

**Бардашевская Ярослава Николаевна**, преподаватель ГБУЗ «Прикарпатский национальный университет имени Василия Стефаника»

**Псалмы в творчестве Виктора Степурко: контекст жанра и некоторые особенности интерпретации**

Отражены основные направления псалмов творчества композитора В. Степурко. Определены преобладающие признаки стиливой индивидуальности художника, основанные на переосмыслении ним священных сакральных текстов. Это проявляется в тяготении Степурко не только к самому жанру, но и сначала подсознательному, а впоследствии выразительно осознанному воспроизведению национально-ментальных особенностей духовной культуры.

**Ключевые слова:** жанрово-стилистические композиции, вербальные тексты, церковно-певческие традиции, авторское видение.

**Bardashevska Yaroslava**, vukladach Prikarpatського National universitetu im. V. Stefanuka

**Psalms in work of Victor Stepurko: context of genre and some features interpretation**

The article highlights the main tendencies of psalm works of the composer Viktor Stepurko. Prevailing features of the style individuality of the artist that are based on his deep re-thinking of sacral texts are determined. This is manifested in Stepurko's inclination not only to the genre itself but also to subconscious and then expressively conscious reflection of national and mental peculiarities of the spiritual culture.

Methods of psalm poems selection for realization of the composer's view of their basic idea are revealed. There are considered means of disclosure of emotional context of verbal texts, level of their completeness preservation and reflection of their structural-archeological peculiarities in music drama and form.

For V. Stepurko texts are images, and in each of them dominates this or that notional-semantic aspect, emphasized by originality of shades of «archetype» colour.

Musical interpretations of psalms by V. Stepurko reveal a broad circle of sources and associations. A significant factor of flexible system of genre formation is national choir sources beyond direct use of certain melody sources: by the composer's recognition, «invariant» of most psalms with instrumental component is solely choral versions. This, so to say, «initially specified» assertiveness at the same time belongs to traditional features of psalms genre in Christian tradition.

Composer's combination of musical language of church genres of the Middle Ages with innovation composer's techniques is a means for renewal of sacred music, an example of active adaptation of canonical genre stipulations to modern creative process, engendering, at obvious and organic involvement in national mentality, original variants of a specific embodiment of this or that text.

Constant features of the modern genre of the psalm is the reliance on canonical basic fundamentals of verbal dominance over the musical embodiment and active involvement in the context of the ancient layers of musical performance, including liturgical traditions

**Key words:** genre are stylistic compositions, verbal texts, church-singing traditions, authorial vision.

*Надійшла до редакції 3.11.2015 р.*

УДК 7.034

**Бійо Валерія Володимирівна**, аспірантка Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки

**ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРИ Ж.-Ф. РАМО «БОРЕАДИ»**

Увага зосереджується на виконавських аспектах ліричної трагедії «Бореади» Ж.-Ф. Рамо; розглянуто її інтерпретацію на оперно-балетній сцені. Вона була здійснена у руслі режисерської асиміляції, в якому оперний текст радикально переосмислений з актуалізацією часу і місця дії.

**Ключові слова:** інтерпретація, асиміляція, сценографічний ряд, візуалізація мистецтва, бароковий принцип світлотіні, масонські ідеї.

**Постановка проблеми.** Увага зосереджується на виконавських аспектах ліричної трагедії «Бореади» Ж.-Ф. Рамо; розглянуто її інтерпретацію на оперно-балетній сцені.

**Мета статті** – проаналізувати сучасну постановочну інтерпретацію опери Ж.-Ф. Рамо «Бореади».

Музично-постановочна практика сьогодні пропонує широкий діапазон сценічних прочитань класичної музично-театральної спадщини – від «автентичних» до авангардних. Знайомство із провідними дослідженнями, присвяченими проблемам постановочної інтерпретації довели, що дослідники оперного жанру не приділяють достатньої уваги специфіці виконавства. Значний доробок у цьому напрямі представлений у роботах вітчизняних та зарубіжних музикознавців В. Даншиної, А. Сокольської, С. Лисенко, Л. Блок, В. Красовської, А. Буличової, К. Розеншильда, В. Конен,

М. Мугінштейна, М. Черкашиної-Губаренко, А. Єфіменко, О. Самойленко, І. Сорокіної, Л. Кириліної, а також у працях Ж. Комбар і Г. Кречмар, присвячених еволюції опери у Франції.

Твори оперного жанру являють особливий інтерес з точки зору вивчення проблеми інтерпретації. Опера, як і будь-який інший музичний твір, призначений для виконання, об'єктивно існує для слухача лише в момент виконання, отже, в цьому контексті, опера виступає як об'єкт інтерпретації [2; 9].

Серед рівнів інтерпретації тексту класичного твору Д. Гусякова виділяє наступні:

- екстраполяція – текст класичного твору залишений практично без змін;
- адаптація – в силу деяких особливостей вимагається пристосування тексту класичного твору до специфіки нових умов його побутування;
- асиміляція – текст класичного твору є лише поштовхом для створення нового тексту, інтерпретація межує з парафразом<sup>1</sup> [2; 9].

