

6. Pitina S. N. R. Shuman. Opera «Genoveva» / S. N. Pitina // Muzyka Avstrii i Germanii XIX veka. Kn. 2 : uchebnoe posobie / pod red. T. Tsyitovich. – M. : Muzyka, 1990. – S. 287 – 303.
7. Slonimskiy S. Zabyityiy, no zhivoy shedevr / S. Slonimskiy // Sovetskaya muzyka. – 1988. – № 12. – S. 97 – 101.
8. Yastrebtsev V. V. Nikolay Andreevich Rimskiy-Korsakov. Vospominaniya. T.1. / V. V. Yastrebtsev. – L. : Gos. muz. izd-vo, 1959. – 528 s.
9. Avert H. Rovert Schumann's Genoveva / H. Avert // Musik-Konzert Sondervand. Rovert Schumann II. – Ed. Teht Kritik : Munich, 1982. – S. 177 – 190.
10. Schumann R. Genoveva, or. 81 [Klavierauszug / R. Schumann. – Leipzig : C. F. Peters, [b. g.] – 112 S.

УДК 782.1.089.1

Вера Мовчан

Харьковская государственная академия культуры (Харьков)

ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ОПЕРЫ Ж. МАССНЕ «САФО»

Мовчан В. А. Драматургические особенности оперы Ж. Массне «Сафо». Рассмотрена драматургия оперы Ж. Массне «Сафо» и выявлены важные закономерности, касающиеся соотношения лирического и драматического сюжетов оперы. В результате проделанного анализа сделан вывод: в каждом из оперных номеров, из которых складывается любовно-лирическая линия оперы, отражен определенный этап развития драматургического конфликта. Большое значение для показа социальной составляющей оперы имеют второстепенные персонажи, относящиеся к двум образным сферам оперы, чье вторжение в развитие любовно-лирической линии «подпитывает» главный драматургический конфликт. Однако, несмотря на ясно выраженные черты социальной драмы, что обусловлено реалистической направленностью литературного первоисточника, и этический пафос сочинения, «Сафо» представляет собой лирическую драму, «сверх-идеей» которой выступает обреченность любви, своего рода смысловая формула многих образцов *opéra lirique*.

Ключевые слова: французская лирическая опера, Жюль Массне, оперная драматургия, конфликт.

Мовчан В. О. Драматургічні особливості опери Ж. Массне «Сафо». Розглянуто драматургію опери Ж. Массне «Сафо» та виявлено важливі закономір-

ності, що стосуються співвідношення ліричного і драматичного сюжетів опери. В результаті проведеного аналізу зроблено висновок: у кожному з оперних номерів, з яких складається любовно-лірична лінія опери, відображений певний етап розвитку драматургічного конфлікту. Велике значення для демонстрації соціальної складової опери мають другорядні персонажі, що відносяться до двох образних сфер опери. Їх вторгнення в розвиток любовно-ліричної лінії «підживлює» головний драматургічний конфлікт. Однак, незважаючи на ясно виражені риси соціальної драми, що обумовлені реалістичною спрямованістю літературного першоджерела, та етичний пафос твору, «Сафо» являє собою ліричну драму, «надідеєю» якої виступає приреченість кохання, свого роду смислова формула багатьох сразків *opéra lirique*.

Ключові слова: французька лірична опера, Жюль Массне, оперна драматургія, конфлікт.

Movchan V. O. Dramaturgic features of the opera «Sapho» by J. Massenet.

Background. J. Massenet is a great French composer of the XIX century. In recent years, there has been an increasing interest in his creativity. Vital and the career of the composer is considered in works of foreign and domestic researchers. Attention also is paid to history of creation and execution of his works. However only the most popular operas by the composer – «Manon» and «Werther» – are in details analyzed. Other operas by the composer aren't considered in detail. Besides, in opera creativity of J. Massenet find continuation of traditions of opera verismo or the musical drama by R. Wagner. At the same time researchers don't notice influence on his operas of the French lyrical opera (one of the most important opera traditions of the second half of the XIX-th century).

