

Ю. В. Воскобойнікова

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

ФІНАЛ ОПЕРИ Ж. БІЗЕ «КАРМЕН»: КОМПОЗИТОРСЬКА РЕЖИСУРА ЯК ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОЇ МОДЕЛІ

Ю. В. Воскобойнікова. Фінал опери Ж. Бізе «Кармен»: композиторська режисюра як основа виконавської інтерпретаційної моделі

Розглянуто компоненти авторського тексту фінального дуету опери Ж. Бізе «Кармен» та їхній вплив на виконавську інтерпретацію. За допомогою дієвого аналізу літературного тексту та структурного аналізу музичної форми обраного фрагмента, виявлення закономірностей тонального плану та компаративного аналізу різних постановок запропонована виконавська концепція, яка повністю спирається на розшифрування авторського тексту, включно з його конструктивними, психологічними та візуально-пластичними складовими. Також виявлено характер інтонаційного мислення Ж. Бізе, притаманного фіналу опери «Кармен», та його спрямованість в музичну естетику експресіонізму.

Ключові слова: Жорж Бізе, фінал опери «Кармен», композиторська режисюра, дієвий аналіз, тональний план, веризм, експресіонізм.

Yu. V. Voskoboinikova. The final of G. Bizet's opera “Carmen”: composer's direction as the basis of the performer's interpretation model

The scientific topicality. The opera “Carmen” by French composer J. Bizet is a part of the repertoire of leading opera theatres and has recently undergone many impressive interpretations, more aimed at something shocking than the disclosure of musical material. Nowadays when directors that are not musicians are involved in opera production, it is extremely important to return to the in-depth study of musical material in order to reveal the compositional direction of G. Bizet, hidden in the score.

The purpose of the study is to reveal the compositional intentions of the musical direction of the final duet and choir from Bizet's opera “Carmen” by deciphering the author's text, in particular the constructive, psychological and visual-plastic components of the stage action encoded in it.

The methodology. The research was carried out by using an integrated approach involving effective analysis of literary text, structural analysis of musical form, identification of patterns of tonal plan, analysis of psychological and visual-plastic components of the selected fragment of the opera, as well as using comparative analysis of its various productions.

The results. The article identifies the main components of the author's musical text that affect the quality of director's and performer's interpretation. A detailed description of the author's work on the formation and tonal plan of the final of the opera “Carmen” was made, which determine its psychological and visual-plastic essence.

The scientific novelty. For the first time in the study of the final of the opera “Carmen” music-theoretical analysis was combined with visual-plastic and effective one, which directly opens new perspectives for effective deciphering by performers of the author's intentions laid down in the musical text.

The practical significance. The materials of the article can be used in the practical activities of opera directors and performers, as well as in the educational process of training of vocal and conducting art masters.

Conclusions. It was determined that Georges Bizet's compositional skills are based on three main components – a deep psychological sense of the material, specific shaping and innovative tonal plan for the music art of his time.

The psychological completeness of the images of the heroes of the final of the opera “Carmen” is ensured not only by the use of leitmotifs, but also by the parallel presentation of images in the stage and off-stage (behind-the-scenes) space of the play.

The main shaping principle the final is the destruction, which coincides with the psychological state of the heroes who suffer from internal disorders.

G. Bizet's specific approach to the tonal plan together with extremely sharpened intonation brings the vocal parts of recitatives closer to expressionist aesthetics, the development of which will take place in French music of the XIX–XX centuries, in particular in the works of F. Poulenc.

Keywords: Georges Bizet, final of the opera “Carmen”, composer's directing, effective analysis, tonal plan, verism, expressionism.

Актуальність теми дослідження. Опера «Кармен» французького композитора Ж. Бізе є однією з найбільш виконуваних у світі. Вона давно і впевнено утримує свої позиції, входячи в репертуар провідних оперних театрів. Водночас партитура «Кармен» є прекрасним матеріалом

для навчання диригентській майстерності, адже характер її будови вимагає від виконавців і глибокого розуміння музичних засобів виразності, і продуманості режисерського підходу, і тонкого відчуття специфіки інтонування тексту.

Численні інтерпретації опери «Кармен» вражають своїм розмаїттям. На жаль, останнім часом воно здебільше зумовлено не пошуками нових смислових глибин цього шедевра, а суспільним попитом на епатажні постановки, мало пов'язані з авторським задумом щодо сюжету та характеру дійових осіб, і ще менше – з авторським задумом щодо психологічної обґрунтованості музичних образів. Проте залишимо «мертвим ховати своїх мерців» (Мф. 8:22). Партитура Ж. Бізе є настільки продуманою, вивіреною та деталізованою, що з неї можливо «зчитати» не лише характеристики героїв, але й візуальний ряд опери. Щоправда, ця опція є недоступною для режисерів, які не мають музичної освіти (а таке явище в оперному мистецтві зараз є дуже поширеним) та певної музичної обдарованості, яка б дозволяла їм інтерпретувати всі компоненти фактури, а не лише темп і метроритм, які «лежать на поверхні». У цій статті на прикладі фінального дуєту та хору опери «Кармен» розглядається композиторська режисура Ж. Бізе, прихована автором у музичному матеріалі.

