

МУЗИКОЗНАВСТВО

УДК 78.03(73):82

Чекан Юрій Іванович,
доктор мистецтвознавства,
доцент Національної музичної академії
ім. П.І. Чайковського
e-mail: y.chekan@gmail.com

"НЕНОРМАТИВНЕ ТІЛО" В РОМАНІ ЕНН РАЙС "ПЛАЧ ДО НЕБЕС": МУЗИКОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

Мистецтво співаків-кастратів – людей зі свідомо модифікованим тілом – донедавна табуована у вітчизняному музикознавстві тема. Водночас уявлення про розвиток європейської опери бароко та класицизму без урахування їх внеску є не просто неповними, але значною мірою деформованими, оскільки з 1590 до 1798 рр. у колісці опери – Італії (в Папській області) – жінкам було офіційно заборонено виступати на сцені, відтак усі жіночі партії виконувались кастратами. У статті в межах інтермедіального підходу аналізуються реалії європейської оперної культури, що стали матеріалом роману Енн Райс (Anne Rice) "Плач до небес" (1982) та їх інтерпретація сучасною американською письменницею.

Ключові слова: інтермедіальність, дізабіліті, мистецтво співаків-кастратів, прототип, італійська опера.

Чекан Юрій Іванович, доктор искусствоведения, доцент Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского

"Ненормативное тело" в романе Энн Райс "Плач к небесам": музыковедческий дискурс

Искусство певцов-кастратов – людей с сознательно модифицированным телом – до последнего времени табуированная в отечественном музыковедении тема. В то же время представления о развитии европейской оперы барокко и классицизма без учета их вклада являются не просто неполными, но в значительной мере деформированными, поскольку с 1590 по 1798 гг. в колыбели оперы – Италии (в Папской области) – женщинам было официально запрещено выступать на сцене, а все женские партии исполнялись кастратами. В статье в рамках интермедиального подхода анализируются реалии европейской оперной культуры, ставшие материалом романа Энн Райс "Плач к небесам" (1982) и их интерпретация современной американской писательницей.

Ключевые слова: интермедиальность, дизабилити, искусство певцов-кастратов, прототип, итальянская опера.

Chekan Yuri, D.Sc. in Arts, Associate Professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

"Abnormal body" in the novel by Anne Rice "Cry to Heaven": musicology discourse
Art of Castrato singers – people who have deliberately modified bodies – until recently was a tabooed topic in local musicology. At the same time, the understanding of the

development of European baroque and classical opera without their contributions is not only incomplete, but largely deformed because from 1590 to 1798 in the cradle of opera – Italy (in the Papa State) – women were officially banned from performing on stage. Consequently, all the female parts were performed by castrati. This article in terms of an intermedia approach examines the realities of European opera culture that became the feature material of the novel by Anne Rice "Cry to Heaven" (1982), as well as their interpretation by the contemporary American writer.

Key words: *intermediality, disability, art of Castrato singers, prototype, Italian opera.*

Сучасна американська письменниця Енн Райс відома широкому загалу, насамперед, завдяки своїм текстам про вампірів та відьом – одинадцять романів утворюють серію "Вампірські хроніки" (1976–2014), три романи – серію "Мейфейрські відьми" (1990–1994), два романи – серію "Нові вампірські хроніки" (1998–1999). Її дебютний твір "Інтерв'ю з вампіром" (1976) став основою однойменного фільму ірландського режисера Ніла Джордана з Бредом Пітом та Томом Крузом у головних ролях (1994), принісши авторці заслужену популярність та репутацію одного з лідерів сучасного готичного роману. Проте, творчість письменниці не обмежується відьомсько-вампірською тематикою; серед її творів – еротичні трилогія "Спляча красуня" (1983–1985) та роман "Белінда" (1986); кілька диптихів – "Ісус" (2005–2008), "Пісня серафимів" (2009–2010), "Дарунок вовка" (2012–2013); окремі романи [16]. Дещо осторонь від названих творів Енн Райс у тематичному плані знаходиться історико-психологічний роман "Плач до небес" (1982) – захоплююча оповідь про Італію першої половини XVIII століття, про італійську оперу того часу та її творців – не композиторів, а, перш за все, співаків-кастратів. У центрі оповіді – доля венеційського аристократа Тоніо Трескі, що мав прекрасний голос, у п'ятнадцять років (до початку мутації) був кастрований за наказом свого батька, навчався у неаполітанській консерваторії Сан-Анджело і став знаменитим співаком, тріумфально дебютувавши у Римі.

