



*Розділ 4*

## **ЛАБИРИНТАМИ ОПЕРНОЇ ТВОРЧОСТІ**

*Раздел 4*

## **ЛАБИРИНТАМИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА**

*Part 4*

## **WANDERING THE LABYRINTHS OF OPERA MUSIC**

УДК 781.1.089.1.071.1

ORCID 0000-0002-3715-0024

**Елеонора Максютенко**

*Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського*

### **ВТІЛЕННЯ ПРОЗОВОГО ЛІБРЕТО В ОПЕРНОМУ ЖАНРІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ М. МУСОРГСЬКОГО, Д. ШОСТАКОВИЧА, С. ПРОКОФ'ЄВА ТА Г. ШАНТИРЯ)**

**Максютенко Е. О.** Втілення прозового лібрето в оперному жанрі (на прикладі творів М. Мусоргського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та Г. Шантиря). Розглядається проблема використання неримованого тексту в оперному лібрето. На прикладі творчості М. Мусоргського, Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва та Г. Шантиря досліджується розвиток оперного мистецтва у порівнянні з усталеною традицією. Визначається специфіка новаторського підходу композиторів у роботі з прозою. Виявляються закономірності втілення жанру роману в композиторській творчості. Відзначається вплив М. Мусоргського та його новаторської опери «Одруження» на творчість послідовників, який позначився на формуванні певних особливостей в роботі з прозовим текстом, зверненні до композиційних прийомів, пов'язаних з наслідуванням оригінального тексту. Простежуються риси нової концепції оперного лібрето у творах С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича та Г. Шантиря, зокрема, виділяються аспекти, зумовлені збереженням або вільним тлумаченням тексту літературного джерела.

**Ключові слова:** літературна опера, лібрето, прозовий текст, сюжет, взаємодія тексту і музики, літературність.

**Максютенко Э. А. Воплощение прозаического либретто в оперном жанре (на примере сочинений М. Мусоргского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и Г. Шантыря).** Рассматривается проблема использования нерифмованного текста в оперном либретто. На примере творчества М. Мусоргского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева и Г. Шантыря исследуется развитие оперного искусства по сравнению с устоявшейся традицией. Определяется специфика новаторского подхода в работе композиторов с прозой. Выявляются закономерности в использовании жанра романа в композиторском творчестве. Отмечается влияние М. Мусоргского и его новаторской оперы «Женитьба» на творчество последователей, которое сказалось на формировании ряда особенностей в работе с прозаическим текстом, обращении к композиционным приёмам, связанным с наследованием оригинального текста. Прослеживаются черты новой концепции оперного либретто в произведениях С. Прокофьева, Д. Шостаковича и Г. Шантыря, в частности, выделяются аспекты, обусловленные сохранением или свободным толкованием текста литературного источника.

**Ключевые слова:** литературная опера, либретто, прозаический текст, сюжет, взаимодействие текста и музыки, литературность.

**Maksiutenko E. O. The embodiment of the prose libretto in opera genre (on the example of the works by M. Mussorgsky, D. Shostakovich, S. Prokofiev and G. Shantyr).**

**Background.** The correlation between music and text is one of the important issues in musicology. The attention of scholars to the opera text specifics in conjunction with musical action brings forward a number of questions regarding the use of prose in the libretto by composers. The innovative approach of composers testifies to the evolution of the opera genre. It was very prominent for a new notion of “literature opera” to appear; it often means all opera works with a prose text. Its expansion actualizes the question of the interaction between words and music in this particular variety of the opera genre of the 20<sup>th</sup> century.

**Objectives.** The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the prose libretto and its influence on opera dramaturgy, methods of harmonizing the unrhymed text with the peculiarities of vocal expression.

**Methods.** The author of the study uses the complex approach involving the theoretical, the genre and the stylistic, and the comparative research methods.

**Results.** The embodiment of the prose works on the opera stage opened the way for composers to master the various composing techniques and find the methods of a possible unrhymed text usage. At the same time, there are still some issues that require more detailed study. One of them is connected with revealing the general prin-

ciples of work with the prose libretto text, which remain unchanged regardless of the type of plot, composing and dramatic solutions, and individual author's style. A striking example in the sphere of linguistic intonation and pitch, we can refer to the first music work by M. Mussorgsky, written exclusively with the use of dialogues – the opera “Zhenitba” (“Marriage”, 1868). The composer is trying to convey the peculiarities of human communication using all possible means. The vocal part is full of expressive pauses and specific exclamations. When choosing the prose text, the author is guided by the model of dialogue, in which a recitative is the key point. According to I. Belenkov, considering the principle of dialogue implementation on the opera stage, we can conclude that the composer tried to preserve the matching points of the rhythm and intonational elements of human speech in musical terms. The composing techniques, found by M. Musorgsky, impulsed the development in Russian opera music with the prose libretto.

D. Shostakovich demonstrates his version of bringing in the original text to the opera, referring to the works of M. Gogol. In this opera named “Nos” (“The Nose”, 1927–1928), written by the same-name Gogol's novel, the composer keeps the whole storyline, adding new scenes. Considering the peculiarities of the story, it was important for the composer to preserve the general style inherent to M. Gogol, and the “psychological” meaning of images. He achieved this through using various vocal techniques. Composer engages elements of sound images and everyday “talks”. However, in many cases, Shostakovich gives a melody to the vocal line, makes wide leaps and enriches the vocal part with chromatic movements, which add nervous tension to it. In this way, the composer develops the achievements of M. Mussorgsky, he does not adhere to the common tessitura and tries to maximize the possibilities of the recitative. The author uses contrasting comparisons in the rhythmic structures of the parts. D. Shostakovich interprets duets and ensembles in another way than M. Mussorgsky did: the stretto phrases in the parts, which are sometimes interpreted in a hyperbolized version (gradually increasing the number of participants with the growing dynamics).