Постановка проблеми. Синтетичний характер оперного мистецтва ставить як перед виконавцями, так і перед науковцями низку завдань, які можна вирішити, лише максимально залучивши арсенал дослідницьких методів музичного і театрального мистецтва. Комплексний аналіз, що одночасно поєднує ці два погляди, який є спроможним надати новий поштовх до розкриття авторського задуму Ж. Бізе та допомогти створенню більш реалістичних виконавських інтерпретацій, на сьогодні ще не здійснений.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З початку 2000-х років увага дослідників опери «Кармен» переважно сфокусована на постмодерних постановках, які здійснювалися у різних куточках світу. Статті, як правило, мають критичне спрямування, предметом обговорення є режисура, специфіка та якість виконавського рішення, але не авторська концепція опери.

Загальні питання інтерпретації опери розглядалися в декількох дисертаціях. Праця А. Сокольської (2004) сконцентрована навколо поняття «оперний текст». Авторка розглядає його структуру, ієрархію субтекстів, при цьому оперуючи переважно теоретичними концепці-

ями, без заглиблення безпосередньо у музичний матеріал. Проте уявляються важливими визначені нею властивості оперного тексту, зокрема структурна багаторівневість та здатність редукуватися до міфу, які забезпечують йому рухливість, що дозволяє йому адаптуватися до культурного контексту та «зберігати певний шар потенційної, семантики у постановочній традиції та глядацькому сприйманні, закріплювати за собою ідеологічні та стильові кореляції» (Сокольська, 2004, с. 121).

Безпосередньо питання диригентсько-режисерської взаємодії розглянуті у дисертації Н. Маркар'ян (2006). Обраний нею період кінця ХХ – початку ХХІ ст. малює досить песимістичну картину саме через масовий прихід в оперу суто театральних режисерів, не музикантів, для яких власно музичний текст є інформаційно «закритим». Це призводить до виникнення певних дієвих «пустот», які в таких випадках компенсуються штучно вибудованими сценічними ефектами та подіями.

Споріднених ідей сповнена стаття М. Черкашиної (2011), у якій порушено питання меж інтерпретаційної волі (або свавілля) виконавців та розглянуто деякі парадоксальні рішення «режисерської опери».

Досить цікаво виглядає заочна полеміка Л. Купець (2013) та Дж. Флітона (2016) щодо самої особистості Ж. Бізе. Перша вважає образ композитора результатом певної мистецтвознавчої міфології (Купець, 2013), винуватить різних авторів біографій в упередженості, спробах ідеологічної «прокраски» особистості (від себе зауважимо, що не без цього), але, здається, Л. Купець вдалося виплеснути разом із водою дитину: поставивши під сумнів і музичну обдарованість Ж. Бізе, і його нагороди, і цінність його авторського спадку, вона сумлінно низвела композитора до статусу посередньої міфологеми. Водночас Дж. Флітон, навпаки, вважає, що Бізе «був одним з небагатьох оперних композиторів в епоху панування Верді і Вагнера, що створили справді індивідуальний стиль; Гуно і Деліб, можливо, були його музичними орієнтирами, але з “Кармен” він вивів французьку оперу в незвідані води; Массне (з “Манон” та “Вертером”) хоробро продовжив те, що залишив Бізе. Чайковський публічно визнав вплив Бізе на його опери “Євгеній Онегін” та “Пікова дама»» (Флітон, 2016).

Одним з небагатьох, як не дивно, досліджень, які безпосередньо ґрунтуються на нотному тексті, є стаття Е. Макконнелл (McConnell, 2012),

яка містить концепцію форми та блискучий аналіз тонального плану фінальної сцени опери.

Стаття Л. Пен (2015) має дещо «локальний» характер і присвячена виявленню драматургічної ідеї образу Хосе та специфіці її вокального втілення. Партію Хосе розглянуто в аспекті співвіднесення її музичної виразності з логікою драматургічного розвитку образу.

Мета статті — виявлення композиторських інтенцій музичної режисури фінального дуету та хору з опери Ж. Бізе «Кармен» шляхом розшифрування авторського тексту, зокрема закодованих у ньому конструктивних, психологічних та візуально-пластичних компонентів сценічної дії. У дослідженні зроблено спробу знайти об'єктивні засади для створення інтерпретаційної виконавської моделі, базуючись на застосованих композитором принципи формоутворення та засоби музичної виразності, а також дієвий аналіз фіналу опери й компаративний аналіз відомих сценічних інтерпретацій обраного фрагмента.