"Плач до небес" відкритий для різних інтерпретацій. Так, цілком можливий розгляд тексту в контексті фрейдівських ідей, оскільки мотиви дитячої сексуальності, едіпового комплексу, опозиція свідомого і несвідомого, конфлікт між уявними братами (а насправді – батьком та сином), а відтак – подвоєний конфлікт "батько-син" (Андреа/Карло; Карло/Тоніо), та і наріжний камінь фабули – кастрація сина за наказом батька, – усі зазначені моменти просто провокують до використання інструментарію психоаналітичної критики. Інша потенційно можлива інтерпретація роману пов'язана з прочитанням його у системі бінарних опозицій: чоловічого/жіночого, ночі/дня, життя/мистецтва. Розглянуте у такій перспективі, набуває додаткових смислових обертонів описане у романі протиставлення венеційського і римського карнавалів та наочно увиразнюється персоналізована вісь композитор (Гвідо) – актор-медіатор (Тоніо) – художниця (Крістіна). Висока питома вага гомоеротичних сцен робить твір Енн Райс благодатним матеріалом для гей-лесбійських критиків [3, 165-185]. Неважко знайти ще кілька можливих аналітичних підходів до цього непересічного твору, але зупинимось – і зосередимось на сфері, пов'язаній з музикознавством.

Цілком очевидно, що такий розгляд роману належить до інтермедіальних; не заглиблюючись до теоретичних глибин компаративно-інтермедіальних досліджень [14], зазначу, що подальші конкретні міркування частково відносяться до аналізу втілення музики у літературному творі, а саме – до т.зв. "вербальної музики"¹. Іншою координатою пропонованого розгляду тексту Енн Райс є постмодерна теорія дізабіліті, "що стверджує у суспільній свідомості ідею про те, що люди, які внаслідок хвороби або якихось несприятливих обставин володіють ненормативним тілом та виступають у ролі "інших" для здорової більшості, тим не менш, не є "інвалідами" – тобто, "ізгоями", витісненими за межі культурного поля. Так, вони "інші" – багато видів активності їм недоступні, але часто їх внесок в культуру є не просто значним, але напряду пов'язаним з їх тілесними особливостями" [13]. Саме таким є мистецтво співаків-кастратів, описане у романі, який знаходиться у фокусі нашої уваги.

Необхідно зазначити, що мистецтво співаків *musico* (саме так називали у XVII–XVIII ст. кастратів – людей зі свідомо модифікованим тілом) – тема досліджень, що донедавна була табуована у вітчизняному музикознавстві. Водночас уявлення про розвиток європейської опери бароко без врахування їх внеску є не просто неповними, але значною мірою деформованими, оскільки з кінця XVI до кінця XVIII століть у колисці опери – Італії (в Папській області та її центрі – Римі) – жінкам було офіційно заборонено виступати на сцені². Відтак у зазначеному регіоні, що тривалий час був законодавцем моди у оперній справі (з приблизно 150 оперних театрів Італії принаймні 50 знаходились у Папській області), усі жіночі партії виконувались кастратами. Більше того, за непідтвердженим свідченням Енгуса Херіота, у XVIII столітті 70% усіх співаків у Європі були кастратами. Щоб уявити собі реальну тогочасну ситуацію, ми повинні відійти від стереотипів звичної для сучасного слухача класико-романтичної опери на кшталт творів Моцарта, Россіні, Белліні, Верді, Вагнера, Гуно, Бізе, Чайковського, Мусоргського, Пуччіні або Леонкавалло – твору, однозначно зафіксованого композитором у партитурі; твору, де композиція та драматургія визначаються щоразу унікальним композиторським задумом і де лібретист та виконавці підкорюються творчій волі автора-композитора. Оперний композитор барокової доби був не автономним творцем-креатором, а слугою: "найвищим арбітром смаку та практики був правитель або патрон; наступною в черзі стояла публіка; далі співак; за ним – лібретист. Композитор обслуговував їх усіх. Нині ми, як правило, вважаємо навпаки: що лібретист та виконавець обслуговують композитора, і що навіть публіка повинна намагатися адаптувати себе до вимог композитора", – пише в Оксфордській "Історії західної музики" Річард Тарускін [19, 195]. Відповідно, і модель сприйняття опери, і спосіб поведінки слухача у класико-романтичному оперному театрі принципово відрізняється від того, що відбувалось в італійських театрах доби бароко. Слухачі XIX – XXI століть уважно слідкують за інтонаційною драматургією твору; вони не можуть відволікатися під час вистави, адже важливі сюжетні мотивації, образні характеристики, режисерські знахідки, що інтерпретують композиторський задум, у такому випадку пройдуть повз їх увагу. Не так було у XVII–XVIII століттях, зокрема в Італії. Нам сьогодні важко уявити собі, що в театральній

ложі під час вистави можна вечеряти, грати у карти або шахи, приймати коханок чи коханців, проводити ділові переговори, а в партері – вільно ходити (жінки легкої поведінки, яких пускали до зали безкоштовно з метою залучення додаткової публіки, прямо там пропонували свої послуги), голосно розмовляти, бешкетувати, сваритися [1, 166-175]. Але саме такими є реалії життя італійської опери у барокову добу.