Остання опера французького композитора Ж.-Ф. Рамо «Бореади» оповита містикою. Це міфічна історія про молоду королеву Альфізу, яка вирішила скоріше відректися від престолу, ніж споглядати, як їй нав'язують шлюб із нащадком Бореї.

Опера була замовлена Французькою Академією музики і завершена 1763 р., за рік до смерті композитора. Репетиції почались за містом. Під керівництвом Рамо 25 квітня в Парижі і 27 квітня 1763 р. у Версалі репетирували такі оперні зірки, як С. Арну і П. Желіотт, танцюристи Дежарден і Ж. Фав'є, скрипалі Ф. Ребель і Ф. Франкбор, флейтист М. Блаве. У квітні 1763 р. твір репетирувався в Шуазі до придворних святкувань, де Людовік XV мав одну з найкращих оперних сцен того часу. Згодом вони були замінені оперою Бенжамена де Лаборда «Ісмен та Ісменей», що мало свої причини.

Перш за все, лібрето написано Луї де Каюзак, який співпрацював із Рамо багато разів. Опера має очевидні масонські паралелі з «Чарівною флейтою» Моцарта. Це і протиставлення Дня і Ночі, і чарівні талісмани (чарівна стріла Абариса і чарівні дзвіночки Папагено володіють однаковою властивістю гіпнотизувати супротивників), а також випробовування героїв чотирма стихіями. У сонячному храмі «Чарівної флейти» не можна не впізнати храм Аполлона «Бореадів» [1; 338–339]. Сили темряви, які у «Чарівній флейті» очолює Цариця ночі, в «Бореадах» персоніфіковані фігурою Борея. Проте, видатний музикознавець і видавець «Opera Omnia de Rameau» С. Буїссу зазначає, що Каюзак тоді залишився анонімним через те, що потрапив у немилість всесильної Маркізи Помпадур, чий вплив при дворі був головним. А де Лаборд був одним з її коханців. Більш того, лібрето містить чимало революційних ідей, які могли покласти край навіть самій м'якій цензурі [5; 8]. Але головну причину заміни дослідника вбачає не в труднощах постановки, а відсутності панегіричного прологу і будь-яких слів про перемоги Людовіка XV. Інші проблеми: нестача грошей, пізня доставка музичного матеріалу, труднощі з кастингом партій Альфізи і Абариса також відіграли роль.

За непідтвердженими свідченнями у 1770 р. у Ліллі відбулось концертне виконання «Бореадів». У 1895-1896 рр. окремі уривки виконувались у Парижі. Та опера була відкладена надовго навіть після смерті Рамо.

Історія Альфізи нав'язана міфом про викрадення Бореєм німфи Оритії (знаменита картина Рубенса). Ми знайомимось із королевою Альфізою, яка бажає свободи вибору перед обличчям нав'язаного їй заміжжя. Вона навіть погрожує зреченням престолу, якщо не зможе вийти заміж за коханого, який в очах її двору є ніким. Альфіза є не лише втіленням людської свободи, а суто жіночої свободи. У неї усталені моральні цінності, вона хоче здійснювати лише правильні вчинки. Серед персонажів трагедії є прихильники Аполлона-бога світла та прихильники Бореї. Перші – на стороні світла, чистоти, кохання; інші, навпаки, знаходяться на боці суворості, жорсткості, північного холоду і є затятими прихильниками правил. В опері образ влади проголошується німфою, яка провокаційно співає в II акті: «Нема нічого ціннішого за свободу». Абарис, коханий Альфізи, представлений як герой, носій миру. Аполлон випробовує Абариса, щоб він дізнався про своє високе походження і показав себе вартим батька. Сили темряви в «Бореадах» персоніфіковані фігурами Борея та його синів-нащадків Борилея і Калізіса, що є претендентами на руку Альфізи. Бореєм в трактовці Рамо – бог тиранії. Він погрожує чужому щастю, спустошує країну і викрадає королеву.

На противагу мудрості Адамаса, верховного жерця Аполлона, дії Борея-бога, що втілює сили природи, – підкорені стихійності і пристрасті. Він – носій руйнівних афектів люті і помсти, які в мистецтві бароко традиційно пронизані зривами вітру. Амур, бог кохання, схвалює кохання Альфізи і вручає їй золоту стрілу-символ своєї влади. Серед інших персонажів також повірниця Альфізи Земіра, муза співу і пантоміми Полігімнія, німфа Оритія.

Серед учасників хору: генії задоволення, радості і кохання, грації, супутники Амура і Борея, народ, пори року, музи, зефіри, жерці Аполлона, генії часу і мистецтва, підземні вітри. А серед

учасників балету: супутники Оритії. Таким чином, у виставі створена подвійна ієрархія світобудови, що охоплює небесну і земну сфери.

