

**«ХАРАКІРІ» ТА «РАДАМЕС» ПЕТЕРА ЕТВЕША:  
ЄВРОПЕЙСЬКЕ ПРОЧИТАННЯ ЯПОНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ  
В ОПЕРНІЙ ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ**

*Розглянуто дві камерні опери угорського композитора Петера Етвеша, «Харакірі» та «Радамес», які представляють ранню оперну творчість автора. Здійснено інтонаційно-драматургічний аналіз обох театральних творів та проаналізовано умови та історію їх створення. З'ясовано вплив різновидів японського традиційного театру, з якими угорський композитор ознайомився під час поїздки в Японію: но, бунраку, кабукі. Досліджено особливості використання японських традицій на різних рівнях в обох творах. У камерній опері «Харакірі» виявлено не лише японську традиційну ритуальну тематику, а й застосування характерного японського вокалу та використання традиційного духового інструменту – сакухачі. Натомість, у камерній опері «Радамес» відзначено елементи японського лялькового театру бунраку та його застосування не на тематичному, а на технічному рівні, згідно з яким одним актором керують трое режисерів. Крім японських традицій, виявлено також вплив театру абсурду. У результаті аналізу музики, розгляду умов створення, ознайомлення з літературними періоджерелами та композиційними методами створення даних камерних опер з'ясовано їх вагомий вплив на створення подальших, вже повномасштабних театральних композицій Петера Етвеша. У статті також розглянуто варіанти сучасних інтерпретацій проаналізованих композицій.*

**Ключові слова:** камерна опера, театр «но», кабукі, сакухачі, харакірі, бунраку, опери Петера Етвеша.

Оперна творчість сучасного угорського композитора Петера Етвеша<sup>1</sup> є надзвичайно багатою за жанрами та тематикою. В його операх втілено різноманітні сюжети зі світової літератури, а події охоплюють широку географію: Японію, Росію, Америку, Колумбію, Німеччину, Францію. Все це, у свою чергу, вимагає занурення у різноманітні музичні стилі та культури. Для правдивої передачі конкретного сюжету, місця події, образу чи психологічного стану персонажа композитор щоразу майстерно підбирає комплекс звучань, активно використовуючи за потреби то джазові інтонації, то французький шансон, то різноманітні фольклорні мотиви тощо.

Особливе місце в оперному доробку П. Етвеша посідають твори, натхненні японськими традиціями, з якими він мав можливість ознайомитися під час концертного турне в м. Осака наприкінці 1960-х років, коли був учасником Штокхаузен-ансамблю. Особливості театру *но* та *кабукі* знайшли оригінальне втілення в чималих театральних опусах угорського композитора, їх елементи щоразу проявлялися на різних рівнях музично-сценічної організації творів.

---

<sup>1</sup> Петер Етвеш (угор. Eötvös Péter; 1944\*) – один з провідних сучасних угорських композиторів, який спеціалізується на жанрі опери.

Мета статті – проаналізувати найперші експерименти композитора у жанрі камерної опери, які були створені під враженням від японської культури – «Харакірі» і «Радамес».

За авторським визначенням, «Харакірі» - це музична сцена японською мовою за участю вокаліста, наратора та трьох інструментів. Прем'єра твору відбулася 22 вересня 1973 року в Німеччині у Beethovenhalle міста Бонн.

У книзі португальського композитора та теоретика Педро Амарала, написаній у формі діалогу з П. Етвешем, останній так висловлюється про свій опус: «Написаний у 1973 році «Харакірі» є першим твором зі списку моїх опусів, при написанні якого я орієнтувався вже на конкретну ідею та сценічну концепцію. Створення цього твору провокувала конкретна подія: смерть Місіми<sup>1</sup>, а точніше – його харакірі 25 листопада 1970 року. Ця трагічна подія визначила не лише назву та ритуальний зміст мого твору, а й дала можливість проникнути в музичний жанр, в якому мені вже давно хотілося творити та використати принципово нову музичну мову, співзвучну тематиці»<sup>2</sup>.

І насправді, історія Місіми Юкіо є дуже трагічною. Він був надзвичайно неоднозначною особистістю. Майбутній автор таких всесвітньо відомих романів, як «Сповідь маски», «Заборонені барви», «Патріотизм», народився у заможній сім'ї, але ріс у психологічно складних умовах. Спочатку через слабе здоров'я Юкіо був ізольований практично від усього світу, виховувався бабусею, яка і прищепила хлопчику любов до прози та театру. Лише в дванадцять років він потрапив назад до сім'ї, де батьківські жорстокі методи виховання відобразилися на тонкій душевній організації майбутнього драматурга. Уже в його першій повісті «Квітучий ліс» головними темами стануть «краса» та «смерть». В подальшій творчості Місіми ці мотиви отримують широкий розвиток.