У часи, описані в романі Енн Райс, – часи професійного традиціоналізму, позначені домінуванням жанрового канону, а не індивідуально-стильового чи особистісно-драматургічного рішення: композитор писав оперу не стільки виходячи зі свого творчого задуму, скільки у відповідності до регламентованих вимог опери-seria, що підпорядковувалися зводу жорстких правил. А починаючи з XVIII століття ці правила зумовлювались передусім інтересами співака; згадана тенденція свідчить про поступову емансипацію музики як виду мистецтва³. Літературний первень, що був стрижневим елементом у оперному синтезі попередньої доби (у XVII ст.), поступається місцем суто музичному – насолоді співом – і "саме покоління співаків [кастратів – Ю.Ч.] 1700–10 років перетворило оперне мистецтво на мистецтво виконавське" [9; 240, 227-231]. Внаслідок операції – орхоектомії – у хлопчиків не відбувалася мутація по чоловічому типу і у дорослого чоловіка залишався жіночо-дитячий тип гортані. В результаті, за умови гарного вихідного голосового матеріалу, за сприятливих обставин та завдяки унікальній вокальній школі голоси співаків-кастратів ідеально втілювали такі улюблені бароковою добою ілюзії: жіночу висоту, гнучкість і ніжність; чоловічу силу та витривалість; дитячу дзвінкість та позастатевість. Так володарі ненормативного тіла набували можливостей, що зумовлювали їх особливе становище у тогочасній культурі. Оперна публіка XVII-XVIII століть (і не тільки італійська!) віддавала перевагу високим голосам зокрема і тому, що саме у високому регістрі найяскравіше і найприродніше втілювалася властива добі орнаментальна техніка⁴ – своєрідна візитівка барокових арій – головного будівельного матеріалу домінуючого музично-театрального жанру – опери-seria. Типова будова опери-seria передбачала наявність п'яти різнохарактерних арій у провідного кастрата (*primo uomo*), провідної співачки (*prima donna*) та провідного тенора. Це – арії патетична, лірична (*cantabile* або *lamento*), "словесна" (про хвилювання або пристрасть), напівхарактерна та бравурна. По чотири арії повинно було бути написано для другого кастрата та другої співачки. Нарешті, епізодичні дійові особи мали на усіх три арії. Тобто, ординарна опера-seria передбачала наявність принаймні 26 арій⁵, з яких не менше вісімнадцяти могли виконувались кастратами (ще раз зазначимо, що "провідна співачка" або "друга співачка" для законодавця моди тогочасної оперної Італії – театрів Риму⁶ – це дуже часто евфемізми, оскільки поява жінок на сценах була заборонена). Так, наприклад, у опері Алессандро Скарлатті "Помпей" (прем'єра 1683, Рим) було одинадцять партій (дійових осіб). З них вісім були призначені для високих голосів (чотири для кастратів та чотири для жінок). При цьому три з чотирьох жіночих партій за сюжетом втілювали образи персонажів-чоловіків, тобто могли виконуватись кастратами навіть там, де заборона жінкам співати на сцені не діяла. Це, зокрема, Міланське герцогство та Венеційська республіка, Флоренція

та Турин, Неаполь та Палермо. Однак і там позиції співаків-кастратів були домінуючими. Домінування виявлялось на різних рівнях – починаючи від таких позамузичних чинників, як розмір гонорарів, що у кастратів були достатньо високими⁷ – і закінчуючи базуванням стилю *bel canto* саме на двохрегістровій манері співу, що властива кастратам [12]. Показово, що перша італійська примадонна, виконавиця ролі Октавії в опері Клаудіо Монтеверді "Коронація Поппеї" (1643), Анна Рієнці (1620–1660) виступала у оперних театрах Венеції (взагалі у XVII ст. жінок-співачок були одиниці; їх вважали розпусницями, а їхня вокальна майстерність не могла рівнятись з віртуозністю кастратів, вихованих у консерваторіях Неаполя). Діяльність знаменитих італійських примадон XVIII століття, розквіт творчості яких припав на час панування кастратів, – Фаустіни Бордоні (1697-1781), Франчески Куццоні (1696-1778), Маргерити Дурасанті (1700-1734), – також розгортались за межами Риму та пов'язана передусім з венеційською оперною сценою [11, 48, 78]⁸. Однак, незважаючи на можливість появи жінок на сцені поза межами Папської області, тогочасна публіка все ж таки віддавала перевагу кастратам – це зумовлено і пріоритетами доби бароко з її любов'ю до неприродного, навіть надмірного, до поєднання непоєднуваного, це зумовлювалось і сексуальною амбівалентністю віртуозів, від якої шаленіли і жінки, і чоловіки. Як зазначає видатний дослідник барокової музики Манфред Букофцер у класичному дослідженні "Музика доби бароко", "кастрати не тільки "торкалися душі" своїми прекрасними голосами, але й втілювали жіночі ролі з більшою грацією та красою, ніж самі жінки" [17, 399].