За музичною структурою трагедія традиційно складається з п'яти актів та увертюри. Небувала стрункість музичної драматургії «Бореадів» пояснюється строго проведеним в опері протиставленням добра і зла. В I акті відбувається експозиція головних персонажів та зав'язка, в якій здійснюється тиск на королеву Альфізу для того, щоб вона вийшла заміж за нащадка Бактрії.

Акт II – розвиток дії – Абарис та Альфіза освідчуються в коханні один одному, разом вони сильні. Кульмінацією є рішення королеви в III дії відмовитись від престолу, щоб з'єднати свою долю з людиною, яку кохає.

V акт – розв'язка, коли виявляється, що Абарис є сином Аполлона, народжений німфою роду Бореад.

Письменник і драматург Я. Бертон переводить розповідь у політичне русло доби Рамо: сюжет опери на стороні молодих закоханих – Альфізи і Абариса. Юність та свобода, завойовані молодим богом Аполло, який завжди був емблемою французького короля, врешті решт тріумфують. Голос старого режиму відчутний у нав'язливих та караючих інтонаціях Борея в V акті: «Нехай вона страждає в страшних муках. Ми будемо вигадувати нові тортури. Нехай вона зачахне від горя». Тоді як слова Аполло звучать як некролог: «Світанок наближається, денний час кличе мене. О, темряво, де панує вічна ніч, охороняй красу сяйва, яку я несу. Світи завжди з новим блиском» [5; 9].

Слова Аполло, як і музика Рамо, звернені як у минуле, так і майбутнє одночасно. «Молодість і свобода» (якщо не рівність і братерство), – звучить через увесь твір досвідченого композитора.

«Бореади» – барокова лірична трагедія без прологу з традиційним поділом на дію і дивертисмент, із ритмічно примхливими речитативами, хорами і танцями (в цій опері рекордна для Рамо кількість танців – 40). Характерно, що серед них нема старих сарабанд, чакон та пассакалій, проте багато танців нових: легких гавотів, пассп'є і контрдансів.

«Показово, що на відміну від багатьох опер французького бароко, в «Бореадах» є зловісний сон, але немає «приємних» [1; 337]. Це свідчить про те, наскільки змінилась у добу Просвітництва система цінностей. Рамо, порвавши зі старою галантністю, будує цілковито антигедоністичну концепцію.

Більш ніж через 200 років рукопис був знову представлений у Національній Бібліотеці. В жовтні 1964 р. під управлінням М. Леконта опера вперше прозвучала по французькому радіо.

Концертне виконання «Бореадів» відбулось у 1975 р. у лондонській залі королеви Єлизавети під управлінням Д.-Е. Гардинера. Його ж постановка відбулася в Екс-ан-Провансі 1982 р. (реж. Ж.-Л. Мартиноті, худ. Д. Ож'єр), а рік потому був зроблений аудіо запис. Також відбулися лондонська постановка 1985 р. (дир. Р. Норрінгтон, реж. С. Лоулесс, худ. Л. Бразерсон), бірмінгемська 1993 р. (дир. С. Хелсі, реж. С. Лоулесс, худ. П. Браун), постановка на зальцбургському фестивалі 1999 р. (дир. С. Реттл, режисери і художники У. і К.-Е. Хермани), про яку М. Нестьева зазначила: «Вистава витримана в дусі постмодернізму, де яскравість карнавалу і цирку супроводжує розвиток дії та, з іншого боку, проглядаються прикмети японського театру Кабукі» [3; 115]. Ця постановка високо оцінена критиками. І, нарешті, цей шедевр був поставлений у 2003 р. на сцені Паризької Опери (дир. Вільям Крісті<sup>2</sup> з ансамблем «Les Arts Florissants»<sup>3</sup>, реж. Роберт Карсен<sup>4</sup>, хореограф – Едуар Лок<sup>5</sup> із танцювальною групою «La La La Human Steps», худ. – М. Лівайн. Партії виконали: Альфіза – Барбара Бонні<sup>6</sup>, Абарис – Пол Егню<sup>7</sup>, Калісіс – Тобі Спенс<sup>8</sup>, Борилей – Стефан Дегу<sup>9</sup>, Борей – Лоран Наурі<sup>10</sup>, Адамас, Аполон – Ніколас Рівенк<sup>11</sup>, Семіра-Анна-Марія Панцарелла, німфа-Джаель Аццаретті.

До складу оркестру увійшли 2 флейти-пікколо, 2 флейти, 2 гобої, 2 кларнети, 2 фаготи, 2 корнети, літаври, арфа, 2 чембало. Трупа складалась із 140 осіб, включаючи солістів, хор і танцюристів балету, вдягнених у костюми Dior кінця 1940-х років.

