

6. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. С. Олійник. – К. : Наукова думка, 1977. – 148 с.
7. Павлишин С. Валентин Сильвестров / С. Павлишин. – К. : Муз. Україна, 1989. – 86 с.
8. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 / М. Северинова. – К., 2002. – 19 с.
9. Стецюк Р. Віктор Косенко : Творчі портрети українських композиторів / Р. Стецюк. – К. : Муз. Україна, 1974. – 55 с.
10. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист-ва : спец. 17.00.03 / Тукова І. – К., 2003. – 19 с.
11. Фільц Б. Фортепіанна творчість Косенка / Б. Фільц. – К. : Наук. думка, 1965. – 70 с.
12. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Фрайт О. – К., 2000. – 18 с.

УДК 78.01

О. В. ЧАЙКА

НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛІСТИЧНІ ПОКАЗНИКИ СЦЕНІЧНОГО ВИРІШЕННЯ ПАРТІЇ ЯГО В ОПЕРІ «ОТЕЛЛО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ

У статті розглядаються проблеми національно-характерних стильових установок виконання партії Яго, яка є унікальною музикою для співаків баритонального типу, що знаходиться на перетині вокальних установок романтизму-реалізму ХІХ ст. і веризму кінця ХІХ і ХХ століть.

Ключові слова: виконання, інтерпретація, національно-ментальна установка, стилістичні прийоми, веризм.

Е. В. ЧАЙКА

НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ПОКАЗАТЕЛИ СЦЕНИЧЕСКОГО РЕШЕНИЯ ПАРТИИ ЯГО В ОПЕРЕ «ОТЕЛЛО» ДЖУЗЕППЕ ВЕРДИ

В статье рассматриваются проблемы национально-характерных стилевых установок исполнения партии Яго, составляющей уникальную музыку для певцов баритонного типа, находящуюся на пересечении вокальных устремлений романтизма-реализма ХІХ в. и веризма конца ХІХ и ХХ веков.

Ключевые слова: исполнение, интерпретация, национально-ментальная установка, стилистические приемы, веризм.

E. V. CHAYKA

NATIONAL-STYLISTIC INDICATORS OF THE SCENIC DECISIONS OF THE PARTY IAGO IN THE OPERA «OTHELLO», J. VERDI

In the article are considered the problems of national characteristic style of installations of Iago's part making unique music for singers of baritone type, being on crossing of vocal aspirations of romanticism-realism of ХІХ century and veritizm of the end of ХІХ and ХХ centuries.

Key words: execution, interpretation, national mental installation, stylistic devices, veritizm.

У репертуарі багатьох співаків світу чи не найчастіше зустрічаються оперні арії видатного італійського композитора Джузеппе Верді. Однією з найвідоміших у його творчості є партія Яго з опери «Отелло» за трагедією В. Шекспіра. Лібрето для цієї опери створив письменник і композитор А. Бойто, що прославився ще в 1860-х роках своїм твором «Мефістофель», у якому представлений веристсько стислий варіант подій першої частини роману Й. Гете «Фауст». Як у лібрето, так і в музиці Верді відчувається «мефістофелізація» Яго, оскільки саме скорочений виклад шекспірівської трагедії явно відповідає лаконічній новелістичності мислення веристів.

У сучасному розумінні виконавських інтерпретацій як вагомого компонента художньої форми втілена співтворча роль виконавця щодо композиторської діяльності у процесі створення та існування музичного твору. Проблема виконавської інтерпретації в сучасному музикознавстві знайшла своє висвітлення у численних працях Н. Корихалової, Ю. Кочнова, І. Ляшенко, З. Лисси, Н. Шахназарової, І. Котляревського, О. Маркової та ін.

Національна характерність – обов'язковий компонент музичного мислення, що вимагає з особливою увагою поставитися до проблеми поєднання та розходження в національно-характерних трактовках композиторського тексту та виконавських інтерпретацій.

Мета статті – звернути увагу на національні виконавські акценти у вирішенні партії Яго відповідно до національно-ментальних установок аудиторії.

Рационалізм XVIII століття породив тип «резонера-організатора», який отримав блискуче втілення в образі Фігаро в комедії Бомарше і в операх Паїзіелло, Моцарта, на новому рівні психології епохи Реставрації вирішеного великим Росіні в його безсмертному «Севільському цирюльнику». Романтичний скепсис у підсумках активності цирюльника («дипломата мимоволі», що шляхом величезної витрати енергії винахідництва, мужнього азарту, круїтства нарешті досягає ... місця слуги в будинку Графа) виражений композитором на початку фінальної сцени опери цитатою з російської народної пісні зі знаменитим текстом: «Ах, нічого було город городити» [9, с. 250].