За волею батька Юкіо закінчив юридичний факультет, але ніколи не працював за спеціальністю. Його все більше приваблювала література. Вже відомим автором Місіма в 1966 році зійшовся з головним редактором націоналістичного журналу «Ронсо», з активістів якого пізніше була створена воєнізована група «Товариство щита». 25 листопада 1970 року Місіма з чотирма активістами «Товариства щита» пройшли на базу сухопутних військ Сил Самооборони в Ітігая, де провели невдалий військовий заколот. Місіма з балкону закликав солдатів захистити традиційні монархічні цінності й повалити конституційний лад. Однак його промова викликала лише роздратування у слухачів. Зрозумівши це, Місіма повернувся до кабінету, де вчинив ритуальне самогубство. Відомо, що зранку цього ж дня японський драматург надіслав редакторові текст свого останнього роману «Падіння Янгола».

Багато-хто вважає, що, незважаючи на політичний антураж «спектаклю» смерті Місіми, його мотиви були виключно особистими, наче драматург задовго наперед задумав таку поетичну смерть, щоб увіковічнити своє ім'я в історії. Один з відомих

<sup>1</sup> Юкіо Місіма (1925–1970) – японський письменник та драматург, яскравий представник другої хвилі післявоєнної японської літератури, продовжувач традицій японського естетизму. Тричі номінувався на Нобелівську премію. Вважається одним з найбільш вагомих японських письменників другої половини ХХ століття.

<sup>2</sup> Eötvös Péter-Pedro Amaral „Parlando-rubato”/Beszélgetések, monológusok és egyéb kitérők// I Rész Köln (Harakiri). 35 old. (Переклад Р. Сокачик).

перекладачів творів Місіми на російську мову, Григорій Чхартішвілі, наводить цікаву аналогію смерті японського митця з його творчим методом: «П'еси Місіма писав наступним чином: спочатку – фінальну репліку, потім весь текст, починаючи з першої дії, без жодного виправлення. Подібним чином він вчинив також зі своїм особистим життям. Коли фінальний епізод був придуманий, все інше наче вибудувалося самостійно»<sup>1</sup>. Хоча й дещо раніше у своїй книзі Г. Чхартішвілі також зауважив: «Колись самураї вирізали собі живіт, щоб привернути увагу суспільства до певної події чи явища. Виходить, Місіма зробив те саме стосовно японської літератури. Вона повинна бути йому довічно вдячною»<sup>2</sup>.

Щодо «Харакірі» П. Етвеша варто згадати ще одну постать, якій присвячується даний твір і з якою довгий час була пов'язана доля угорського митця. Ідеться про німецького композитора другої половини ХХ століття Бернда Алоїса Ціммермана<sup>3</sup>. Приїхавши до Кельна для удосконалення своєї композиторської та диригентської майстерності, 22-річний Петер Етвеш потрапив у клас цього велетня музичного авангарду. Незважаючи на те, що їх творчі погляди не завжди співпадали, композиторів поєднувала тісна дружба. Б. Ціммерман вбачав неабиякий талант у своєму молодому учневі і навіть довіряв йому вагому участь у підготовці до сценічних втілень своїх театральних опусів. Зокрема, П. Етвеш відіграв важливу роль у постановці опери «Солдати» Б. Ціммерманна за однойменною драмою Якоба Ленца, прем'єра якої відбулася у 1965 році. Публіка позитивно відреагувала на оперу Б. Ціммермана, однак композитору при житті більше не довелося бачити свій шедевр на сцені, оскільки його реалізація є надзвичайно складною технічно. Німецького композитора неодноразово звинувачували у складності та «надуманості» його музики. Замкнутий та схильний до депресій, Б. Ціммерманн не витримав подальших творчих провалів та неприйняття з боку публіки та колег і через п'ять днів після відправлення до друку свого останнього твору, біблійського дійства на текст Старого Заповіту «Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne», вчинив самогубство.

Отже, даний твір присвячений одразу двом постатям, які в один і той самий рік пішли з життя. Камерна опера «Харакірі» була написана на замовлення доктора Вольфганга Беккера<sup>4</sup>, який в той період був головою сучасної музики західно-німецького радіо (Westdeutscher Rundfunk Köln; WDR). Він створив фестиваль, який був пов'язаний з популяризацією японської музики за участю відомого ансамблю ТОКК<sup>5</sup>.

Під враженням від харакірі Місіми один будапештський друг П. Етвеша, письменник Іштван Балінт, написав на цю тему доволі цікаву п'єсу. Текст І. Балінта містить сім частин. П. Етвеш відібрав для опери тільки одну. У короткому оповіданні

---

<sup>1</sup> Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. В 2 ч. Ч. II. Изд. 3-е. Москва : Новое литературное обозрение, 2003. С. 431–432.

<sup>2</sup> Там само. С. 431.