Ось такий непростий історичний матеріал обрала для свого роману Енн Райс. Працюючи над твором, письменниця ґрунтовно вивчила наукові та популярні видання про оперу, XVIII століття, мистецтво, музику, Італію та її міста – Неаполь, Рим та Венецію; користувалась консультаціями по фізіології євнухів доктора медицини Роберта Оуена; прослухала записи останнього кастрата Сікстинської капели Алессандро Морескі (1858-1922), слухала твори барокових італійських композиторів – Габріелі, Бассано, Монтеверді, Скарлатті.

У романі присутні реальні історичні особи: композитори та співаки-кастрати. З композиторів побіжно згадуються Джузепе Тартіні (1692–1770), Доменіко Сарро (1679–1744); окремо треба назвати Антоніо Вівальді (1678–1741), Алессандро Скарлатті (1660–1725) та Бенедетто Марчелло (1686–1739). Ноти першого, згідно сюжету, зберігаються у матері головного героя, у минулому – вихованки венеційської оспедалі делла Пьєта, дійсно існувавшого музичного навчального закладу для дівчат, заснованого у 1346 році, де Вівальді був викладачем гри на скрипці з осені 1703 року [1; 21, 84]. Твори двох інших вона грала. Кілька разів у романі згадується трагічна доля талановитого композитора Джованні Перголезі (1710-1736), який, згідно роману Енн Райс, був осміяний у Римі на прем'єрі своєї першої опери⁹. Показово, що Перголезі є ровесником Гвідо – вчителя Тоніо; це допомагає точніше вибудувати внутрішню хронологію роману¹⁰.

Серед персонажів роману – реальних історичних осіб – зустрічаємо кількох співаків *musico*. І хоча авторка у післямові стверджує, що реальними історичними особами – кастратами, яких вона згадує, є лише три (Ніколіно, Фарінееллі

та Кафареллі), уважне прочитання тексту дає підстави віднести до реальних прототипів ще кілька згаданих у романі імен. Це, насамперед, Рубіно – старий співак, найнятий для постановки опери Гвідо у Римі. Можна припустити, що прототипом цього персонажу є кастрат Джованні Марія Рубінеллі (1753–1829), адже і створений уявою Енн Райс Рубіно, і реально існувавший Рубінеллі мають однаковий тип голосу (контральто); Рубінеллі виступав у Римі під час карнавалу (тоді ж, згідно з сюжетом, відбувається і вистава опери Гвідо). Цілих три прототипи є у згаданого в романі кастрата Сенесіно. Псевдонім Сенесіно мали три співаки-кастрати: Франческо Бернарді (1680 – після 1739); Андреа Мартіні (1761–1819) та Джуство Фердинандо Тендуччі (1736 – після 1800). Реальними оперними артистами були і згадані у романі кастрати Джованні Карестіні (Кузаніно, 1705–1760), Кортоно (Доменіко Чеккі, бл.1650–1717) та Бальтазаре Феррі (1610–1660).

Отже, як бачимо, "Плач до небес" Енн Райс сповнений реальними історичними особами, серед яких співаки-кастрати займають чільне місце. Однак "громада" кастратів роману значно більша – в тексті згадується (не вважаючи "масовки", наприклад, на вулицях Риму – "молодих кастратів, або ж відважно одягнених у розкішні жіночі плаття, або прихованих під облудно аскетичним чорним одягом служителів церкви"), принаймні, сімнадцять євнухів, "членів великого братерства", виписаних з різною ступінню деталізації. Насамперед, це неіндивідуалізовані жодним чином співаки у одному з неаполітанських оперних театрів, іменування яких нагадують про списки другорядних дійових осіб у оперних програмках та лібретто (старий кастрат, молодий кастрат, другий молодий кастрат). Далі – це вихованці Неаполітанської консерваторії Сан-Андреа¹¹, що належать до різних поколінь: Джіно, Альфредо, Алонсо, Паоло, Джованні, Пьєро, Доменіко, Лоренцо, Гаєтано, Бенедетто. У кожного з них – свій голос та своя доля. Зокрема, Лоренцо – "євнух, що не міг співати", був вбитий Тоніо Трескі у таверні, коли здійснив замах на головного героя; Доменіко – "настільки витончено гарний, що легко міг зійти за жінку. Грудна клітина у нього була широка за рахунок натренованих співом легенів та гнучких кісток, і по формі його фігура навіть нагадувала жіночу, з вузькою талією та припухлостями грудей". Він, навпаки, мав дивовижний голос – "високий, чистий, без найменшої ознаки фальцету. Діапазон цього сопрано був явно феноменальним..."; під час навчання Доменіко співав у неаполітанському соборі Сан Бартоломео, а після закінчення консерваторії та триумфального виступу у Римі укладає контракт у одному з германських князівств.