Objectives. The objectives of this study are to determine genre of the opera «Sapho» by J. Massenet and specifics of its dramaturgy. The detailed analysis of dramaturgic features of the opera will allow to gain more complete impression about opera creativity of J. Massenet. Besides, clarification of genre accessory of the work will allow to designate the place of works of the composer in the context of a various genre palette of the French opera music of the XIXth century.

Methods. In article the method of the complete analysis is used. The main task of a method – disclosure special, single in the work. Also the musical and theoretical method is used. He is connected with the analysis of opera dramatic art.

The opera «Sapho» has been written in 1897 on A. Bernede and A. Kaen's libretto. The literary primary source of the libretto – the novel of the same name A. Doudet. It was popular at the end of the XIX-th century. The novel is devoted to unfortunate love of the former courtesan Fanny Legrand (known as Sapho) and the provincial young man Jean Gossen.

In the opera there are clearly expressed lines of the social drama and there is an ethical pathos. It is caused by novel realism A. Doudet. But first of all «Sapho» – the lyrical drama. «Super idea» of the opera is a hopelessness of love, some kind of semantic formula of many samples *opéra lirique*.

Ideological and semantic and dramaturgic basis of «Sapho» by J. Massenet – an antinomy of ethical values. In the opera two local societies face. The first society capital – bohemian Paris, personifies defect, the second society provincial Provence – personifies purity. In the psychological plan this antithesis refracts in sincere throwings of the main characters of the opera – Fanny and Jean. In fact, it is about incompatibility of two cultures: the vain big city and patriarchal life on a nature bosom. Each of them is allocated with a special circle of stylistic means and semantic aura.

The super idea of the opera (impossibility of preservation of the love union) influences density of events of a lyrical plot of «Sapho». It consists of six duet and dialogical scenes and Fanny and Jean's three solo numbers. Scenes are based on the principle: consent – a duel – attempt to restore the lost consent.

Conclusions. Thus, in dramatic art of «Sapho» two lines are combined. The algorithm of their alternation creates special illumination of a love story. The detailed description of the differentiated social environment and detailed characteristics of minor characters alternates with the line of development of relationship of the main characters. At the same time the antithesis Paris – Provence influences psychological states of the main characters and strongly connects them with an environment and their morals. Important stage of development of the dramaturgic conflict in each number of the opera of which the lyrical line consists. So, already the first dialogue–acquaintance of heroes defines an ethical perspective of the opera. He also defines the main direction of the movement of a lyrical collision. The second duet and dialogical scene reflects approach of full mutual understanding. The third is the culmination of pure feeling. The fourth scene represents the conflict of the main characters. The conflict leads to Fanny and Jean's parting. The dramatic art of the fifth duet of the main characters moves to overcoming the conflict. In the sixth duet and dialogical scene full external consent is reached. However as the internal conflict remains not resolved, the scene leads to final parting of heroes. The idea of hopelessness of love is so embodied.

Key words: French lyrical opera, Jules Massenet, dramaturgy of opera, conflict.

Творчество Ж. Массне – великого французского композитора второй половины XIX столетия – неизменно привлекает внимание зарубежных и отечественных исследователей. В их трудах рассматривается жизненный и творческий путь композитора, а также дается общая характеристика истории создания и исполнения его произведений [3; 5; 7; 10-12]. Отдельные исследования [4; 5] содержат характеристики не теряющих популярности опер композитора «Манон» и «Вертер». Однако подробный и глубокий анализ других, не менее достойных музыкально-сценических полотен композитора, который помог бы вернуть их в музыковедческий и исполнительский обиход, пока пред-

принят не был. Кроме того, оперное творчество Ж. Массне рассматривается исследователями, чаще всего, в русле традиций веристской оперы и музыкальной драмы Р. Вагнера, при этом от внимания музыковедов практически ускользает факт непосредственного влияния на стиль его музыкально-сценических произведений одной из самых значимых оперных традиций второй половины XIX века – французской лирической оперы.

Подробный анализ драматургических особенностей оперы Ж. Массне «Сафо» даст возможность получить более целостное представление об оперном творчестве Ж. Массне. Кроме того, выяснение жанровой принадлежности произведения позволит обозначить место творчества композитора в контексте разнообразной жанровой палитры французской оперной музыки второй половины XIX века.