<sup>3</sup> Бернд Алоїс Ціммерманн (нім. Bernd Alois Zimmermann; 1918–1970) – німецький композитор, один з представників авангарду. Член академії мистецтв Західного Берліну (1965). Навчався у Г. Лемахера та Ф. Ярнаха у Кельні, після Другої Світової війни – на інтернаціональних літніх курсах у Дармштадті у В. Фортнера та Р. Лейбовіца. В 1950–1952 роках викладав теорію музики в Інституті музикознавства при Кельнському університеті, з 1958 року – композицію у Кельнській Вищій школі музики. Автор опери «Солдат», яка отримала широку популярність.

<sup>4</sup> Вольфганг Беккер (Wolfgang Becker ; 1936\*) – німецький мистецтвознавець.

<sup>5</sup> Саме цьому колективу присвятив даний опус П. Етвеш.

акцентуються побутові моменти, вона сприймається як сатира на радянську Угорщину, коли звичним явищем було позичати у рідних та знайомих різні побутові речі: герой позичив у різних людей матраци, а наразі настав час їх повернути. Ось уривок з тексту І. Балінта: «Відніс я перший матрац матері, другий віддав дружині, третій відніс жінці, з якою я сплю, крім дружини, четвертий відношу вам: ви ж пам'ятаєте!»<sup>1</sup>. Подібним чином розвивається сюжет, аж поки справа не доходить до сьомого матрацу, повернення якого в інтерпретації П. Етвеша повинно вінчатися ритуалом характері. Отже, зміст розповіді головного героя, японський переклад якої став основою опери, не має нічого спільного з ритуалом сепуко, що передбачає П. Етвеш в кінці дійства (але це не реалізується на сцені).

За словами композитора, на даний твір в першу чергу мав вплив японський театр *но*<sup>2</sup>. Інструментальний ансамбль японського театру доволі незвичний, з незначною кількістю ударних інструментів та особливим різновидом флейти – *нокан*. Однак в опері використовується інший різновид флейти – *сакухачі*, який є традиційним інструментом *дзен-буддизму*. З практичних міркувань композитор пізніше вирішив замінити *сакухачі* двома басовими кларнетами. Дотримуючись традицій театру *но*, П. Етвеш також залучає до дійства специфічного ударника – *дроворуба*, який у більш-менш регульований час роздроблює шматок дерева, що поступово стає все меншим, а звук відповідно стає все вищим.

Незважаючи на те, що 21-хвилинне музичне втілення цього ритуалу справляє враження вільного наскрізного розвитку з надзвичайно пластичним безперервним рухом, партитура «Харакірі» вражає кількістю дуже точних і логічних вказівок. Опера складається з двох розділів та невеликого речитативного вступу вокалістки; в межах розділів відбувається дрібніший поділ на двадцять частин, які, відповідно до ретельних партитурних вказівок композитора, також розпадаються на мікрочастини.

Вступ є скоріш декламацією солістки, аніж вокалом, який композитор оформлює надзвичайно ретельно, графічно вказуючи в партитурі не лише висоту, а й кожне сповільнення та зупинку розмови. Для реплік наратора, який, як уже було зазначено, перекладає з японської, щоразу виділяється окрема мікрочастинка, за якою він встигає передати зміст подій. Захоплення викликає майстерна передача вокалісткою кожного динамічного та штрихового відтінку, з дотриманням точної тривалості кожного форшлагу, що створює враження спонтанної живої розмови!

Після вступу лунає перший удар *дроворуба*. Для нотації партії вокалістки використано хвилеподібні лінії, що вказує лише на інтонаційні коливання. Щоб не допустити «рубатного» розхолодження в партії виконавиці, в окремих випадках композитор уривками виписує точну нотну висоту, наче повертаючи вокальний мелос до певного вихідного положення. Паралельно до руху вокальної партії з'являються ще дві лінії – партії двох *сакухачі* (*бас-кларнетів*). Якщо вокал є демонстрацією свободи

<sup>1</sup> Оригінал лібрето див.: [http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=6&function=&targetpage=texts&current\\_menu=compositions\\_commissions](http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=6&function=&targetpage=texts&current_menu=compositions_commissions) (дата звернення 20.11.2017).

<sup>2</sup> *Но* - театр в Японії, який набув розвитку в Середньовіччі (XIII – XVI ст.) завдяки драматургам Кан'ямі та його синові Дзеамі. У виставі *но* беруть участь декілька осіб: актори (*таті-ката*), співаки (*дзіута-ката*) та музики (*хаясі-ката*). Актори поділяються на три категорії: виконавців головних ролей (*сіте-ката*), виконавців допоміжних ролей (*вакі-ката*) і виконавців інтермедій (*кьоґен-ката*). Співаки перебувають в ролі головних виконавців (*сіте-ката*). Музики акомпанують на флейті, малому і великому барабанах.