До "великого братерства" musicus'ів поза межами консерваторії входить Марчелло – юний темношкірий євнух з Палермо, коханець Гвідо, – він "співав досить непогано, але годився лише на дрібні ролі". Серед кастратів роману – старий євнух Беппо, тихий та покірний, – домашній вчитель головного героя Тоніо Трескі, що навчав юного патріція французької, поезії та контрапункту, акомпанував йому на уроках танців. Досить детально виписано образ кастрата Алессандро, що співав у соборі Сан-Марко у Венеції і вразив малого Тоніо "потужним звуком, що вирвався з грудей цього чоловіка". На окрему увагу заслуговує образ Беттікіно – знаменитого кастрата, найнятого для постановки опери

Гвідо у Римі. Сцена його чотиригодинного змагання з Тоніо під час вистави – одна з найяскравіших у романі – має два реальні життєві прототипи. Перший – це історія аналогічного змагання між кастратом Гаспаром Паккьяротті (1740–1821) та оперною дивою Де Амічіс-Буонсоллацци (1733–1816), що відбулося в оперному театрі у Палермо (Сицилія); другий – конкуренція між двадцятидворічним Фарінееллі (1705–1782) та сорокадворічним Антоніо Бернаккі (1685–1756) у Болоньї у 1827 році на виставі опери Орландіні "Винагороджена вірність". Обидва рази – як і у романі Енн Райс – йде змагання двох досконалих виконавців; обидва рази молодший, якого публіка спочатку не сприймає, доводить свою майстерність та право виступати на одній сцені зі знаменитістю, в обох випадках "перемагає мистецтво" – і суперники стають партнерами.

Нарешті, найбільш повну характеристику отримують кастрати Тоніо Трескі та його вчитель у консерваторії Гвідо Маффео. Доля кожного з них – ніби негативний відбиток свого alter ego: якщо перший – єдиний син у сім'ї венеційського патриція¹², то другий – одинадцята дитина у бідній селянській родині; Тоніо кастрований дуже пізно, у п'ятнадцять років, Гвідо ж – у шестирічному віці; Тоніо отримав блискучу домашню освіту у спеціально найнятих вчителів (вивчав мови – французьку, латину, італійську, англійську; займався поезією, контрапунктом, фехтуванням, танцями), Гвідо – вивчав тільки музику у консерваторії в Неаполі. Обидва – видатні таланти, але якщо Тоніо, незважаючи на пізню кастрацію та прискорений курс навчання у консерваторії (три роки замість нормативних десяти), залишився зі своїм головним скарбом – унікальним голосом, то Гвідо, якому вже було призначено дату дебюту в оперному театрі в Римі в амплуа ргіто цомо, у вісімнадцять років втрачає голос. Він здійснює невдалу спробу самогубства (до речі, їх в романі буде декілька) – і стає найкращим викладачем консерваторії Сан-Анджело, а трохи згодом – і непересічним оперним композитором. Народившись у полярних субкультурних страхах, будучи дзеркально-негативним відображенням один одного, ці два персонажі зближаються, і точка перетину їх доль – опера. Тоніо стає найкращим учнем Гвідо. Тоніо забезпечує успіх опери Гвідо у Римі. Гвідо реалізує себе у Тоніо.

Що ж об'єднує усіх їх? Насамперед – модифіковане тіло. Після орхоектомії, внаслідок порушення гормонального балансу, кастрати набувають надзвичайно високий зріст і напрочуд довгі руки (не випадково Енн Райс часто порівнює кастратів і Тоніо зокрема з павуком). Взагалі, перелік епітетів та характеристик співаків у Енн Райс має переважно нейтральні або ж негативні конотації: кастрат, євнух, каплун, чудовисько, скопець, кастроване чудовисько, бридке створіння, виродок, скалічений урод, напівчоловік, недочоловік, "придворна мавпа, що виконує вокальні актобатичні вправи", безстатеві діти з пониженим статусом, "ізгой, відлучений від родини, церкви, будь-якого значущого інституту у цьому світі", "жалюгідне створіння", "упосліджені каліки, що обливаючись сльозами та кров'ю, шкандибають уперед, переслідуючи свою долю"... Ставлення Тоніо до свого тіла описується наступним чином: "Смертельно хворі приваблювали його, як і потвори, карлики та ліліпути, яких він бачив інколи на маленьких сценах де-небудь у місті; він не міг забути і побачену одного разу пару людських істот, поєднаних між собою стегнами: вони сміялися