Демонічні герої романтичної драми типу Роберта-диявола в однойменній опері Мейєрбера насичуються енергією «Злих Фігаро» («Фігаро, Зло творять»), апогеєм яких виступає Мефістофель у «Фаусті» Гуно. Є й інша лінія – резонера за покликанням, діяльна участь яких в «суді над суспільством» виявляється руйнівною або самогубною для них. Такі Ріголетто у Верді за драмою Гюго і Маркіз ді Поза за драмою Шиллера у названого ж композитора. Знамениту «деградацію ідеї Фігаро» знаходимо в образі Яго в «Отелло» Дж. Верді. Монолог з II дії свідчить про роль «мефістофельського» начала в партії Яго, образ якого в опері щедро оснащений скерцозно артикуляційними-фактурними показниками, які категорично порушують нормативну музичну кантиленність (ц. 57 клавіру). Однак «мефістофеліада» не вичерпує характеристики цього персонажа. В образі Яго виражено і дещо протилежне романтичному «демонізму» – в його музичній подачі домінує його *буденність*, відсутність благородних поривів душі, бажання «бути як всі» на людях: у його партії багато «понижуючих» жанрових моментів. У застілній пісні Яго з I дії передують ритми галопу і тарантели-сальтарелло відповідно в 4/4, 6/8 і 2/4 розмірах. Наявність апробованого в мистецтві XIX ст. ритмо-знака тарантели-сальтарелло, асоційованого з революційно-вибуховими з часів карбонаріїв акціями італійського Півдня («Тарантела» в «Фенеле або Німій з Портічі» Ф. Обера в заяві Повстання тощо), виявляє привабливе для натовпу бунтарство.

Образ Яго у Верді побудований у «вірності Шекспіру». Велич і шекспірівського, і вердівської втілення цього образу полягає в тому, що в характеристиці останнього помітні демонічні якості, скепсис Яго виявляється в єдності з його демонстративним інтелектуалізмом у Шекспіра, а Верді привносить мефістофельські риси в образ цього персонажа. Однак реалістичні тенденції трактування образу Яго виявилися переважаючими у Верді, хоча високий енергетичний заряд названого образу визначає для композитора цю злу силу, що рухає трагедію.

Дивовижна якість і висока художня гідність твору Верді полягає в тому, що музична драматургія «Отелло» – інтонаційно цілісна, але це єдність іншого роду, ніж цілісність вагнерівського лейтмотивізму: лейтмотив Яго як такий не існує, відсутнє також персональне

втілення в мотивах-знаках і інших персонажів. У Верді – свій шлях до *серійності* тематичних співвідношень, бо єдиний лейтмотив опери – тема кохання Отелло і Дездемони – утворює мелодично розгорнуте втілення лаконічної 4-звучної *теми-серії* «лиха», поданої у вигляді послідовності септакорду в оркестровому вступі до опери. Два номери Яго – «міні-аріозо» (ц. 22) і блискуча Пісня (10 т. перед ц. 31), застільна у побутовому місцезнаходженні в гулянці, – «мале Кредо» в музично-драматургічному вимірі. Мале аріозо Яго (ц. 22) збудовано в ритмі гавот, початковий мотив – по контуру «перевернутого Хреста», устої *cis-a-eis-fis* (від затакту перед ц. 22 і далі 1-2 тт.). Танцювальне за ритмом оформлення цієї малої самохарактеристики героя, у якій заявляється готовність напролом іти до мети, нагадує *каватину Фігаро з «Весілля Фігаро» Моцарта*. Як бачимо, характеристика Яго в висотно-тональному прояві постійно *співвідносимо з Отелло як його alter ego*. Але жанрові елементи *демонічного скерцо* з форшлагами й унісонним фігурами в швидкому темпі рідняться з «великим кредо» Яго II дії опери, яке присвячене переважно Яго. Його монолог має структуру рондо, виявляючи символіку круга як фіксації Всього, Бога [3, с. 25–27]. І в даному випадку створюється деяке величне обрамлення, що висуває в Яго Його караючу руку, дещо від пишноти Воланда як іпостасі диявола в романі М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Очевидно те, що монолог має прихований тематичний зв'язок із застільною піснею Яго; у той же час з окремих інтонаційних зворотів «кредо» виростає музика, яка характеризує підозри. «Афоризмом про вірність» назвав Г. Орджонікідзе [7, с. 329] похмуре аріозо Яго, що завершує перший діалог з Отелло у II дії (т.10 перед ц. 67, *Lo stesso mvimento*). Танцювальна пластика, на цей раз менуетна (пор. з менуетом Каватини Фігаро у Моцарта), поєднана з унісонним рухом, у якому можна виявити фактурні прикмети Кредо. І цей зв'язок підкреслюється ладовим зворотом: ефект низького II ступеня, фрігійський хід *fis-ed-cis* в ряду домінантового ладу від *fis* (!).