Опера «Сафо» была написана в 1897 году на либретто А. Бернеда и А. Каэна, созданное ими на основе популярного в конце XIX века одноименного романа А. Доде, посвященного несчастной любви куртизанки Фанни Легран (по прозвищу Сафо) и провинциального юноши Жана Госсена.

Несмотря на ясно выраженные черты социальной драмы, что обусловлено реалистической направленностью романа А. Доде, а также этический пафос сочинения, «Сафо» все же в первую очередь – драма лирическая, «сверх-идея» которой выступает обреченность любви, своего рода смысловая формула многих образцов *opéra lirique*. Об этом свидетельствует драматургическая направленность, которую Ж. Массне счел нужным придать оркестровому вступлению к своему творению. Как и прелюдия к «Вертеру», оно открывается напряженной драматической темой, преподносимой струнными на *ff*. Акцентирование каждого звука придает ей декламационные черты, а изломанная мелодическая линия, движущаяся по неустойчивым ступеням *d-moll* с подчеркиванием IV и VII повышенных, – экспрессию арии *Lamento*. Отметим также двойной пунктир, рельефно выделяющий сильную долю такта¹. Эта ритмоформула впоследствии будет играть важную роль в музыкальной драматургии произведения как самостоятельная смысловая единица. В среднем разделе на исходной теме построено

¹ Здесь прослеживается еще одна параллель с «Вертером».

небольшое фугато, а в репризе она предстает в новом, лирическом варианте¹. Тема вступления является единственным в опере лейтмотивом, который вводится в важнейших драматургических моментах произведения в трех вариантах: драматическом (в миноре), лирическом (в мажоре) и в качестве ритмоформулы. В драматическом варианте он проводится композитором в сценах, связанных с прошлым Фанни, тяготеющим над ней клеймом падшей женщины; в лирическом – в эпизодах, раскрывающих любовные отношения главных героев. Таким образом, в драматическом облике тема приобретает значение лейтмотива рока, судьбы, Фанни-куртизанки, а в лирическом – лейтмотива любви. Тот факт, что одна и та же тема в разных вариантах выступает носителем полярных начал, демонстрирует иллюзорность надежд на счастье, тщетность стремлений к нему.

Главенство «сверх-идеи» невозможности сохранения любовного союза определяет событийную плотность лирического сюжета² «Сафо». Он складывается из 6-и дуэтно-диалогических сцен и 3-х сольных выходов Фанни и Жана, логическая последовательность которых подчиняется смысловой триаде: согласие – поединок – попытка восстановить утраченное согласие. Важно подчеркнуть, что обстоятельства их знакомства и мотивация взаимного интереса (I д.) сразу же высвечивают этическую проблематику оперы, во многом определяющую направленность движения лирической коллизии. Жан начинает испытывать к Фанни симпатию после того, как убеждается, что она разделяет его неприятие представителей божества: в саркастическом ариозо «Да вы шутите, право!» (*D-dur*, 12/8) героиня высмеивает восхищающихся ею художников и обвиняет их в лицемерии. Проведение темы любви струнными (а затем и медными духовыми) на *ff* «подтекстовывается» ремаркой «Жан смотрит на Фанни, внезапно его лицо загорается неким новым чувством, которое совершенно преображает его». Последующий краткий диалог Фанни и Коудалея переходит

¹ *D-dur*, пульсирующее триольное сопровождение деревянных духовых и валторн с изящным, закругленным окончанием фраз.

² Под «лирическим сюжетом» понимается драматургическая линия взаимоотношений главных героев, которая складывается из сольных выходов и дуэтно-диалогических сцен и имеет определенную логику развития, чаще всего включая завязку, кульминацию (или несколько кульминаций) и развязку.

непосредственно в **диалог-знакомство** лирической пары, скерцозный аккомпанемент, основанный на ритмоформуле темы рока (двойной короткий пунктир) постепенно сменяется лирическим подголоском, основанным на взволнованной теме, завершающей вступление к опере. Для вокальных партий характерны речитативно-декламационные интонации и многочисленные интонационные скрепы (термин И. Беленковой [1]), подчеркивающие взаимную симпатию героев.

