини, а з іншого, - його втілення у вокально-виконавській дії.

Вищевикладені особливості виконавської творчості оперного співака визначаються тією концепцією, або ключовою ідеєю, якою керується вокаліст. Усі ключові ідеї можна розглядати як аналог надзавдання сценічної дії у системі К. Станіславського. Він підкреслював, що надзавдання може не тільки відповідати задумам автора, а й знаходити живий відгук у артиста. Сухе, зарозуміле надзавдання не потрібне, воно повинно бути глибоко усвідомленим, необхідним, яке народилося цікавою думкою, емоційно привабливою, такою, яка активізує волю, пробуджує творчу уяву і викликає безпосереднє переживання вокального твору або оперної партії. Тому надзавдання необхідно «шукати не тільки в ролі, але і

в душі самого артиста» [85, с. 334-335]. Вокаліст може любити надзавдання і по можливості сам його знаходити. Якщо ж воно поставлене кимось іншим (педагогом, концертмейстером, режисером, диригентом), тоді необхідно пропустити надзавдання через себе і емоційно прийти в захват від свого власного почуття і особистості. Іншими словами - необхідно вміти зробити кожне надзавдання своїм власним.

Історія вокального мистецтва не знає настільки досконало розробленого методу втілення виконавцем своїх творчих задумів, які ми бачимо в драматичному мистецтві. Але використання схожих прийомів роботи зустрічається у практиці багатьох співаків.

Чимало вокалістів не схильні до конкретизації своїх художніх задумів. Це, напевно, пояснюється специфікою вокального мистецтва, особливостями його мови, яка вже має певну програмну спрямованість (слово). Однак прекрасно сформульована поетична думка в конкретному мелодійному викладі, зовсім не є його звуковим втіленням, вірним тембровим звучанням.

Необхідно мати на увазі, що осмислення й інтерпретація ключової ідеї - це процес творчий, спрямований на пошук засобів лаконічного визначення суті задуму твору (тембр, смислові акценти, кульмінація, смислові паузи тощо). Такий пошук допомагає оперному виконавцю краще усвідомити поставлені перед ним вокально-технічні та вокально-художні, виконавчі завдання, а також бездоганно реалізувати свій задум. Розуміння основної ідеї інтерпретації є важливим і для дослідника-мистецтвознавця, який вивчає інтерпретацію різних виконавців, - це надає його аналітичній роботі цілеспрямованості й заглибленості.

Підбиваючи підсумки розгляду наукових розробок Н. Гребенюк, позначимо основні позиції виконавської творчості оперного співака. До них відносяться:

- співак виступає один у трьох іпостасях;
- об'єднання співака-людини і людини-ролі;

- особистість співака в процесі виконання твору втілюється у творчому образі - на сцені виникає нова особистість;
- особлива виразність почуттів, зміна відтінків тембру, витонченість жестів та стилістична багатогранність;
- довільність та необмеженість;
- наповнення того чи іншого вокального образу (друге народження);
- взаємозумовленість втілення і втілюваного [28].

К. Станіславський у книзі «Работа актера над собою» для того щоб розбудити уяву штучно, якщо вона спить, пропонує так звані «вабики». «Поводьтеся з емоційною пам'яттю і з сторонніми почуттями так, як мисливець зі здобиччю, - говорить він. - Якщо птах сам не летить на нього, то ніякі засоби не допоможуть знайти його в листяних хащах. Тоді нічого не залишається, як виманювати здобич з лісу за допомогою особливих свистків, які називаються «вабиками» [84, с. 370].

В історії вокального виконавства нам відомі приклади користування такими «вабиками». Відома співачка Рената Тібальді, як розповідають, тренувала свою творчу уяву так: перед тим як починати виконання ролі, вона викликала в пам'яті картини сильних переживань, пов'язаних з її власною або чиеюсь долею, співзвучних образу її героїні. «Вабики» можна «позичити» у близьких і доступних, і пов'язаних з конкретними переживаннями, вокальних творах.

Фізіологічну природу «вабиків» можна пояснити такими словами І. Павлова: «Якщо з однієї точки зору кору великих півкуль можна вважати мозаїкою, яка складається з сили-силенної окремих пунктів з конкретної фізіологічної ролі на даний момент, то з іншої, - ми маємо найскладнішу динамічну систему, яка постійно прагне до об'єднання (інтеграції) і стереотипності об'єднаної діяльності. Будь-який новий місцевий вплив на цю систему дає про себе знати більше або менше в усій системі» [73, с. 244].

Якість уяви обумовлена, з одного боку, реактивністю клітин і різноманітністю й чутливістю їх реакцій на зовнішні подразнення (звідси різноманітні зв'язки відчуттів - ланцюги умовних рефлексів у співаків творчого характеру), і з іншого, - постійною практикою уяви. Індивідуальні особливості вокально-виконавського стилю не існували б, якби уява співака не відкривала у творах «нові сторони», які впливають з чуттєвого досвіду.

М. Кузнецов, у результаті багаторічних досліджень різних матеріалів і пильного розгляду компонентів репетиційного процесу в оперних театрах, прийшов до переконання, що найбільш доцільний шлях до вдосконалення акторської майстерності в опері йде через взаємне доповнення, взаємопроникнення і синергічне об'єднання «робочих сценічних термінів» Шаляпіна з «елементами акторської майстерності» Станіславського.

У своїй статті «Терминология музыкально-сценического исполнительства (из опыта работы режиссера-педагога)» М. Кузнецов представив «Таблицю “Інструментів” оперного актора в термінах Ф.І. Шаляпіна і визначеннях К.С. Станіславського». У ній репрезентована послідовна ієрархія етапів осмислення рольового змісту двох видатних майстрів театраль-но-сценічного мистецтва.

Таблиця “Інструментів” оперного актора в термінах Ф.І. Шаляпіна і визначеннях К.С. Станіславського [48, с. 23–26.].

«Сценічні робочі терміни» Ф.І. Шаляпіна	«Елементи акторської майстерності» К.С. Станіславського
Скласти роль	Створити сценічний образ
Уява і фантазія	Уява і фантазія
Дія	Психофізична дія
Обстановка	Пропоновані обставини
Подія	Подія

Інтонація подиху	Емоційна оцінка фактів і подій
Завдання	Завдання
Рух душі	Внутрішня дієва лінія ролі, підтекст
Правильна інтонація	Думки-слово-звук
Розрахунок	Перспектива ролі
«Тасмний мотив»	Другий план ролі
Ставлення	Ставлення
Спілкування	Спілкування, об'єкт уваги
Жест - рух душі	Пластична виразність
Психологічний грим	Перевтілення, характерність
Замаскувати обличчя	Грим
Протокольна правда	Формальне виконання
Оперний шаблон	Акторський штамп
Оформлювальні деталі	Зовнішні предметні пристосування
«Контролер»	Перспектива артиста і ролі

І. Силантьєва спроможність оперного виконавця віднаходити всі площини художньо-інтонаційного впливу визначає як здатність до перевтілення, тобто уявлення – відтворення умовної (віртуальної) особистості оперного персонажа та відповідного їй «персонажного змісту» [81]. У своєму докторському дослідженні вона пропонує вивчати вплив музичного фактору на процес перевтілення оперного співака; екзистенціальну природу мистецтва перевтілення; психологічні механізми розуміння та присвоєння виконавцем тексту-свідомості персонажа; процесуальність переживання як спільної діяльності оперного виконавця і персонажа; музично-сценічні образи та форми внутрішньої і зовнішньої дії персонажа; фактори модальності вокальної інтонації, включаючи передбачувані обставини ролі. Отже значно глибшає й підхід до слова у

контексті проблеми театральності оперного виконання; розкривається перехід від прихованого в слові динамічного образу до образності фонем, а від них – і до питань вокальної дикції, тобто виявляється тісна образна взаємозумовленість усіх параметрів сценічно-художнього перевтілення оперного виконавця. На широкій теоретико-методологічній основі І. Силантьєва впроваджує поняття образно-сислового інтонування, яке виступає інструментом «персонажного переживання»-перевтілення. У зв'язку з цим стає майже неминучим звернення до творчого феномена Ф. Шаляпіна та розробленого цим видатним співаком методу перевтілення, який є повністю актуальним для сучасних виконавців. Феномен Шаляпіна та пов'язані з ним методичні принципи «психологічного театру» набувають нового глибинно-сислового значення, стають показниками семантичної повноти, здійсненності оперно-театральної творчості. У всякому разі, І. Силантьєва відзначає, що оскільки опера має літературно-драматичну основу, користується засобами сценографії та сценічної драматургії, а музичний матеріал сполучається з дієвими словом і знаком, припустимо підійти до неї з позиції «семіологічних законів», а у зв'язку з цим залучити «семантичну естетику»: при широко-синтезуючому або, навпаки, глибоко аналітичному, що розкриває первинний жанровий синкретизм, підході до оперного жанру як до спеціалізованої сфери музично-театрального мистецтва, виявляється «мова особливого роду», «царство символів, що утворюють свідомість індивіда», отже в новому актуальному значенні виявляються питання розуміння – інтерпретації [81].

На думку О. Іготті, драматична природа опери є своєрідним синтезом реальних життєвих проявів; обставини, у які попадає герой опери, змушують його генерувати емоції дуже високого рівня. Природа цих емоцій, як правило, має героїчну основу й тому не може усвідомлюватися глядачем/слухачем як звичайна-повсякденна. А така висока емоційність оперного характеру обумовлена «вираженням трагічних протиріч душі,

станом «внутрішнього бунту», боями, що відбуваються на полях внутрішнього життя» [38].

М. Сидорова, розкрила, що опера, передусім, прагне до розуміння та відтворення ідеї і образу людини у їх специфічній музично-сценічній портретній єдності, тому вона претендує і на створення галереї художніх особистостей, які несуть на собі відбиток епохи, презентують власний історичний час. Оперний портрет людини завжди має високий ступінь жанрово-стильової синтетичності та смислової узагальненості, особливо помітної у тих випадках, коли його створюють «позастильові митці» [80]. Її словами, «наділений поліфонічним «зором» і «слухом», позастильовий митець об'ємно втілює образ героя...; <...> Він не зводиться до якої-небудь уніфікованої норми, але синтезується з різнорідних рис...; <...> У результаті формується портрет персонажа, <...> як портрет-процес, що функціонує на різних рівнях: на рівні сольного епізоду, у якому почуття постає в процесі його руху, зміни, що фіксується гнучкої декламаційно-аріозною мелодикою (такими є масштабні структурно розімкнуті оперні монологи К. Монтеверді, що за глибиною та драматичною насиченістю не поступаються портретам — «внутрішнім монологам» Веласкеса й Рембрандта); на рівні образу героя в цілому, коли чергове сольне висловлення (у сукупності з більш-менш розгорнутими ансамблевими репліками й непрямими характеристиками) вносить новий штрих у портрет героя. [80, с. 171–172]. Оскільки сольні епізоди асоціюються з портретними жанрами в живописі й літературі, то процесуальний портрет логічно інтерпретувати і як синтетичний поліжанровий. Портретна поліжанровість дозволяє встановити широкі історико-культурні й стилістичні зв'язки героя й показати, що він не «вміщується» у хронологічні й типологічні рамки своєї епохи. Звідси – часова «необмеженість», часом – «безмежність» героя, як у випадку з Дон-Жуаном, у якому своєрідно синтезовані риси світовідчуження персонажів минулого, сьогодення – і навіть майбутнього героя...» [80, с. 171–172]. Автор пропонує навіть вибудовувати біографію, долю оперного

героя за його сольо-вокальними висловленнями, тобто створювати індивідуально-психологічні образні траєкторії в змісті опери завдяки текстологічним передумовам вокально-виконавської інтерпретації. Заради даної інтерпретації, вірніше її особистісної достовірності та психологічної дієвості, варто зіставляти принципи створення зовнішнього та внутрішнього, словесно-подієвого та музично-тематичного оперних портретів, приходячи до висновку, що «подібно тому, як часова обмеженість живописного портрета долається концентрацією в образі різночасних відрізків через знаходження якогось синтетичного моменту – духовної і душевної кульмінації того, хто портретується, – конкретно-часові рамки оперного персонажа «розсовуються» також завдяки кульмінації емоційній, моральній, духовній» [80, с. 173]. Слід додати, що дані кульмінації забезпечуються музичними засобами, а тому саме вони виступають моментами концентрації центральних художніх складових оперного образу, відповідно до них, усіх творчих зусиль виконавця, що втілює даний образ. Вокальна інтерпретація спроможна продукувати особливе концептуальне поле навколо діючої персони – в єдності її умовно-вигаданої та реально-виконавської сторін.

За спостереженням М. Сидорової, художнє освоєння емоцій в опері є фактором її еволюції та історичної хронології, а етапи розвитку емоційного самопізнання особистості, відтворені в оперному змісті, «відбивають тривалий шлях від людини-персони в масці й ролі Бога, Героя, <...> до автономної, самоцінної людської індивідуальності, вільної володіти й масками, і почуттями». Причому «бачення людини як неповторної індивідуальності невіддільно від індивідуальної самосвідомості автора. Воно проявляється, зокрема, за принципом автопортретності, що розуміється <...> і як саморозкриття художника в портретному образі, і як прояв стилістичної індивідуальності автора...» [80, с. 174].

Отже, оперний портрет – саме як портрет «тут і зараз», тобто сучасний, цілісний, такий, що концентрує типові риси особистості є

специфічно унікальним, який виступає оновленим та динамічним портретом особистості вокаліста-виконавця.

Висновки до Розділу 1

Вивчення праць, в яких сольний компонент опери виступає спеціальним предметом характеристики переконує в тому, що з перших зразків цього жанру оперний персонаж входить в число типових способів вокального висловлювання. У роботах М. Галушко, М. Друскіна, Г. Кулешової, В. Фермана піднімається проблема важливого значення сольної партії в опері, коли головний персонаж включається в дію, а оперні форми сприяють створенню наскрізної лінії драматичного розвитку. Найважливішою властивістю сольного висловлювання оперного персонажа, незалежно від масштабу і формальної організації висловлювання, представляється структурно-сміслова єдність, яка забезпечує цілісне функціонування сольного висловлювання оперного персонажа і, відповідно, цілісне сприйняття його слухачем, виступає фактором зв'язку смислових і структурних факторів.