Виклад основного матеріалу дослідження. Оперний музичний текст розгортається мінімум на двох рівнях. Перший — умовно позначимо його як фактологічний — впливає з лібрето. Він містить літературний текст, який безпосередньо є носієм певної конкретики подій та стосунків персонажів, а також авторські вказівки щодо місця та обставин, на тлі яких ці події та стосунки розгортаються. Другий рівень музичного тексту — психологічний — засобами музики позначає внутрішній стан героїв у синхронному з текстом, або у самостійному (оркестровому) викладенні.

Звісно, створювана за музичним текстом оперна вистава як синтетичний об'єкт починає «прирошувати» нові смислові рівні завдяки подальшому «перекладу» мовами інших мистецтв, а саме акторській грі, мізансценуванню, світловому оформленню, декоруванню тощо. Але у цьому разі нас передусім цікавить базова інтерпретація саме перших двох рівнів музичного тексту.

Аналіз багатьох виконань фіналу «Кармен» наводить на думку, що текст цього фрагменту опери ніби надає режисерові недостатньо ресурсів для інтерпретування. На перший погляд, літературний текст виглядає досить повторним, «крутиться» навколо бажання Хосе утримати біля себе Кармен та її відмови. Дієвий ряд також виглядає досить мізерним. Герої зустрічаються, сперечаються, не знаходять спільного рішення, що призводить до трагедії. І все це відбувається протягом досить тривалого часу — сцена про-

довжується понад 10 хвилин, що для візуально-пластичного мистецтва не так і мало. А з огляду на те, що в сцені майже немає типових форм звичної структури, що вся вона розгортається у наскрізному розвитку, виникає певний парадокс: музичний матеріал змінюється дуже швидко, але режисер і виконавці не знаходять у ньому інтенцій для урізноманітнення сценічної дії. У деяких постановках (навіть, забезпечених першокласними вокалістами!) створюється враження, що співакам немає чим себе зайняти: дон Хосе вештається по сцені, з усіх сил демонструючи страждання, Кармен дотримується максимальної емоційної холодності, за винятком окремих експресивних фрагментів вокальної партії у високій теситурі. Така ситуація виникає внаслідок побіжного зчитування інформації, яку містить партитура.

Для того щоб уникнути статичності у досліджуваній сцені, необхідно зробити дієвий аналіз літературно-музичного тексту, визначивши власно події. За К. Станіславським та його послідовниками, подія — це факт, який виявляє конфліктні відносини кількох дійових осіб і спонукає їх до дії, внаслідок чого відбуваються певні зміни у поведінці дійових осіб: у них з'являються завдання, які, власне, і є рушійною силою подальшої дії, в центрі якої — певний конфлікт. Отже, розглянемо дієву складову сцени, спираючись на музичний текст.

Дон Хосе з'являється досить раптово для Кармен, попри попередження її подруг та результати ворожіння, якому вона, циганка, має вірити в силу своєї ментальності. Здавалося б, чому поява Дона Хосе дивує Кармен? І чому, власне, ми робимо такий висновок? Несподіваність його появи дуже яскраво виражена в музиці. Досить коротка (25 тактів) для рухливого темпу оркестрова зв'язка, що поєднує попередню сцену з фіналом, містить квінтесенцію основних інтонаційних характеристик героїв. Першою звучить тема Ескамільйо, в яку вторгається драматизований хроматичний мотив з хабанери Кармен (приклад 1).

Звучання теми Ескамільйо є поліфункціональним. По-перше, вона символізує значення самого образу Ескамільйо у цій сцені при тому, що він в ній відсутній. Саме Ескамільйо посідає центральне місце в уяві двох головних героїв: як коханий — для Кармен, як суперник — для дон Хосе. По-друге, тема створює контекст дії, що розгортається: починається корида, у якій бере участь Ескамільйо, натовп сходиться до амфітеатру. Навіть зниження динаміки з кожною фразою теми тореро ($f - mf - p - ppp$),

Приклад 1. Тема Ескамільйо (1) та мотив хабанери Кармен (2)

Tempo I. Allegro. (♩ = 116.)

(The crowd has entered the amphitheatre; Frasquita and Mercedes also go in. Carmen and Don José are left alone.)

1

2

а потім її несподіване закінчення малюють і фізичне віддалення звуків амфітеатру (і зачинення воріт до нього), і переводять фокус уваги слухача на пару головних героїв.