Их **вторая дуэтно-диалогическая сцена**, венчающая II акт, также раскрывает полное согласие друг с другом. В сцене можно выделить два основных раздела. **Первый раздел** представляет собой два диалога лирической пары, разделенных развернутым ариозо Фанни. Первый речитативно-декламационный диалог героев сопровождается двукратным проведением темы любви в оркестровой партии, однако композитор постоянно напоминает о прошлом героини и его роковом влиянии на отношения героев (имеется в виду краткий эпизод, в котором герои обсуждают статую Сафо работы Коудала [9, с. 89, т. 3-6]). Лирико-восторженное ариозо Фанни, основанное на интонациях темы любви, «Я думаю, что хорошо...» (*H-dur*, 3/4, двухчастная репризная форма [9, с. 90-94]) обращено к Жану. Второй речитативно-декламационный диалог главных героев завершает первый раздел сцены. Переломным моментом становится монолог Фанни «Должна ли я предаваться пустым мечтаньям», который, не смотря на свою краткость (всего семь тактов) имеет важное драматургическое значение для развития любовно-лирической линии: двукратное проведение темы рока сопровождает душевные метания Фанни между стремлением отдалиться любовному чувству и сомнениями в правильности своего выбора. Следующая за монологом «Песня о Магали» в исполнении главной героини (*B-dur*, 6/8, *a capella* [9, с. 95]) делает ее в глазах Жана сопричастной его миру – чистому, идеальному Провансу; таким образом, последующий **второй раздел** сцены, представляющий собой дуэт согласия, становится непосредственно связанным с указанной песней. Вокальная мелодия и оркестровое сопровождение дуэта основаны на теме любви героев. Восторженное ариозо Жана «О, моя Фанни!» (*As-dur*, 4/4 [9, с. 96-97]) сменяется диалогом персонажей, наполненным выразительными интонационными скрепами. Ариозо Фанни «Почему меня должна

волновать твоя бедность?» (*C-dur*, 6/4 [9, с. 100-102]) приводит к развернутому дуэту согласия героев, в котором мелодии их вокальных партий движутся консонирующими интервалами либо сливаются в унисонном звучании.

Третья дуэтно-диалогическая сцена лирической пары открывает III акт оперы. В ней можно выделить два основных раздела: **первый раздел** представляет собой лирико-скерцозную песню Фанни «В воскресенье мы отправились» (*A-dur*, 2/4), первый куплет которой героиня исполняет за сценой практически без оркестрового сопровождения (в паузах композитор использует подголоски флейты и кларнета в унисон). Кульминацией следующего за песней диалога героев является восторженная ариозная реплика Жана «О! Фанни, моя супруга!», мелодия вокальной партии и оркестрового сопровождения которой основаны на теме любви. Ариозо героя «Именно поэтому я рад быть здесь!» (*F-dur*, 6/8 [9, с. 110]) сменяется развернутым дуэтом согласия персонажей, составляющим **второй раздел** сцены.

Непосредственное отношение к развитию любовно-лирической линии имеет диалог Жана и Коудала (к которым присоединяются Бордини и другие художники) из III акта, в результате которого герой узнает о прошлом своей возлюбленной и, терзаемый муками ревности и уязвленного самолюбия, решает разорвать с ней отношения. Начало диалога персонажей сопровождается проведением в оркестровой партии темы ариозо Фанни из II действия. Диалог сопровождается многократным проведением темы рока. Кроме того, в оркестровом сопровождении появляется постоянно повторяющаяся ритмическая фигура (две 32-е – 16-я – 8-я пауза), становящаяся своеобразным лейтритмом ссоры героев (гнева Жана). Драматический монолог главного героя «Все было ложью!», сопровождаемый той же ритмоформулой, характеризуется тональной неустойчивостью, ускорением темпа и усилением динамики, постепенным повышением тесситуры и речитативно-декламационными интонациями вокальной партии [9, с. 148-150].

Следующая за монологом Жана **четвертая дуэтно-диалогическая сцена** главных героев, в отличие от предыдущих, представляет собой образец диалога-поединка и состоит из двух следующих одно за другим ариозо лирической пары и их краткого заключительного диалога.