Отже, зі змісту названих праць стає очевидною невичерпність драматургічних функцій сольного вокального компонента опери, характер якого залежить від конкретних завдань, що реалізуються в оперному цілому.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ОПЕРИ «ФАУСТ» Ш. ГУНО

2.1. Віддзеркалення традицій французького музичного театру у персонажах опери «Фауст» Ш. Гуно

На сьогодні на французьку ліричну оперу, як особливу художню концепцію, загальноприйнятого погляду у мистецтвознавстві не існує. Це призводить до розмивання її жанрових меж, внаслідок чого дослідники істотно розходяться в думках щодо основоположника жанру, його зразків і специфічних рис. У статті з музичної енциклопедії щодо французької ліричної опери вказуються вихідні і кінцеві точки її розвитку, причому в

творчості Ш. Гуно і А. Тома тільки намічається «виразний перехід <...> до нового жанру, Який завершився у Ж. Бізе, Л. Деліба, Ж. Массне» [41, с. 280]. Ю. Вайнкоп робить дещо парадоксальне заяву, кажучи про те, що «якщо хронологічно «батьком» ліричної опери прийнято вважати Тома, то фактично її творцем виявився Гуно» [14, с. 79] не вказуючи, яка саме з опер А. Тома поклала початок жанру і ким прийнято вважати його першовідкривачем у цій області.

Перша згадка про жанр французької ліричної опери датується 1882 роком. Воно представлено в словнику Г. Рімана, в якому йдеться про те, що в ХІХ столітті в оперному жанрі з'являються кілька різних, паралельно існуючих напрямків. Одне з них представлено ліричними операми Ш. Гуно і А. Тома [121, с. 554].

У книзі А. Лавуа (Henri Lavoix) «Історія французької музики» зроблена одна з перших спроб термінологічного осмислення жанру опер названих композиторів, де автор пропонує позначити його як «поетичну комічну оперу» («opéra-comique poétique») [118, с. 248]. Щодо опери «Фауст» Ш. Гуно, Р. Стретфілд (Richard Streatfeild) говорить як про явище, що вдихнуло «нове життя в кілька втомлену атмосферу французької опери», і на «Міньйон» А. Тома як на пряме продовження традицій Ш. Гуно [122, с. 464].

Наведені судження є показовими в плані того, що оперні досвіди цих композиторів неможливо зарахувати до жодного з жанрів, що існували в ті часи на французькій сцені. В. Мовчан зазначає, що у музикознавчій літературі виявляються три підходи до висвітлення даного питання [66, с. 10]. «Прихильники першого з них виходять з уявлення про ліричну оперу як про синтез високого (grand opéra) і низького (opéra comique) жанрів» [там само, с. 10]. Прикладом є її характеристика у статті про оперу, розміщену у Encyclopaedia Britannica: «Велика і комічна опери були об'єднані для створення переважної на французькій сцені ліричної опери» [120].

На складний генезис *opéra lyrique* і одночасно її своєрідність вказує Г. Маркези (Gustavo Marchesi). Риси споріднення ліричної опери з великою він вбачає у збереженні сценічної пишності при менших розмірах і менш афектованому загальному тоні; з комічною її зближує наявність («принаймні в початкових зразках»), розмовних діалогів [60, с. 37].

На думку К. Карлтон (Katherine Charlton) і Р. Хикока (Robert Hickok), «нова форма розроблена як компроміс між переважною видовищністю *grand opéra* і легкістю *opéra comique*» [115, с. 224].

Аналогічно Д. Хоїнг (Deanna R. Hoising) бачить у французькій ліричній опері «поєднання жанрових рис великої і комічної опер, хоча і в набагато менших масштабах» [117].

Прикладом абсолютного вираження погляду на *opéra lyrique* як результат наслідування характерних ознак сформованих жанрів можуть служити бачення російських вчених. Як пише Ю. Вайнкоп, французька лірична опера поєднувала «у вільному змішанні найбільш життєздатні елементи жанрів великої і комічної опер, що зумовило, між іншим, визначення його як середнього або проміжного жанру (по-французьки - *demi-genre*, що у буквальному перекладі - полужанр)» [14, с. 78].

Аналогічну термінологічну характеристику ліричної опери дає В. Ферман, який позначає її як «полужанр», який об'єднує риси *opéra comique* і *grand opéra* [95, с. 12]. До висновків російських музикознавців в якійсь мірі наближається М. Ахтер (Morton Achter); він розглядає ліричну оперу як гібридний жанр, який з'єднує риси комічної і великої опери; дослідник представляє появу подібного жанру як «прояв французького мислення, що включає ліризм, вишуканість і помірність в поєднанні з розважальними елементами, такими як танець» [118, с. 248]. В. Мовчан наголошує на тому, що «якщо встати на позицію названих авторів, то мова повинна йти скоріше про синтез, ніж про проміжний, а сам жанр визначити як “синтетичний” або “синтезуючий”» [66, с. 12].

Прихильники другого підходу розглядають французьку ліричну оперу виходячи з історичної ситуації, що склалася у жанрі *grand opéra*, який до часу виникнення *opéra lyrique* втратив актуальність. Внаслідок цього вони розглядають новий тип оперного спектаклю як своєрідну антитезу великій опері. Так, М. Друскін зазначає, що «коли велика опера увійшла в смугу кризи <...>, у музичному театрі намітилися нові віяння» [33, с. 325], а Б. Левик підкреслює, що - «В області опери найбільш прогресивним напрямком у роки другої імперії і Третьої республіки стала французька лірична опера, яка прийшла на зміну помпезній, ходульній, декоративній великій опері» [53, с. 11]. Розділяє вказаний погляд А. Гозенпуд; на його думку «час потребував твори більш правдиві, нехай і менш ефектні у постановочному плані. <...> На зміну великій опері прийшла опера лірична» [25]. О. Чорна також пов'язує появу нового жанру зі зміненими естетичними ідеалами нового історичного періоду. Згідно її думки, «романтичні ефекти часом втомлювали і композиторів, і публіку, викликаючи прагнення повернутися до правди життя, до звичайних почуттів звичайних людей, до непомітних життєвих драм <...>. Так виникла скромна супутниця романтичної драми - лірична опера. <...> З появою у Франції опери «Фауст» Гуно (1859) стало ясно, що протест проти шалених романтичних красот об'єднує художників багатьох країн, що все сильніше опановує ними тяга до відбиття на сцені реального життя» [101, с. 60]. Б. Фішер (B. Fisher) відзначає поворот до нового змісту в операх Ш. Гуно. На його думку, вони «<...> акцентують глибокі людські цінності і емоції, що не було властиво великим операм Мейєрбера, Галеві і Обера. Людська пристрасть була вже не просто мотивуючим фактором в оперній історії, вона стала основним предметом дії» [116, с. 180]. З наведених висловлювань очевидно, що позитивна оцінка авторами *opéra lyrique* обумовлена не стільки її достоїнствами як такими, скільки негативним ставленням до концепції великої опери.

Згідно з третім підходом до досліджуваного жанру, лірична опера є одним із відгалужень опери комічної. Так, А. Лавуа зазначає, що Ш. Гуно і А. Тома «змінити старий жанр комічної опери, зробивши його більш барвистим і більш симфонічним» [118, с. 248]. Такий варіант трактування її походження можна побачити також на сторінках музичної енциклопедії, де говориться, що «даний жанровий різновид <...> генетично пов'язаний переважно зі спадщиною комічної опери» [4, с. 280].

Деяко окремо стоять роботи, в яких жанр французької ліричної опери не є головним об'єктом дослідження, і представлені характеристики даються в контексті інших наукових міркувань. О. Енська вивчає французьку ліричну оперу в аспекті діалогу культур, який характеризує як творчість її родоначальника Ш. Гуно, так і культурне життя Франції другої половини ХІХ століття. Автор виявляє зв'язок творчості Ш. Гуно з сучасними йому течіями є мистецтві і з подальшим розвитком французького оперного театру [34].

У дисертації В. Мовчан узагальнюються наукові положення та спостереження, які стосуються *opéra lyrique* у музикознавчій літературі [66]. У дослідженні «Визначається семантична сутність жанру, яка полягає у домінуванні ліричного начала, та притаманній йому поетиці станів. Виявляються константні фабульно-сюжетні та композиційно-драматургічні засади *opéra lyrique*, що реалізуються у динаміці конкретних художніх рішень, розкривається характер динаміки її жанрової традиції» [66, с. 16]. На думку В. Мовчан, виявлені семантичні й композиційно-драматургічні константи *opéra lyrique* забезпечують єдність відповідної жанрової традиції, динаміка якої розкривається у двох напрямках руху авторського пошуку. «Вектор одного з них націлений на послідовне самовизначення жанру, виявлення його якісної своєрідності у максимально «чистому», «абсолютному» вигляді; вектор іншого – на ускладнення його художньої будови через широку розробку ліричного сюжету у його взаємодії з різноманітним смисловим й фабульно-подієвим контекстом. На протязі

усієї історії французької ліричної опери у другій половині XIX – початку XX століття обидві тенденції сполучаються, внаслідок чого динаміка розвитку жанру набуває «коливального» характеру. Так, після драматизації *opéra lyrique* у «Шукачах перлин» й сюжетної поліфонізації у «Пертській красуні» Ж. Бізе звертається до ліричної замальовки «Джаміле»; Ж. Массне, поряд із романною багатомірністю «Манон» і «Сафо», релігійно-філософською проблематикою «Таїс», з акцентуацією її головного героя, створює «оперу для двох», цілком зосередившись на спілкуванні ліричної пари у «Вертері»; К. Дебюссі, об'єктивно наслідуючи заповітам Ш. Гуно, закріплює домінантне положення поетики станів у «Пеллеасі і Мелізанді». З урахуванням останнього прикладу можна встановити відношення вихідного й кінцевого пункту розвитку жанру між його загальноновизнаним первістком – «Фаустом», й останньою інстанцією – «Пелеасом і Мелізандою». Разом з цим, названі опери утворюють скоріш межі актуальності *opéra lyrique* для творчої думки, ніж амплітуду її сходження. Отже, співіснування зразків, що створені у цих часових межах, не може розглядатися у системі однолінійних спадкоємних зв'язків. Скоріше мова повинна йти про багатоканальність процесу постійного оновлення жанру, первинну основу якого складає любовна лірика» [66, с. 16].

Національні особливості французького музичного театру другої половини XIX століття були понад усе пов'язані з «ліричною» оперою. Найкращим представником і творцем нового ліричного жанру у французькій опері, який найбільш послідовно і повно виразив його особливості, виявився Шарль Гуно. У своїх операх композитор прагнув втілити проблеми сьогодення і, не вагаючись, насичував партії героїв інтонаціями і ритмами сучасного романсу, пісні і танцю. Середньовічні городяни могли у «Фаусті» танцювати модний вальс, а Мефістофель співати естрадні куплети – ця умовність лише допомагала глядачеві зрозуміти, що перед ним розгортається драма добре знайомого йому суспільства. Композитор навіть фантастичну легенду зумів

«прочитати» в світлі «звичайної історії» що погубила стільки молодих життів.

Створенням своєї опери «Фауст», Гуно заклав основи *нового ліричного оперного жанру*, який отримав свій подальший розвиток як в самого Ш. Гуно, так і в Ш. Тома, Ж. Массне та ін. Дохідливість музики Ш. Гуно, викликана прагненням бути зрозумілим масам, визначила неабиякою мірою життєвість опери, – «Фауст» належить до популярних опер світового репертуару.

Історія створення. У 1856 році сталася зустріч Гуно з двома відомими літераторами – Жюлем Барб'є і Мішелем Карре. Композитор поділився з ними своїми творчими планами, згадав про роботу над новою оперою і про сюжет, який схвилював його в юні роки. Співбесідники переглянулися, і Барб'є запитав Гуно:

– «А чи знаєте ви, що мій друг Каре є автором п'єси «Фауст і Маргарита»?

– «Який успіх!» – вигукнув композитор і тут же запитав, чи не захочуть вони написати лібрето на сюжет «Фауста». Пропозиція була прийнята із захватом і робота закипіла.

Сюжет та лібрето. Лібрето написано по однойменній трагедії Гете «Фауст». Перша частина трагедії викликала відгук у багатьох композиторів XIX століття. Так з'явилися сатирична «Пісня про блоху» Л.Бетховена (пізніше М.Мусоргського), ліричні балади Ф.Шуберта і М. Глінки («Маргарита за прялкою»), Р. Вагнер створив увертюру «Фауст», а Ф. Лист – «Фауст-симфонію».

У основі лібрето опери «Фауст» Ш. Гуно лягли події I частини трагедії. Автори лібрето вміло динамізували дію, об'єднуючи схожі ситуації, замінюючи тривалі описи чітко позначеним вчинкам. Слід зауважити, що «неприспособаність» трагедії Гете до сценічної дії показує вся історія оперної «фаустіани», що налічує близько 50 забутих творів. Бетховен і Россіні лише мріяли про свої «фаустовських» опери, а Верді

признавався їм: «Я обожаю «Фауста», але не хотів би займатися їм: я тисячу разів брався за вивчення його, але не бачу особу Фауста можливою для омузикалення. Зрозуміло, для омузикалення в тій манері, в якій відчуваю я» [24, с. 102].

На основі відбору дієвих подій трагедії і трансформації образів героїв у відповідності із специфікою оперного мистецтва, у «Фаусті» була збережена сама суть конфлікту. Дія в опері була побудована на тезі, сформульованій Гете: «Серед важких помилок, безперервно прагнучи увись, до добра, людина досягає порятунку».

Гуно, Барб'є і Каре зробили те, що не удалося ні поетові, ні десяткам лібреттистів і композиторів. Їх «Фауст» – високохудожнє створіння, що трансформувало літературне першоджерело за законами музично-сценічній драматургії. Слід підкреслити, що втілюючи в опері твір німецького генія, Гуно не ставив завдання вигадувати німецьку музику. Навіть знаменитий вальс носить французький характер. Сцена Маргарити із скринечкою (III д.) повна чисто французької грації. І Мефістофель, і Валентин, і Фауст – французи. І це є одним з достоїнств опери, що додає їй яскравий національний колорит. Виразно в самій музиці втілені образи Фауста, Маргарити і особливо Мефістофеля з його чудовими сольними номерами – не випадково його сценічно-музична роль стала однією з кращих в неперевершеного виконання Шаляпіна.