Таким чином, в партії Яго проглядається двоїстість спрощення – множинні уніسونи, спрямовані до примітивістських засобів веризму, з одного боку, а з іншого – до фактурно-жанрових накопичень романтично-реалістичної драми, у якій мефістофеліада визначалася скерцозно-танцювальним, у тому числі вальсовим, комплексом.

У книзі Л. Соловцова драматургічно ключовий момент партії Яго характеризується наступним чином: «... основне в його характеристиці – сардонічна злобливість, цинічне знущання, а часом похмурий скепсис і «демонічний» пафос. *Мефістофелевська сутність* (курсив О.Ч.) обліку Яго розкривається в його монолозі-«кредо» («Долею мені дано лише зло творити»). «Лиходійським кредо» назвав цей монолог Бойто ще під час роботи над лібрето. Яго сповідує заперечення всіх благородних людських ідеалів, злобно знущаючись над людьми-«іграшками дурної долі». Похмура патетика і зла насмішка чутні у вступному унісоні оркестру, який переривається саркастичними «вигуками» тремолючих альтів і гобою ...

У музиці монологу ... похмуро-гротесковий характер набувають хоральне звучання ... Глумливо-клоунадні репліки оркестру миготять, як *диявольські гримаси* » (курсив О.Ч.) [9, с. 330–331].

У ХХ столітті багато видатних співаків-артистів продемонстрували в ролі Яго найкращі прояви своєї майстерності. Ця роль стала однією з найвідоміших в репертуарі великого співака і актора Тіто Гоббі, головні досягнення якого пов'язані з ролями в операх Верді та Пуччіні [12, с. 525]. Виконана ним партія Яго продемонструвала виключні якості його драматичної манери гри та співу.

Знаменним стало виконання Яго німецьким співаком Гансом Грундхебером, володарем *теплого* баритонального тембру, що дозволив йому бути максимально привабливим у цій ролі [12, с. 526]. Великий успіх супроводжував прочитання на сцені Яго американським співаком Шеріллом Майлнсом (Sherill Milnes), відомого майстерною філірвовкою звука і блискучими верхами [12, с. 539].

Особливе місце в виконавстві ХХ століття належить естонському радянському співакові Георгу Отсу. Російська культурна ідея, що визначила шляхи формування особистості співака (народився і виховувався в Петрограді), а також традиції вшанування естонського епосу, колишнього символу національної вірності в мистецтві, визначили той споглядальний лірико-епічний тонус звучання голосу Отса, який настільки парадоксально й переконливо

виявив неповторну версію виконання Яго, що успішно виступив в даному випадку в амплуа фальшивого резонера. Краса декларацій вірності героя у виконанні Отса переконувала в їхній істинності, а сценічна поведінкова корекція заявляла глибину підступності. В цілому резонерська значимість баритонових партій, також як героїчний позитив сприйняття цього тембру в російській оперній традиції, формували насамперед спосіб самовираження співака і встановлення його баритонального співу в цілому.

У поданні Яго російсько-азербайджанським співаком Муслімом Магомаєвим (1970-і рр.) цей персонаж спочатку вистроювався в мефістофельському ракурсі: напруга верхніх нот співочого діапазону в цього виконавця створювала майже експресіоністський запал висловлюваннями від імені героя – антигероя. Пластична привабливість образу Яго у виконанні М. Магомаєва була наповнена «незграбними», різкими рухами, жестикуляцією владною і категоричною, за якої вимальовувався образ недисциплінованого офіцера, яким він у ролі виступає щодо воєнного начальника Отелло, але деякого володаря над-можливостей *демонічно* одержимої особи. Можна сперечатися про відповідність або невідповідність такого підходу до ролі шекспірівських або вердівських характеристик, проте в своєму роді цілісний і переконливий зміст вираження – незаперечний.

Протистояння баритональний-басового тембру співочим традиціям Азербайджану склали певне відсторонення цього тембрального показника від вираження гімнічно-радісного образу – записи багатьох партій у виконанні Магомаєва свідчать про драматично-агресивну установку в співі партій та образів (россіневського Фігаро, наприклад), які безпосередньо цей смисловий момент не виділяють.