Обличительное ариозо Жана «О, позор тебе!» [9, с. 151-153], предваряемое проведением темы рока у *Tutti* оркестра, характеризуется охватом широчайшего диапазона и резкими акцентами в вокальной партии, яркими динамическими контрастами (от *pp* до *fff*), тональной неустойчивостью и использованием оркестрового *Tutti* в сопровождении. Ответное ариозо Фанни «Так значит все кончено?» контрастирует ариозо героя скерцозным характером, прозрачной фактурой оркестрового сопровождения, использованием форшлаггов и *staccato* в мелодии вокальной партии. Истинное отношение героини к происходящему проявляется лишь в краткой реплике «Ах! Моя любовь, моя любовь, все это ложь!» [9, с. 158, т.1-4], сопровождаемой четырехкратным повторением темы рока у *Tutti* оркестра на *ff*. Вокальная фраза начинается с вершины-источника, самого высокого звука за всю партию героини – с³. Развернутый монолог Фанни, в котором она обвиняет Коудалея и его спутников в своем горе, сменяется лирическим ариозо «Этот мальчик, чистая любовь которого преобразила меня» (*c-moll*, $\frac{3}{4}$, [9, с. 161-162]), который, по сути, является любовным признанием героини. Второй раздел ариозо, драматический, сопровождается темой рока в оркестровой партии, вновь направлен против представителей богемы.

Пятая дуэтно-диалогическая сцена главных героев венчает IV акт. Сцена строится по принципу чередования диалогов персонажей (от диалогов-поединков к диалогу, а затем и дуэту согласия) и четырех ариозо героини¹. Появление Фанни на сцене сопровождается проведением темы судьбы в оркестровой партии. Краткий диалог героев, сопровождаемый лейтритмом ссоры (две 32-е – 16я – 8я пауза), сменяется лирическим, ламентозным ариозо героини «Иногда я переставала плакать» (*C-dur*, 12/8), основанном на музыкальном материале ее ариозо «Почему меня должна волновать твоя бедность?» из II акта. Краткий речитативно-декламационный диалог героев сменяется новым ариозо Фанни «Ах, не могу без тебя!» (*d-moll*, 4/4), которое сменяется новым диалогом героев, который, не смотря на разногласия между ними на текстовом уровне (Фанни просит Жана вернуться, но он категорически отказывается), наполнен выразительными интонационными скрепами, возникающими

¹ По схожему принципу построена дуэтно-диалогическая сцена главных героев во 2-й картине III акта «Манон» Ж. Массне.

«по инициативе» героя, что свидетельствует о его внутренней готовности простить возлюбленную. Третье, драматическое, ариозо героини «Все случилось не по моей вине...» [9, с. 193] построено на интонациях темы рока в вокальной и оркестровой партиях. Последующий диалог-поединок, наполненный взаимными обвинениями на текстовом уровне, но яркими интонационными скрепами на интонационном сменяется четвертым, лирическим ариозо Фанни «О, нет, прости...», основанном на музыкальном материале ее второго ариозо «Ах, не могу без тебя!». Последующий дуэт согласия героев (мелодии их вокальных партий сливаются в унисонном звучании либо их соотношение образует конструирующие интервалы) прерывается второстепенных персонажей (Сезера и Дивонны), вынуждающих героиню уйти. Завершает действие тема рока в аккордовом изложении у *Tutti* оркестра на *fff*.

Полностью посвящен любовно-лирической линии V акт оперы, в центре которого **шестая дуэтно-диалогическая сцена** главных героев, обрамленная развернутыми монологическими эпизодами Фанни. Открывается действие развернутым оркестровым вступлением трагического, траурного характера носящем соответствующий подзаголовок – «Одиночество». Тему вступления, основанную на лейтритме рока, исполняют виолончели в сопровождении скрипок и альтов. Первая монологическая сцена героини состоит из трех основных разделов, первые два из которых посвящены сожалению о прошлом, а третий – мечтам о возможном счастье в новой для себя роли – роли матери. Первый раздел сцены – речитатив «Завтра я уйду, раз иначе нельзя...» – построен на речитативно-декламационных, ламентозных интонациях вокальной партии и сопровождается скорбной темой виолончелей из вступления. Драматический второй раздел сцены составляет чтение героиней написанного в прошлом письма возлюбленного и последующая реакция на него. Для вокальной партии героини характерен охват широкого диапазона ($e^1 - a^2$), скачки на кварту, квинту, сексту и октаву; тональная неустойчивость, постепенное ускорение темпа и яркие динамические контрасты придают музыке монолога еще больший драматизм. Лирическое ариозо героини контрастирует предыдущим разделам сцены мягким, поэтичным характером, кантиленными интонациями вокальной партии, выдержанными аккордами деревянных