Як тільки зникає тема тореро, з'являється так звана «тема рокової пристрасті» (3), що характеризує внутрішній стан дона Хосе. З її появою тема Ескамільйо зникає, а мотив, який характеризує Кармен, набуває остинатного викладення, ніби метушливо обертається на місці у пошуках виходу. Фактично всі звукопластичні інтенції виконавцям і режисеру надано дуже точно (див. приклад 2).

При цьому відбувається щотактова зміна ритмічної пульсації з одночасним подрібненням тривалостей та стрімким динамічним розвитком, який раптово закінчується коротким, майже туттійним ударом в оркестрі. Раптове включення лише на один звук оркестрових груп, які не були задіяні тактом раніше, безперечно, покликане створити відчуття раптового ж зіткнення Кармен з доном Хосе. У повній тиші звучить досить недоречно питання Кармен: «Це ти?» Звісно, вона бачить, хто це. «Це я», — так само недоречно і коротко відгукується дон Хосе.

Зустріч — це перша подія досліджуваної сцени, внаслідок якої протягом наступного епізоду герої будуть реалізовувати свої завдання: дон Хосе — спробувати повернути Кармен, а Кармен — намагатися закінчити розмову якомога швидше, адже вона запізнюється на бій Ескамільйо. Стартові позиції героїв на початку дуету розкриваються в подальшому музичному матеріалі. Кармен заявляє, що її попередили

про вірогідний візит дона Хосе, а також про те, що її життя загрожує небезпека. Партія побудована в характері мовленнєвого поспішного речитативу, вона майже не містить жодних інтонацій — Кармен намагається якомога швидше обминути колишнього коханця, не вступаючи з ним у довгі розмови (приклад 3).

Дон Хосе передусім декларує: він не збирається погрожувати (і на цей момент це абсолютна правда), що підтверджують лірико-ламентозні прохальні інтонації його мелодійного речитативу. Синкопований ритм оркестру виражає не лише хвилювання, але й надію. Мажорне забарвлення кульмінації умовлянь показує, що дон Хосе не лише сам знаходиться у полоні мрії про щасливе життя з коханою, але й переконаний, що зможе вмовити Кармен почати все спочатку. Екзальтована партія Хосе сягає граничних нот діапазону (приклад 4).

Кармен розуміє, що діалог затягується, і починає нервувати. Про це свідчить і зміна мелодики її партії (використання ширшого діапазону, пунктирний ритм, хроматизми, які ніби «віддзеркалюють» спокусливу тему хабанери), і зміни оркестрового супроводу, в якому замість сухих акордів з'являється переривчастий ритмічний рисунок у комбінації зі штрихом staccato. Якщо пам'ятати про її завдання у цій сцені, то стає зрозумілим, що музика відтворює її внутрішній стан: вона поспішає до Ескамільйо, переживає за нього, розмова з доном Хосе її лише дратує, що композитор і відбиває музичними засобами (приклад 5).

Цікаво, що наприкінці цього епізоду Бізе використовує в акомпанементі заліговані акорди,

Приклад 2. Теми Ескамільйо (1), хабанери Кармен (2)
та рокової пристрасті (3)

12117 attaca.

Carmen. *Recit.* (*shortly*) (*not slowly*)
C'est toi! L'on m'a - vait a - ver -
You here? Some friends just came to

Don José. *p*
C'est moi!
I'm here!

Sopranos I. II.
Tenors.
Basses.
Chorus
behind the scenes.

Piano. *Recit.*

Приклад 3. Перший речитатив Кармен з фіналу опери

Carmen. *Recit.* (*shortly*) (*not slowly*)
C'est toi! L'on m'a - vait a - ver -
You here? Some friends just came to

ti - e Que tu n'é - tais pas loin, que tu de - vais ve -
tell me That you were near at hand, that you would come to -

nir; L'on m'a - vait mê - me dit de crain - dre pour ma vi - e;
day; And they wanted me to be - lieve_ you mean to kill me!

Moderato. (♩ = 96.)

Приклад 4. Кульмінація першого речитативу дона Хосе

Приклад 5. Зміни у партії Кармен, активізація ритміки

які явно ілюструють якісь дії: чи то різкий поворот Кармен, яка намагається піти, чи то реакцію дона Хосе на її тверду і рішучу відповідь.