(хоч і контрольованої – згідно з записом партитури), то партії духових є чітко розрахованими у всіх параметрах. Окрім загальної точної ритмічної фіксації та ладової організації, кожна фраза супроводжується строгою технічною інструкцією, кожна музична висота наділена конкретним штрихом та динамічним відтінком. Зауважимо, що, не зважаючи на одночасне існування в часі двох пластів – вокалу та інструментальної музики, точна метрична фіксація вказана лише у партії духових та ударника. З реплік наратора, виписаних у партитурі<sup>1</sup>, дізнаємося зміст першої завершеної літературної думки: «Вранці прокинувся в холодному поті, <...> моє тіло, ліжко, вся кімната має нестримний запах, встаю, приймаю душ, виглядаю у вікно, бачу вантажівку, яку ще вчора замовив по телефону. Вперед!»<sup>2</sup>.

Друга завершена фраза: «Я повернув перший матрац матері, другий матрац своїй дружині, третій матрац жінці, з якою я сплю крім дружини, четвертий матрац вам, ви ж пам'ятаєте! П'ятий матрац союзу, шостий матрац... зараз не пригадую...». У музиці відчувається загальне зростання емоційного хвилювання: у партії всіх виконавців зустрічається велика кількість прикрас, звучання збагачується вібрато. Несподівані сплески у партії вокалістки, а також у духових, які часто посилюються гострими акцентами, створює напружену психологічну атмосферу. Відтак, поступово характер звучання сакухачі стане нагадувати *rubato* вокалу. Порівняно з першою фразою, де партії існували в різних вимірах, відчутною стає тенденція їхнього злиття в перспективі розвитку музики.

Остання, третя фраза вокалістки, охоплює другий розділ «Харакірі». У партитурі він відокремлений від першого розділу цілим тактом «пустоти», продовженим ферматою. Однак, на слух ця генеральна пауза сприймається скоріш як продовження попередньої музики, що готує слухачів до фінальної розв'язки. «Ось і сьомий матрац..» - більш нічого не конкретизуючи, слова повисають у повітрі. Таким чином, другий розділ перетворюється в «стан очікування», який композитор музично оформив дуже вільними перекличками між двома духовими інструментами. Особливу напругу викликає «партія» дроворуба, пришвидшені удари якого щоразу нагадують про неминучий кінець, який ось-ось настане. Варто зазначити, то образ дроворуба на сцені в різних постановках отримує щоразу інше втілення. Його фізична присутність на сцені навіть не гарантована. Наприклад, під час постановки «Харакірі» в Інституті Японської культури в Італії (м. Рим, грудень 2011 року), використовувалася лише електронна імітація звуку ударного інструменту, що супроводжувалася відеопроекцією з зображенням процесу рубання дров. Здебільшого, партію дроворуба виконують різного роду ідіофони з гострим звучанням. Однак, у листопаді 2015 року у Празі, під час Фестивалю Сакухачі, відбулося, мабуть, найбільш зразкове за останні роки виконання цього твору: крім того, що були задіяні справжні інструменти сакухачі та вокальна партія дісталася нарешті чоловічому голосу (як це передбачено сюжетом), на сцені можна було спостерігати за живим процесом рубання дров.

Зауважимо, що манера фіксації партій сакухачі є досить специфічною та складною. Під час komponування даної опери композитор виходив з можливих взаємо-

---

<sup>1</sup> Японський текст у партії наратора перекладається трьома мовами: англійською, німецькою та угорською.

<sup>2</sup> Оригінал лібрето див: [http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=6&function=-&targetpage=texts&current\\_menu=compositions\\_commissions](http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=6&function=-&targetpage=texts&current_menu=compositions_commissions) (дата звернення 20.11.2017).

зв'язків цих двох інструментів, сприймаючи їх скоріш як театральних акторів. На початку кожної з частин позначені перспективи взаємного руху двох сакухачі (INeinander – назустріч один одному, DURCHeinander – один через одного, GEGENeinander – один навпроти одного, NEBENeinander – паралельно, MITeinander – разом, HINTEReinander – по-черзі, FÜReinander – один для одного, VONeinander – один від одного, ANeinander – один до одного, AUFeinander – один на одного, UNTEReinander – один під одним, VOReinander – один перед одним, NACHeinander – один після одного) і т.д. Ці позначення вказують не лише на перспективу руху, а також на тимчасові взаємовідносини між інструментами.

Сакухачі (або ж бас-кларнети) забезпечують фон для вокалістки та наратора. Варто підкреслити, що роль наратора в опері другорядна. Ця партія була включена в оперу відносно недавно виключно з технічних причин. Головна функція наратора – перекласти японський текст на мову країни, де виконується опера. Однак, незважаючи на другорядність наратора, прослідковується його цікава драматургічна роль: він жодним чином не відноситься до дійства та навіть до сюжету, а скоріш до глядачів, створюючи своєрідний міст між сценою та глядацькою залюю.