та пили вино, сидячи на одному стільці. Ці створіння заворожували та бентежили його; таємно він вважав себе одним з них, уродом, що ховає свою гидоту під розкішним костюмом з грезету та мережива. ... А знаєш, ти міг би бути уродом, — сказав він собі, — ти міг би втратити голос". Так, Тоніо кастрат — але він залишається чоловіком. Особливим чоловіком, що має перевагу над звичайними чоловіками — унікальний голос. Опису голосу та співу кастратів присвячено багато сторінок роману: дається детальна інформація щодо процесу навчання — включно з називанням конкретних вправ та прийомів; скрупульозно відтворюються (наскільки це можливо вербальними засобами) враження від виступів кастратів у соборах та оперних театрах (дуже точними є тонкі спостереження над природою орнаментування, над особливостями дихання, над рівністю звучання голосу в різних теситурних та регістрових умовах). Саме Голос робить Тоніо не незвичайним, а надзвичайним чоловіком — таким, що належить іншому світові: "ти схожий на диявола. Досконала жінка, але така, якою не може бути жінка! Так, ти витончений та гарний, але ти дуже, дуже великий! І ти лякаєш мене, тому що мені здається, що в кімнату залетів сам ангел Господень і зайняв усю кімнату своїми крилами. <...> Ти досконалий, ти гарний, але при цьому ти... — Чудовисько, моя дорога, — закінчив він. <...> Ти належиш іншому світові... — пробурмотіла сіньора Бьянка".

Він має Голос — "єдину силу, за допомогою якої можна взяти верх над будь-яким звичайним чоловіком". І — водночас — будучи схожим на диявола і на ангела, він просто залишається чоловіком: "Я просто чоловік... Ось що я таке. Я був народжений чоловіком, і повинен був вирости чоловіком, і став таким, незважаючи на чийсь спроби не допустити цього."

Про що цей роман? Тільки про Італію, співаків, оперу? І так — і ні. Це — роман про честь, гідність та творчість. Про толерантність. Про подолання себе і про пошук та знаходження себе. Про те, як цьому усьому допомагає музика.

Примітки

¹ Термін введено німецьким дослідником Стівеном Шером у 1968 році (див., наприклад: [5]). Аналіз типології С. Шера див.: [4,13–15].

² У Папській області у 1590 році Папа Сікст V заборонив жінкам виступати на сцені. Ця заборона тривала до 1798 року і розповсюджувалась на Папську область та Неаполітанське королівство. До Папської області (756–1870) входили: Рим, Болонья, Равенна, Феррара, Перуджа — практично, вся центральна Італія. Неаполітанське королівство охоплювало південну Італію та Сицилію. Реальна ситуація з виступами жінок, звичайно, залежала від поглядів конкретного Папи (див.: [2]). Межі Папської області див.: [6,1317].

³ Цей процес детально розглянуто у класичній праці: [7].

⁴ Показово, що комічний ефект у тогочасній опері пов'язувався зі звучанням низького голосу — баса буффа. Це має цілком зрозуміле природне пояснення: низький голос — ознака масивного тіла; швидкі фіюритурі викликають асоціації з дрібним, похапливим, метушливим рухом, невластивим для носія такого тіла [7, 226-242].

⁵ На практиці їх могло бути значно більше: так, в опері "Масініса" Антоніо Сарторіо (1673) арій було аж 78! Крім того, практика постановок опери seria передбачала можливість виконання співаками т.зв. арії з валізи ("aria di baule") — улюбленої арії конкретного співака [2].

⁶ У різні роки XVIII століття у Римі одночасно діяло до 8 театрів.

⁷ Патрік Барб'є, дослідивши бухгалтерські книги неаполітанського театру Сан Карло, наводить наступний приклад: у сезоні 1739 року (виконувалось чотири великі опери) примадонна Вікторія Тезі отримала 3396 дукатів, а кастрат Кафареллі – 2263. У сезоні 1740 року кастрат Сенезіно отримав 3693 дукати, а примадонна Марія Сантакатанея – 1108. Кастрат заробляв у 460 (!) разів більше, ніж переписувач нот, котрий отримував за сезон 8 дукатів.

⁸ Зазначимо, що у Венеції від 1637 року (час відкриття першого загальнодоступного оперного театру св. Кассіана) до кінця XVII століття було відкрито 16 оперних театрів [1, 162].

⁹ Насправді ж, "Олімпіада" Перголезі, що за словами конкурента Перголезі – Дуні, на свідчення якого спирається більшість дослідників – зазнала фіаско в Римі, була не першою серйозною оперою композитора. До неї з великим успіхом в Неаполі в театрі Сан Бартоломео (який неодноразово згадується у романі) відбулися прем'єри опер Перголезі "Салюстія" (1731) та "Гордий бранець" (1733); з меншим успіхом була поставлена опера "Адріан у Сирії" (1734) [8, 42-45]. Після смерті Перголезі "Олімпіада" була з успіхом поставлена у Флоренції, а через кілька років – у Римі. За свідченнями дослідників, існує 20 рукописних копій цього твору, що датуються XVIII ст. – випадок для того часу екстраординарний [10, 352-353].