Особливого роду величність в подачі образу Яго належить англійському вокалісту Брасну Терфелю (Brun Terfel), у якого мефістофеліада заслонялася впевненістю вольового-силового навіювання. Спокійна манера виконання без напруги звукової подачі в поєднанні з міццю звучання в цілому, що повністю відповідає базовій ліричності [7] басового-баритонового співу, склала основу виразності інтерпретації Терфеля. Могутня зовнішність, асоційована з військовою гідністю психології-поведінки, створила матеріально-фактурний фон образної побудови ролі, у якій колорит солдатської потужності і цілеспрямованості дій склали головну лінію втілення творчої ідеї. Тут явно усвідомлюється зв'язок з вагнерівськими міфологічними надгероями, які склали одну з найвпливовіших ліній «німецького в англійському», історично сформованих від XVIII ст. (Епоха Генделя та її проєкції в XIX–XX ст.).

Постановка «Отелло» в Нижньому Новгороді в 2010 і 2011 рр.. стала значною подією в мистецькому житті Росії і Європи в цілому. Ідея спектаклю явно апелювала до новели Чинтіо, яка свого часу надихнула Шекспіра. Не забуваймо, що покладена в основу сюжету драми Шекспіра італійська новела Дж. Чинтіо «Венеціанський мавр» в якості головного героя представила венеціанського генерала, який, повіривши наклепу свого офіцера, вбив безневинну дружину Дездемону. Можна припустити, що прототипом героя Чинтіо був не мавр, а знатний венеціанець з родини Otello del Moro (по-італійськи мавр-moro) [9, с. 322]. Негроїдний облік Отелло склався в ідеологічній установці на підтримку антиколоніальних настроїв, які, судячи з усього, не актуальні в даний час. Виконавець ролі Отелло Сергій Голік в постановках «Отелло» в Нижньому Новгороді в 2010 і 2011 рр. не гримувався ні під мавра, ні під негра. На цьому тлі Яго – Володимир Боровий постав демонстративним *антирезонером*, елегантним, брехливим і педантично-точним у діях і аргументах. Його головний виразовий аргумент у виконанні ролі – міць і краса голосу. Готична «витагнутість» пропорцій тіла, яка асоціюються з виглядом Дон Кіхота, за протилежністю цих фактурних передумов сценічної ситуації створює цікаві нюанси прояву характеру Яго: деяку «ламкість», непередбачуваність дій. Злодійство Яго в цьому виконанні явно психологізується в наслідуванні однієї з найвідоміших баритонових партій в російській опері – Бориса Годунова з однойменної опери Мусоргського.

Узагальнюючи сказане, виділяємо в виконавських версіях партії Яго такого роду стильові закономірності прояву:

1) очевидна поляризація версій виконання, у яких має місце облагороджування кантиленною *красою* звучання підступних і зрадницьких дій (Г. Отс, менше К. Гельфі), максимально підвищує значущість антигероя як антитези шляхетності й силі характеру Отелло,

з одного боку, а з іншого – демонізація, «мефістофеліада», у якій різкість реєстрових зіставлень і форсування динаміки у верхніх нотах утворює експресіоністські штрихи (М. Магомаєв, менше Б. Терфель);

2) той чи інший вибір виконавського обліку Яго істотно відкоригований національною традицією, культурно-поведінкова іпостась якої створювала пластично-жестові основи сценічного вираження.

Аналіз партії Яго і досвіду сценічних втілень цього персонажа свідчить про ряд найважливіших стилістичних зрізів твору Верді в руслі характеристики зазначеного персонажа і в плані національних показників виконання.

По-перше, відзначаємо соціологізований підхід Верді у втіленні персонажів трагедії Шекспіра, відповідний установкам італійського романтизму і психологічного реалізму, об'єктивно властивих цьому композитору, що породили в змалюванні Яго акценти на демонічних рисах його обліку, тобто негативний у моральному плані характер наділявся привабливим вольово-силовим комплексом.

По-друге, наявність Бойто як лібретиста, що був класиком і в літературному, і в музичному аспектах *веризму*, притаманною ознакою якого є примітивістський аспект вираження, визначила в творі Верді спеціальні зв'язки з даним напрямом (веристські риси констатувалися у Верді і у зв'язку з його операми 1850-х років); в партії Яго істотні унісонні фактурні показники, що зіставляються з «жирними лініями» унісонним аріозо у веристів, які створюють в єдності з танцювальною пластикою ритмічного руху «красиву простоту» висловлювань Яго «на людях» і перетворюються в «антимолитовний каданс» теми Кредо в монолозі II дії.