Постановка «Бореад» провокаційна, нова і сучасна. Постановники намагалися передати бачення барокового стилю з позицій XXI ст. Вони сміливо впроваджували у виставу інноваційні технічні досягнення, що відповідали сучасній тенденції візуалізації мистецтва. Режисер Р. Карсен та його творча група заповнили сцену по черзі літніми пахучими квітами, різкими поривами осіннього листя, суворими поривчастими снігами та весняними штормами.

Звертаючись до нової опери, режисер Карсен завжди уважно аналізує епоху, до якої належить дія, та епоху, в яку творив автор, але намагається передати в своїй постановці не зовнішні атрибути (костюми, інтер'єри, елементи повсякденного життя), а особливості тих почуттів та поведінки, для характерні для них. У виставах Карсен зазвичай виступає як сценограф і художник з костюмів та світла.

Сучасний дизайн постановки має стильне і лаконічне сценічне оформлення. Без зайвих театральних ефектів, завдяки контрастам кольорів і одягу та вдалому пластичному вирішенню наочно демонструється міфологічна ідея боротьби світла і темряви.

А. Буличова влучно зазначила, що ключове слово лібрето «Бореадів» – «lumiere». Звичайно, воно отримує масонську інтерпретацію. Символіка світла і темряви наскрізь пронизує її, і кожний поворот дії виявляється метафорично виражений у тексті саме через образи Дня і Ночі [1; 342]. За основу концепції вистави постановники взяли бароковий принцип «світлотіні». Основна гама кольорів витримана у спектрі чорного і білого. Так, персонажі царства Темряви одягнені в чорне, а царства Світла – в біле вбрання. Проте у постановочному рішенні, примушуючи себе прийти на весілля, наречена одягнена в усе чорне. Скидаючи з себе чорний одяг, королева висловлює рішучий протест проти тиску на неї, хоче порвати назавжди із світом Темряви. Залишившись у білосніжному одязі, вона співає про своє кохання до Абариса. При появі Абариса, сцена заливається яскравим світлом, у той час, як для зображення тла зловісних сцен постановники обирають чорний колір.

Класична хореографія «Бореад» поступалася лексиці танцю модерн. Вона екстраординарна завдяки елементам самої музики. Енергійний акробатичний стиль з участю стрімких та атлетичних рухів, запропонований Локом і танцюристами групи «La la la Human Steps» є в авангарді нових розробок у сучасних танцях. Їх стрибки нагадували горизонтальні піруети в повітрі. Такі фігури говорили про почуття великого емоційного напруження, пов'язаного з драматичними ситуаціями. Так танцюристи символічно втілювали настрої та почуття героя у конкретних ситуаціях ніби відзеркалювали його душу. Глибоко символічна поведінка акторів у сценах, де вітри руйнують природу, поля, і кожен раз Бореї зрізають квіти та приносять Альфізі букети. Вони не відчують любові до природи, але дотримуються етикету, щоб дарувати квіти. Утім, королева не хоче цього, вона любить це квітуче поле, природу, справжні людські почуття [4].

Постановники вводять прийом «театр у театрі», при якому королівський двір спостерігає як принци намагаються звабити королеву. Вони влаштовують танці та запрошують королеву взяти в них участь. Проте в танцях, які їй пропонує двір, нема кохання, а є лише елементи еротики.

У сцені викрадення Альфізи, наприкінці III акту, постановники здійснили всі можливі в театрі ефекти, звівши разом вихори, що бушують, грозу та землетрус; і коли страшна нічна буря стихає і в театрі знову запалюється світло, перед глядачами з'являється картина спустошеної країни.

У стенографічному ряді смисловий рівень отримав образ парасольки. В королівстві Бога Дощу від повені, снігопаду та листопаду народ рятується за допомогою парасольки, яка за необхідністю перетворюється у зброю проти інакомислячих. Так, вістря парасольок спрямовуються проти королеви, яка відмовляється обрати в чоловіки одного з синів Бога Дощу. Сценограф і режисер немов грають цим образом.

Дещо комічно у постановці представлений Бог Північного Вітру Борея. Упродовж вистави про нього багато говорять: «Будь обережним, він жахливий». Натомість вже його перша поява показує його безсилість. Всі його піддані відмовляються підкорюватись йому, вони налякані новими силами героя Абариса. Це дійсно найбільш приголомшливий момент вистави – вихід Борея на початку V акту, тому що музика змальовує нерішучі початки музичних фраз, які ведуть нікуди, і Борея зникає [4].

Однак, опера має щасливий кінець, із відновленням порядку і справедливості, що було типовим для музичного театру епохи бароко.

Заборонене кохання Альфізи до Абариса взаємне, але здається, безнадійне до тих пір, доти його божественне походження не виявиться, коли темрява перетвориться у світло і сіре небезпечне володіння Бореїв заллється яскравими фарбами в буквальному і метафоричному сенсі. І це – Рамо, який з'являється як реальний герой «Бореад» у сміливих, сильних, міцних ритмах і зухвалих мелодичних лініях, у бурях і грозах, у сценах тортур та нестримних хорах.