¹⁰ Зазначимо, що для роману характерна хронологічна послідовність та строгість. Так, Гвідо Маттео народився у 1709 році (авторка зазначає, що він був кастрований у 1715 у шестирічному віці); рік народження Перголезі, який є ровесником Гвідо – 1710. У віці 26 років (1735) Гвідо подорожує Італією у пошуках талановитих дітей-співаків і знаходить Тонію, якому на той час 15. Отже, дата народження Тонію – 1720 рік. У 9-річному віці Тонію дізнається про Фарініеллі (у 1729 році Фарініеллі було 24 роки і він вже був знаменитим на всю Італію співаком; у зазначеному році він виступав у Венеції у театрі Сан Джованні Крізостомо у п'яти операх). Прем'єра опери Гвідо призначена на 1 січня 1740 року ("Позаду залишились двадцять п'ять років напруженої праці"): одразу після кастрації він був взятий до консерваторії, і відлік чверті століття ведеться від цієї події. У січні 1740 році у Римі у театрі Арджентіо відбулася прем'єра однієї з перших опер Нікколо Йоммеллі (1714-1774) "Рісімеро, король готів" [18, 198]. Йоммеллі – представника неаполітанської композиторської школи – на підставі сказаного можна вважати одним з можливих прототипів Гвідо.

¹¹ Такого навчального закладу в Неаполі не існувало. Усі джерела стверджують про існування у Неаполі чотирьох консерваторій: Санта Марія ді Лоретто (засн. 1537), П'єта Деї Туркіні (засн. 1584), Христових Жебраків (засн. 1589) та Сант-Онофрію (засн. 1600). Принагідно зазначимо, що кожна з консерваторій мала власні кольори одягу кастратів – і жодна не передбачала поєднання чорного з червоним, описаного у романі.

¹² Біографія Тонію має явні паралелі з біографією знаменитого співака-кастрата Фарініеллі (Карло Броскі, 1705-1782): обидва – із шляхетних родин; у обох – конкуренція з братом (/батьком); у обох – дуже тісні стосунки з вчителем, вдалий дебют у творі вчителя та від'їзд з ним з рідного міста; обоє взяли участь у змаганні зі знаменитістю на сцені. Найновіше прекрасно ілюстроване дослідження про Фарініеллі див.: [15].

Література

1. Барб'є П. Венеція Вивальді: Музыка и праздники эпохи барокко / Патрик Барб'є / Пер. с франц. Е. Рабинович. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. – 280 с.
2. Барб'є П. История кастратов / Патрик Барб'є // Пер. с франц. Е. Рабинович. – СПб. : ИД Ивана Лимбаха, 2006. – 304 с.
3. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі / Пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків. – К. : Смолоскип, 2008. – С. 165–185.
4. Білоножко Л. Перекодування джазу як вияв інтермедіальності (за романами Е. Доктору "Регтайм" і Т. Моррісон "Джаз") / Лідія Білоножко. – К. : Аграр Медіа Груп, 2014. – 209 с.
5. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly. / И. Борисова [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>

6. Дейвіс Н. Європа. Історія. / Норман Дейвіс / Пер. з англ. П. Тарашчук, О. Коваленко. – К. : Видавництво Соломії Павличко "Основи", 2008. – 1464 с.
7. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / Валентина Конен. – М. : Музыка, 1974. – 376 с.
8. Крунтяева Т. Итальянская комическая опера XVIII века / Т. Крунтяева. – Л. : Музыка, 1981. – 168 с.
9. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 1: Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. – М., 1998. – 441 с.
10. Луцкер П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазіо / П. Луцкер, И. Сусидко. – М. : Классика XXI, 2004. – 768 с.
11. Опера. Иллюстрированная энциклопедия / Пер. с англ. – М. : ЗАО "БММ", 2006. – 320 с.
12. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков / А. Стахевич. – Saarbrücken : Lambert Academic Publishing, 2012. – 190 с.
13. Суковатая В. Другое тело: инвалид, урод и конструкции дизабилити в современной культурной критике / В. Суковатая // Неприкосновенный запас № 83 (3/2012) [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/2282>.
14. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.– Луцьк, Волин. нац. ун-т, 2012. – Вип.10. – С. 6–18.
15. Чурюканова О. Карло Броски. Фаринелли: монографія / О. Чурюканова. – Ярославль : Філігрань, 2015. – 320 с.
16. Anne Rice: Персональний сайт письменниці [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.annerice.com/Bookshelf-AllBooksInOrder.html>.
17. Bukofzer M. Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach / M. Bukofzer. – New York : Norton and Company INC, 1947. – 489 p.
18. Loewenberg A. Annals of Opera. 1597-1940. Third edition / A. Loewenberg. – London : John Calder, 1978. – 1756 p.
19. Taruskin R. History of Western Music. Vol. 2. Music in the Seventeens and Eighteens Centuries. – New York : Oxford University Press. – 835 p.