Хоча головний герой опери наділений жіночим тембром, зі змісту розповіді стає відомо, що йдеться про чоловіка. Цей прийом можна було би сприймати як зворотній варіант традицій японського театру, де чоловіки (оннагата) виконують жіночі ролі. Однак, як визнає сам П. Етвеш, використання жіночого тембру було перш за все практичним рішенням: під час прем'єри 1973 року в його розпорядженні був лише жіночий голос. Сьогодні ж найпопулярнішою виконавицею опери є талановита японська співачка Рйоко Аокі<sup>1</sup>, яка гастролює з цим твором по всій Європі.

Вокальна партія в опері є дуже вільною: вона не має точної фіксації, занотована у графічному вигляді, що показує інтонаційні коливання. Всі ходи, включаючи широкі інтервали, заповнюються протяжним *glissando*. За побажанням композитора, ця партія виконується дуже повільно, з особливими уповільненнями деяких слів, що знову ж таки наближує твір до традицій театру *но*.

Дроворуб-ударник, як уже зазначалось, має в опері абстрактну функцію – дробить внутрішній час твору, розподіляючи його на приблизно регулярні етапи. В драматичному сенсі він також не має відношення до сюжету, виступає лише в ролі емпіричного годинника-маятника. Однак його роль важлива в акустичному та навіть візуальному сенсі: процес та сам жест дроблення дерева викликає психологічну напругу, яка готує слухачів-глядачів до ритуалу харакірі.

Отже, «Харакірі» є першим театральним досвідом молодого композитора, який на початку 1970-х років ще не планував пов'язувати своє життя з жанром опери. Дана музична сцена наділена особливою психологічною атмосферою гіпнотичного характеру, яка зовсім не притаманна західній музиці. Деяко пізніше композитор усвідомив, що при створенні сучасного театального опусу, тим паче з музикою подібного характеру, для полегшення слухового сприйняття необхідно уже на початку твору задати дуже конкретний настрій для слухачів. В «Харакірі» П. Етвеш вирішив це зробити не музикою, а словами: перше, що зустрічаємо в партитурі – короткий пролог німецькою мовою, в якому композитор висловлює власне розуміння понять

<sup>1</sup> Рйоко Аокі (яп. Рюко Аокі; нар. 1973) – японська співачка та танцівниця в стилі традицій театру *но*.

життя та смерті. Пролог заплановано оголошувати перед кожним показом даної опери під час налаштування сцени та підготовки акторів. Мабуть, з-поміж всього сказаного, в тому числі порівняння особливостей сприйняття категорій життя та смерті в європейській та східній традиціях, найбільш вражаючим є ставлення самого композитора до традиції харакірі не просто як до самогубства та навіть не просто як до ритуалу: він ототожнює цю подію з витвором мистецтва, який потребує не менше фізичних та психологічних сил й концентрації, ніж створення складного мистецького опусу. Його промову вінчають такі слова: «Не забувайте, що харакірі – це частина життя. Хто не знає, що таке життя, той повинен померти»<sup>1</sup>.

Зовсім іншим чином, порівняно з оперою «Харакірі», продемонстровані японські театральні традиції в камерній опері «Радамес»<sup>2</sup>, яка також була створена на замовлення доктора Вольфганга Беккера, який в 1975 році запланував провести фестиваль музичного театру силами західно-німецького радіо. Перед молодим композитором стояло непросте творче завдання – створити опус, який ідеально відобразить сучасне актуальне творче життя зі всіма його нюансами.

Назва опери, звичайно, апелює до вердівської «Аїди». Твір на одну дію у дещо гіперболізованій манері демонструє репетицію до постановки даної опери. Композитор відтворює атмосферу більшості оперних театрів 1970-х років, які внаслідок фінансових проблем планували ліквідувати. Молоді композитори переймалися цією кризовою ситуацією, не бачили подальшої перспективи розвитку жанру опери. Однозначно, «Радамес» П. Етвеша є сатирою на жанр опери як одиниці театального мистецтва, а також на передбачене майбутнє цього жанру.

Події відбуваються у так званому Mehrspatentheater, в якому одночасно розташовуються оперний та драматичний театри. В оперному театрі звільнили вже практично всіх працівників, лише кілька музикантів з оркестру продовжують музикувати. Залишився також диригент, який вимушений виконувати також обов'язки піаніста-ілюстратора та єдиний виконавець, вокаліст-контртенор, якому доводиться виконувати як жіночі, так і чоловічі партії. Оскільки спостерігається виконавський дефіцит, два театри ділять між собою музикантів та заради економії планують спільні сценічні проекти. Незважаючи на екстремальні умови, режисери мають намір також співпрацювати з більш багатою сферою мистецтва – кіно, запрошуючи в колектив кінорежисера. В даній опері, як і в «Харакірі», відсутній сюжет в традиційному його розумінні. Натомість на сцені демонструється репетиційний процес фінальної сцени з «Аїди», під час якої Радамес очікує своєї смерті, а Аїда таємно проникає до нього в підземелля, де їх поховують живцем і де звучить їх останній любовний дует.