Редакції і сценічна доля. Початкова редакція опери поєднувала вокальні номери і прозаїчні діалоги. У березні 1859 року в паризькому «Театр лірик» відбулася прем'єра «Фауста» Ш. Гуно. Пізніше композитор переробив оперу, дописав речитативи, створив нові номери (молитву Валентина, хор солдатів), балетні сцени («Вальпургієву ніч»), наблизивши структуру до «великої опери». Це була остаточна редакція, яка виконується і в наші дні. Вперше опера за цією редакцією була поставлена на сцені паризької «Гранд-опера» в 1869 році. Незабаром «Фауст» зробився репертуарною оперою як у Франції, так і в інших країнах. У Росії вистава

вперше була показана італійською трупною в грудні 1863 року. На російській сцені «Фауст» був поставлений в Маріїнському театрі 15 вересня 1869 року. Опера мала великий успіх і міцно увійшла до репертуару.

Ідея опери – показ особистої драми головної героїні Маргарити.

Новаторство: у опері сконцентровані кращі і принципово нові межі жанру ліричної опери. Серед яких наступні:

- Емоційно безпосередня і яскраво індивідуальна передача внутрішнього світу героїв опери;
- Колоритний і соковитий показ життєвого фону, на якому розгортаються колізії душевної драми Маргарити і Фауста;
- Яскравий мелодійний стиль, що виріс на основі французької пісні і романсової лірики середини XIX століття.

Драматургія опери заснована на показі особистої драми головної героїні Маргарити – людини, що кидається між любов'ю і поняттям про честь, приреченої через церковну мораль і зло, скоєним Мефістофелем, на страшну загибель. Будучи головною героїнею опери, Маргарита не є активною дійовою особою, – її вчинки продиктовані зовнішніми обставинами. Образ Фауста, як і образ Маргарити, представлений в розвитку. Центральну роль в драматургії грає лірична лінія Маргарити і Фауста, що проходить через всю дію опери:

- Оркестрова інтродукція і пролог – монолог Фауста, його дует з Мефістофелем і аріозо Фауста в дуеті;
- I дія – зустріч Маргарити і Фауста на площі та їх подальше знайомство на балу (зав'язка драми);
- II дія – центральне в розкритті цих двох образів: каватина Фауста, балада і арія Маргарити, дует Маргарити і Фауста (лірична кульмінація);
- III дія – переломна в драматизації образу Маргарити – арія з «прядкою» і особливо сцена Маргарити і Мефістофеля перед храмом; смерть Валентина;

- IV дія – сцена Маргарити і Фауста у в'язниці (драматична кульмінація опери).

Структура. Опера в 5-ти діях (у наш час опера йде в 4-х актах з прологом).

Ми простежуємо опору на традицію та сталі форми оперного мистецтва. За словами В. Мовчан, «Ретельно розроблені жанрові картини, наділений різноманітними функціями хор, дозволяють Ш. Гуно досягти кількох цілей: вирішити проблему великої оперної форми, помістити любовну історію в реальний соціальний простір, що надає їй життєву конкретність, забезпечити драматичну активність дії, виявити «над-ідею» твору» [66, с. 184].

2.2. Образно-семантичний аналіз персонажу Зібеля з опери Ш. Гуно «Фауст»

Вивчення поняття оперного образу безпосередньо пов'язане зі специфікою оперної вистави, яка передбачає кілька основних аспектів. По-перше, вона вимагає звернення до конкретної композиторської поетики в опері, оскільки завжди є авторською. По-друге, вона веде до темпоральних характеристики як загальноісторичної властивості, так і у зв'язку з часом створення окремих оперних творів і періодизацією творчості оперних авторів. По-третє, вона спонукає і до характеристики виконавської своєрідності оперного жанру, перш всього з його театральнопостановочного боку.

Партія Зібеля - це так звана брючна роль, - «термін музичного театру, переважно оперний. Він означає роль у сценічному творі, яку за спеціальних вимог до запропонованого композитором вокального діапазону виконує жінка, одягнена в чоловічий одяг. В опері цим терміном називають всі чоловічі партії, призначені для виконання жіночими голосами. Найчастіше брючні ролі підлітка або юнака виконують мецо-сопрано або контральто» [12]. Популярними прикладами брючних ролей є часто виконувані партії

Керубіно з опери «Весілля Фігаро» В. Моцарта, Октавіана з опери «Кавалер троянди» Р. Штрауса, Орфея з опери «Орфей і Евридіка» Х. Глюка (хоча спочатку ця партія була написана для співака-кастрата, а у французькій версії для контратенора) та ін. (див. Таблицю 2.1. у Додатку)

В опері «Фауст» Ш. Гуно важливу роль відіграє темброва драматургія. Йдеться мова про певну темброву емоційно-психологічну характеристику героїв, яка допомагає слухачеві передавати музичними засобами не тільки характер, але й внутрішній стан того чи іншого персонажу, часом відрізняється від зовнішнього стану.

Одним із своєрідних образів опери «Фауст» Ш. Гуно є образ Зібеля. Названий персонаж цікавий не тільки участю в тій чи іншій сценічній ситуації, але і своїм емоційно-психологічним портретом і музичною характеристикою.

Зібель – юнак, друг Валентина, який закоханий у його сестру Маргариту. Він сповнений романтичних думок, йому властиві любовні хвилюючі переживання, передчуття, що характерно для традицій французької театральної демонстрації.

Слід зазначити, що романтичні мрії і переживання Зібеля, цікаві самі по собі. Вони виконують важливу змістовну і емоційну функцію, відтіняють інші, більш драматичні події і переживання головних героїв.

Зібель - незвичайний і захоплюючий чоловічий персонаж, який за задумом композитора повинна виконувати жінка. Зібель в опері представлений як сором'язливий, невпевнений в собі, не напористий, не насильницький і скромний юнак. Підтвердженню сказаного є, наприклад його вибір в якості подарунка Маргариті – квітів (на відміну від коштовностей Фауста).

Від інших чоловічих персонажів Зібель відрізняється ще й тим, що він займає співчуваючу позицію по відношенню до трагічного стану Маргарити. Персонаж Зібеля цікавий тому, що він незалежний у своєму мисленні, він єдиний персонаж, який не засуджує гріховний вчинок

Маргарити, незалежно від його почуттів до неї, і незалежно від ризику соціального осуду. У цьому сенсі Зібель унікально незалежний, він господар своїх почуттів і думок, він не підкоряється громадській думці і не намагається їй відповідати. Однак названим рисам протистоїть безхарактерність Зібеля. Це особливо помітно в його боязкості відкрити свої почуття Маргариті. Крім букета квітів, який він їй дарує, в іншому він в основному пасивний у спробах завоювати її серце. Взаємодія між Зібелем і Маргаритою настільки обмежена, що практично немає можливості побачити будь-які натяки розвитку любовних відносин між ними. Його також легко залякати, і він негайно відступає перед Фаустом, як тільки він бачить, що вищезгаданий перемиг його і завоював серце Маргарити.

Зібель відокремлює себе від решти навколишнього його суспільства, коли утримується від негативного і засуджує ставлення оточуючих до Маргарити. Його поведінка ліберально в тому сенсі, що він не вірить і не слідує католицьким засадам і соціальним нормам по відношенню до жінок у XIX столітті. Зібеля не турбує несхвалення і засудження суспільством вчинків Маргарити, що наводить на думку про те, що він є носієм незалежності в судженнях, здатний вирішувати за себе, добре це чи погано. Іншими словами, він не залежить від будь-якої соціальної структури його характер не пов'язаний безпосередньо з будь-яким конкретним соціальним інститутом або релігійної позицією.

Протягом всієї опери він виступає своєрідним ангелом-хранителем Маргарити і своєрідним антиподом Фаусту. З цього випливає, що Зібель охарактеризований як ліричний герой, хоча і є другорядним персонажем в опері Ш. Гуно «Фауст».

Зібель виходить на сцену в двох діях опери, утворюючи з Фаустом і Маргаритою своєрідний любовний трикутник.

У I дії № 5 «Сцена і куплети», де Зібель у бесіді з Валентином дає клятву захищати кохану Маргариту під час відсутності брата.

Валентин: «Я в далеку дорогу йду і тут одну залишу Маргариту. Хто ж буде від негоди бідолаху охороняти? »

Зібель: «Друзі твої, повір мені, захисниками будуть їй завжди».

Валентин: «Дай бог!»

Зібель: «Надійся на мене!»

У наступному № 6 «Сцена і хор» Мефістофель під час ворожіння пророкує Зібелю, що квіти, зірвані їм, неминуче загинуть.

Зібель: «А хіба ви чаклун?»

Мефістофель: «Чаклун я чи ні, але бачу дуже ясно, мій друг, долю твою: ти не зірвеш квітки, щоб не зів'яв він».

Зібель: «Ах!»

Мефістофель: «Їх не подаруєш ти Маргариті».

В № 7 «Вальс і хор» Зібель прийшов на бал, він знаходиться у томливому трепетному очікуванні зустрічі зі своєю коханою Маргаритою: «Ось тут повинна вона пройти моя Маргарита». До Зібеля підходять кілька дівчат і запрошують танцювати, але він відмовляється, «Ні, ні! Хочу тільки з нею танцювати! ». Однак при появі Маргарити на балу, коли Зібель йде назустріч Маргариті, в цей момент до нього підходить Мефістофель і веде Зібеля в коло танцюючих. Зібель знаходиться у відчайдушному стані від думки про те, що він не побачить Маргариту. Мефістофель не дає зустрітися йому з коханою. У цей момент проходить перша зустріч і знайомство Фауста і Маргарити.

У 2 дії № 8 «Антракт і куплети» Зібель приходять до будинку Маргарити, проходить через хвіртку і зупиняється біля кущів бузку та троянд. У розгорнутому зворушливому монологі він розповідає про свої трепетні почуття, про любов по відношенню до героїні.

Зібель звертається до квітів: «Розкажіть ви їй, квіти мої, як страждаю, сумую, що її лише люблю я, що мрію завжди про неї одну. Ви шепніть потайки, шепніть їй про мої зітхання і про мої страждання, хай все знає вона, любов моя».

Він зриває квітку і кидає його з відразою: «Зів'яв вже! На жаль! Той проклятий базіка так сказав мені тоді».

Зібель схвильовано, з переляком зриває іншу квітку, яка також в'яне:

«Я не можу зірвати квітки, щоб часом не зів'яла вона». Далі він з надією розмірковує: «Святою водою обмити мені треба руки. Тут молитися творцеві кожен день Маргарита! Подивимося тепер, щось буде». Таким чином Зібель позбавляється від прокляття чаклуна, підходить до посудини зі святою водою, занурює в нього руки, після чого швидко зриває квіти: «Знову зів'яли? Ні! Лиходій, ти переможений!». Далі Зібель повертається до захопленого і радісного настрою та любовних виливів до Маргарити, - «Ах, скажіть ви їй, квіти мої, що її лише люблю я, що любов'ю горю я, і не смію сказати, як я люблю. Якщо ж до милих уст, своїх вуст піднесе вона вас раптом, поцілунок мій гарячий передайте ви їй, передайте ви їй! Поцілунок гарячий мій!».

Зібель залишає квіти коханій на ганку і йде, не помітивши Фауста і Мефістофеля. Він з радістю вигукує: «Перемога! Перемога! Перемога! А завтра повинен я перед нею в усьому зізнатися. І якщо таємницю серця вона захоче знати, мій поцілунок все, все докаже їй!».

На початку 3 дії 1 картини № 15 «Антракт, речитатив і арія» Маргарита у пригніченому і розгубленому настрої, вона у відчаї, її турбує те, що вона покинута коханим. Страждання Маргарити підсилюють і загострюють глузування її колишніх подруг, які доносяться з вулиці: «Приїжджий зник молодий, з тих пір і не бував! Ха! ха! ха! ха! ха! ха! ха! ха! ха! ха!».

Сидячи за прядкою Маргарита вимовляє: «Сміються вони, ось розплата за те, що я поганих чимало слів завжди про багатьох раніше говорила, а тепер і сама заслужила глузування; тепер муки і ганьба! Але ж я менше всіх глузувань цих стою, все це зробила зі мною нещасна любов, любов моя. Що ж він не йде? Тремчу, завмираю, я мучуся; на жаль, хвилини вважаю, але він не йде! Ах, де ж він, хто знає? Лише день настає, до вікна я

поспішаю, вдалину дивлюся. На жаль! На жаль! Де милий, хто знає? Я марно чекаю! Нарікати я не смію, тугу приховати вмію, лише плачу нишком, як ніч настає. Він не розуміє скорботу мою! На жаль! Але де він, хто знає? Що ж він не йде? Ах, хоч раз почути кроків милих шум! Слабшає мій розум, і груди тяжко дихає! Він ще не йде; певно, не прийде. Мій король, буду твоєю рабою. Ах, якщо б як раніше постав переді мною, скільки щастя. На жаль! На жаль! Немає більше надії! Ні, він не прийде!».

Маргарита схиляє голову і плаче, нитки випадають у неї з рук. У цей момент входить Зібель і з співчуттям та любов'ю втішає її.

Зібель: «Маргарита!»

Маргарита: «Зібель!»

Зібель: «Знову в сльозах!»

Маргарита: «Один лише ви шкодуєте мене».

Зібель: «Хоч дуже молодий я, але серцем я вже дорослий. Я помщуся, за все покараю я його, його вб'ю!»

Маргарита: «Кого?»

Зібель: «зрадника, лиходія, який кинув вас!»

Маргарита: «Ні, я молю!»

Зібель: «Невже він ще вам доріг?»

Маргарита: «О, так! Кохаю! Але чи вам мені розповідати про горе? О, ні, Зібель, навіщо засмучувати вас ... ».

Звучить Романс Зібеля (№ 16), в якому юнак висловлює свою відданість і прихильність до коханої, обіцяє бути з нею і підтримувати її завжди: «Коли безтурботно життям ти насолоджувалася, все посміхалося також мені навколо. Тепер з веселощами і щастям ти розлучилася, плач, Маргарита, плач, люба, з тобою плакати буде вірний друг. Як дві квітки, ми разом зростали, тісним союзом з'єднавши серця, я розділю з тобою горе і печалі, о, Маргарита, о, дорога, друг твій перебуватиме вірний до кінця!».