As some scholars point out, S. Prokofiev's choice was not typical: of all works by F. Dostoevsky, “The Gambler” is considered to be the least tense psychologically. Unlike with “Marriage” and “The Nose”, “The Gambler” does not retain the original text. In order to make the text as flexible as possible, S. Prokofiev creates new dialogues with more of short phrases and frequent repetitions of some words. Whereas M. Mussorgsky deliberately adheres to the unrhymed prose text, Prokofiev sometimes rhymes lines or uses the alliterative poetry technique.

Following the tradition, G. Chantyr refers to the genre of the novel when composing his operas “Two Captains” and “The Pickwick Club”, which have different composing solutions. In “The Two Captains”, the author follows Prokofiev's scenario: he does not retain the main text of the novel by V. Kaverin. He is attentive to the rhythmic component of the text, trying to convey the peculiarity of the live conversation in the best way, which explains the usage of short, non-melodic expressions. The composer deliberately

highlights syllables of word that are important in the intonational sense, emphasizing them with the help of rhythmic “stretches” at the end of a phrase. In “The Pickwick Club” opera, two story lines of the novel by Ch. Dickens are preserved. The author refers to the scenes of the dialogic type, such as a casual conversation, by transmitting intonational features of the language through music instruments. Using the original text does not violate the general development of the composition; on the contrary, it accumulates the principle of continuity, the flow-through development of the plot. This relates Shantyr’s opera with “The Nose” by D. Shostakovich. One of the main methods of action development is the usage of ostinato technique, which reinforces the inheritance of Prokofiev’s tradition.

**Conclusions.** In order to submit a prose text to the opera format, composers adhere to the two main guidelines. The first one is related to being faithful to the corresponding literature work, preserving the style of the writer’s language. Therefore, from the beginning of the twentieth century, a new kind of genre was developed – “literature opera”. The main issue is the harmonization of the music and the literature foundations. The second guideline is marked by partial or complete adaptation of the text, intending to retain only the idea of the work. The aim is to subordinate the text structure to purely musical patterns, and therefore it is appropriate to use the notion of literariness, which is responsible for the correspondence of selected examples to the imaginative literature. In this case, the common method of intonation “bonds” is complemented by the use of alliteracy, which, in its free relation to the original source, makes it possible to create text that gets easily consistent with the musical design.

**Keywords:** literature opera, libretto, prose text, plot, correlation between text and music, literariness.

**Постановка проблеми.** Співвідношення музики і слова є однією з музикознавчих проблем, яка не втрачає своєї актуальності. Перевага прозової основи в операх ХХ століття, як один із засобів оновлення традиційних форм, своєрідність авторських інтерпретацій виявляють необхідність накопичення аналітичних спостережень для обґрунтування узагальнюючих висновків. Новаторський підхід у роботах багатьох композиторів свідчить про еволюцію оперного жанру. Показовою є поява нового поняття «літературна опера», яким нерідко позначають усі оперні твори з прозовим текстом. Між тим, його розповсюдження актуалізує питання щодо специфіки взаємодії слова і музики в цьому особливому різновиді оперного жанру ХХ століття.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Уведення в науковий обіг та використання терміну «літературна опера», як вказує Ж. Чув

(*G. Sgew*), запропоноване Е. Істелом та доповнене К. Дальхаусом [11]. Під ним автори розуміють залучення до оперного лібрето так званої великої літератури, тобто будь-якого прозового тексту. Проте, дослідники не торкаються проблеми узгодження власне літературних та музичних закономірностей, що склалися в межах усталеного оперного жанру. У зв'язку з цим, загострюється питання, щодо співвідношення текстової та музичної складових. Особливостям аналізу слова і музики в опері присвячено безліч монографічних та дисертаційних досліджень, статей, написаних у ХХ та ХХІ століттях. Серед відомих авторів наведемо І. Беленкову [3], Г. Григор'єву [5], К. Ручьєвську [6; 7], В. Холопову [9] та інших. У наукових працях не лише розглядаються принципи роботи композиторів з прозаїчним текстом, але й уводяться в науковий обіг нові терміни щодо певних композиторських прийомів. Зокрема, стосовно творчості М. Мусоргського, І. Беленкова використовує поняття «скріпа», розглядаючи дію цього прийому у творах інших авторів; В. Холопова звертає увагу на зміни в ритмо-інтонаційних складових та появу так званої екстенсивної «безакцентності»; К. Ручьєвська вказує на лексичну характеристику оперних текстів, що мають прямий вплив на втілення прози в лібрето. Однак, незважаючи на різноманіття дослідницьких засад, як і раніше залишаються питання, що вимагають більш детального розгляду. Одне з них пов'язане з виявленням загальних принципів роботи з прозовим текстом лібрето, які зберігаються незалежно від типу сюжету, композиційно-драматургічних рішень, індивідуальної авторської стилістики.