Отже, розглянута інтерпретація ліричної трагедії Ж.-Ф. Рамо була здійснена у руслі режисерської асиміляції, в якій оперний текст радикально переосмислений з актуалізацією часу і місця дії. Режисерська інтерпретація тут розглядається як індивідуальний творчий акт. Постановники не завжди дотримуються традицій тієї епохи, а намагаються показати осучаснення барокової опери. Вони шукають компромісне рішення, коли оркестр відтворює стиль звучання барокових інструментів, а сценічне оформлення рясніє різними сучасними асоціаціями.

#### Примітки

<sup>1</sup> Парафраз (від грец. *παράφρασις* – переказ) – переказ, виклад тексту своїми словами. Парафразами називаються різні види переробки тексту (зокрема, літературного твору).

<sup>2</sup> Вільям Крісті – (англ. William Lincoln Christie; народ. 19 грудня 1944, Буффало) – американський і французький клавесиніст і диригент (з 1995 р. громадянин Франції). Навчався у Гарварді (історія мистецтв) і Йелі (музика). У 1971 р. переїхав до Франції. Працював із Рене Якобсом. У 1979 р. заснував бароковий оркестр «Квітучі мистецтва» (фр. Les Arts Florissants, названий за одноіменною оперою Марка-Антуана Шарпантьє). В

репертуарі оркестру – музика Пьорселла, Люллі, Куперена, Рамо, Шарпантьє, Демаре, Монтеверді, Генделя та інших європейських композиторів епохи бароко.

<sup>3</sup> Бароковий ансамбль Les Arts Florissants («Квітучі мистецтва»), названий на Шарпантьє, створений 1979 р. за ініціативою франко-американського клавесиніста і диригента В. Крісті, є еталоном автентичного виконавства. Музиканти ансамблю грають на історичних інструментах часів бароко, солісти співають у старовинній манері, а клавесиніст, він ж і диригент, керує ансамблем.

<sup>4</sup> Роберт Карсен (англ. Robert Carsen, народ. 23 червня 1954 р., Торонто, Канада) – канадський оперний і театральний режисер. Лауреат престижних міжнародних премій. Серед його постановок – опери «Дон Жуан» (Ла Скала), «Поворот гвинта» (Театр Ан дер Він), «Митридат, цар Понтійський» (Театр Ла Монне і Театр Ан дер Він), «Коронація Поппеї» і «Ринальдо» (Глайндборн), «Саломея» (Турин, Мадрид і Флоренція), «Іфігенія в Тавриді» (Чикаго, Лондон, Сан-Франциско, Мадрид і Торонто), «Кандид» (Театр Шатле, Ла Скала, Англійська національна опера), «Кавалер троянди» (Зальцбург), «Сон в літню ніч», «Орlando», «Чарівна флейта» і «Семела» (Екс-ан-Прованс). На сцені паризької Гранд-опера він поставив опери «Манон Леско», «Набукко», «Капулетті і Монтекі», «Лоенгрин», «Казки Гофмана», «Альцина», «Русалка», «Бореади», «Каприччіо» і «Тангейзер». Був режисером драматичних вистав «Кочівник» з Уте Лемпером в Театрі Шатле (Париж), «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (Театр Раундебаут, Нью-Йорк), «Віяло леді Уиндермир» (Театр Олд Вік, Бристоль) і ін. Офіцер ордену мистецтв і витонченої словесності Франції, офіцер Державного ордену Канади. Отримав Премію Французької асоціації критиків за вистави «Сон в літню ніч» (1992 р.), «Кандид» (2007 р.) і «Діалоги кармеліток» (2011 р.).

<sup>5</sup> Едуар Лок (фр. Édouard Lock, народився 3 березня 1954 р. у Касабланці, Марокко) – канадський хореограф, експериментатор у галузі сучасного танцю; досліджує граничні можливості руху людського тіла. У 1957 р., разом із батьками переїхав до Монреалю. 1981 р. Едуар заснував власну танцювальну компанію, яка згодом стала носити назву La La La Human Steps. Упродовж 17 років ставив вистави для Л. Лекавальє, основної виконавиці в трупі і практично музи хореографа. 2011 р. створив «Нову роботу» – на барокову музику за участі балерини Д. Вишневої. Постановки: 1975 р. – «Вкрадений час», 1977 р. – «Водограй», «Будинок моєї матері», 1978 р. – «Плавець», «Соло для жінки», 1979 р. – «Чотири жіночих соло», 1980 р. – «Лілі Марлен у джунглях», 1981 р. – «Апельсини», 1983 р. – «Перетворення бізнесмена в ангела», 1985 р. – «Людська стаття» Паризька національна опера, 2003 р. – Бореади, опера Жана-Філіппа Рамо.