Маргарита трохи заспокоюється, дякує Зібеля і приймає рішення піти в храм: «Ви такі ласкаві, Зібель, так серце ваше ніжно, хай буду я відкинута

всіма, але божий храм і мені відкритий, піду туди молитися за дитину і батька його» [56].

У 3 картині по поверненню Валентина, Зібель намагається пом'якшити гнів брата Маргарити: «Послухай, будь добріші, Валентин!»

Валентин: «Залиш мене! Залиш мене!»

Зібель прохає Валентина: «Прости ти їй! Творець милосердний, будь ти захистом їй!».

У сцені Смерть Валентина (№ 21), натовп збігається, щоб допомогти пораненому Валентину, але на жаль все марно. Зібель разом з присутнім народом, звертається до смертельно пораненого Валентину з порадою про прощення Маргарити: «Змилуйся! Зглянься! Зглянься над нею, зглянься, зглянься, о, зглянься ти!». Але все марно, - у своєму передсмертному монолозі Валентин проклинає сестру, що стає самим страшним ударом для покинутої і засудженої Маргарити.

З Вищевикладеного матеріалу ми бачимо, що в образі Зібеля структурно-сміслова єдність реалізується в області перетину образно-сміслового ряду (константні властивості образу) і ситуативно-сміслового ряду (властивості ситуації, що диктують ту чи іншу реакцію). На дані смислові ряди в області їх перетину накладається та чи інша структурно-жанрово формація, вибір якої в кожному конкретному випадку обумовлюється специфікою смислових рядів та їх перетин.

Висновки до Розділу 2

Опера Ш. Гуно «Фауст» є яскравим прикладом романтичного стилю, для якого характерні особливі емоційні процеси, досить відмінні від бароко і класики. Найбільш значними відкриттями XIX століття, які відбилися в опері «Фауст» Ш. Гуно відбилися у змістовно-етичній площині, коли емоційний розвиток приводить до трагічної розв'язки, а динамічні емоційні процеси і їх спрямованість, - до напружених кульмінаційних точок. В опері Ш. Гуно «Фауст» зустрічається повсюдне поширення емоційних хвиль, що

говорить про мобільність, безперестанну рухливість музичних почуттів, коли ніжна лірика може розростися до потужного повного звучання.

В опері «Фауст» Ш. Гуно важливу роль відіграє темброва драматургія. Йдеться мова про певну темброву емоційно-психологічну характеристику героїв, яка допомагає слухачеві передавати музичними засобами не тільки характер, але й внутрішній стан того чи іншого персонажу, часом відрізняється від зовнішнього стану.

Незвичайним і своєрідним чоловічим персонажем, який за задумом композитора повинна виконувати жінка, є Зібель. Він цікавий за своїм емоційно-психологічним портретом і музичною характеристикою.

Зібель в опері представлений як сором'язливий, невпевнений в собі, не напористий, не насильницький і скромний юнак. Але, Зібель відокремлює себе від решти навколишнього його суспільства, коли утримується від негативного і засуджує ставлення оточуючих до Маргарити. Його поведінка ліберально в тому сенсі, що він не вірить і не слідує католицьким засадам і соціальним нормам по відношенню до жінок у XIX столітті. Зібеля не турбує засудження суспільством вчинків Маргарити, що наводить на думку про те, що саме цей персонаж є носієм незалежності в судженнях, здатний вирішувати за себе, добре це чи погано. Іншими словами, він не залежить від будь-якої соціальної структури його характер не пов'язаний безпосередньо з будь-яким конкретним соціальним інститутом або релігійної позицією. У цьому сенсі Зібель унікально незалежний, він господар своїх почуттів і думок, він не підкоряється громадській думці і не намагається їй відповідати. Протягом всієї опери він виступає своєрідним ангелом-хранителем Маргарити і своєрідним антиподом Фаусту. З цього випливає, що Зібель охарактеризований як ліричний герой, хоча і є другорядним персонажем в опері Ш. Гуно «Фауст».

РОЗДІЛ 3
ПАРТІЯ ЗІБЕЛЯ В ОПЕРІ «ФАУСТ» Ш.ГУНО:
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

3.1. Структурний аналіз Куплетів Зібеля

Для музичної характеристики образу Зібеля Ш. Гуно використав два розгорнутих номери (що чимало для другорядного персонажу): Куплети Зібеля «Розкажіть ви їй, квіти мої» з 2 дії № 8 і Романс «Коли безтурботно життям ти насолоджувалася». Це можна пояснити тим, що, по-перше, навколо Зібеля створюються різні за драматургічним наповненням ситуації; по-друге тим, що в різних сценічних ситуаціях цей персонаж виявляє різні почуття, переживання і поведінку.

Куплети Зібеля з 2 дії № 8 написані у популярному жанрі французької побутової музики - куплети.

В. Бобровський дає наступну жанрову характеристику куплетів: «Особливий пісенний жанр, переважно легкого, жартівливого роду, поширений в естрадній музиці і опереті. Зустрічається також в опері (куплети Тріке в опері «Євгеній Онегін» П. Чайковського, куплети Тореадора в опері «Кармен» Ж. Бізе). В цьому випадку Куплети виділені як самостійний момент дії, коли артист співає, звертаючись до натовпу або групи людей на сцені. Мелодія такої пісні зазвичай легко запам'ятовується і яскраво виділяється, контрастуючи з іншими розділами цієї сцени» (Переклад – Е. А.) [51].

Якщо відкинути типові, але змінні жанрові ознаки Куплетів, врахувати їх більш ніж вікову історію і стильову мінливість, то обов'язковими виявляться такі риси:

1. Куплети мають строфічну композицію, яка має різко окреслену специфіку як на рівні тексту, так і на рівні строфи. Це обрамлена композиція, в якій початкова строфа (рідше кілька строф) служать тематичним підведенням до основи тексту; остання строфа логічно завершує текст, може містити апеляцію до слухачів / або дидактичний висновок, «мораль».

2. Композиція Куплетів має дворівневу організацію: рівень тексту організовується темою, а рівень строфи - сюжетом. Кожна строфа має свій мікросюжет, який повністю завершується в її межах. Строфи не пов'язані єдиним процесом і персонажами. На рівні тексту спостерігається тематична єдність. Тема зазвичай виступає як інваріант, а в строфах корпусу репрезентовано його приклади-варіанти.

3. Строфи пов'язані між собою повторюваністю, паралелізмом. У типових випадках це забезпечується рефреном.

4. Куплети комічний жанр, з характерним для сатири способом художнього «завершення цілого» (Переклад – Е. А.) [17, с.122-123].

Слід зазначити, що існує традиція французька, яка послужила джерелом для Куплетів, які з'явилися на сцені країн пострадянського

простору, і зокрема у Росії. Однак французькі куплети мають єдиний наскрізний сюжетний хід.

Куплети характеризуються як «жанр вокальної музики, близький пісні, що відрізняється, як правило, легким, жартівливим характером, інтонаційною яскравістю, простотою структури, властивим побутовим формам музикування. Поширений в естрадній музиці і опереті; зустрічається також в опері (куплети Трике; куплети Тореадора в опері «Кармен») [<https://www.belcanto.ru/kuplety.html>].

Таким чином, сама назва Куплети адресує нас до французької народної пісні, для якої характерні витончена і гнучка мелодика, тісний зв'язок музики і слова, чітка, нерідко куплетна форма. Переважаючі лади - натуральні мажор і мінор. Типові 2- і 3-частинні розміри, але найбільш поширений метр - 6/8.

Куплети Зібеля представляють собою досить рухливий, схвильовано-захопленого характеру музичний номер опери. Такий характер цілком відповідає змісту слів Куплетів. Основний семантичний центр зосереджений на передачі любовних почуттів Зібеля по відношенню до Маргарити, його передчуття романтичної зустрічі з нею. Ці почуття передано за допомогою звернення до природи, в даному випадку, - до квітів: «Розкажіть ви їй, квіти мої, як страждаю, сумую, що її лише люблю я, що мрію завжди про неї одну. Ви шепніть потайки, шепніть їй про мої зітхання і про мої страждання, хай все знає вона, любов моя».

Підбадьорливий і енергійний номер Куплети Зібеля написаний у тональності C dur, починається оркестровим вступом в партії віолончелей і басів. Головна тема проводиться в оркестрі, вона лірична і плавна, з рисами вальсовості.

У Куплетах зафіксовано один емоційно-психологічний стан. Цей номер залишає враження надзвичайної цілісності і цілеспрямованості. Виконання Куплетів «пролітає», проноситься перед глядачами в єдиному хвилюючому пориві. Даний номер побудований на мелодії романтичного

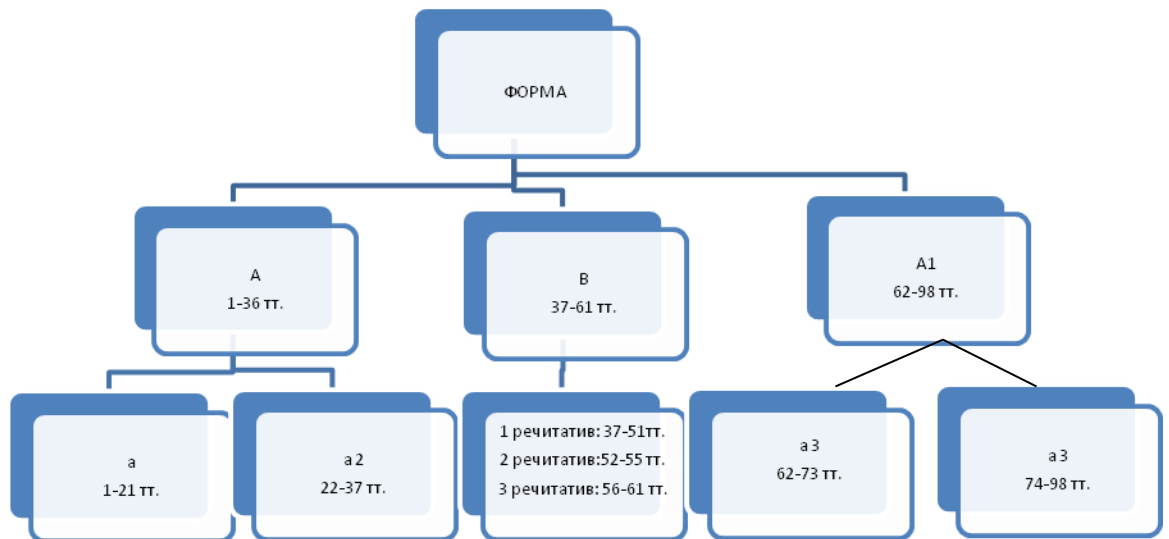
характеру з жанровими рисами романсу і вальсу, що зумовлює характер виразності і тенденцію розвитку.

Захопленість і цілеспрямованість досягнуті поєднанням цілого ряду засобів музичного вираження. В першу чергу, Ш. Гуно за жанрову основу Куплетів бере жанри французької народної пісні, для яких характерні витончена і гнучка мелодика, тісний зв'язок музики і слова, фонетичний розспів в поєднанні із зустрічним ритмом, чітка, нерідко куплетна форма, натуральний мажор (C dur), метр - 6/8, рухливий темп *Allegro agitato* ($\text{♩} = 88$). По-друге, у даному номері простежуються такі жанрові риси вальсу, які простежуються у легкому, стрімкому, життєрадісному характері; у побудові музичного матеріалу і його розгортанні, -якщо згадати, що назва танцю походить від німецького слова «walzer», яке означає кружляти, обертатися, то основою Куплетів стає саме плавне, безперервне кружляння; легкість; стосовно мелодії і оркестрової фактури також простежуються жанрові риси вальсу, а сама, - легкість і граціозність.

Слід сказати, що поряд із жанровими джерелами пісні і вальсу, композитор застосовує в даному музичному номері традиції оперної музики. Це стосується тричастинної форми (А - В - А 1), де друга частина представляє різні за типом речитативи. У цій частині оркестровий пласт розширює свої функції. На відміну від 1 і 3 частин, де він є супроводом, у 2 частини він виконує як супроводжуючу, так і самотійну функції.

З іншого боку, Куплети Зібеля представляються собою наскрізній сольний номер, який є комбінацією функціонально різних фрагментів, у яких у кожному конкретному випадку проглядається індивідуальне вирішення. Наскрізна сольна сцена з'єднує епізоди, побудовані як реакція-переживання, з епізодами, побудованими як маніфест. Незважаючи на наскрізну побудову, Куплети написані в тричастинній формі (А-В-А1). 1 частина (А) складається з двох речень повторного типу; друга частина (В) являє собою контрастну строфічну побудову, що складається з 3 речитативів; 3 частина (А1) є динамічною репрізою (таблиця 3.1.)

Таблиця 3.1.



Перша частина (А) номеру написана у куплетній формі, складається з 2 куплетів. Тональний центр *C dur*, гармонійний план характеризується простими ладо-гармонійними функціональними зв'язками (Т - D - Т), використанням 4 підвищеної ступені як вступної до домінанти *G dur*, милозвучними акордами терцових структур. Куплети мають легкий, грайливий характер, чому сприяють рухливий темп *Allegro agitato* ($\text{♩} = 88$), метр 6/8, легкої хвилеподібної мелодії широкого дихання, яка стрімко летить вгору і вниз. Вона побудована на оспівуванні та кружлянні навколо основних тонів *C dur* - «с», «е», «g». Велике значення мають секвенційні побудови (14-17 тт.; 26-29 тт.) при підході до кульмінаційних вершин. У другому реченні музичний матеріал гармонійно варіюється. Композитор у вокальній партії використовує висхідний гамообразний рух по щаблях паралельної тональності - *a moll* у натуральному вигляді із зупинкою на тоні «g» на кульмінаційній вершині.

У 33-37 тактах, коли згідно сценічній дії Зібель зриває квітку, в оркестрі звучить висхідний хроматичний мотив у виконанні партій віолончелей і басів. Звучання досить тривожне і служить підготовкою до початку 2 частини (38 т.), яка починається в тональності *g moll*. У цей

момент Зібель бачить, що зірвана квітка одразу в'яне, він згадує пророкування чаклуна і «проклинає» останнього. Коли Зібель зриває другу квітку, а вона також в'яне, звучить той же хвилюючий висхідний хроматичний мотив що виконується в оркестрі тим же складом інструментів, що й у 33-37 тт.