**Мета** статті полягає в розкритті особливостей прозового лібрето та його впливу на драматургію опери, методів узгодження неримованого тексту з закономірностями вокального висловлювання.

**Виклад основного матеріалу.** Втілення прозаїчних творів на оперній сцені відкрило перед композиторами шлях до освоєння різних композиційних технік і прийомів для можливого використання неримованого тексту. Вагома відмінність засобів розвитку в музиці і літературі долалась в опері завдяки лібрето і його головному композиційному елементу – слову. За думкою одного з провідних літературознавців ХХ століття М. Бахтіна, «художньо-прозове слово розуміли як поетичне у вузькому сенсі, і до нього некритично застосовували категорії традиційної стилістики (з її основою – вченням про тропи);

або ж просто обмежувалися порожніми оціночними характеристиками мови – “виразність”, “образність”, “сила”, “ясність” тощо» [2:73]. Вчений наголошує, що звичне ставлення до проблеми словотворення призвело до нівелювання лексичної категорії, незважаючи на те, що поняття діалогізму, як домінуючого в процесі розвитку в прозовому тексті, може реалізуватись навіть в єдиному слові. «Слово, – пише М. Бахтін, – пробиваючись до свого змісту і до своєї експресії через чужесловесне різноакцентне середовище, співзвучне і дисонуюче з його різними моментами, може оформляти в цьому діалогізованому процесі свій стилістичний вигляд і тон» [2:91]. Таким чином, для розвитку літературних і суміжних жанрів, що використовують прозовий текст, більш ретельне вивчення якостей слова стало однією з головних тем, починаючи з кінця XIX століття.

Першим, хто «виявив перспективи створення нового типу концепції, заснованої на синтезі власне музичної драматургії з глибинним проникненням специфічних прийомів прозової розповіді», на думку І. Беленкової, є М. Мусоргський [3:16]. Створення опери на прозовий текст, тобто матеріал, який непристосований до традиційних вимог лібрето, привернув увагу композитора і сприяв його подальшим дослідженням в області мови. Головною зміною в музичній стилістиці М. Мусоргського, на яку вказує В. Холопова, було перенесення уваги з «інтонаційно-емоційного характеру музики» в зону ритму [9:94]. Характеризуючи музичну мову композитора, дослідниця підкреслює два моменти, що знайдуть свій послідовний розвиток у різностильових явищах XX століття. Вони, насамперед, стосуються порушення «класичного тактового метру» та «помірної кантилені» [9:95]. Серед ритмічних новацій митця названі «екстенсивна “безакцентність”, структурна асиметрія», котрі стали типовими прикметами творчості молодого композиторської генерації. Але, підкреслює вчена, мислення М. Мусоргського залишається в межах тактової системи [9:95]. Посилення взаємозв'язків ритму і мелодії призвело до ускладнення ритмо-інтонаційних елементів. Композитор знаходить їх, в першу чергу, в побутовому плані – слові, кроці [9:101]. У цьому ключі яскравим прикладом в царині мовленнєвого інтонування і звуковисотності виступає його перший музичний

доробок, написаний виключно з використанням діалогів – опера «Одруження» («Женитьба»; 1868)<sup>1</sup>.

Для втілення свого задуму композитор, за порадою О. Даргомижського, обирає твір М. Гоголя, відзначений самобутніми портретами дійових осіб [1:83]. Сатиричність, яскрава зображальність і театральність мови письменника стала підґрунтям для створення опери, позбавленої багатьох традиційних форм. Нагадаємо, що в «Одруженні» М. Мусоргського відсутні арії, аріозо, ансамблі, навпаки композитор різними засобами передає природність людського спілкування. Невипадково дослідники називають цей твір одним із перших зразків так званої речитативної опери. Перш за все, такі композиторські настанови впливають на характер вокальних висловлювань. Загальний речитативний тон не позбавляє їх індивідуальних рис. Композитор насичує партію головного героя Подкольосіна виразними паузами, специфічними вигуками. Там, де за змістом фраза стає більш динамічною і інтонація голосу повинна підвищуватися, композитор збільшує відстань між звуками, при цьому дуже рідко застосовує широкі стрибки, уникає розспівування. М. Мусоргський навмисно застосовує ритмічні збільшення для розтягування фраз за допомогою тріолей на сильній і слабкій долі такту. Серед постійно присутніх елементів мовленнєвого характеру варто відмітити «говірок», або *Sprechstimme*, якими насичена партія головного героя. Зокрема, в першій сцені зустрічається двічі повторена фраза: «как говорится **мм!** Э-то-го», «Э-то-го, **мм!**» (1 сцена, ц. 12). Обидва висловлювання композитор оформлює на кшталт остинато, в різних ритмічних формулах, ніби копіюючи зміну інтонації і темпу промовляння людини, яка щось обмірковує. На противагу емоційній партії Подкольосіна, досить одноманітно виглядає партія Степана. Майже повністю вона вибудована з коротких односкладових відповідей, що повсякчас викликають інтонації дисонансу порівняно з висловлюваннями господаря (з'єднання партій через м. 7 або м. 2). Окрім цього, досить часто перед відповіддю Степана композитор залучає допоміжне слово «говорю», що слугує додатковою ланкою в про-

---

<sup>1</sup> Нагадаємо, що композитор написав лише першу дію опери, а завершив ще три дії М. Іпполітов-Іванов. Тому в роботі всі спостереження ґрунтуються на авторському тексті.