Якщо звернути увагу на цю деталь, зіставивши її зі змістом тексту, стане ясно, що відбулася наступна подія сцени – Кармен вирішила закінчити розмову з Хосе, і його завдання має змінитися – тепер йому не просто потрібно вмовити її надати йому другий шанс, але й фізично утримати Кармен, адже слухати його вона вже не має наміру. Слід дотримуватися у цьому епізоді композиторської режисури, адже в іншому разі продовження сцени виглядає штучним та безпідставним: Кармен, яка тільки-но рішуче поставила крапку у стосунках з доном Хосе, яка запізнюється на смертельно небезпечний бій Ескамільйо і яка страшно роздратована цією затримкою, залишається слухати чергові пасажі колишнього коханця про його любовні наміри. Все це тягне за собою низку протиріч, які не відповідають психологічним реаліям опери. Але є пояснення, яке може повернути логіку сценічній дії – Хосе тримає її силою. Він не залишає надії вмовити Кармен, про що говорить

збереження фактури і тематизму його попереднього аріозного фрагменту. Водночас очевидно, що Хосе поки що налаштований застосувати лише любовну зброю. Кармен вже не на жарт розлучена – композитор виявляє це через швидке чергування звичайних та тріольних вісімок, прискорення темпу, модулюючи секвенції уводять її партію від тональності аріозо дона Хосе (приклад 6).

Хосе продовжує свою лінію, до якої контрапунктом вмонтовані заперечення Кармен. Фактично лише цей фрагмент відповідає класичним уявленням про оперний любовний дует. Але його гармонію, попри певну злагодженість вокальних партій, розриває сюжетне протиріччя, яке виступає на перший план відразу по закінченні дуету.

«Розлюбила мене?» – раптом питає дон Хосе. І вдруге вже впевнено стверджує: «Розлюбила зовсім!» Уважний режисерський погляд має «зачепитись» за ці дві репліки. Що саме спонукало Хосе до цього питання? І що миттєво розвіяло сумніви? Композитор явно натякає на якусь приховану подію, адже, перш ніж герой

Приклад 6. Модулюючі секвенції в речитативі Кармен

Un poco animato.
Carmen.

Non! je sais bien que c'est l'heu - - - re, Je sais
No! well I know you will kill me, Well I

toi!
well!

Un poco animato. (♩ = 112.)

bien que tu me tue - ras;
know the moment is nigh.

poco creso.

озвучує своє питання, в оркестрі відбуваються колористичні зміни: з'являється загрозливе остинато (1) і далі за допомогою лише одного акорду — модуляція у однотерцову тональність, яка створює враження стрімкого зсуву (2). Перша репліка Хосе позначена ремаркою «тривожно», друга — «у розпачі». До того ж оркестр знову підтверджує загальним ударом (3), що відбулося щось значне (приклад 7).

Справа режисера — вирішити, як саме візуалізувати цей момент. Можливо, Хосе побачив щось, зазирнувши в очі коханій. А можливо, як це вирішено у деяких постановках, він намагається у якості останнього аргументу поцілувати Кармен, і бачить її невтішну для себе реакцію. Або вона взагалі не слухає його, повністю захоплена переживаннями за Ескамільйо. Що б там не було у підтексті — оркестрова партія ясно натякає, що ця подія (реакція, рух, або, навпаки, відсутність реакції) повертає дію у драматичне русло. До того ж Кармен прямо підтверджує, що більше не любить Хосе.

Оркестрова фактура зрушується у темповому відношенні, тріольна пульсація передає граничну ступінь хвилювання Хосе. Він готовий пробачити Кармен і присвятити їй все своє життя, проте колишній коханій він не цікавий.

У кульмінації цього сольного фрагменту (приклад 8) оркестрова партія дублює вокальну в унісон, доповнений пульсацією на домінанті

(1). Наприкінці фрази в оркестрі з'являється мотив з теми рокової пристрасності, який інтегрується і в вокальну лінію (2).

У багатьох постановках цей епізод побудований на поступовому розгортанні насильства. Хосе (П. Домінго) грубо утримує Кармен (Т. Берганца) у постановці Паризької національної опери, герой Й. Кауфманна, окрім того, зриває мантилю з голови героїні А. Антоначчі у Ф. Замбелло в «Ковент-Гарден». Це виглядає набагато природніше, ніж, наприклад, сценічне рішення Глайнборнського фестивалю, у якому Баррі Макколі співає цей фрагмент на певній відстані від Марії Юїнг, якій доводиться неймовірними (але все одно безрезультатними у сенсі переконливості) зусиллями виправдовувати своє перебування за межами амфітеатру, дорога до якого в цей момент абсолютно вільна.

На декларацію тотальної самопожертви Хосе Кармен відповідає, що готова померти, але вільною. Від цього моменту і до самого кінця опери Ж. Бізе використовує «паралельний монтаж» двох сюжетів. На передньому плані розгортається трагедія між Хосе та Кармен, на другому — відбувається корида, звуки якої періодично доносяться до слухача і до героїв першого плану, створюючи одночасно і текст, і контекст, і антитезу основних подій. Хор, який уособлює глядачів бою Ескамільйо, є джерелом дуже важливої інформації для Кармен. Адже,

Приклад 7. Фрагмент «Розлюбила мене?»

len - tan - do
 tu n'ob-tien-dras rien, rien de moi! —
 I am deaf, how - e'er — you im - plore! —
 ver, toi que j'a-do - re! Et me sau-ver a - vec toi! —
 save, for still I love you! Save you, and my-self as well! —
a tempo

Don José. (anxiously)
 Tu ne m'ai-mes donc plus?
 Then you love me no more?
cresc. sf dim.