У другій частині (В) Куплетів відбуваються зміни у типі викладу музичного матеріалу та у гармонійному відношенні. На зміну романсовому мелодизму 1 частини (А) приходять різного типу речитативи, змінні темпи *Andantino* і *Allegro*, зміна метра з шестидольного на чотиридольний (4/4), стрімка зміна ладових центрів (d moll - g moll - F dur - G dur), дисонуюча аккордіка (зменшені септакорди), переривчаста, наповнена шістнадцятими і тріольними тривалостями декламаційна лінія. Названий комплекс пов'язаний із семантичним наповненням тексту. У цій частині збувається пророцтво Мефістофеля, дане Зібелю - у його руках в'януть квіти.

У цій частині для пояснення дій і роз'яснення подій, Ш. Гуно використовує різні типи речитативів.

У першій речитативній побудові а 1 (38-51 тт.), коли Зібель засмучений і переляканий тим, що в його руках в'яне квітка: «Зав'яла вже! На жаль! Той проклятий базіка так сказав мені тоді», далі він у розпачі вимовляє: «Не можу я зірвати квітки, щоб часом не зів'яла вона», коли Зібель приймає рішення омити руки святою водою: «Святою водою обмити мені треба руки», композитор застосовує такі типи речитативів:

- *сессо*, в якому велике значення має словесне пояснення того, що відбувається на сцені, а функція оркестру не має самостійного виразного значення і зводиться до акордової підтримки (38-40 тт.);

- *accompagnato* (41-51 тт.). У даному епізоді змінюється характер музики, тому що передається емоційна реакція Зібеля на події, що відбуваються, а саме, вираження страху і розгубленості від того, що пророкування Мефістофеля збулося, - квіти в'януть у його руках. Характеризує стан Зібеля музика, яка звучить спочатку в партії оркестру (41

т.) - насторожені репетиції та інтонація переляку. Вокальна партія сповнена експресії і драматизму.

У другому речитативі (52-55 тт.) мелодійна лінія в темі Зібеля і оркестрова партія трансформуються. Звучить просвітлений F dur, розмірений темп Andante, тип речитативу *accompagnato*. У другому речитативі (52-55 тт.), коли Зібель омиває руки в посудині зі святою водою і текст відноситься до моральної чистоти Маргарити і її віри в Бога, в оркестрі в тональності F dur звучить ліричний гімн, побудований на музичному матеріалі речитативу Мефістофеля з 1 дії № 6 Сцена і хор (с. 104), в якому він говорив про чистоту і віру Маргарити: «Але чистота її нам так заважає; небо захист їй дає!».

Як відомо семантика тональності F dur пов'язана з одного боку, з пасторальністю, з іншого, - великодушністю, чеснотою, твердістю і наполегливістю. Тема, яка звучить в оркестрі, символізує невинність і моральну чистоту Маргарити, а також церковну мораль, духовне начало, яке може дати захист від нечисті. Таким чином в оркестровому звучанні розкривається вищевказаний узагальнений стан, а вокальна партія Зібеля відображає зовнішній план дії.

Далі звучить 3 речитатив *accompagnato* (56-61 тт.). Зібель позбавляється від прокляття чаклуна. Він опускає руку в купіль зі святою водою і повідомляє, що саме там молиться Маргарита щоночі. Після занурення руки в святу воду, він зриває іншу квітку і промовляє: «Подивимося тепер, що то буде! Знову зів'яла?». На цих репліках, відповідно до тексту, змінюється комплекс музичних засобів виразності: переривчасте звучання оркестру, яке заповнює паузи у вокальній партії, вступні акорди домінантової групи в g moll, декламаційність мелодики в партії соліста і оркестру.

Зірвані квіти не зів'яли, Зібель радісно і натхненно проголошує свою перемогу над дияволом у тональності G dur: «Ні! Лиходій, ти переможений!» (60 т.). Відбувається радісна розрядка всієї 2 частини (B) і

стрімкий перехід до наступної частини (А 1): модуляція в G dur, зміна темпу з Andantino на Allegro, звучання мелодії соліста у високому регістрі, на словах «Ти переможений!» висхідний рух від домінантової ступені (d другої октави) до основного ступеня g другої октави по G dur і радісної зупинці на ній. Тут композитор використовує так званий речитатив in tempo (за класифікацією М. Римського-Корсакова), в якому більш активна роль оркестру і він є перехідним ступенем до 3 частини (А 2).

Починається реприза (А 1, 62-98 тт.). Музичний матеріал ідентичний 1 частини (А), але вона розширена за рахунок дворазового повторення останнього рядка тексту: «... поцілунок мій гарячий!» (90 т.) І стрімкого, блискучого оркестрового укладення (93-98 тт.).

У Куплетах Зібеля велике значення має семантика основних тональностей (C dur, F dur, G dur). У тональності C dur, яка не має знаків альтерації і тому вважалася найчистішою, написані 1 і 3 частини номера. Ця тональність не випадково обрана композитором. Її вибір пов'язаний з образною сферою - чистої і світлої, а також зі світлими і трепетними почуттями, якими охоплений закоханий Зібель. При зверненні до католицької віри і пануванні над дияволом у 2 частини Куплетів, музичний матеріал написаний у тональностях F dur і G dur. Як ми говорили раніше, тональність F dur символізує великодушність, добротність, твердість віри. У момент перемоги над чаклунством Мефістофеля на радісний вигук Зібеля: «Злодій, ти переможений!» звучить G dur, - тональність, яка вважається однією з чистих, «твердих» тональностей і застосовується в музиці для вираження радісного почуття.

Не менш важливе значення має теситура. Саме вона служить для позначення музичного простору і напрямку руху. У 1 і 3 частинах Куплетів мелодія у соліста звучить у верхньому регістрі, вона характеризується висхідним рухом, що вказує на шлях до світла, втіленням якого для Зібеля є Маргарита. У 2 частині номеру в першому речитативі (т. 38) є спадний скачок на велику сексту і партія соліста звучить в середній теситурі, а в

оркестрі використані низькі за тембром звучання інструменти - віолончелі і басы. Це пов'язано з образом пекла, втіленням якого є Мефістофель. У другому речитативі (т. 52) високе звучання відповідає небесним божественним сферам.

Партію Зібеля з опери «Фауст» Ш. Гуно виконують переважно жіночі голоси. Для того, щоб показати особливість партії Зібеля, порівняємо різні музично-виконавські версії Куплетів Зібеля, які виступають музичною характеристикою цього оперного персонажу. Йдеться про кращих виконавиць і виконавців цієї партії в сучасному оперному світі: Gabriele Sima, Catherine Trottmann, Michèle Losier, Анжеліка Нольдус.

Аналіз виконавських версій куплет Зібеля ми будемо проводити за другою редакцією опери Ш. Гуно «Фауст», в якій розмовні діалоги першої редакції були замінені речитативами, також в оперу композитор додав балетну сцену. Саме ця редакція і стала основою для видання партитури опери. Слід зазначити, що відмінність у виданнях опери в першу чергу полягає в самій трактуванні структури опери. У більшості клавирів опери Ш. Гуно «Фауст» структура являє 5 актів. Але в редакції Г. Шрімера опера має 4-х актну будову завдяки об'єднанню першої та другої дій. У московських виданнях (1955, 1976, 1986 pp.) в опері також 4 акти внаслідок привласнення 1 дії назви «Пролог». Саме в цьому варіанті в нашій роботі проводиться аналіз партії Зібеля.

Дуже часто в практиці музичних театрів при постановці оперних творів застосовуються купюри, при яких вилучаються або переставляються дії, окремі сцени, сольні номери, діалоги, тощо.

У різних виданнях є ряд сольних номерів, розташування яких відрізняється. До них відносяться каватина Валентина з 2 дії і романс Зібеля з 3 дії 1 картини опери.

Романс Зібеля в багатьох виданнях поміщений або в середині діалогу Зібеля і Маргарити (Бостон, Москва (1955, 1976 і 1986 pp.), або на початку названого діалогу (Москва, 1900 і 1937 pp.). У міланському і лондонському

клавірах Романс Зібеля винесено у додаток, а у нью-йорському, бостонському і берлінському - зовсім відсутній. Показово, що Романс Зібеля найчастіше купується повністю (наприклад, в постановках Паризької опери 1975 року, Чиказької опери 1977 року, Віденської опери 1985 року, Женевської опери 1995 року, Ковент-Гардену 2004 року, Паризької опери 2011 року, Новосибірської опери 2013 року).

Виходячи з вищесказаного, ми приходимо до висновку, що Романс Зібеля в багатьох постановках опери «Фауст» Ш. Гуно не виконується. Однак він популярний в концертній вокальній виконавській практиці і дуже часто використовується в навчальній підготовці співаків. Це яскравий приклад, коли сольний номер з опери стає концертним вокальним твором. Романс Зібеля дуже часто звучить на концертах відомих вокальних виконавців, Анастасії Матвєєвої, Анжеліни Швачки, Наталії Матвєєвої, Вікторії Гіголаєвої та ін.

3.2. Куплети Зібеля у сучасній виконавській практиці

Концепт ролі можна визначити як розуміння оперного образу, визначення його внутрішніх і зовнішніх компонентів, що знайшло вираження у системі сценічних засобів, залучених оперним співаком.

На думку А. Чепіноги, «вищий смисл у почуттях» передається через «дієву інтонацію». Автор, розбудовуючи поняття про неї у зв'язку з оперною режисурою та майстерністю актора-співака, вважає її головним змістовним напрямом знаходження необхідного й «вірного» музичного компонента. Вона акцентує найважливіші естетичні переваги опери, що виражаються в образах і характерах головних і другорядних персонажів, оскільки «здебільшого оперний персонаж виводиться на сцену в граничних для себе життєвих обставинах», так би мовити, на межі розв'язання питань життя й смерті, у пограничному стані свідомості, що надає оперній інтонації особливий «патетичний» відтінок [102]. А. Чепінога констатує, що тільки інтонування в опері є особистим виразовим засобом формування і реалізації

художнього образу. «Саме органічним інтонаційним сплавом музики і слова артист діє на глядача, ретранслює внутрішнє життя свого персонажа, й ширше, внутрішнє бачення, оцінку реальності, композиторське і власне особисте ставлення до дійсності» [102]. Отже, саме емоційна виразність є провідним аспектом виконавської діяльності співака.

Серед критеріїв порівняльного аналізу музично-виконавських версій Куплетів Зібеля нами були обрані наступні: використання даних історії музики, свідoctв композиторів і виконавців, аналіз нотної записі і живого звучання, з власним смисловим трактуванням, цілісний підхід до виконавської задачі, ступінь емоційної насиченості співу Куплетів Зібеля, конкретні емоції, ступінь їх внутрішньої диференційованості, «відхід у голос».

Проаналізуємо темп Куплетів Зібеля в цілому і окремих частин у виконанні Габріель Сіма (Gabriele Sima), Кетрін Троттман (Catherine Trottmann), Мішель Лоз'є (Michèle Losier), Анжеліки Нольдус (Angelique Noldus), Володимира Магомадова, Галини Карєвої і Олени Грибової.

Виконавець	1 Частина	2 частина			3 частина	Усього
		1 речитатив	2 речитатив	3 речитатив		
Габріель Сіма	0,3 4	0,7 5	0,1 3	0,1 2	0,8 7	2,21
Кетрін Троттман	0,2 9	0,8 2	0,1 4	0,5 3	0,4 5	2,23
Мішель Лоз'є	0,5 7	0,7 6	0,1 4	0,1 3	0,9	2,5
Анжеліка Нольдус	0,7 1	0,3 6	0,5 2	0,1 4	0,8 6	2,67

Володимир Магомадов	3	0,3	5	0,8	4	0,1	5	0,5	5	0,5	2,37
Галина Карєва	1	0,3	7	0,7	2	0,1	4	0,1	5	0,8	2,19
Олена Грибова	5	0,3	2	0,5	4	0,1	5	0,5	2	0,9	2,48

Дана порівняльна таблиця показує, наскільки кардинально розходиться темп в різних частинах Куплетів Зібеля і Куплетів в цілому у семи виконавців.

Темп	Найбільший показник	Найменший показник
В цілому	Анжеліка Нольдус	Галина Карєва
1 частина	Анжеліка Нольдус	Кетрін Троттман
2 частина	Володимир Магомадов	Габріель Сіма
3 частина	Анжеліка Нольдус	Галина Карєва

Бачимо закономірність, на яку вказує розподіл хронометражу Куплетів у цілому і їх окремих частин. Довше звучать Куплети у виконанні Анжеліки Нольдус, найменше - у виконанні Галини Карєвої. Найбільші хронометричні розбіжності припадають на 2 частину Куплетів. Це пов'язано з темповими розширеннями, тривалістю фермат. Найдовшою за часом 2 частина у виконанні Володимира Магомадова, а найкоротшою, - у виконанні Габріель Сіми.

--	--	--	--	--

Показники від найбільшого до найменшого	У цілому	1 частина	2 частина	3 частина
1.	Анжелік а Нольдус	Анжелік а Нольдус	Володим ир Магомадов	Олена Грибова
2	Мішель Лоз'є	Мішель Лоз'є	Кетрін Троттман	Мішель Лоз'є
3	Олена Грибова	Олена Грибова	Олена Грибова	Габріель Сіма
4.	Володим ир Магомадов	Габріель Сіма	Мішель Лоз'є	Анжелік а Нольдус
5.	Кетрін Троттман	Володим ир Магомадов	Галина Карєва	Галина Карєва
6.	Габріель Сіма	Галина Карєва	Анжелік а Нольдус	Володим ир Магомадов
7.	Галина Карєва	Кетрін Троттман	Габріель Сіми	Кетрін Троттман

Бачимо, що всі частини Куплетів мобільні відносно темпу, але найбільш з них - 2 частина у всіх семи виконавців. У Кетрін Троттман, Габріель Сіма і Володимира Магомадова найбільший контраст між 1 і 2 частинами. Їх виконання в цілому носить найбільш емоційний і стрімкий характер в порівнянні з іншими виконавцями.

Перша частина Куплетів представляє собою інтерес в порівнянні музично-виконавськими версіями Олени Грибової і Мішель Лоз'є. У виконанні Олени Грибової більше темпових відхилень і агогічних

розширень. Незважаючи на те, що у Мішель Лоз'є 1 частина звучить в більш розміреному темповому співвідношенні вокальної партії і метроритму оркестру, вона сприймається більш динамічно та імпульсивно за рахунок виразної акторської гри виконавиці.