цесі відбиття особливостей прозової мови. Ще один чоловічий портрет в опері пов'язаний з постаттю Кочкарьова, різкий та бунтівний характер якого відтворюється за допомогою акцентної ритміки. Оскільки його образ розкритий лише в дуетних сценах, композитор влучно застосовує в партії персонажу прийом пародіювання, при цьому копіюється не лише фраза співрозмовника, але й зберігаються інтонаційні і ритмічні особливості висловлювання. Єдиним жіночим образом першої дії лишається сваха Текла. Її партія наповнена ритмічними групами, в яких превалюють короткі тривалості, що під час виконання створюють ефект скоромовки. Для підкреслення важливості деяких висловів жінки, композитор застосовує принцип контрасту в ритмічних формулах, ніби навмисно розтягуючи деякі склади.

Заразом, це не єдині нововведення композитора в опануванні прозового тексту. І. Беленкова вказує на декілька способів, або «скріп», які композитор використовував для об'єднання партій героїв і відтворення принципу побудови мовного діалогу. Під ними розуміються: «*метрична періодичність*», «*відстань діалогів на той чи інший крок*», «*ідентичність реплік*», «*зв'язок реплік через загальний звук*», «*інтонаційні взаємодображення*», «*діалогічне пародіювання*» тощо [3:116–117]. Незважаючи на те, що в праці йде мова про пізній твір композитора, втім наведені прийоми простежуються вже в його ранньому, експериментальному доробку. Обираючи прозовий текст «Одруження», М. Мусоргський орієнтується на модель діалогу, в якому ключовою ланкою виступає речитатив. З огляду на сформований принцип реалізації діалогу на оперній сцені, за І. Беленковою, можна дійти висновку, згідно якого означені способи демонструють головну закономірність, збережену композитором при відтворенні речитативу, – збіг ритму та інтонаційних елементів людської мови в музичному вираженні. Зокрема, перша сцена «Одруження» будується за тричастинним принципом, де «рефреном» виступають монологи Подкольосіна, які перериваються зверненням пана до свого слуги Степана. Партія героя речитативна за жанровою стилістикою. Її тематизм характеризує невеликий діапазон: фрази або повторюються на одному і тому ж звуці, створюючи ефект бурмотіння, або переміщуються в терційному співвідношенні. У мелодичному рельєфі часто зустрічаються секундові інтонації, які



розв'язуються октавою вище. Цей прийом передає розмовне зітхання на деяких фразах.

«Скріпи», використані композитором для передачі природної мовної виразності, нерідко зустрічаються попарно, що демонструє кропітку роботу М. Мусоргського над словом. Наприклад, у діалозі Подкольосіна і Степана можна прослідити наявність «метричної періодичності», що проявилась у постійному повторі ритмічної формули три восьмих та тріоль, «відстань діалогів на певний крок», оскільки партія слуги нижче на півтону від господаря. Окрім того, композитор дотримується прийому «інтонаційного взаємовідображення» в моменти питання/відповіді між Подкольосіним та Степаном: у господаря питальна висхідна інтонація, в той час як у слуги навпаки (сцена 1, ц. 14). «Ідентичність реплік» зустрічається в багатьох діалогах Подкольосіна та Текли, композитор навіть зберігає метричну подібність в обох партіях – Подкольосін: «**А приданое**, расскажи-ка вновь?»; Текла: «**А приданое?**» (сцена 2, ц. 21). Таку «ідентичність» можна простежити не лише в діалогах героїв, але й у їх сольних висловлюваннях. Зокрема, в продовженні розмови про наречених, сваха Текла неодноразово повторює фрази, що мають схожу інтонаційну та ритмічну побудову, і навіть різниця в тексті не заважає сприйняттю: компліменти свахи, адресовані одній з претенденток, будуються в низхідному русі ч. 4 або ч. 5 – «как кровь с молоком», «княгиня просто» (сцена 1, ц. 25, 27).

Подекуди композитор перебудовує текст, змінюючи слова місцями (в порівнянні з оригіналом) для досягнення образно-сислової динаміки розповіді. При цьому зміни несуть у собі і драматургічну функцію, бо М. Мусоргський намагається максимально зберегти інтонаційний аспект фрази, надаючи їй розтягнутості або навпаки скорочуючи її до одного звуку (вигуку). Через прийом контрастного зіставлення і протиставлення тематичного матеріалу передаються «драматичні» моменти дії. Так, у другій сцені, Текла вказує на сиве волосся Подкольосіна, який одразу нервово реагує на заяву. Збій темпоритму інтонування призводить до дроблення висловлювання – в партії героя з'являються шістнадцяті тривалості та паузи, доповнені остинатним рухом. За допомогою динамізму, уривчастості, втілюється «истеричний» стан героя, чого раніше в його «ледачому» образі не спостерігалось. М. Мусоргський орієнтувався на модель діалогу, в якому ключовим є речитатив.

Відповідно, головним фактом розвитку в побудові даної музичної форми, стає збіг ритму і інтонаційних елементів людської мови в музичному вираженні. Однак зауважимо, що протягом усієї дії, в композиції не зустрічається жодного діалогу, побудованого в поліфонічному стилі, коли, до прикладу, обидва герої говорять одночасно. Композитор уникає цього, застосовуючи виключно форму викладення «питання–відповідь». У цьому вбачається оповідальний спосіб розвитку музичного матеріалу. Знайдені М. Мусоргським композиційні прийоми дали перший поштовх до розвитку опер з прозовим лібрето.