<sup>6</sup> Барбара Бонней, іноді – Б. Бонні (англ. Barbara Bonney, 14 квітня 1956 р., Монтклер, Нью-Джерсі) – американська співачка (сопрано). Вчилася грі на фортепіано й віолончелі. Вчилася у Моцартеумі. 1978 р. закінчила Нью-Хемпширський університет. У 1979 р. вступила до Дармштадтської опери, дебютувала в ролі Анни в опері Нікола «Віндзорські пустунки». У 1987 р. дебютувала на сцені Метрополітен-опери (Наяда в опері Р. Штрауса «Аріадна на Наксосі»), у Віденській державній опері в том ж році в ролі Софі в «Кавалер троянд» Штрауса. В подальшому виступала як оперна і концертна співачка, виконуючи оперні партії і пісні Шуберта, Мендельсона, Штрауса, Вольфа. Широкої публіці відома за саундтреком фільма С. Спілберга «Штучний розум» (2001 р.), композитор – Дж. Вільямс. Визнання: член Королівської Шведської Академії музики.

<sup>7</sup> Пол Егню (англ. Paul Agnew; народ. 1964, Глазго) – британський шотландський оперний співак (тенор) і диригент. Музичну освіту отримав у коледжі Магдаліни Оксфордського університету. Працював в ансамблях Consort of Musicke, Tallis Scholars, Sixteen и Gothic Voices, сольну кар'єру розпочав в 1990-х роках. Кар'єра Егню довгі роки пов'язана з ансамблем «Квітучі мистецтва» і його керівником В. Крісті. Разом із «Квітучими мистецтвами» Егню виконав ролі Язона в «Медєї» Шарпантьє, Іпполіта «Іпполіті і Арісії» Рамо, записав парії в «Зішесті Орфея в Ад» і «Версальских задоволеннях» Шарпантьє; «Ацисі і Галатеї» Генделя і Великих мотетях Рамо (премія «Граммофон» 1995 р. за кращий вокал у виконанні старовинної музики). У 2007 р. під керівництвом Егню ансамбль виконав твори А. Вівальді, вперше «Квітучими мистецтвами» диригував не В. Крісті. З цього моменту Егню поєднує сольну кар'єру і диригування, поряд із Дж. Коеном будучи диригентом-асистентом В. Крісті в роботі з оркестром «Квітучі мистецтва».

<sup>8</sup> Тобі Спенс (народився 22 травня 1969 р., Лондон) – британський тенор; здобув освіту в школі Аппінгему та диплом із відзнакою в музичному Нью-коледжі в Оксфорді. Продовжував своє вокальне навчання в Guildhall школі музики і драми. Професійний дебют Спенса – у 1995 р. в Уельській національній опері та Мюнхені в Ідоменеї. Інші ролі – La Calisto з Рене Якобс у Брюсселі, Mitridate в «Митридат цар Понтійський» в Зальцбурзі, а потім на Зальцбургському фестивалі Summer, Альмавіва в «Севільському цирюльнику» Россіні в Англійській національній опері. В той самий час він виступав на концертному майданчику, де виконував Санкт Франциск Ассізький – Мессіана. Соліст Англійської національної опери, Національної Опері Парижу, а також Баварської державної опери. Був запрошений в Ковент-Гарден, де виконував партії в операх Россіні, Вагнера, Яначека. Упродовж 2005-2006 рр. виконував партію Таміно в «Чарівній флейті» та ін.

<sup>9</sup> Стефан Дегу – (фр. Stéphane Degout; народ. 9 червня 1975 р., Сен-Жан-де-Ніо, департамент Ен) – французький оперний співак, баритон. Навчався в ліонському Ліцеї Сент-Екзюпері, потім – у Вищій Національній консерваторії Ліона (клас Маргерит Хоніг). З 1998 р. навчався у Г. Магбі. Оперну кар'єру почав із виконання партії Папагено в «Чарівній флейті» Моцарта в рамках Європейської академії музики на фестивалі в Екс-ан-Провані в липні 1999 р. Брав участь у фестивальных майстер-класах, зокрема у Режин Креспен, Гундулі Яновиць, Грациелли Шутті і Клаудіо Десдері (італ. Claudio Desderi). До репертуару Дегу входять партії з опер різних епох, а також камерні твори – німецькі і французькі романси.

<sup>10</sup> Лоран Наурі – французький співак (баритон). Вступив у Гілдохольську школу музики і драми в Лондоні. Дебютував в 1992 р. у головній партії опери Д. Мійо «Христофор Колумб», постановкою якої відкрився новий оперний театр в Компьені. В подальшому співав у Парижі, Лондоні, Нансі, Санта-Фе та інших оперних театрах світу. Наурі є визнаним спеціалістом ранньої і барокової опери – серед його відомих партій Тесей в «Іполіті та Арісії» Ж. Ф. Рамо, ролі в операх К. Монтеверді, Ж. Б. Люлли, Х. В. Глюка.