2 частина в плані музично-виконавських версій найбільш різноманітна.

Олена Грибова, Галина Карєва і Мішель Лоз'є у 2 частині Куплетів найбільше варіюють свою вокальну партію, змінюють ритмічний малюнок (т. 39 - Галина Карєва), затримуючись на довгих нотах, додають вигуки (т. 38 вигук «Ах» - Мішель Лоз'є), деякі слова речитативу піддають вичленовуванню і агогічним відхиленням (т. 60 - Олена Грибова). Важливо, що тимчасові рамки 2 частини розширюються при збереженні внутрішньої пульсації ритму.

Дослідницький інтерес у виконавському аспекті представляє трактування фермат.

У т. 39 на третій долі в клавирі поставлена фермата. Однак, тільки дві виконавиці дотримуються авторських ремарок у зазначеному такті, Мішель Лоз'є і Кетрін Троттман. У решти п'яти виконавців вона відсутня, у Анжеліки Нольдус, Габріель Сіма, Олени Грибової, Володимира Магомадова, Галини Карєвої.

У 49 такті фермату на паузі витримують три виконавиці, Мішель Лоз'є, Кетрін Троттман, Габріель Сіма.

Виконавському варіюванню піддався речитатив, який звучить у 2 частини Куплетів у 50 такті. Найбільш тривало він звучить у Олени Грибової (0,06 с), на другій позиції за часом (0,05 с) Галина Карєва і Мішель Лоз'є, далі 0,04 с - Кетрін Троттман і Габріель Сіма, 0,03 с Анжеліка Нольдус і 0,01 с Володимир Магомадов.

Таким чином, 2 частина є найменш стабільною в сенсі варіювання темпу, речитативів, витримування і додавання фермат виконавцями. Це залежить від декількох причин. По-перше, від ступеня більш-менш різкого

темпового зсуву після швидкої 1 частини, завдяки чому посилюється контраст і відкривається емоційна реакція Зібеля на події, що відбуваються. По-друге, всередині самої частини може варіюватися час за рахунок агогічних розширень, - це вказує на індивідуальні співочі особливості і ставлення виконавця.

Великий інтерес представляє музично-виконавська версія Кетрін Троттман, саме її виконавська версія найбільш точна щодо композиторських ремарок в клавiрі опери.

Найбільш стабільною в темпової відношенні є 3 частина. Хоча і тут виконавці додають фермати, не передбачені композитором. У заключних повторюваних фразах на витриманих звуках в тактах 88 і 92 виконавці додають фермату. Це Анжеліка Нольдус, Олена Грибова, Кетрін Троттман; у 88 такті, Мішель Лоз'є, Габріель Сіма, Володимир Магомадов і Галина Карєва. Таким чином, різниця в часі виконання впливає на загальний характер і змістовну сторону.

Слід звернути увагу на те, що персонаж Зібеля має специфічний образно-смісловий ряд (романтичний юнак, який закоханий у Маргариту, Зібель відокремлює себе від навколишнього його суспільства, утримується від негативного і засуджує ставлення оточуючих до Маргарити).

Він постає в перетинах з різними ситуативно-смісловими рядами: наприклад, у 1 і 3 частинах це схвильоване очікування зустрічі з Маргаритою, «звернення» до квітів зі словами зізнання у коханні до неї, у 2 частині – емоційні переживання, реакція на події, що відбуваються.

У комплексному підході до музично-сценічних версій Куплетів Зібеля ми виявили, що їх відмінність полягає у психологічно вірному створенні образу Зібеля, до якого наближені усі сім виконавців-співаків. В той же час вони вирізняються у показі, насамперед, можливостей свого голосу у Володимира Магомадова, Мішель Лоз'є, Кетрін Троттман та Анжеліка Нольдус. За ступенем емоційної насиченості рівень в усіх семи виконавців приблизно однаково високий. А в конкретних емоціях - велика різниця: у

Мішель Лоз'є та Кетрін Троттман переважає радісний збуджений стан, у Анжеліки Нольдус, Олени Грибової, Галини Карєвої та Володимира Магомадова домінує ліричний настрій.

Характеризуючи художню сторону виконання куплетів Зібеля наведемо такі визначення: ліричність, радість, природність у Габріель Сімі, Олени Грибової, Галини Карєвої. По диференційованності емоцій спів наділений «переливчатістю» - у ньому змінюються ліричність, світла радість, засмучення і переляк, заклик і тріумфальність. Абсолютно протилежними визначеннями характеризується виконання Володимира Магомадова, Мішель Лоз'є, Кетрін Троттман та Анжеліка Нольдус: театральність, піднесеність, експресивність. Тут співставляються чисті емоції або ясно змішуються: радість – переляк, відчай – надія, тощо.

Показовими є відмінності структурно-жанрових типів, відповідних перетинів єдиного образно-сислового ряду з різними ситуативно-сисловими рядами. В першому випадку (1 і 3 частини) спостерігаємо семантичну єдність, втілювану опорою на вальсовість і пісенність. У другому випадку (2 частина) бачимо множинність контрастних епізодів, неодноразові зміни речитативної і аріозності інтонаційних сфер, наявність активного руху в мелодиці (велика кількість стрибків, тональних зрушень, фактурних і інтонаційних перетворень).

Таким чином, у Куплетах Зібеля смисловими константами, незалежно від конкретної сюжетної наповненості, диктується структурна організація художнього тексту, у даному випадку - сольного висловлювання оперного персонажа.

Найбільш важливим в нашому аналізі є те, що показано не просто різне ставлення виконавців до втілення образу Зібеля, а й динаміка переходу від однієї грані до іншої і можливість по-різному її здійснити.

Загальний висновок можна зробити такий: порівняння різних музично-виконавських версій дозволяє відзначити, що незважаючи на відмінності, всі інтерпретації концентруються на образній стороні. Таким

чином, емоційне сприйняття і виконання музики підтверджу вірність висновків, зроблених Б. Тепловим: «Через вираз емоцій музика приходить до можливості відображати набагато багатше, ніж тільки «емоції» [90, с. 17]. В. Ванслов пише про важливість і значущість смислової точності емоційних образів в музиці: «Конкретність, визначеність, об'єктивність емоційного змісту музики, її образної структури і ідейного задуму кладуть межі асоціативної гри фантазії, сваволі суб'єктивних трактувань і уявлень» [15, с. 27].

Висновки до Розділу 3

Куплети Зібеля представляють собою досить рухливий, схвильовано-захопленого характеру музичний номер опери. Такий характер цілком відповідає змісту слів Куплетів. Основний семантичний центр зосереджений на передачі любовних почуттів Зібеля по відношенню до Маргарити, його передчуття романтичної зустрічі з нею.

Поряд із жанровими джерелами пісні і вальсу, композитор застосовує в даному музичному номері традиції оперної музики. Це стосується тричастинної форми (А - В - А 1), де друга частина представляє різні за типом речитативи. У цій частині оркестровий пласт розширює свої функції. На відміну від 1 і 3 частин, де він є супроводом, у 2 частини він виконує як супроводжуючу, так і самостійну функції.

З іншого боку, Куплети Зібеля представляються собою наскрізній сольний номер, який є комбінацією функціонально різних фрагментів, у яких у кожному конкретному випадку проглядається індивідуальне вирішення. Наскрізна сольна сцена з'єднує епізоди, побудовані як реакція-переживання, з епізодами, побудованими як маніфест. Незважаючи на наскрізну побудову, Куплети написані в тричастинній формі (А-В-А1).

Порівняння різних музично-виконавських версій дозволяє відзначити, що незважаючи на відмінності, всі інтерпретації концентруються на образній стороні музики. Незалежно від конкретної сюжетної наповненості, в Куплетах Зібеля саме смисловими константами диктується структурна

організація художнього тексту, у даному випадку - сольного висловлювання оперного персонажа. Таким чином, емоційне сприйняття і виконання музики підтверджує вірність висновків, зроблених Б. Тепловим: «Через вираз емоцій музика приходять до можливості відображати набагато багатше, ніж тільки «емоції» [90, с. 17]. Таким чином, концепт персонажа Зібеля можна визначити як розуміння оперного образу, визначення його внутрішніх і зовнішніх компонентів, що знайшло вираження у системі сценічних засобів, залучених оперним співаком.

ВИСНОВКИ

Сучасні музикознавчі уявлення про образи-персоналії в опері правомірно диференціювати за чотирма основними напрямками:

Перша група включає наукові праці, що розкривають основні закони оперної драматургії. До них відносяться праці М. Галушко, М. Друскіна, Г. Кулешової, Б. Ярустовського, І. В. Фермана та ін.

Другу групу складають наукові твори з питань поняття оперної ролі. Це роботи наступних авторів: Л. Алексєєва, М. Арановський, М. Бахтін, М. Кнебель, Г. Крісті, Є. Лозенко, В. Немирович-Данченко, К. Станіславський, Ф. Шаляпін.

Третя група наукових джерел розкриває питання теорії та практики мистецтва сольного співу. До них відносяться твори Д. Аспелунд, Н. Гребенюк, Т. Мадішевої, О. Стахевича та ін.

Четверта група наукових досліджень об'єднує літературу щодо творчості Ш. Гуно та художньо-музичних особливостей опери «Фауст». До них відносяться твори: Г. Ісаханова, Ф. Таїрової, О. Маркіної, М. Черкашиної-Губаренко та ін.

У контексті подальшого розвитку теорії оперної драматургії, фундаментальну роль зіграла теорія Б. Асаф'єва, магістральна ідея якої полягає у драматургії інтонацій та нерозривному «зв'язку іманентно-структурних засад опери зі смисловим, семантичним їх оточенням».

Таким чином, у сучасних музикознавчих студіях, структурно-жанрові формації сольного висловлювання оперного персонажа знаходяться в складному взаємозв'язку з образно-смисловими і ситуативно-смисловими рядами опери.

При аналізі компонентів оперної ролі було доведено, що вокально-сценічний образ в опері - це особлива форма відображення багатолікої дійсності засобами музично-театрального мистецтва. Процес створення вокально-сценічного образу дуже різноманітний і індивідуальний.

Виявлення особливої здатності оперного мистецтва до персоніфікації обумовило створення цілих галерей оперних образів як прецедентів людських характерів та відносин, як взірців поведінки та переживання, як прототипів «героїв свого часу», тобто сучасників (відповідно до різних, зацікавлених у цьому, історичних соціальних формацій).

В цілому, вищесказане дозволяє переконатися в тому, що як для виконавця, так і для слухача, мова опери в її історичному становленні та текстологічному здійсненні визначається головним *семантичним завданням*, - формуванням того чуттєво-оцінного досвіду, без якого не може сформуватися людина у її комунікації з навколишнім світом і з самою собою. Отже, проблема створення сценічного образу пов'язана з пошуком «внутрішньої сутності» персонажу і її вокально-пластичним втіленням. Головним завданням оперного співака полягає в тому, щоб розкривати зміст музики у вокально-словесній і дієво-пластичній формі.

Виразність почуттів, темброва палітра, перебільшення міміки і жестів, властиві оперному виконавству, - все це характеризує вокальне мистецтво наче зсередини. Саме це злиття породжує феномен вокально-виконавської творчості - нову особистість зі своїм характером, ставленням до світу, зі своєю неповторною долею, - їй вірять, за нею йдуть, їй співчують.

Отже, оперний портрет – саме як портрет «тут і зараз», тобто сучасний, цілісний, такий, що концентрує типові риси особистості є специфічно унікальним, який виступає оновленим та динамічним портретом особистості вокаліста-виконавця.

Підбиваючи підсумки розгляду наукових досліджень з обраної проблематики, позначимо стрижневі складові виконавської творчості оперного співака: співак виступає один у трьох іпостасях; об'єднання співака-людини і людини-ролі; особистість співака в процесі виконання твору втілюється у творчому образі - на сцені виникає нова особистість; особлива виразність почуттів, зміна відтінків тембру, витонченість жестів та стилістична багатогранність; довільність та необмеженість; наповнення

того чи іншого вокального образу (друге народження); взаємозумовленість втілення і втілюваного [Гребенюк].

Вивчення поняття оперного образу безпосередньо пов'язане зі специфікою оперної вистави, яка передбачає кілька основних аспектів. По-перше, вона вимагає звернення до конкретної композиторської поетики в опері, оскільки завжди є авторською. По-друге, вона веде до темпоральних характеристики як загальноісторичної властивості, так і у зв'язку з часом створення окремих оперних творів і періодизацією творчості оперних авторів. По-третє, вона спонукає і до характеристики виконавської своєрідності оперного жанру, перш всього з його театральнопостановочного боку.

При дослідженні опери Ш. Гуно «Фауст» у названих аспектах було виявлено, що даний твір є яскравим прикладом романтичного стилю, для якого характерні особливі емоційні процеси, досить відмінні від бароко і класики. Найбільш значні художньо-мистецькі відкриття ХІХ століття, що віддзеркалилися в опері Ш. Гуно «Фауст» проявилися у змістовно-етичній площині. У творі відбивається семантична сутність жанру французької ліричної опери. Вона полягає у домінуванні ліричного начала та характерній йому поетиці станів. В опері Ш. Гуно «Фауст» яскраво проявляються сталі фабульні, сюжетні та композиційно-драматургічні засади французької ліричної опери. На думку В. Мовчан, виявлені семантичні й композиційно-драматургічні константи *opéra lyrique* забезпечують єдність відповідної жанрової традиції, динаміка якої розкривається у двох напрямках руху авторського пошуку [там само с. 16].

В опері «Фауст» Ш. Гуно важливу роль відіграє темброва драматургія. Йдеться мова про певну темброву емоційно-психологічну характеристику героїв, яка допомагає слухачеві передавати музичними засобами не тільки характер, але й внутрішній стан того чи іншого персонажу.

Незвичайним і своєрідним чоловічим персонажем, який за задумом композитора повинна виконувати жінка, є Зібель. Він цікавий за своїм емоційно-психологічним портретом і музичною характеристикою.