Свій варіант залучення тексту оригіналу до оперного твору демонструє Д. Шостакович, який так само звертається до творчості М. Гоголя. У «Носі» (1927–28) за однойменною повістю письменника композитор зберігає весь сюжетний ряд з додаванням нових сцен («Упіймання Носа», бесіди Ковальова з Ярижкіним, персонажем, відсутнім у М. Гоголя). Цей сюжет зацікавив Д. Шостаковича своїм динамізмом і незвичною тематикою. Враховуючи особливості повісті, автору опери було важливим зберегти загальний стиль, притаманний М. Гоголю, та психологізацію образів, що втілюється завдяки різноманітним вокальним прийомам. Одним з них є «омузикалена» мова при розробці вокальних характеристик. Водночас композитор додає й елементи звукозображальності, побутовий «говірок» (*Sprechstimme*) у стреттному проведенні у дуетних сценах окремих вигуків (згадаємо сміх двірників з багаторазовим повторенням «ха-ха» або ж остинатне «ой» продавця бубликів). І. Беленкова, відзначаючи наслідування традиції М. Мусоргського, згадує «Ніс» Д. Шостаковича як приклад вдалого використання деяких скрип [3:44]. Зокрема, автор вказує на «мелодичний повтор» у сцені Ковальова з Чиновником. Однак це не поодинокий приклад. Так, під час розмови Носа і Ковальова композитор застосовує «діалогічне пародіювання»: низхідна фраза Носа «об'яснитесь» від  $h^2$  до  $a^1$  нагадує оспівування, в той час як у партії Ковальова слово «об'яснить» виписане в низхідному русі хроматизмами від  $a^2$  до  $ces^2$  (ц. 144)<sup>1</sup>. Або застосування «ідентичності реплік» у дзеркальному відображенні, як, наприклад, фраза «Милостивый государь», котра у Ковальова побудована в низхідному русі, а у Носа

---

<sup>1</sup> Діапазон вказаний згідно клавіру, реальне виконання на октаву нижче.

навпаки (ц. 149, 152). У багатьох випадках Д. Шостакович мелодизує вокальну лінію, робить широкі стрибки і доповнює вокальну партію хроматизмами, що додають їй нервового напруження. Таким чином композитор розвиває досягнення М. Мусоргського, не дотримується звичної теситури і намагається максимально розширити можливість речитативу, насичуючи його довгими тривалостями та високими звуками в жіночих та чоловічих партіях. Якщо в опері «Одруження» максимальний уживаний стрибок дорівнює октаві, то у «Носі» зустрічаються і м. 9 в партії Парасковії Йосипівни (ц. 39). Композитор застосовує контрастні співставлення в ритмічному оформленні партій. Зокрема, у вищезгаданій сцені Носа та Ковальова для передачі нервового напруження майора автор опери виписує його партію тридцять-другими тривалостями, порівняно з більш «врівноваженою» партією Носа шістнадцятими. Зовсім інакше ніж у М. Мусоргського Д. Шостакович трактує дуети та ансамблі. Він вводить стретні проведення, інколи трактовані у гіперболізованому варіанті (поступове збільшення кількості учасників зі зростаючою динамікою).

Зацікавлення композиторів прозовими текстами відкрило нові шляхи до пошуку яскравих та самобутніх сюжетів. Деякі автори обирали більш стислі прозові твори, інші звертались до популярного жанру роману. Головним надбанням роману лишаються його «оновлена» мова, збагачена побутовими висловами, не характерними для інших літературних жанрів вільними діалогами [2:399]. На думку М. Бахтіна, оновлення слова пов'язано із зміною свідомості людей, «за умови абсолютної незмінності його мовного складу (фонетики, словника, морфології і т. ін.)» [2:400]. Подібні зміни, пов'язані з актуалізацією жанру, стосуються не лише літературних, але й музичних творів. Опера, так само як і роман, перебуваючи у стадії постійного оновлення, намагається бути ближчою до сучасних тенденцій. Схожість обох жанрів можна відмітити на компонентному рівні: фабула, слово, кількість дійових осіб, простір дії, часові характеристики (опера доповнюється музичним компонентом). Звичайно, що основною ланкою в єдності опери та роману виступає слово та мова, що отримують свою реалізацію у прийомі оповідальності. Проте в музичній характеристиці до оповідальності «додається ще один аспект – інтерпретація, яка зумовлює

особливості музично-вербального викладення. Ця ситуація найбільш актуальна в операх, що в тій чи іншій мірі реалізують романний сюжет.