Отже, в даній опері увага концентрується не на змісті, а на самому репетиційному процесі. З перших хвилин опери розгортається абсурдна сцена навколо пере-

---

<sup>1</sup> Слова П. Етвеша, додані до партитури у 1988 році.

<sup>2</sup> Камерна опера «Радамес» (1975; 1981) написана для чотирьох вокалістів, трьох інструменталістів та диригента, який керує процесом, знаходячись за електричним фортепіано. Згідно з концепцією, опера має незвичний акторський склад, а саме: актор з тембром контртенора та одразу три режисери: оперний, театральний та кінорежисер. Ідея та лібрето належать самому П. Етвешу, який опрацював текст лібрето опери Дж. Верді «Аїда», що належить А. Гісланцоні. Партія оперного режисера вичерпана зі вказівок самого Дж. Верді з партитури опери «Аїда», партія театального режисера написана друзями П. Етвеша – Ондрашом Єлешом (угор. Jeles András) та Ласло Ноймані (угор. Najmányi László), а партія кінорежисера належить Манфреду Ніхаусу (нім. Manfred Niehaus).

ляканого соліста, якого оточують троє гіперактивних творчих осіб, які жадно ловлять кожен жест виконавця. Слід зауважити, що мова партії театрального режисера відповідає мові публіки країни, де ставиться опера; кінорежисер – американець, тому партія виконується англійською мовою в техніці шпрыхезангу. Оперного режисера втілює жіночий персонаж (мецо-сопрано), також в стилі шпрыхштінде. Цей персонаж не знає як поведстися в даній ситуації, тому несамовито повторює термінологію з партитури Дж. Верді італійською мовою.

Перші вказівки щодо виконання належать театральному режисеру, слова якого дещо відсторонені, концепційні, часто далекі і абсолютно некорисні для виконавця. Одразу пролунають вказівки кінорежисера голлівудського типу, дещо напористі, але реалістичні, точні і практичні. І, нарешті, оперний режисер, який безперестанно повторює італійські терміни щодо темпу, динаміки твору та виразності – *allegro, vivo, con entusiasmo, andantino, con espressione, dolce, pianissimo...* Подібні схвильовані потоки італійських слів у партії оперного режисера, згідно партитури Дж. Верді, щоразу закінчуються словом *morendo*.

Слід зауважити, що абсурдна ситуація з одним виконавцем і трьома режисерами приховує вплив японського театру *бунраку*, точніше – японського лялькового театру<sup>1</sup>. В японському театрі майстер керує головою та правою рукою персонажа, асистент – лівою рукою, а студент – ногами ляльки. В результаті, «Радамес» демонструє дивакуватий європейський варіант *бунраку*. Цікаво, що в цій інтерпретації всі виконавці знаходяться на сцені, але як тільки починається вистава, практично вся увага глядачів-слухачів зосереджується на бідолашньому солісті, якого «розривають» троє режисерів.

Ідея використання тембру контртенора пояснюється в першу чергу можливістю передати яскраві елементи з партії одразу двох персонажів – Аїди та Радамеса, а також відобразити відносно швидкі переходи між їхніми партіями, зображуючи таким чином діалогічні моменти з фінальної сцени опери Дж. Верді. Варто відзначити, що тембр контртенора, очевидно, має важливе значення для композитора, адже відомо, що у першому повномасштабному театральному опусі П. Етвеша – опері «Три сестри» – використано відразу чотири контртенори.

Для своєї камерної опери «Радамес» П. Етвеш вибрав найяскравіші, на його погляд, епізоди з партитури італійського композитора. Партія контртенора в опері «Радамес» повністю взята з «Аїди» Дж. Верді, однак з акустичної сторони це не відчутно, оскільки партія знаходиться між двома солюючими інструментами: вище партії вокаліста грає сопрановий саксофон, а нижче – туба. Вердівський мелос завжди розташований в проміжному регістрі, а інструменти демонструють дзеркальний рух, симетрично то віддаляючись, то наближаючись один до одного. Валторна знаходиться в середині фактури, підтримуючи голос вокаліста. У такій прихованій версії цитати з опери Дж. Верді в слухача практично не може виникнути жодної асоціації з музикою італійського композитора, хіба дещо ностальгічними можуть здаватися деякі фрази, скоріше навіть загальні мелодичні рухи.

Звичайно, твір подібної незвичної тематики та концепції не може бути оформлений традиційними оперними засобами. Камерна опера тривалістю 35 хвилин повністю опирається на текст лібрето. Незважаючи на невеликі розміри, залежно від чергування діалогів та монологів, композитор структурував оперу на 32 короткі но-

<sup>1</sup> Eötvös Péter-Pedro Amaral „Parlando-rubato”/Beszélgetések, monológusok és egyéb kitérők. 52 old.