духовых и валторн в оркестровом сопровождении, медленным темпом, преобладанием приглушенной динамики (*p-pppp*), четкой тональной основой (*A-dur*). Монолог прерывается появлением Жана и дальнейшей дуэтно-диалогической сценой главных героев, в которой два ариозо обрамляются диалогами-поединоками. Открывающий сцену диалог, сопровождаемый звучанием темы рока у оркестра, сменяется драматическим ариозо Жана «Я оставил свой дом...» (*e-moll*, 4/4). Вокальная партия ариозо, построенная на интонациях темы любви, наполнена широкими скачками (на кварту, квинту, сексту), хроматизмами. Восторженное лирическое ариозо Фанни «Ах! Ты меня еще любишь!» (*E-dur*, 4/4), сопряженное с проведением лейтмотива любви в оркестровой партии, завершается кратким дуэтом согласия – любовным признанием, исполняемым героями в унисон [9, с. 219]. Однако завершающий сцену диалог-поединок, в котором Жан вновь ревнует Фанни к ее прошлому, сопровождается «лейтритмом ссоры» в оркестровой партии. Развернутая монологическая сцена героини, следующая за диалогом, состоит из двух разделов. Первый, вступительный раздел – речитатив, в котором героиня принимает окончательное решение оставить возлюбленного и уехать к сыну. Второй раздел – лирический монолог-письмо «Прощай, любимый мой» (*B-dur*, 4/4), в котором Фанни объясняет спящему Жану причину своего решения. Кантиленная мелодия вокальной партии героини, сопровождается прозрачным звучанием оркестра, в где ведущая роль отводится лирической проникновенной мелодии у солирующей скрипки. Завершается опера аккордами *b-moll* – *B-dur* в лейтритме любви-рока.

Второй драматургический план оперы представлен двумя противоположными полюсами: чистоту и добродетель олицетворяет Прованс (к этой сфере относятся родители Жана – Сезер и Дивонна, а также его кузина Ирен), а цинизм и разврат – Париж (к этой сфере относятся Коудаль, Бордери и Хозяин ресторана). Каждый из «миров» характеризуется сольными номерами, ансамблевыми и хоровыми сценами. Для сферы Парижа характерно использование «обобщения через жанр» – все номера, характеризующие ее, выдержаны

в танцевальной, практически опереточной манере. В I акте – это хор гостей Коудалья, его диалог с Бордери и Жаном, песня Фанни (тогда еще носящей имя Сафо) и оркестровое заключение (чардаш). В III акте – ансамблево-хоровая сцена Коудалья и его друзей, а также их диалог с Жаном. Сфера Прованса характеризуется музыкой пасторального характера и наделена собственным лейтмотивом – это тема провансальской песни «Магали», посвященной чистой любви¹. Впервые сфера Прованса раскрывается в ариозо Жана из I действия, в котором он признается себе в неприятии парижского образа жизни. Во II акте – это развернутая ансамблевая сцена-встреча Жана и его семьи, состоящая из нескольких ансамблей согласия. Продолжением репрезентации сферы Прованса становится начало III акта, демонстрирующее любовную идиллию главных героев, и исполнение ими дуэта, написанного в народной манере. IV действие оперы (до появления Фанни) также относится к сфере Прованса.