З одного боку, Зібель представлений як скромний юнак. Але, цей персонаж відокремлює себе від решти навколишнього його суспільства. Зібель не залежить від будь-якої соціальної структури його характер не пов'язаний безпосередньо з будь-яким конкретним соціальним інститутом або релігійної позицією. У цьому сенсі Зібель унікально незалежний, він господар своїх почуттів і думок, він не підкоряється громадській думці і не намагається їй відповідати. Протягом всієї опери він виступає своєрідним ангелом-хранителем Маргарити і своєрідним антиподом Фаусту. Зібеля не турбує засудження суспільством вчинків Маргарити, що наводить на думку про те, що саме цей персонаж є носієм незалежності в судженнях, здатний вирішувати за себе, добре це чи погано.

Для музичної характеристики образу Зібеля в опері «Фауст» Ш. Гуно використав два розгорнутих номера (що чимало для другорядного персонажу): Куплети Зібеля «Розкажіть ви їй, квіти мої» і Романс «Коли безтурботно життям ти насолоджувалася». Це можна пояснити тим, що, по-перше, навколо Зібеля створюються різні за драматургічним наповненням ситуації; по-друге тим, що в різних сценічних ситуаціях цей персонаж виявляє різні почуття, переживання і поведінку.

В образі Зібеля структурно-сміслова єдність реалізується в області перетину образно-сміслового ряду (константні властивості образу) і ситуативно-сміслового ряду (властивості ситуації, що диктують ту чи іншу реакцію). На дані смислові ряди в області їх перетину накладається та чи інша структурно-жанрово формація, вибір якої в кожному конкретному випадку обумовлюється специфікою смислових рядів та їх перетин.

Для того, щоб показати вокально-сценічну специфіку партії Зібеля, у магістерській роботі був проведений порівняльний аналіз різних музично-виконавських версій Куплетів Зібеля. Йдеться про кращих виконавиць і

виконавців цієї партії в сучасному оперному світі: Габріель Сіма (Gabriele Sima), Кетрін Троттман (Catherine Trottmann), Мішель Лоз'є (Michèle Losier), Анжеліка Нольдус (Angelique Noldus), Володимир Магомадов, Галина Карєва і Олена Грибова. Серед критеріїв порівняльного аналізу музично-виконавських версій Куплетів Зібеля нами були обрані наступні: використання даних історії музики, свідоцтв композиторів і виконавців, аналіз нотної записі і живого звучання, з власним смисловим трактуванням, цілісний підхід до виконавської задачі, ступінь емоційної насиченості співу Куплетів Зібеля, конкретні емоції, ступінь їх внутрішньої диференційованості, «відхід у голос».

У комплексному підході до музично-сценічних версій Куплетів Зібеля виявлено, що їх відмінність полягає у психологічно вірному створенні образу Зібеля, до якого наближені усі сім виконавців-співаків. В той же час вони вирізняються у показі, насамперед, можливостей свого голосу. За ступенем емоційної насиченості рівень в усіх семи виконавців приблизно однаково високий. Характеризуючи художню сторону виконання куплетів Зібеля наведемо такі визначення: ліричність, радість, природність у Габріель Сіми, Олени Грибової, Галини Карєвої. Абсолютно протилежними визначеннями характеризується виконання Володимира Магомадова, Мішель Лоз'є, Кетрін Троттман та Анжеліка Нольдус: театральність, піднесеність, експресивність. Тут співставляються чисті емоції або ясно змішуються: радість – переляк, відчай – надія, тощо. У Куплетах Зібеля, незалежно від конкретної сюжетної наповненості, смисловими константами диктується структурна організація художнього тексту. Для втілення художнього задуму композитора для співаків велике значення зіграли коректність щодо дотримання артикуляційних, динамічних та темпових позначень композитора. Під час виконання Куплетів Зібеля, співаки привнесли до них своє розуміння і бачення. При цьому вони виконали головне завдання виконавця - не зруйнувати задум й ідею композитора.

Порівняння різних музично-виконавських версій Куплетів Зібеля дозволив відзначити, що незважаючи на відмінності, всі інтерпретації концентруються на образно-емоційній стороні музики. Незалежно від конкретної сюжетної наповненості, в Куплетах Зібеля саме смисловими константами диктується структурна організація художнього тексту, у даному випадку - сольного висловлювання оперного персонажа. Таким чином, емоційне сприйняття і виконання музики підтверджує вірність висновків, зроблених Б. Тепловим (1947: 17): «Через вираз емоцій музика приходить до можливості відображати набагато багатше, ніж тільки «емоції»».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберт Г. И. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. Москва : Музыка, 1990. 560 с.
2. Алексеева Л.Н. О комплексной природе вокально-исполнительного искусства и задач музыкально-теоретического образования певцов. *Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования* : [Сб. научн. труд. ; редкол. : В.П. Фомин]. Москва : Моск. гос. консерватория, 1986. С. 86-100.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
4. Аспелунд Д. Л. Основные вопросы вокально-речевой культуры. Москва. : Музыка, 1933. 128 с.
5. Аспелунд Д. Л. Развитие певца и его голос. Москва - Ленинград : Музгиз, 1952. 191 с.
6. Базанов В. Театральная техника в образном решении спектакля. Москва: Искусство, 1970. 144 с.
7. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Эстетика словесного творчества* : [2-ое изд.] / М. Бахтин. [сост. С. Бочаров]. Москва : Искусство, 1986. 191 с.
8. Беленкова И. О новом аспекте в методике анализа оперной драматургии: методические рекомендации. Харьков, 1984. 25 с.
9. Беленкова И. Французская лирическая опера. К проблеме жанра. *Проблемы взаимодействия музыкальной науки и учебного процесса* :

- сб. на-уч. тр. Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 1995. С. 1-7.
10. Беляев И. Проблемы интерпертации народно-хоровых сцен в украинской советской историко-патриотической опере : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Киев, 1989. 19 с.
11. Белецкий А.И. В мастерской художника слова. *Избранные труды по теории литературы*. Москва: Просвещение, 1964. 480 с.
12. Брючная роль. URL : https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D1%80%D1%8E%D1%87%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D1%80%D0%BE%D0%BB%D1%8C (дата звернення 25.12.2020).
13. Вагнер Р. Избранные работы / Пер. с нем. Москва : Искусство. 1978. 695 с.
14. Вайнкоп Ю. Что надо знать об опере. Москва : Музыка, 1967. 163 с.
15. Ванслов В.В. Искусство и красота. Москва, 2006. 286 с.
16. Введение в литературоведение. Хрестоматия: учеб. пособие / сост. П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец; под ред. П.А. Николаева, Э.Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. Москва : Высш. шк., 2006. 463 с.
17. В лучистой филигрании. URL : http://nevmenandr.net/scientia/festschriftS/12_Schaulov_fest_Sviridov.pdf (дата звернення 05.10.2020).
18. Великович Э. Жорж Бизе (1838-1878). Москва: Музыка, 1969. 96 с.
19. Верді Дж. Избранные письма. Москва : МУЗГИЗ, 1959. 648 с.
20. Волькенштейн, В.В. Драматургия. Изд. 5-ое, допол. Москва : Советский писатель, 1969. 334 с.
21. Вопросы оперной драматургии: сб. статей/ Сост. и общ. ред. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. 315 с.

22. Галушко М. Проблемы теории оперной драматургии в трудах ленинградских ученых. *Традиции музыкальной науки*. Ленинград: Советский композитор, 1989. С. 104-117.
23. Гессе Г. Игра в бисер. Москва: Художественная литература, 1969. 418 с.
24. Гозенпуд А. А. Краткий оперный словарь. Киев : «Музична Україна», 1986. 247 с.
25. Гозенпуд А. Опера. Из истории оперы. URL : <http://www.classic-music.ru/opera-history04.html> (дата звернення 11.09.2020).
26. Горелик Н.Г. Принципы христианской романтической трагедии в опере Ш. Гуно «Фауст». *«Искусствоведение»*. Журнал по истории и теории искусства. Москва, 2008. № 4 (XXXIV).
27. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознавства. Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. 40 с.
28. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : монографія / Нац. муз. акад. України ім. П.І.Чайковського. Київ, 1999. 269 с.
29. Гуно Ш. Воспоминания артиста / Пер. М. П. Волконского; вступ. ст. и примеч. Б. В. Левика. Москва : Музгиз, 1962. 120 с.
30. Гуренко Е.Г. По прочтении Гёте. *Фауст-тема в музыкальном искусстве и литературе*: сб. научн. ст. НГК им. М.И. Глинки, 1997. С. 20-21.
31. Демина И. Религиозно-философская концепция гетевского «Фауста» в одно-именной опере Ш. Гуно. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мис-тецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 16. С. 89-99.
32. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Ленинград, Музгиз, 1952. 343 с.

33. Друскин М. История зарубежной музыки. Вып. 4. Вторая половина XIX века. 6-е изд. Москва : Музыка, 1983. 528 с.
34. Енська О.Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1995. 25 с.
35. Закс Л.А. Художественное сознание. Свердловск, 1990. 212 с.
36. Зелинский П. Тембровая драматургия в оперно-хоровой музыке (на материале творчества М. Мусоргского) : автореф. дис. ...канд. искусствоведения. Киев, 1992. 29 с.
37. Иванова И.Л., Мизитова А.А. Оперный театр П.И. Чайковского в контексте общеевро-пейской традиции : методические рекомендации. Харьков, 2005. 37 с.
38. Иготти Е. Теория и практика интонирования в современной вокальной музыке: дис. ...канд искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2011. 170 с.
39. Исаханов Г. «Фауст» Гуно. Авторский замысел и сценическое воплощение. *Вопросы оперной драматургии* : сб. статей / ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М. : Музыка, 1966. С. 118-144.
40. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания : учеб. пособие. Астрахань : Факел, 2001. 368 с.
41. Келдыш Ю. Лирическая опера. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 т. Москва: Советская энциклопедия, 1976. Т.3. С. 280.
42. Кнебель М. О действительном анализе пьесы и роли : учеб. пособие для театр. вузов] Москва : Искусство, 1982. 118 с.
43. Кристи Г. Книга Станиславского «Работа актера над собой». URL : <http://biblioteka.teatr.-obraz.ru/kode/7247> (дата звернення: 12.10.2019).
44. Кордунер А.И. «Фауст» Гуно. Попытка прочтения. *Музыкальная академия*. 1994. № 4. С. 51-58.
45. Костенников А. Ансамблево-хоровой комплекс в музыкальном театре Р. Вагнера: дис. ... канд. искусствоведения. : 17.00.02. Москва, 2005. 199 с.

46. Краткий очерк жизни и творчества Жоржа Бизе / Э. Великович. Ленинград : Музыка, 1969. 96 с.
47. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф.И. Шаляпина : дис ... докт. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2005. 380 с.
48. Кузнецов Н. Терминология музыкально-сценического исполнительства (из опыта работы режиссера-педагога). *Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств*. Казань : издательство «Казанский государственный университет культуры и искусств», 2012. № 3-1. С. 23–26.
49. Кулешова Г.Г. Вопросы драматургии оперы. Минск: Наука и техника, 1979. 301 с.
50. Кулешова Г. Композиция оперы. Минск : Наука и Техника, 1983. 174 с.
51. Куплеты. URL : <https://www.belcanto.ru/kuplety.html> (дата звернення: 11.04.2021).
52. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір: дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2018. 195 с.
53. Левик Б. Французская музыкальная культура второй половины XIX века. *Музыкальная литература зарубежных стран*. Москва : Музыка, 1972. Вып. 5. С. 4-20.
54. Лейтес Н.С. «Фауст»: типология жанра. *Гётевские чтения*. Москва : Наука, 1991. С. 31-50.
55. Летичевська О.М. Хорове виконавство як складова оперної вистави: творчість Л. М. Венедиктова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 20 с.
56. Либретто оперы «Фауст» (Гуно Ш.). URL : <http://libretto-oper.ru/gounod/faust> (дата звернення 21.04.2019).

57. Лозенко Е. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX – начала XXI веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2016. 228 с.
58. Мадишева Т. П. Співак і мова: культура співу мовою оригіналу: теорія та практика : навч. посібник. Харків : ШТРИХ, 2002. 160 с.
59. Мамчур И. А. Драма и музыкальная драматургия оперы. К проблеме взаимодействия литературной и музыкальной драматургии в украинской советской опере: дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1978. 201 с.
60. Маркези Г. Опера. Путеводитель. От истоков до наших дней. Москва : Музыка, 1990. 384 с.
61. Маркина Е. А. Интерпретация фаустианской концепции в замысле оперы Ш. Гуно Текст. *Проблемы музыкознания* : ст. молодых музыковедов / Новосиб. гос. консерватория (академия) им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2002. Вып. 2. С. 90-103.
62. Мастера вокального искусства XX века. Очерки о выдающихся певцах современности, 1. (1974). Москва: Музыка., С. 13–14.
63. Матусевич А. Актуализация «Фауста» к лицу. *Музыкальная жизнь*. 2015. № 10. С. 20-21.
64. Мельник В. «Трактат о высокой музыкальной композиции» Антонина Рейха: Музыкальная теория и практика во Франции XIX века: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Московская Государственная консерватория им. И.П. Чайковского. Москва, 1992. 257 с.
65. Мовчан В. «Фауст» Ш. Гуно: музыковедческие и редакторские интерпретации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» / Харків. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 37. С. 412-422.

66. Мовчан В. Французская лирическая опера в динамике жанровой традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03. Харьков, 2016. 280 с.
67. Морозов Д. Фаустофель: два в одном. *Музыкальная жизнь*. 2013. № 9. С. 20-21.
68. Назайкинский Е. В. Стилль и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Владос, 2003. 248 с.
69. Невская, Н. Г. Взаимодействие жанров и типов драматургии в «Фаусте» Гёте и Гуно Текст. *Оперный театр: вчера, сегодня, завтра* : сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов-на-Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 276-288
70. Невская Н. Г. Претворение фаустовской темы в музыке XIX века: проблемы жанра : автореф. дис. ... канд. искусствовед. Ростов-на-Дону, 2011. 24 с.
71. Немирович-Данченко В. О творчестве актера. Хрестоматия. Учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений / Авт. Статей В.Я. Виленкин. 2-е изд., доп. Москва : «Искусство», 1984. 623 с.
72. Нестьева М. Новые узнавания, старые издержки, вечные проблемы. *Музыкальная академия*. 2015. № 2. С. 78-84.
73. Павлов И. П. Павловские клинические среды, 1. Москва, 1965. С. 244.
74. Покровский Б.А. Размышления об опере. Москва: Сов.комп., 1979. 279 с.
75. Приходовская Е.А. Сольная характеристика оперного персонажа: структурно-смысловое единство высказывания. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/solnaya-harakteristika-opernogo-personazha-strukturno-smyslovoe-edinstvo-vyskazyvaniya> (дата звернения: 09.12.2019).
76. Проблемы теории оперной драматургии в трудах ленинградских ученых. *Традиции музыкальной науки*. Ленинград: Советский композитор, 1989. С. 104-117.