По-третє, розміщення партії Яго в руслі тих же висотних переваг, що і партії Отелло і Дездемони, а найближчі до E/e і F/f, підкреслюють усвідомленість у Верді зв'язку романтичних тональностей «ідеального стану» E/e і «пасторальності» F/f з катастрофічністю прояву «матеріальних стихій» [3, с. 239]: благородство Отелло не витримує випробування подоланням жорстокої сердечності; ідеальність Дездемони заплямована відстороненням від законів свого клану; зло, яке чиниться Яго, є гіперболізацією слабостей і відступництва, що можуть призвести до прямої зради.

По-четверте, виконавські рішення ролі Яго закономірно звернені до протилежностей, з'єднання яких створює його характер. Це незвичайність, в певному сенсі глибока привабливість розуму і спритності як якостей, які реалізуються музично в кантіленному і танцювально-пластичному вигляді партії, у тому числі тих, що живлять демонічну велич прояву тем-образів Яго, яку виключно яскраво представив Р. Отс, перевершуючи всіх з чарівності звучання вокалу в цій ролі. А на іншому полюсі виконання виявилася демонічна викривальність гри-співу партії Яго, яка була явно цікава М. Магомаєву і яка прямо співвідносить ідею цього персонажа – антигероя – з відповідними ролями світового театру.

По-п'яте, наявність множинних градацій в обсязі полярно позначених образів-ідей виконавських концепцій (личина благородного резонера – мефістофельський демонічний пафос) створює багатство національних інтерпретацій образу Яго, сприймається в контексті найбільш значущих для того або іншого культурного ареалу баритонових звучань в цілому і фіксації за допомогою цього тембрального знака ідей-образів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л., 1971. – 379 с.
2. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Тетяна Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
3. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М. : Издат. Ассоц. Духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
4. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы / Л. Гумилёв. – М. : ЭКОПРОС, 1993. – 544 с.
5. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.

6. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – Киев, 1990. – 184 с.
7. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Музыкальная жизнь. – 2006. - № 1–2. – С. 1–5.
8. Соловцова Л. Верди / Л. Соловцова // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / Т. 1. – М. : А-ГОНГ, 1973. – С. 744–750.
9. Хохловкина А. Западноевропейская опера. Конец XVIII – первая половина XIX века. Очерки / А. Хохловкина. – М. : Гос. муз. издат., 1962. – 368 с.
10. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М. : Научно-творч. центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
11. Roesler A., Hohl S. Der große Opernführer. – Gütersloh / Wien, 2000. – S. 237.

УДК 78.27

М. А. ЛАСТОВЕЦЬКИЙ

КОМПОЗИТОРСЬКІ ІНТЕНЦІЇ БАНДУРИСТА МИКОЛИ МОШИКА

Стаття висвітлює творчу діяльність відомого бандуриста Миколи Мошика, його композиторський доробок у контексті сучасного бандурного виконавського мистецтва.

Ключові слова: бандура, композитор, збірка, виконавець, твори.

Н. А. ЛАСТОВЕЦЬКИЙ

КОМПОЗИТОРСКИЕ ИНТЕНЦИИ БАНДУРИСТА НИКОЛАЯ МОШЫКА

Статья освещает творческую деятельность известного бандуриста Николая Мошыка, его композиторские произведения в контексте современного бандурного исполнительского искусства.

Ключевые слова: бандура, композитор, собрание, исполнитель, произведения.

N. A. LASTOVETSKY

COMPOSER INTENTION OF BANDURA PLAYER MYKOLA MOSHYK

The article reveals artistic activity of famous bandura player Mykola Moshyk, his own compositions in the context of modern bandura performing art.

Key words: bandura, composer, edition, performer, works.

Творча діяльність відомого українського бандуриста, аранжувальника, композитора, педагога та активного громадського діяча Миколи Григоровича Мошика багатогранна й різноманітна. Позаяк його аранжування, обробки та оригінальні композиції часто виконуються як автором, так й іншими митцями в Україні та за кордоном, проблема їхнього глибшого аналізу та теоретичного узагальнення набуває гострої актуальності. Особливо коли йдеться про жанр обробки народної пісні, у якому композитор не лише вміло інтерпретував народне першоджерело, але й яскраво проявив авторську індивідуальність.

У пропонованій розвідці зосереджена увага на власних нотних виданнях М. Мошика як дослідника феномена бандури в українському та світовому культурному вимірах. Розв'язання цієї проблеми започатковано у працях П. Нестеренка [20], М. Мошика, Б. Жеплинського, А. Горняткевича [5]. Звісно, писати про митців-сучасників – справа нелегка, тим паче, що