<sup>11</sup> Нікола Рівенк – баритон. Закінчив Вищу школу декоративного мистецтва, почав займатись вокалом із J. Bonnardot у Національній консерваторії в Орлеані. Співав у хорі з ансамблем Les Arts Florissants і Ла-Шапель Рояль, навчався в школі d'Art Лірик Паризької національної опери; дебютував на фестивалях в Единбурзі і Гштаад. Повернувшись до Франції, почав багаторічну співпрацю з W.Christie. Співав в Атісі в Паризькій Опері Комік, Галантній Індії в Екс-ан-Провансі, Les Boreades у Паризькій національній опері або в турах по всьому світу. Співав в Іпполіті і Арісії, Платеї, Паладінах, 3-х операх Монтеверді тощо). У Великому театрі виконав ролі Ейзенштейна («Летюча миша», 2011 р.) і Faninal («Кавалер троянд», 2013 р.).

### Список використаної літератури

1. *Булычёва А. В.* Сады Армиды : музыкальный театр французского барокко / А. В. Булычёва. – М. : Аграф, 2004. – 448 с., [16] с. : ил.
2. *Густякова Д. Ю.* Классический оперный текст в современной культуре: «Пиковая дама» П. И. Чайковского : автореф. дис... / Д. Ю. Густякова. – Ярославль, 2006. – 40 с.
3. *Нестьева М.* Старинная опера «делает погоду», современная – ждёт гения : [Европейские фестивали] / М. Нестьева // Музыкальная академия. – 1999. – № 4. – С. 113–119. : ил.
4. *Les Boreades by Jean-Philippe Rameau or The Triumph of Love.* A film by Reiner E. Moritz, 2003, LGM, Paris.
5. *Moritz Reiner E.* «Love and romance can have a revolutionary force» / Reiner E. Moritz. – Les Boreades, ouvre posthume de Jean-Philippe RAMEAU, 1764. Origine: Manuscrit Bibliotheque Nationale de France, Paris, Res. Vmb Ms4. Alain VILLAIN, Editions STIL, Paris 1982. – 27 p.

### References

1. *Bulyichyova A. V.* Sadyi Armidy: muz. teatr fr. barokko / A. V. Bulyichyova. – M. : Agraf, 2004. – 448 s., [16] s. : il.
2. *Gustyakova, D. Yu.* Klassicheskiy opernyiy tekst v sovremennoy kulture: «Pikovaya dama» P. I. Chaykovskogo : avtoref. dis... / D. Yu. Gustyakova. – Yaroslavl, 2006. – 40 s.
3. *Nesteva M.* Starinnaya opera «delает pogodu», sovremennaya-zhdyot geniya : [Evropeyskie festivali ] / M. Nesteva // Muzыikalnaya akademiya. – 1999. – № 4. – S. 113–119 : il.
4. *Les Boreades by Jean-Philippe Rameau or The Triumph of Love.* A film by Reiner E. Moritz, 2003, LGM, Paris.
5. *Moritz Reiner E.* «Love and romance can have a revolutionary force» / Reiner E. Moritz. – Les Boreades, ouvre posthume de Jean-Philippe RAMEAU, 1764. Origine: Manuscrit Bibliotheque Nationale de France, Paris, Res. Vmb Ms4. Alain VILLAIN, Editions STIL, Paris 1982. – 27 p.

**Бие Валерия Владимировна**, аспирантка Восточноевропейского национального университета имени Леси Украинки, г. Луцк

#### Современные проблемы интерпретации оперы Ж.-Ф. Рамо «Бореады»

Внимание сосредоточено на исполнительских аспектах лирической трагедии «Бореады» Ж.-Ф. Рамо, рассмотрена её интерпретация на оперно-балетной сцене. Она осуществлена в русле режиссёрской ассимиляции, в которой оперный текст радикально переосмысленный с актуализацией времени и места действия.

**Ключевые слова:** интерпретация, ассимиляция, сценографический ряд, визуализация искусства, барочный принцип светотени, масонские идеи.

**Bijo Valeriya**, aspirantka Sxidnoyevropejs`kogo nacional`nogo universy`tetu im. Lesi Ukrayinky`

#### Current problems of interpreting opera «les boréades» by Jean-Philippe Rameau»

This article focuses on the aspects of performing lyrical tragedy «Les Boréades» by Jean-Philippe Rameau and its interpretation on opera and ballet stage is considered. The opera genre pieces are of special interest from the perspective of studying the interpretation. Opera, like any other piece of music is intended for performance and exists for the listener only at the moment of performance therefore, in this context, the opera appears as an object of interpretation. The last opera of the french composer Jean-Philippe Rameau is «Les Boréades». It was ordered by the French Academy of Music and completed in 1763. The libretto was written by Louis de Cahusac. Opera has obvious masonic parallels with the «Magic Flute» by Mozart. This masterpiece was set in 2003 on the stage of the Paris Opera (conductor William Lincoln Christie with the ensemble «Les Arts Florissants», director Robert Carsen, choreographer Édouard Lock with dance group «La La La Human Steps», the artist – Michael Levine). The staging of «Les Boréades» is provocative, totally new and very modern. Directors tried to convey the vision of Baroque style from the point of the XXI century. The choreography of the dance group is very extraordinary, thanks to the elements of the music itself. Vigorous acrobatic style involving rapid and athletic movements proposed by Lokom and dancers of «La la la Human Steps», was at the forefront of new developments in contemporary dances. Consequently, the consideration of the interpretation of lyric tragedy by Jean-Philippe Rameau was carried out in line with the director's assimilation in which the opera text was radically redefined with the detalization of time and place of action. Director's interpretation is