Як приклад, звернемося до творчості С. Прокоф'єва. Його інтерес до роману Ф. Достоєвського був продиктований, як пише О. Степанов, бажанням позбутися архаїзованих оперних форм і надати опері динаміку дії. Це породило тісний взаємозв'язок літературного та музичного текстів, оскільки засобами для досягнення мети стали діалог, прозаїчна мова та її «омузичнений» варіант [8:16-17]. Музикознавець підкреслює, що композитору так само було властиве прагнення до збереження в опері жанрових основ літературного першоджерела. Як відмічають деякі науковці, вибір С. Прокоф'єва був не типовим, адже з усіх творів Ф. Достоєвського «Гравець» вважається найменш психологізованим, підпорядкованим «раціональним рішенням», а не фатуму, в який вірив письменник [4]. Орієнтуючись на модель наскрізного розвитку дії, композитор вдається до декламації та діалогічних сцен. На думку І. Вишневецького, С. Прокоф'єв у своєму прагненні залишити певні особливості мови та вимови слів у речитативах наслідує М. Мусоргського [4]. Однак у «Гравці», на противагу «Одруженню» та «Носу», не збережений оригінальний текст: лібрето значно спрощене порівняно з романом Ф. Достоєвського. Для того, щоб текст став максимально гнучким для виконання, С. Прокоф'єв створює нові діалоги, в яких переважають короткі фрази, багаторазові повтори деяких слів. Якщо М. Мусоргський чітко дотримується неримованого, прозового тексту, то С. Прокоф'єв інколи римує рядки (розповідь Олексія «Добродетельный фатер») або використовує прийом алітераційних віршів у партії Олексія та Поліни – **Олексій**: «Мне трудно объясниться, Вы подавляете меня!» (ц. 82, 83); «Я когда-нибудь вас убью, Не потому убью, что разлюблю, А, так...» (ц. 86); **Поліна**: «Я вас спросила, отвечайте!», **Олексій**: «Разумеется убью, кого вы мне только прикажете» (ц. 111).

Первісне відношення до оперного тексту як до синтетичного, тобто такого, який спеціально підлаштовується до потреб композиторів, ставить за необхідне твердження про рівномірне співвідношення обох елементів – словесного та музичного, особливо якщо текст при переході у вокальну структуру набуває важливого сюжетного значення. До цього положення у своїй праці «Музика і слово» звертається К. Ручьев-

ська. Вона зазначає, що на музичну концепцію («характер, будова») величезний вплив справляє текстова основа, особливо її складові – «ритм, синтаксис, композиція», котрі і визначають розвиток «художньої форми» [7:18]. Досліджуючи вокальні твори у ХХ столітті, автор спрямовує увагу на творчість С. Прокоф'єва, який у своїй опері «Війна і мир» (1942) продовжив традицію М. Мусоргського в роботі зі словом у лібрето. Однак, на протипагу зазначеній системі «скріп», К. Ручьєвська пропонує свій варіант аналізу співвідношення слова і музики. Музикознавець подає розгорнуте дослідження словесної і музичної складової опери, ретельно зупиняючись на взаємодії тексту роману Л. Толстого та лібрето. Вчена приходить до висновку, що композитора і письменника поєднала «образотворча сила», їх єдність у «видимості, чутності» [6:212]. Вона виокремлює основні лексичні характеристики, на які спирався композитор при втіленні тексту Л. Толстого. Серед іншого вона вказує на наголошені і ненаголошені склади у прозовій мові, що мають свою амплітуду виразності. «Голосні склади, – вказує К. Ручьєвська, – під наголосом мають більш широку зону звучання ніж голосні ненаголошені. <...> ця закономірність впливає на вимову тексту – уявне або втілене в мелодії» [6:429]. Альтернативний принцип, вказує автор, пов'язаний з «підвищенням головного тону мовлення» та втілений інтервальним скоком вгору [там само]. Із висновків науковця стає зрозумілим, що ці відхилення використані композитором не задля заплутування інтонаційних зв'язків, а з метою створення емоційного напруження в тій чи іншій сцені. С. Прокоф'єв вловив ритм прози письменника, його прихильність до невеликих, але емоційних висловлювань, або розширених речень, які рясніють прикметниковими зворотами. В опері ці пояснення реалізуються за рахунок внутрішнього ритму висловлювання: «<...> кількість ненаголошених складів (зона пірихірування) створює враження пришвидшення темпу мови» [там само]. Створена С. Прокоф'євим «мелодійна цілісність» («ціле, фрази, синтагми, теми-склади») дозволяє органічно вписати фрази письменника і «розчинити в мелодії» [6:233].

Підводячи перші підсумки, варто зазначити, що в роботі композиторів із прозаїчним текстом виокремлюється одна спільна риса, що єднає опери, написані за романом і за мотивами роману, – це використання інтонаційних «скріп». Прийом алітераційності більш прита-

манний операм, які не відтворюють літературний оригінал («Гравець» С. Прокоф'єва).

Наслідуючи традицію корифеїв, Г. Шантирь у своїх оперних творах також звертається до жанру роману. У коло його інтересів потрапляють два кардинально різні за тематикою літературні джерела: «Два капітани» В. Каверіна та «Піквікський клуб» Ч. Діккенса. У «Двох капітанах» (1965) композитор використовує схожі принципи розвитку прозового тексту, як і С. Прокоф'єв у «Гравці». Г. Шантирь зберігає лише сюжетну лінію роману, не дотримуючись тексту оригіналу. Він уважно ставиться до ритмічної складової слова і переносить її на музичну основу. Автор опери намагається якомога краще передати особливість живої бесіди, що обумовлює використання коротких, нерозспіваних висловів. Однак, порівняно з твором С. Прокоф'єва, Г. Шантирь не вдається до постійних коливань між наголошеними і ненаголошеними складами. Майже завжди він підкреслює наголошений склад більш яскравим тембральним забарвленням і навіть акцентними стрибками, що допомагає природному сприйманню тексту опери, адже в реальному житті люди схильні до вимови з правильним наголосом. Повсякчас композитор навмисно виділяє важливі в інтонаційному плані склади слів за допомогою ритмічних «розтягувань» наприкінці висловлювання. Попри те, що партії деяких героїв зазвичай виписані на зразок псалмодії, композитор порушує звуковисотний принцип завдяки невеликим альтераціям на ненаголошених складах. В сцені з головним героєм Санею його суперник Ромашов виглядає більш впевненим через використання в його партії коротких і швидких фраз, однак нервове напруження дається взнаки в раптових секундових «сплесках». Г. Шантирь, наслідуючи досвід майстрів, використовує слова, що стають мікрострофами. Зазвичай вони з'являються у драматичних моментах, отримують більш складну ритмізацію для підкреслення важливості тексту.