мери, три перші з яких – увертюри, які сигналізують почергову появу режисерів на сцені. Номери в опері – сольні й ансамблеві, вокальні й розмовні, тихі й емоційно схвильовані, зустрічаються навіть повністю беззвучні номери, де всі троє режисерів знаходяться у пошуках правильної інструкції для вокаліста. Кінець кожного номера в партитурі позначається невеликою ферматою, що також допомагає у створенні невимушеної, вільної репетиційної атмосфери. Зрештою, нагадуємо ще раз про «різномовних» режисерів, які, особливо в епізодах, де передбачається одночасна розмова, створюють справжню мовну поліфонію!

Отже, «Харакірі» та «Радамес» Петера Етвеша - це дві камерні опери, які по-різному демонструють вплив японського мистецтва на творчість угорського композитора. Перша повністю просякнута японською філософією та ритуальністю, риси яких з неабиякою «європейською» точністю були перенесені на партитуру. У другому випадку маємо справу зі психологічно-абсурдною тематикою, яка на перший погляд нічого спільного не може мати з японськими традиціями. Однак, вникнувши в композицію твору, в «Радамесі» можна помітити вплив японського лялькового театру *бунраку*. Всі вищеназвані компоненти, як філософського, так і технічного характеру, застосовані молодим композитором під час роботи над цими камерними операми, повністю реалізувалися в його більш пізніх, уже повномасштабних операх. Тут варто згадати добре відому першу повномасштабну оперу П. Етвеша «Три сестри»<sup>1</sup>, яка чітко слідує за сюжетом однойменної драми А. Чехова, однак головних героїнь (ролі яких, як відомо, виконують чоловіки-контртенори) він наділяє амплу оннагата з японського театру *но* (де всі ролі, незалежно від статі, виконувалися чоловіками). Таким чином, чоловіки-сестри в довгих кімоно виконують свої ролі поміж рухливими стінами чайного будиночку. Звісно, застосування театру *но* в даному випадку має виключно технічну причину, адже композитору було важливо підкреслити статеву нейтральність акторів<sup>2</sup>.

У доробку композитора є також справжні «японські шедеври». Ще у період роботи над оперою «Три сестри» П. Етвеш зацікавився японською пам'яткою історії, щоденником XI століття, який належить поетесі Леді Сарашіна. Цей літературний твір, сповнений водночас туги, ніжності та мудрості, надихнув композитора на створення унікального твору «As I crossed a Bridge of Dreams» («Перетинаючи міст мрій»; 1998–1999) у жанрі так званого Klangtheater<sup>3</sup>. Через десятиріччя П. Етвеш знову звернувся до аналогічного сюжету, створивши уже повномасштабну оперу «Леді Сарашіна» (2007)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Повномасштабна опера в трьох секвенціях «Три сестри» (1996–1997) за однойменною драмою А. Чехова, лібрето належить К. Хеннебергу та самому П. Етвешу. Прем'єра відбулася 13 березня 1998 року у Ліонському Національному оперному театрі.

<sup>2</sup> Із рецензії Петра Поспелова на єдинбурзьку постановку «Трьох сестер» П. Етвеша в 2001 році (джерело доступу: <https://iz.ru/author/petr-pospelov>).

<sup>3</sup> Звуковий театр зі сценічною постановкою П. Етвеша «As I crossed a Bridge of Dreams» («Перетинаючи міст мрій»; 1998–1999) на основі щоденника японської поетеси XI століття Леді Сарашіна. Лібрето належить дружині композитора Марії Мезеї (угор. Mezei Mária). Прем'єра відбулася в жовтні 1999 року у м. Донаушінген (Німеччина).

<sup>4</sup> Одноактна опера П. Етвеша «Lady Sarashina» (2007) на основі щоденника японської поетеси XI століття Леді Сарашіна Лібретто Марії Мезеї. Прем'єра відбулася 4 березня 2008 року у Ліонському Національному оперному театрі.

Отже, ранні театральні твори Петера Етвеша є цінними не лише з погляду майстерного втілення японських образів. Камерні опери «Харакірі» та «Радамес» стали справжньою лабораторією для композитора у дослідженні багатьох аспектів театральної музики, зокрема концепції часу на сцені (особливо в «Харакірі» з поступово пришвидшеним дробленням часу). Ці ідеї знайшли повноцінне та унікальне відображення в наступних масштабних операх угорського композитора.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Етвеш П. Лібрето опери «Харакірі». URL : [http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=6&function=&targetpage=texts&current\\_menu=compositions](http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=6&function=&targetpage=texts&current_menu=compositions)(дата звернення 20.10.2017).
2. Поспелов П. Русская опера на чужбине // Известия. URL : <https://iz.ru/author/petr-pospelov>
3. Теория современной композиции: учеб. пособие / ред. В. С. Ценова. Москва : Музыка, 2005. 624 с.
4. Чхартишвили Г. Писатель и самоубийство. Изд. 3-е. Москва : Новое литературное обозрение, 2003. 574 с.
5. Eötvös Péter – Pedro Amaral: parlando-rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők / hungarian translation J. Jancsó. Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 2015. 310 s.
6. Les opéras de Peter Eötvös Entre orient et occident / Sous la direction de M. Grabócz. Paris : Éditions des archives contemporaines, 2012. 174 p.