Вторая драматургическая линия оказывает непосредственное влияние на линию взаимоотношений главных героев, становясь основной причиной конфликта. Любовь героев, которые являются представителями разных миров, обречена изначально. Жан постоянно осознает свою принадлежность Провансу и обращает внимание на Фанни только тогда, когда она приближается к его «миру»: порицает парижан (ариозо и диалог I действия; диалог в финале II и IV действий) или демонстрирует принадлежность Провансу (исполнение Фанни песни о Магали во II акте, ариозо героини в народном духе в начале III действия). Жан полностью разрывает отношения с возлюбленной после известия о том, что Фанни и есть та самая распутница Сафо (финал III акта). В V акте Жан делает выбор в пользу чувства, однако его все равно терзают сомнения, что является причиной окончательного расставания героев. Фанни – пытается освободиться от давящего над ней прошлого и «перейти» на сторону Жана. Этим объясняется и наличие двух имен героини: «грешного» – Сафо, и «чистого» – Фанни, исполнение ею песни «Магали», и народные мотивы в ее ариозо III дей-

¹ Текст этой песни впервые увидел свет в поэме Ф. Мистрала «Мирей», которая, в свою очередь, стала основой для либретто одноименной лирической оперы Ш. Гуно.

ствия. Однако осознание ею того факта, что для возлюбленного она навсегда останется Сафо (финал V действия), приводит ее к непросто-му решению расстаться с ним.

Выводы. Таким образом, в драматургии «Сафо» сопрягаются два плана, алгоритм чередования которых создает особое освещение любовной повести. Подробное описание дифференцированной социальной среды с тщательно выписанными персонифицированными фигурами чередуется с линией развития взаимоотношений лирической пары, причем антитеза Париж – Прованс проецируется на психологические состояния главных героев, прочно связывая их с окружением и несомой им моралью. В каждом из номеров, которые составляют любовно-лирическую линию оперы, отражен определенный этап развития драматургического конфликта. Так, уже диалог-знакомство героев высвечивает этическую проблематику оперы, во многом определяющую направленность движения лирической коллизии; вторая дуэтно-диалогическая сцена отражает наступление полного взаимопонимания, третья – кульминацию чистого чувства, четвертая знаменует конфликт и расставание влюбленных. Драматургия пятого дуэта главных героев движется к преодолению конфликта, заявленного в предыдущей сцене, в последней же, шестой дуэтно-диалогической сцене достигается полное внешнее согласие, которое, тем не менее, в результате неразрешимости внутреннего конфликта, приводит к повторному, на этот раз окончательному расставанию героев, воплощая идею обреченности любви. Большое значение для развития социальной составляющей оперы имеют второстепенные персонажи, относящиеся как к условно-отрицательной сфере Парижа, так и к условно-положительной сфере Прованса, чье неоднократное вторжение в развитие любовно-лирической линии оперы «подпитывает» главный драматургический конфликт. В результате происходит сращение лирической драмы с социальной, но в границах жанра *opéra lyrique*.

Анализ оперы Ж. Массне «Сафо» произведения подтверждает исходный тезис предлагаемой статьи о наличии в ней стройной музыкальной драматургии, в которой музыкальная составляющая гибко следует за поворотами сюжета и психологической мотивацией любовной интриги.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беленкова И. Я. К проблеме диалога в опере (на материале лирико-психологической оперы П. И. Чайковского) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – музык. искусство / Беленкова Инна Яковлевна ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. — Л., 1983. — 18 с.
2. Доде А. Сафо [Электронный ресурс] / А. Доде. — Режим доступа : <http://www.e-reading.by/book.php?book=143687>. — Заглавие с экрана.
3. Кремлев Ю. Жюль Массне / Ю. Кремлев. — М. : Сов. композитор, 1969. — 248 с.
4. Мудрецкая Л. Опера Ж. Массне «Вертер» и ее интерпретации / Л. Мудрецкая // Київське музикознавство: сб. статей / Київське держ. вище муз. учще ім. Р. М. Глієра. — К., 2000. — С. 115—123.
5. Мудрецкая Л. Г. Жанрово-стилевой поиск в оперном творчестве Жюль Массне (на примере опер «Манон» и «Вертер») : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 – музык. искусств. / Мудрецкая Лилия Григорьевна. — Одесса, 2004. — 260 с.
6. Brancour R. Massenet / R. Brancour – Paris. : F. Alcan, 1922. – 208 p.
7. Finck H. Massenet and his operas / H. Finck. – New York : John Lane company, 1910. – 304 p.
8. Massenet J. Sapho: pièce lyrique en cinq actes [Libretto] [Electronic resource] / Mode of access : – <http://archive.li/1KMj7>.
9. Massenet J. Sapho: pièce lyrique en cinq actes [Music] : [Vocal Score] / J. Massenet ; libr. H. Cain, A. Bernède. – Paris : Heugel, 1897. — 234 p.
10. Schneider L. Massenet, l'homme le musicien; illustrations et documents inédits / L.Schneider. – Paris : L. Carteret, 1908. – 472 p.
11. Servières G. La musique française moderne: César Franck – Édouard Lalo – Jules Massenet – Ernest Reyer – Camille Saint-Saëns / G. Servières. – Paris : G. Harvard fils, 1897. – 430 p.
12. Solenière E. Massenet : étude critique & documentaire / E.Solenière. – Paris : Bibliothèque d'art de “La Critique”, 1897. – 236 p.