Carmen. (despairingly) *mf* (tranquilly)
 Tu ne m'ai-mes donc plus! — Non, — je ne t'ai-me
 Then you love me no more! — No! — I love you no

коли з амфітеатру доноситься «Перемога!», вона, відповідно до однієї з ремарок партитури, «робить жест захоплення». Цей жест миттєво «зчитує» Хосе, і його бажання віддати останнє своїй обранці міняється на афективний гнів. Крім втрати коханої, він переживає гостре почуття приниженості. Хосе раптом розуміє, чому саме Кармен так холодно ставиться до нього. В інтерпретації деяких режисерів саме в цей момент вже з'являється ніж в руках Хосе, що, до речі, дуже обтяжує виконавця. Адже сперечатися на сцені можна досить довго, але сперечатися зі зброєю в руках набагато складніше — необхідно виправдовувати її незастосування.

Хосе знов питає Кармен: «Так любиш ти його?», але, здається, вже не для того, щоб узнати правду, а лише для того, щоб змусити її сказа-

ти цю правду вголос і, тим самим, отримати «законне» право на помсту. Кармен, у свою чергу, не просто відповідає, а явно знущується — про це свідчить використана Бізе ламана інтонація її вокальної лінії. І, дратуючи Хосе, вона декларує свою любов до Ескамілью. Значне розширення темпу (*molto moderato*) надає більшій смислової ваги її словам («Шалено! І хоч би смерть мені загрожувала — я люблю його, обожаю», приклад 9).

Завдяки використаним засобам виразності — переходом декламаційності цієї фрази в високу ферматовану ноту на слові «обожаю», відсутності підтримки оркестровою партією — формується образ нестримного прагнення волі, яке й притаманне образу Кармен. Разом з музичною партією вона максимально розкриваєть-

Приклад 8. Лірична кульмінація фіналу опери

The image shows a musical score for the final scene of the opera 'Carmen'. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in French and English. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *ff*. There are two circled areas: one around the vocal line in the third system and another around the piano accompaniment in the same system. A circled '1' is in the top right corner of the first system, and a circled '2' is in the top right corner of the third system. The number '18117' is at the bottom left of the fourth system.

tends, tout! Mais ne me quit-te pas, Ô
hear? all! But ah! then love me still, Car-

ma Car - men, Ah! sou - viens - toi, sou - viens - toi
men, my love! Ah! but re - call, re - call that

du pas - sé! Nous nous aimons, ne gar - re!
time a - gain! We lov'd so fond - ly then!

(with desperation)
Ah! ne me quit - te pas, Car - men, ah! ne me quit - te
Do not for - sake me now, Car - men, do not for - sake me

ся драматичною майбутньому. На цій гострій ноті її визнання почуттів до Ескамільйо, попри вірогідний фінал, її підхоплює хор, який радіє перемозі тореадора. Фактично цей момент і є драматичною кульмінацією фінальної сцени, оскільки тут дія робить останній поворот, і вперше у Хосе виникає завдання не відпустити до іншого Кармен, хоча б і ціною її життя.

Подальші події режисери змальовують по-різному. У більшості постановок образ Кармен є досить цільним — саме її на початку опери було заарештовано зі бійку з ножом, отже, навряд чи вона дуже перелякана. У деяких інтерпретаціях вона настільки не вірить у спроможність Хосе на будь-який мужній вчинок, що розкриває руки назустріч озброєному чоловікові. І, до речі, цей рух надзвичайно влучно співпадає з музикою, підкреслюючи кульмінацію репліки Кармен (приклад 10).

І виявляється, що він дійсно на це неспроможний. Він втретє вже після з'ясування того факту, що йому знайшли заміну, питає: «Скажи в останній раз, демоне, його ти любиш?» Замість відповіді Кармен жбурляє йому кільце, яке він колись подарував їй. Власне, цей момент дуже точно «відпрацьований» в оркестрі, який музично ілюструє політ і падіння кільця (приклад 11).

Це остання краплина. Хосе реагує миттєво. І над сценою вбивства знову звучить триумфальний хор, символізуючи чи то перемогу Хосе над суперником, чи навпаки, адже Кармен вибрала смерть, а не зраду своєму новому коханцю.