77. Ротбаум Л. Опера и ее сценическое воплощение. Записки режиссера. Москва : Советский композитор, 1980. 262 с.
78. Садых-Заде, Гюляра. Под бледным ликом луны. *Музыкальная жизнь*. 2013. № 5. С. 20-21.
79. Самин, Д. К. Сто великих композиторов. Москва : Вече, 2002. 624с.
80. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII – XVIII веков: проблемы формирования и эволюции: дис. ...канд. искусствоведения. : 17.00.02. Магнитогорск, 2002. 242 с.
81. Силантьева И.И. Проблема перевоплощения исполнителя в вокально-сценическом искусстве : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2007. 727 с.
82. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры : монография. Нижний Новгород : Изд-во ННГУ, 1994. 220 с.
83. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 103 с.
84. Станиславский К. Работа актера над собой. Часть вторая. Работа над собой в творческом процессе воплощения. Дневник ученика. Раздел V. Темпо-ритм. Собр. Соч. в 8-ми тт. Москва : «Искусство», 1935. Т. 3. URL : <http://www.koob.ru/> (дата звернення: 25.11.2019).
85. Станиславский, К. С. (1954). *Собрание починений*. (Т. 1–8; Т. 1). (М., 1954–1961): Том II. – Работа актера над собой в творческом процессе переживания. М., 1954., Том III. – Работа актера над собой в творческом процессе воплощения. М., 1955., Том IV. – Работа актера над ролью. Москва, 1957.
86. Стахевич А. Г. Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика : исследование. Киев : Мрія–1 ЛТД, 1997. 272 с.
87. Сурнина Н. Радикальная режиссура музыке не помеха. *Музыкальная жизнь*. 2016. № 12. С. 100-103.

88. Таирова Ф. С. Фауст в музыке (образ Фауста в творчестве композиторов-романтиков) : учебное пособие. Баку, 2008. 104 с.
89. Теория литературы: учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / ред. Н.Д. Тamarченко. Т.1 : Н.Д. Тamarченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 3-е изд. Москва : Издательский центр «Академия», 2008. 512 с.
90. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва : Наука. 2003. 379 с.
91. Торшин А. Произведение художественной литературы. Основные аспекты анализа. Москва: Флинта-Наука, 2006. 256 с.
92. 50 опер. История создания. Сюжет. Музыка. / [Г. Абрамовский, М. Арановский, И. Белецкий та ін.] ; під ред. М. С. Друскіна. Ленинград : Сов.комп., 1960. 327 с.
93. Фауст. URL : http://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_wingwords/3597/Фауст. (дата звернення: 10.10.2018).
94. Федосова Э. П. «Фауст» Шарля Гуно. Москва : Музгиз, 1966. 73 с.
95. Ферман В. Оперный театр. М.осква: Музгиз, 1961. 359 с.
96. Ферман В. Э. Основы оперной драматургии. *Оперный театр* : статьи и исследования. Москва, 1961. С. 21-97. Там же. ... Москва : Гос. муз. изд-во, 1961. С. 97–119.
97. Фесенко Э. Я. Теория литературы. Москва: УРСС, 2004. 336 с.
98. Французская музыка второй половины XIX века: сб. статей. Москва : Искусство, 1938. 252 с.
99. Хализев В.Е. Теория литературы: учебник. 4-е изд., испр.и доп. Москва: Высш. шк., 2007. 405 с.
100. Хохловкіна Г. А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX в. : очерки. Москва : Музгиз, 1962. 368 с.
101. Черная Е. С. Беседы об опере. Москва : Знание, 1981. 160 с.

102. Чепинога А. Действенная интонация в режиссуре и мастерстве актера музыкального театра: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.01. Москва, 2011. 145 с.
103. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи Романтизма: опыт исследования : монография. Киев : «Муз. Украина», 1986. 151 с.
104. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох. : 3б. ст. : у 2 т. Суми : Наука, 2002. Т. 1. 184 с.
105. Черкашина-Губаренко М.Р. Структурний аналіз оперного твору (частина перша). *Часопис Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського*. Київ, 2009. № 2 (3). С. 58-67.
106. Черкашина-Губаренко М. Фаустіанська модель та архетипи безсвідомого в опері ХІХ ст. *Науковий вісник*. Вип. 13. Чотири століття опери. Оперні школи ХІХ-ХХ ст. Київ, 2000. С. 4-12.
107. Шаляпин Ф. Страницы моей жизни. Маска и душа : повести. Москва, 1990. 462 с.
108. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
109. Энская Е.Ю. Оперы Ш.Гуно и их сценическая судьба. *Музыка Западной Европы - классика и современность* : сб. ст. / Київ: Госконсерватория, 1994. С. 48-67.
110. Энская Е.Ю. Оперное творчество Ш.Гуно в оценке русской критики второй половины ХІХ века. *Музыка Западной Европы ХVІІІ-ХІХ веков: творчество, исполнительство, педагогика* : сб. ст. Сумы, 1994. С. 68-80.
111. Ярустовский Б. Драматургия русской оперной классики. М.: Москва, 1952. 374 с.
112. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы ХХ века. Книга 1. Москва : Музыка, 1971. 356с.
113. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы ХХ века. Книга 2. Москва : Музыка, 1978. 260с.

114. Barbier J. Faust: opera en cinq actes, musique de Ch. Gounod [Libretto]. Paris. : Michel Lévy Freres, libr.- éditeurs, 1867. 77 p.
115. Charlton K. Experience Music! New York, 2007. 450 p.
116. Fisher-Burton D. A history of Opera Milestones and Metamorphoses. Opera Classics Library, 2007. 400 p.
117. Hoying D. R. A Brief History of Opera. URL : <http://kyopera.org/wp-content/uploads/2014/08/operahistory.pdf> (дата звернення: 23.10.2020).
118. Lacombe H. The Keys to French Opera in the Nineteenth Century. California. : University of California Press, 2001. 442 p.
119. Lasserre P. Faust en France et autres études. Paris. Calmann-Lévy éditeurs, 1929. 234 p.
120. Lyric opera. URL : <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/353056/lyric-opera> (дата звернення: 23.10.2020).
121. Rieman H. Opera. Musiklexikon. London, Augener & Co. [n.d. 1896]. 900 p.
122. Streatfeild R. Opera. Grove's dictionary of music and musicians. In V vol. V. III. New York. : the Macmillan company, 1904. P. 435-472.

ДОДАТОК

Таблиця 2.1.

Композитор	Опера		Персонаж	Тип голосу
Марк Адамо	«Маленькі жінки»	<i>Little Women</i>	Фредерик Баєр	меццо-сопрано
Томас Адес	«Буря»	<i>The Tempest</i>	Аріель	Сопрано
Рейнальдо Ан	«Моцарт»	<i>Mozart</i>	Моцарт	Сопрано
Томас Арн	«Артаксеркс»	<i>Artaxerxes</i>	Арбаче	меццо-сопрано
Вінченцо Белліні	«Капулетті і Монтеккі»	<i>I Capuleti e i Montecchi</i>	Ромео	меццо-сопрано
Гектор Берлиоз	«Бенвенуто Челіні»	<i>Benvenuto Cellini</i>	Асканіо	меццо-сопрано
Ріхард Вагнер	«Рієнці»	<i>Rienzi</i>	Адріано	меццо-сопрано
	«Тангейзер»	<i>Tannhäuser</i>	Пастух	Сопрано
Джузеппе Верді	«Бал-маскарад»	<i>Un ballo in maschera</i>	Оскар	Сопрано
	«Дон Карлос»	<i>Don Carlos</i>	Тібо	Сопрано
Йозеф Гайдн	«Діва»	<i>La canterina</i>	Дон Етторе	Сопрано
Георг Фрідріх Гендель	«Альцина»	<i>Alcina</i>	Руджеро	меццо-сопрано
	«Аріодант»	<i>Ariodante</i>	Аріодант	партія написана для кастрата-сопраніста,

				виконує меццо- сопрано
			Лурканіо	У першій версії партія написана для контральто, у другій, - для тенора. Виконують контральто, контратенор або ліричний тенор
	Ксеркс	<i>Serse</i>	Ксеркс	партія написана для кастрата- сопраніста, виконують меццо- сопрано або контратенор
	«Юлій Цезарь»	<i>Giulio Cesare</i>	Юлій Цезарь	партія написана для кастрата- сопраніста, виконує меццо- сопрано або контратенор
			Секст	меццо- сопрано
Михайло Іванович Глінка	«Життя за царя»		Ваня	Контральто
	«Руслан і Людмила»		Ратмир	Контральто
Крістоф Віллібальд Глюк	«Орфей Еврідіка»	<i>Orfeo ed Euridice</i>	Орфей	партія написана для

				кастрата-сопраніста, виконує меццо-сопрано або контратенор
Шарль Гуно	«Ромео і Джульєтта»	<i>Roméo et Juliette</i>	Стефано	Сопрано
	«Фауст»	<i>Faust</i>	Зібель	контральто, меццо-сопрано або сопрано
Антонін Дворжак	Русалка	<i>Rusalka</i>	Поварчук	Сопрано
Гаetano Доніцетті	«Алахор Гранаде»	<i>Alahor in Granata</i>	Мулей-Хассан	Контральто
	«Анна Бoleйн»	<i>Anna Bolena</i>	Сметон	меццо-сопрано
	«Лукреція Борджіа»	<i>Lucrezia Borgia</i>	Маффіо Орсіні	Контральто
Альфредо Каталані	«Валлі»	<i>La Wally</i>	Вальтер	Сопрано
Джон Корільяно	«Привиди Версаля»	<i>The Ghosts of Versailles</i>	Керубіно	меццо-сопрано
Шарль Лекок	«Маленький герцог»	<i>Le petit duc</i>	Рауль де Партене	Сопрано
Жюль Массне	«Попелюшка»	<i>Cendrillon</i>	Принц Шарман	Сопрано
	«Керубіно»	<i>Chérubin</i>	Керубіно	Сопрано
Джакомо Меєрбер	«Гугеноти»	<i>Les Huguenots</i>	Урбані	меццо-сопрано
Клаудіо Монтеверді	«Коронація Пoppей»	<i>L'incoronazione di Poppea</i>	Нерон	Сопрано
Вольфганг Амадей Моцарт	«Ідомей»	<i>Idomeneo</i>	Ідамант	меццо-сопрано (у віденській редакції тенор)
		<i>La clemenza di Tito</i>	Секст	Сопрано

	«Милосердя Тита»		Аніо	
	«Мітрідат, царь Понтійський»	<i>Mitridate, re di Ponto</i>	Фарнак	партія написана для кастрата-сопрано, виконують меццо-сопрано, контральто або контратенор
			Сіфар	партія написана для кастрата-сопрано, виконує сопрано,
	«Удавана садівниця»	<i>La finta giardiniera</i>	Раміро	меццо-сопрано
	«Весілля Фігаро»	<i>Le nozze di Figaro</i>	Керубіно	меццо-сопрано
	«Цар-пастух»	<i>Il re pastore</i>	Амінтас	партія написана для кастрата-сопраніста, виконує ліричне сопрано
Жак Оффенбах	«Базіки»	<i>Les bavards</i>	Ролан	Контральто
	«Дами ринку»	<i>Mesdames de la Halle</i>	Кухарчук	Сопрано
	«Дафніс Хлоя»	<i>Daphnis et Chloé</i>	Дафніс	меццо-сопрано
	«Женев'єва Брабантська»	<i>Geneviève de Brabant</i>	Дроган	Сопрано

	«Мадам Аршидюк»	<i>Madame l'archiduc</i>	Фортунато	меццо-сопрано
	«Міст зітхань»	<i>Le pont des soupirs</i>	Аморозо	меццо-сопрано
	«Орфей у пеклі»	<i>Orphée aux enfers</i>	Купідон	Сопрано
	«Прекрасна Єлена»	<i>La belle Hélène</i>	Орест	меццо-сопрано
	«Подорож на місяць»	<i>Le voyage dans la lune</i>	Принц Капріс	меццо-сопрано
	«Розбійники»	<i>Les brigands</i>	Фраголетто	меццо-сопрано
	«Робінзон Крузо»	<i>Robinson Crusoe</i>	П'ятниця	меццо-сопрано
	«Казки Гофмана»	<i>The Tales of Hoffmann</i>	Ніклаус	меццо-сопрано
Моріс Равель	«Дитя і чари»	<i>L'enfant et les sortilèges</i>	Дитя Пастух	меццо-сопрано
Джоаккіно Россіні	«Б'янка Фальєро»	<i>Bianca e Falliero</i>	Фальєро	меццо-сопрано
	«Вільгельм Телль»	<i>Guillaume Tell</i>	Джеммі	Сопрано
	«Граф Орі»	<i>Le comte Ory</i>	Ізолє	меццо-сопрано
	«Діва озера»	<i>La donna del lago</i>	Малкольм	Контральто
	«Семіраміда»	<i>Semiramide</i>	Арзаче	меццо-сопрано
	«Танкред»	<i>Tancredi</i>	Танкред Руджеро	меццо-сопрано або контральто
Еммануель Шабріє	«Зірка»	<i>L'étoile</i>	Лазулі	Сопрано
	«Невдале виховання»	<i>Une éducation manquée</i>	Гонтран де Буамассіф	Сопрано

Йоганн Штраус	«Летюча миша»	<i>Die Fledermaus</i>	Князь Орловський	меццо-сопрано
Ріхард Штраус	«Аріадна на Наксосі»	<i>Ariadne auf Naxos</i>	Композитор	меццо-сопрано
	«Кавалер рози»	<i>Der Rosenkavalier</i>	Октавіан	меццо-сопрано
	«Саломея»	<i>Salome</i>	Паж	Контральто

[12].