REFERENCES

1. Belenkova I. Ja. (1983). K probleme dialoga v opere (na materiale liriko-psihologicheskoy opery P. I. Chaykovskogo) [To the problem of dialogue in opera (based on the lyric-psychological operas by P. I. Tchaikovsky)]. Leningradskiy gosudarstvennyi institut teatra, muzyki i kinematografii. Leningrad. – 18 s.
2. Daudet A. Sappho. Available at : <http://www.e-reading.by/book.php?book=143687>.
3. Kremlev Y. (1969). Zhyul Massne [Jules Massenet]. Sovetskiy kompozitor, 248 s.

4. Mudretskaya L. Opera Zh. Massne «Verter» i ee interpretatsii [Opera J. Massenet «Werther» and its interpretations]. Kyiv musicology, 2000, 115-123 s.
5. Mudretskaya L. G. (2004) Zhanrovo-stilevoy poisk v opernom tvorchestve Zhyulya Massne (na primere oper «Manon» i «Verter»). [Genre-style search in the opera works of Jules Massenet (on the example of the operas «Manon» and «Werther»)]. Odessa. – 260 s.
6. Brancour R. Massenet / R. Brancour – Paris. : F. Alcan, 1922. – 208 p.
7. Finck H. Massenet and his operas / H. Finck. – New York : John Lane company, 1910. – 304 p.
8. Massenet J. Sapho: pièse lirique en cinq actes [Libretto] [Electronic resource] / Mode of access : – <http://archive.li/1KMj7>.
9. Massenet J. Sapho: pièse lirique en cinq actes [Music] : [Vocal Score] / J. Massenet ; libr. H. Cain, A. Bernède. – Paris : Heugel, 1897. — 234 p.
10. Schneider L. Massenet, l'homme le musicien; illustrations et documents inédits / L. Schneider . – Paris : L. Carteret, 1908. – 472 p.
11. Servières G. La musique française moderne: César Franck – Édouard Lalo – Jules Massenet – Ernest Reyer – Camille Saint-Saëns / G. Servières. – Paris : G. Harvard fils, 1897. – 430 p.
12. Solenière E. Massenet : étude critique & documentaire / E. Solenière. - Paris : Bibliothèque d'art de “La Critique”, 1897. – 236 p.

УДК [78.071.1:782.1]:82-343(450)“19”

Адиля Мизитова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

«ТУРАНДОТ» Ф. БУЗОНИ – ДЖ. ПУЧЧИНИ: ДВА ПРОЧТЕНИЯ СКАЗКИ К. ГОЦЦИ

Мизитова А. А. «Турандот» Ф. Бузони – Дж. Пуччини: два прочтения сказки К. Гоцци. Рассматриваются художественно-эстетические установки К. Гоцци, определившие особенности его сказки «Принцесса Турандот»: сочетание мира чудесного с реальностью, пародии с глубоким чувством, аллегории с достоверностью. Множественность содержательных планов сказок К. Гоцци оказалась востребованной в первые десятилетия XX века. Характеризуются либретто опер Ф. Бузони и Дж. Пуччини. Отмечаются близость текстовой основы в сочинении Ф. Бузони первоисточнику и введение новых героев и сюжетных линий у Дж. Пуччини. Раскрываются особенности композиции опер, трактовки образа главной героини, музыкального языка, средства активизации драматургического процесса,