considered here as an individual creative act. Directors do not always follow the traditions of that era, but try to show the modernization of the baroque opera. They look for a compromise when the orchestra plays the sound of the baroque style instruments and stage design is replete with various modern associations.

**Key worlds:** interpretation, assimilation, stenography row, visualization of art, baroque principle light and shadow, masonic ideas.

*Надійшла до редакції 10.10.2015 р.*

## УДК 8.06

*Ластовецька Любомира Васиївна*, доцент кафедри методики музичного виховання і диригування Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка

### «ГАЛИЦЬКІ ПІСНІ» ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

Розглядається цикл «Галицькі пісні» Левка Ревуцького як взірць обробок народних пісень. Аналізується процес його творення, жанрово-стильові особливості, наводяться авторські пояснення до даної збірки.

*Ключові слова:* композитор, обробка, пояснення, українська народна пісня, музичний фольклор.

Творчість корифея української музичної культури Левка Миколайовича Ревуцького (1889-1977 рр.) викликає значне зацікавлення як у науковців, так і у меломанів. Особливим дослідницьким інтересом позначений цикл «Галицькі пісні». Актуальність пов'язана з тим, що на його прикладі можна простежити не лише особливості стилю та музичного письма композитора, але і те, яким чином Л. Ревуцький, уродженець Чернігівщини, трансформує західноукраїнські специфічні музичні інтонації та особливості регіонального діалекту.

Проблематика пропонованої статті прямо чи опосередковано заторкується в розвідках, присвячених осмисленню творчої постаті митця: Т. Шеффер, В.Кирейка, Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, М. Бялик, Б. Фільц, С. Лісецького та ін. В останні роки виділяються монографії музикознавця В. Кузик, яка на основі вивчення матеріалів архіву родини Ревуцьких здійснила низку наукових відкриттів й започаткувала новий історико-генеалогічний напрям досліджень в українському музикознавстві. Водночас, у перелічених працях під іншим кутом зору висвітлюється та проблематика, яка опинилась у центрі уваги даної розвідки.

*Мета статті* – дослідити цикл «Галицькі пісні» Л. Ревуцького як об'єкт глибокого музикознавчого аналізу, простежити втілення західноукраїнської семантики як на рівні образного змісту, так і на рівні мовних та інтонаційних особливостей.

Українська народна пісня справила могутній вплив на формування особистості Л. Ревуцького, інтерес до музичного фольклору був присутній протягом усього його творчого життя. Значний мірою він сформувався під впливом старшого брата Д. Ревуцького (1881-1941 рр.) – відомого українського фольклориста, філолога і мистецтвознавця.

Яскраве обдарування Л. Ревуцького виявилось у створенні самобутніх, новаторських, і в той же час, глибоко національних творів: наприклад, кантати-поєми «Хустина», «Оди пісні», симфоній, концертів та багатьох інших композицій. Особливе місце у творчій спадщині митця посідають обробки українських народних пісень для голосу з фортепіано (понад 120), зібрані у циклах «Сонечко», «Галицькі пісні», «Козацькі пісні».

На відміну від М. Лисенка та М. Леонтовича, які самі записували більшість оброблених ними пісень у народному виконанні, Л. Ревуцький використовував мелодії із збірників інших авторів, або ж записував їх із голосів професійних митців. Деякі пісні, були ним взяті із збірника К.Квітки «Українські народні мелодії» (К., 1922), інші – із збірки брата Д.Ревуцького «Золоті ключі» (К., 1926). Частина обробок композитор записав з уст видатних українських митців: актора П.Саксаганського, фольклориста М. Гайдая, актриси Є. Петляш, співаків Д. Євтушенка та А. Доліво-Соботницького [1; 77–78].

Більшість обробок Л. Ревуцький створив у період 1924–1927 рр. Серед стимулів, що зумовили звернення композитора до фольклору, було вдале виконання відомим співаком Анатолієм Доліво-Соботницьким (1893-1965 рр.) низки його обробок. Саме на замовлення цього співака, задля поповнення його виконавського репертуару, композитор і написав цикл «Галицькі пісні» 1926 р. Важливо зазначити, що він призначений для концертного виконання, тому це суттєво вплинуло на рівень складності музичної мови та акомпанементу.