Якщо придивитися до форми фіналу, при всій нерозривності та стрімкості музичного розвитку, вона у смисловому плані поділяється на два епізоди. Принциповою їхньою відмінністю є поява хору з темою тореадора у другій половині фіналу.

Приклад 9. Драматична кульмінація фіналу опери

Je l'ai - me!
I love him!

(furiously.)
ver, dis - tu l'ai - mes donc?
there! Say, You love him, then?

molto

Molto moderato. (♩ = 84)

Je l'aime et de - vant la mort mêm - e Je ré - pè - te - rai que je l'ai -
I'd say, and were it my last breath, In the face of death, that I love

12117

Приклад 10. «Тоді вбивай скоріш! Або дорогу дай»

(angrily.)
Eh bien! - frap - pe - moi donc, - ou l'ai - se - moi pas -
Then come! - Strike me at once, - or let me go to

Listesso tempo.

cer! - them!

Listesso tempo.

12117

Приклад 11. Сцена з кільцем

Allegro moderato.
Don José. (rushing towards Carmen.)

fois, tu me l'ai - vas don - né - e, Tiens! Eh bien! dam - né - e!
bought, the one that has your name on! So! You will, you de - mon!

(♩ = 104)

ff a tempo. colla voce. (Panfare behind the scenes.)

Перша частина складається з матеріалу двох типів: речитативного та аріозного. Речитативний пов'язаний з образом Кармен, яка поспішає, говорить на ходу, не має бажання занурюватися у розмову, аріозний – з образом Хосе, який намагається вплинути на Кармен, захопити її увагу і «показати себе у всій красі», про яку вона, можливо, забула.

Шляхом поступового розширення аріозних сцен Жоржу Бізе вдається продемонструвати, як посилюється тиск Хосе на Кармен, хоча він здійснюється виключно ліричними засобами. Перше аріозо Хосе за формою нагадує куплет пісні: воно має широкий діапазон, побудоване на хвилеподібних та ламентозних інтонаціях, рухах із залученням досить високої теситури, що підкреслює ліричний характер цього епізоду (схема 1).

Друге аріозо побудовано на тому самому матеріалі, але містить контрапунктичне включення Кармен, що дещо розширює форму завдяки дуєтному епізоду.

Третє аріозо вже має чітку тричастинну форму з епізодичною перегармонізацією основної теми в мажорі. Речитативи, навпаки, стають коротшими. Якщо перший з них був досить розлогим, то у другому, після аріозо, Кармен стає лаконічнішою (Бізе психологічно точно вибудовує тактику поведінки жінки у разі небажаних залицянь). Закінчується епізод реплікою Кармен, яка переходить у вступ хору.

Слід зазначити, що Е. Макконнелл (McConnell, 2012) структуру усього фіналу визначає дещо інакше, ніж запропоновано у цьому дослідженні (вона поділяє його на 4 сцени). На її думку, перша сцена завершується після дуєту, а третій речитатив розпочинає другий епізод фіналу. На наш погляд, у цьому є певна

логіка, оскільки, починаючи зі слів «Розлюбила мене?», Хосе вступає в інший психологічний стан, тон розмови героїв змінюється. Але, з іншого боку, музично-драматична форма продовжує розгортатися, утворюючи динамічно розвинуту, але все ж таки цілісну музичну побудову. Саме тому у цьому дослідженні межу цього епізоду визначено за фактом появи нової дійової особи – Ескамільйо. Ми не обмовилися. Дійсно, сам Ескамільйо не з'являється на сцені, але його образ, трансльований через реакції глядачів кориди, фактично вривається у сценічну дію, що змінює емоційне забарвлення усєї сцени.

Як вже було зазначено вище, Кармен дуже відверто реагує на схвальні викрики хору, у чому миттєво опиняється викритою Хосе. У подальшому будова другого епізоду наслідує принципи, використані композитором у першому: чергування речитативів та хорових фрагментів відбувається так само, але тепер не з «прирощуванням» обсягу останніх, а їхнім «стисканням» аж до самого кінця вистави, що завершується повним проведенням теми тореадора у оркестрово-хоровому *tutti* та заключним речитативом Хосе. «Стискання» сценічного часу відбувається, зокрема, шляхом накладення вступів хору на останні – як, правило, найдраматичніші – репліки речитативів.

Е. Макконнелл (McConnell, 2012) звертає особливу увагу на роль тональності у формуванні фіналу опери «Кармен». Складно визначити, чи була тональна драматургія результатом планомірного моделювання, чи вона стала результатом творчого натхнення Ж. Бізе, але її фактична будова вражає.