Зовсім інакше композитор поставився до твору Ч. Діккенса. Опера «Піквікський клуб» (1978) є прикладом збереження тексту роману в оперному жанрі. Незважаючи на те, що композитор обирає лише дві сюжетні лінії і відповідні їм сторінки літературного першоджерела, вони вдало поєднуються з музичною дією, формуючи масштабний твір. Втілення прози потребувало особливої гнучкості сценічної організації, поряд зі швидкою зміною музичної дії, для збереження всіх

елементів, заявлених в оповіді. Це вплинуло на використання конкретних оперних форм – речитативів, монологів, діалогів, ансамблевих сцен; комплексу засобів і прийомів, серед яких посилення ритмування, ладотональні зв'язки, взаємодія театрального і музичного начал, коли зображальність не применшує ролі власне музичних закономірностей. Обрані методи розробки музичної дії зближують оперу Г. Шантиря з «Носом» Д. Шостаковича. У «Піквіському клубі» автор звертається до сцен діалогічного типу на зразок невимушеної бесіди, передаючи музичними засобами інтонаційні особливості мови. Застосування оригінального тексту не порушує загального розвитку композиції, навпаки, акумулює безперервність, наскрізність розвитку сюжету. Г. Шантир оперує принципом нанизування відносно самостійних, різних між собою за масштабом картин. Так, перша картина об'єднується з п'ятим і сьомим мотивами взаємин містера Піквіка і місіс Бардль, інші – контрастно відтіняють основну лінію фабули, відбиваючи любовні інтриги. Структурна ж організація дії відкриває іншу перспективу членування сюжету – на епізоди. Різниця між епізодами проявляється в їхній масштабності: одні охоплюють цілу сцену, інші є невеликими її фрагментами. Відсутність номерної структури призводить до того, що дія вибудовується за принципом відсторонення. Такий прийом сприяє розрядці любовних емоцій сатиричними або комічними ситуаціями. Сказане не виключає залучення певних методів розвитку, які забезпечують цілеспрямоване просування музичних подій. Серед них одним з основних виступає прийом остинато, що підкріплює спадкування прокоф'євської традиції.

**Висновки і перспективи.** Для підпорядкування прозового тексту оперному формату композитори дотримуються двох основних позицій. Перша з них пов'язана з вірністю літературному твору, збереженням стилю мови письменника. У зв'язку з цим з початку ХХ століття розвивається новий різновид жанру – «літературна опера». Головним питанням в ній постає узгодження музичної та літературної основ. Використання інтонаційних «скріп», збіг ритмо-інтонаційних складових та прояв «безакцентності», перенесення літературних принципів на музичну площину («ціле, фрази, синтагми, теми-склади») – все це допомагає композиторам у відтворенні авторського слова та стилю

письменників. Друга позиція відзначена частковою або повною переробкою тексту з наміром зберегти лише ідею твору. Метою є підпорядкування його композиції суто музичним закономірностям, тому доречно використовувати поняття літературності, що відповідає за належність обраних зразків до художньої літератури. Саме це поняття може бути використане для тих опер, що написані за мотивами першоджерела, але не несуть відбитка авторського слова. В цьому випадку спільна методика інтонаційних «скріп» доповнюється застосуванням алітераційності, яка при вільному відношенні до першоджерела дає можливість створити текст, що легко узгоджується з музичним оформленням. Різноманітні принципи роботи композиторів з прозовим текстом окреслюють перспективне поле наукових розвідок, стимулюючи дослідницький інтерес у царині оперної творчості.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский. Москва : Музыка, 1986. 280 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
3. Беленкова И. Принципы диалога в «Борисе Годунове» М. Мусоргского и их развитие в советской опере. *М. П. Мусоргский и музыка XX века*. Москва : Музыка, 1990. С. 110–136.
4. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев, документальное повествование в трёх книгах. *Литературно-философский журнал ТОПОС*. URL: <http://www.topos.ru/article/6494> (дата звернення: 15.10.2018).
5. Григорьева Г. М. Булгаков – Н. Сидельников: «Бег» как русская литературная опера. *Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харьков, 2013. Вип. 6. С. 197–216.
6. Ручьевская Е. Война и мир: Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 480 с.
7. Ручьевская Е. Слово и музыка. Ленинград : Музыка, 1960. 56 с.
8. Степанов А. Театр масок в опере С. Прокофьева «Любов к трём апельсинам». Москва : Музыка, 1972. 174 с.
9. Холопова В. Новые берега ритмики Мусоргского. *М. П. Мусоргский и музыка XX века*. Москва : Музыка, 1990. С. 93–109.
10. Шостакович Д. «Нос» (клавир). Москва : Музыка, 1981. 287 с.