#### REFERENCES

1. Eötvös, P. Libretto opery «Harakiri» [Libretto of opera «Harakiri»]. Available at: [http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=6&function=&targetpage=texts&current\\_menu=compositions\\_commissions](http://eotvospeter.com/index.php?node=compositions&id=6&function=&targetpage=texts&current_menu=compositions_commissions) (Accessed : 20.10.2017).
2. Pospelov, P. Russkaya opera na chuzhbine [Russian opera in a foreign land] Available at: <https://iz.ru/author/petr-pospelov>
3. Tsenova, V. (2005). Teoriya sovremennoy kompozitsii: ucheb. posobie [The theory of modern composition: a textbook]. Moskva : Muzyka, 624.
4. Chhartishvili, G. (2003). Pisatel i samoubiystvo [Writer and suicide]. Izd. 3. Moskva : Novoe literaturnoe obozrenie, 574.
5. Eötvös, P., Amaral, P. (2015). Parlando-rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők [Parlando-rubato. Conversations, Monologues and Other Guides]. Budapest : Rózsavölgyi és Társa, 310.
6. (2012). Les opéras de Peter Eötvös. Entre orient et occident [The operas of Peter Eötvös. Between East and West]. Sous la direction de M. Grabócz. Paris : Éditions des archives contemporaines, 174.

**Сокачик Р. Н. «Харакірі» и «Радамес» Петера Этвеша: европейское прочтение японских традиций в оперной драматургии XX века.** Рассмотрены две камерные оперы венгерского композитора Петера Этвеша – «Харакірі» и «Радамес», которые представляют ранний период оперного творчества автора. Осуществлен интонационно-драматургический анализ данных театральных произведений, а также проанализированы условия и история их написания. Выяснено влияние разновидностей японского традиционного театра, с которым композитор ознакомился во время поездки в Японию: но, бунраку, кабуки. Выявлено испо-

льзование японских традиций на разных уровнях в обоих случаях. В камерной опере «Харакири» выявлено не только японскую традиционную ритуальную тематику, но также использование характерного японского вокала и традиционного духового инструмента – сакухачи. В случае камерной оперы «Радамес» отмечено использование японского кукольного театра, бунраку, не на тематическом, а на техническом уровне, что прежде всего проявляется в приеме управления одним актером сразу тремя режиссерами. Таким образом, выявлено также влияние театра абсурда на данное театральное произведение венгерского композитора. В результате анализа музыки, условий написания, литературных первоисточников, а также композиционных методов относительно данных двух камерных опер выяснено их значение в создании следующих, уже полномасштабных театральных композиций Петера Этвеша. В статье также рассмотрены варианты современных интерпретаций проанализированных композиций.

**Ключевые слова:** камерная опера, театр «но», кабуки, сакухачи, харакири, бунраку.

**Sokachyk R. «Harakiri» and «Radames» by Peter Eötvös: European reading of Japanese traditions in the operatic drama of the XX century.** In the article two chamber operas of the Hungarian composer, Peter Eötvös, «Harakiri» and «Radames» are considered. They represent the early period of the operatic creativity of the author. The conditions and the history of creation the operas, as well as the intonational-dramaturgic analysis of the theatrical words were made. The influence of varieties of the Japanese traditional theater, with which the composer was familiarized during his trip to Japan, was clarified: noh, bunraku, kabuki. The use of Japanese traditions at different levels was revealed in both cases. The chamber opera "Harakiri" revealed not only Japanese traditional ritual themes, but also the use of characteristic Japanese vocals and traditional wind instruments - shakuhachi. In the case of the chamber opera «Radames», the use of the Japanese puppet theater, the bunraku, was revealed, not at the thematic, but at the technical level, which is primarily manifested in the reception of the management of one actor by three directors at once. Thus, the influence of the theater of the absurd on the given theatrical work of the Hungarian composer was also revealed. As a result of the analysis of music, writing process conditions, literary sources, as well as compositional methods concerning these two chamber operas, their significance in creating the following already full-scale theatrical compositions by the Hungarian composer, Peter Eötvös, was clarified. The article also considers variants of modern interpretations of the analyzed compositions.

**Keywords:** chamber opera, theater «noh», kabuki, shakuhachi, hara-kiri, bunraku.

*Стаття надійшла до редакції 06.11.2017 р.*