References

1. Barb'e P. Venetsiia Vival'di: Muzyka i prazdniki epokhi barokko / Patrik Barb'e / Per. s frants. E. Rabinovich. – SPb. : Izd-vo Ivana Limbakha, 2009. – 280 s.
2. Barb'e P. Istoriia kastratov / Patrik Barb'e // Per. s frants. E. Rabinovich. – SPb. : ID Ivana Limbakha, 2006. – 304 s.
3. Barri P. Vstup do teorii: literaturoznavstvo ta kulturolohiia / Piter Barri / Per. z anhl. O. Pohynaiko; nauk. red. R. Semkiv. – K. : Smoloskyp, 2008. – S. 165–185.
4. Bilonozhko L. Perekoduvannia dzhazu yak vyjav intermedialnosti (za romanamy E. Doktorou "Rehtaim" i T. Morrison "Dzhaz") / Lidiia Bilonozhko. – K. : Ahrar Media Hrup, 2014. – 209 с.
5. Borisova I. Perevod i granitsa: perspektivy intermedial'noi poetiki // Toronto Slavic Quarterly. / I. Borisova [Elektronniy resurs]. – Rezhim dostupu: <http://sites.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
6. Deivis N. Yevropa. Istoriia. / Norman Deivis / Per. z anhl. P. Tarashchuk, O. Kovalenko. – K. : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko "Osnovy", 2008. – 1464 s.
7. Konen V. Teatr i simfoniia (rol' opery v formirovanii klassicheskoi simfonii) / Valentina Konen. – M. : Muzyka, 1974. – 376 s.
8. Kruntiaeva T. Ital'ianskaia komicheskaiia opera XVIII veka / T. Kruntiaeva. – L. : Muzyka, 1981. – 168 s.
9. Lutsker P. Ital'ianskaia opera XVIII veka. Ch. 1: Pod znakom Arkadii / P. Lutsker, I. Susidko. – M., 1998. – 441 s.

10. Lutsker P. Ital'ianskaia opera XVIII veka. Ch. 2: Epokha Metastazio / P. Lutsker, I. Susidko. – M. : Klassika XXI, 2004. – 768 s.
11. Opera. Illiustrirovannaia entsiklopediia / Per. s angl. – M. : ZAO "BMM", 2006. – 320 s.
12. Stakhevich A. Iskusstvo bel canto v itall'ianskoi opere XVII-XVIII vekov / A. Stakhevich. – Saarbruken : Lambert Academic Publishing, 2012. – 190 s.
13. Sukovataia V. Drugoe telo: invalid, urod i konstruktsii dizabiliti v sovremennoi kul'turnoi kritike / V. Sukovataia // Neprikosnovennyi zapas № 83 (3/2012) [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <http://www.nlobooks.ru/node/2282>.
14. Chekan Yu. Muzykoznavcha komparatyvistyka: vid metodu – do nauky / Yurii Chekan // Muzykoznavchi studii instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho.– Lutsk, Volyn. nats. un-t, 2012. – Vyp.10. – S. 6–18.
15. Churiukanova O. Karlo Broski. Farinelli: monografiia / O. Churiukanova. – Iaroslavl' : Filigran', 2015. – 320 s.
16. Anne Rice: Personalnyi sait pysmennytsi [Elektronnyi resurs]. Rezhym dostupu: <http://www.annerice.com/Bookshelf-AllBooksInOrder.html>.
17. Bukofzer M. Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach / M. Bukofzer. – New York : Norton and Company INC, 1947. – 489 p.
18. Loewenberg A. Annals of Opera. 1597-1940. Third edition / A. Loewenberg. – London : John Calder, 1978. – 1756 p.
19. Taruskin R. History of Western Music. Vol. 2. Music in the Seventeens and Eighteens Centuries. – New York : Oxford University Press. – 835 p.

УДК 78 (510+4)

Лю Біцянь,
*доктор мистецтвознавства, професор,
 проректор з навчальної і наукової роботи
 державної консерваторії Тайшаньського
 університету (КНР)
 e-mail: taianlbq@aliyun.com*

МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОБЛЕМИ ІСТОРИКО-ТИПОЛОГІЧНОЇ СИНХРОНІЇ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ ТА ЄВРОПИ

Автором розглянуто методи наукового дослідження проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи як зразок міждисциплінарного методологічного комплексу. У вивченні феномена діалогу полярних культурних світів доводиться дієвість історичних методів методики історичного дослідження, категорій метафізики історії, культурологічної ідеї циклічності в аналізі історичної процесуальності, теорії синхронічності (синхроністичності) К.-Г. Юнга, інтонаційної теорії Б. Асаф'єва, герменевтичного та компаративного підходів, принципів семантико-типологічного музичного аналізу творів на рівнях національного й епохального стилів. Викладено приклади синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи VI – початку XXI століть.

Ключові слова: музичне мистецтво Китаю та Європи, методологія, метафізика історії, синхроністичність, семантико-типологічний аналіз, типологізація, музичний стиль, часткова інтеграція, культурна ідентичність.