11. Chew G. “Literaturoper”: a term still in search of a definition. *Sbornik prací filozofické fakulty brněnské univerzity studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis*. 2007–2008. Vol. 56–57, Iss. H42–43. P. 5–13. URL: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H\\_Musicologica\\_42-2007-1\\_2.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H_Musicologica_42-2007-1_2.pdf) (дата звернення: 15.12.2018).

## REFERENCES

1. Abyizova, E. (1986). *Modest Petrovich Musorgskiy* [Modest Petrovich Musorgsky]. Moscow: Muzyika, 280 p. [in Russian].
2. Bahtin, M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let* [Issues of literature and aesthetics. Research of various years]. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 504 p. [in Russian].
3. Belenkova, I. (1990). Printsipy dialoga v “Borise Godunove” M. Musorgskogo i ih razvitie v sovetskoj opera [The principals of dialogue in M. Mussorgsky’s Boris Godunov and theirs development in Soviet opera]. *M. P. Musorgskiy i muzyika XX veka* [M. P. Mussorgsky and the music of the 20<sup>th</sup> century]. Moscow: Muzyika, pp. 110–136. [in Russian].
4. Vishnevetskiy, I. (2008). Sergey Prokofev, dokumentalnoe povestvovanie v tryoh knigah [Sergei Prokofiev, the documentary narration in three books]. *Literaturno-filosofskiy zhurnal TOPOS* [Literary and philosophical journal THOPOS]. [online] Available at: <http://www.topos.ru/article/6494> [Accessed 15 Oct. 2018]. [in Russian].
5. Grigoreva, G. (2013). M. Bulgakov – N. Sidel’nikov: «Beg» kak russkaya literaturnaya opera [M. Bulgakov – N. Sidel’nikov: «Beg» as a Russian literary opera]. *Aspekti Istorichnogo muzikoznavstva* [Aspects of historical musicology], (6), pp. 197–216. [in Russian].
6. Ruchevskaya, E. (2010). *Voyna i mir: Roman L. N. Tolstogo i opera S. S. Prokofeva* [War and Peace: the novel by L. Tolstoy and the opera by S. S. Prokofiev]. St. Petersburg: Kompozitor, 480 p. [in Russian].
7. Ruchevskaya, E. (1960). *Slovo i muzyika* [The word and the music]. Leningrad: Muzyika, 56 p. [in Russian].
8. Stepanov, A. (1972). *Teatr masok v opere S. Prokofeva “Lyubov k trom apelsinam”* [Masque theatre in S. Prokofiev’s opera The Love for Three Oranges]. Moscow: Muzyika, 174 p. [in Russian].
9. Holopova, V. (1990). Novyye berega ritmiki Musorgskogo [The new banks of Mussorgsky’s rhythmicity]. *M. P. Musorgskiy i muzyika XX veka* [M. P. Mussorgsky and the music of the 20<sup>th</sup> century], pp. 93–109. [in Russian].

10. Shostakovich, D. (1981). "Nos" [The Nose] (vocal score). Moscow: Muzyka, 287 p. [in Russian].
11. Chew, G. (2007–2008). "Literaturoper": a term still in search of a definition. *Sbornik prací filozofické fakulty brněnské univerzity studia minora facultatis philosophicae universitatis brunensis* [The collection of works of the philosophy faculty, The University of Brno], 56–57 (H42–43), pp. 5–13. [online] Available at: [https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H\\_Musilogica\\_42-2007-1\\_2.pdf](https://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/111899/H_Musilogica_42-2007-1_2.pdf) [Accessed 08 Jan. 2019]. [in English].

Стаття надійшла до редакції 08.01.2019 р.

УДК 782.8.071.1(7)''19''

ORCID 0000-0002-0566-8646

**Олександра Кузьміна**

*Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського*

**«ДІМ, ЯКИЙ ПОБУДУВАВ ДЖЕК»  
ДЖ. Л. ГЕЙНОР ЯК ЗРАЗОК АНГЛОМОВНОЇ  
ДИТЯЧОЇ ОПЕРЕТИ**

**Кузьміна О. А. «Дім, який побудував Джек» Дж. Л. Гейнор як зразок англомовної дитячої оперети.** Підкреслено популярність дитячої оперети в англомовних країнах як однієї з форм позаучбової роботи. Розглянуто особливості трактування цього жанру у творі Дж. Гейнор «Дім, який побудував Джек». Встановлено, що лібрето створено за кумулятивним принципом шляхом поєднання фольклорних текстів двадцяти чотирьох *nursery rhymes* (англомовних дитячих віршиків) зі зв'язками, написаними лібретистом. У опереті переважають хорові номери, присутні сольні висловлювання, в яких розвивається сюжет, та ансамблі; частка розмовного тексту невелика. Охарактеризовано наскрізний образ Матінки Гуски та лейтмотиви, які сприяють композиційно-драматургічній єдності твору. Відзначено важливу роль інструментального начала як у експонуванні провідного тематизму та знайомстві з основними образно-поетичними мотивами, так і у вокальних виходах. Виявлені ознаки вказують на спорідненість англомовної дитячої оперети з оперою для дітей-виконавців.

**Ключові слова:** дитяча оперета, опера для дітей-виконавців, шкільна вистава, *nursery rhymes*, твір Дж. Л. Гейнор.