Тональний план повністю позначає психоемоційне руйнування як образу Хосе, від хворо-

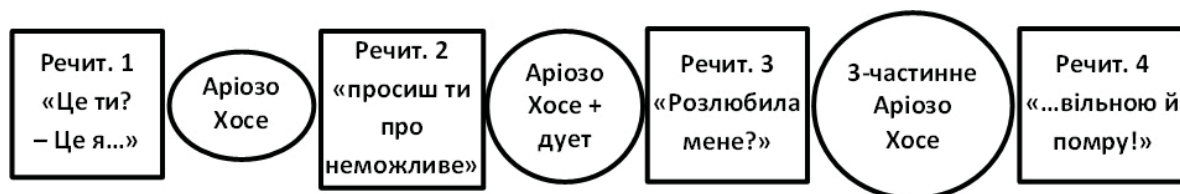


Схема 1. Структура першого епізоду фіналу

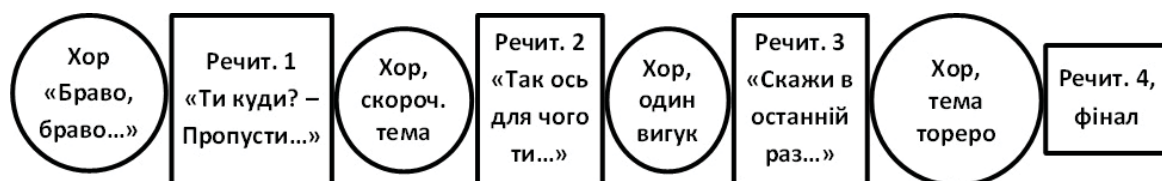


Схема 2. Структура другого епізоду фіналу

бливої любові до ненависті, так і його стосунків з Кармен. Відносна стабільність тонального плану в першому розділі фіналу, добігаючи кінця, втрачає конкретні закономірності, залишаючи лише перманентне підвищення тональності. Неможливість дійти згоди виражена в тональному плані через хроматичні та медіантні модуляції, перегармонізацію кадансів (коли, наприклад, Кармен ніби продовжує тональний план аріозо Хосе, але в кульмінації та кадансі замість тональності, яка стверджується, виникає зовсім інший акорд). Конкретні приклади неможливо описати краще, ніж це зроблено Е. Макконнелл: «Вступний речитатив зрештою закріплюється у до мажорі, але, хоча Кармен переможно готує каденцію в цій тональності, кажучи: “Між нами все закінчено”, остання нота її фрази гармонізується не тонікою, а, скоріше, тональністю VI ст. (ля-бемоль мажором) /.../ оскільки ця зірвана каденція також ініціює першу пісню Хосе, його ігнорування її слів може бути більш ясним» (McConnell, 2012, с. 2).

Щодо дуетного фрагмента з 1 епізоду, дослідниця зауважує: «Кармен приєднується до Хосе в хроматичному, протилежному русі контрапункту для цієї строфи, поки що капітулюючи перед його тональністю (можливо тому, що він все одно не слухає), проте тонко пропонуючи і музично, і текстово, що вона ледь піддається» (McConnell, 2012, с. 3).

Багато речитативів Кармен, якими вона перериває ліричні вмовляння Хосе, побудовані на хроматичних інтонаціях, споріднених до хаба-нери. При цьому у другій половині фіналу кожний випад Кармен підтримується наступною мажорною хоровою тональністю, ніби образно вказуючи на чергову перемогу Ескамільйо у боротьбі за серце Кармен. І, власне, перемогу Кармен над зазіханнями і погрозами Хосе силою її почуття до тореадора.

Висновки. Демонстрована у фіналі опери «Кармен» композиторська майстерність Жоржа Бізе базується на трьох китах — глибокому психологічному відчутті матеріалу, специфічному формоутворенні та новаційному тональному плані. В усіх трьох сферах він використовує незвичні для свого часу засоби виразності.

Психологічні паралелі, використані композитором, створюють дуже об'ємні образи з одночасно поданим текстом і підтекстом. Причому це завдання вирішується не лише за допомогою лейтмотивів (з огляду на високий ступінь дослідженості цього аспекту ми майже не торкалися його у статті), але й шляхом од-

ночасного зіставлення образів у сценічному та позасценічному (закулісному) планах вистави.

Вибудований Бізе «розпад» форми, що виявляє та супроводжує психологічний розлад внутрішнього світу героїв (це стосується і Хосе, і Кармен), показує, що навіть деструкція може виступати формоутворюючим принципом музичної драматургії. Властиве ж Бізе ставлення до тональності є дуже рідкісним для опери XIX ст. Іноді його розцінюють як передвісник імпресіоністичного композиторського погляду на формування музичного матеріалу, але, зважаючи на текст опери «Кармен», можна констатувати, скоріш, експресіоністичний підхід до вираження афективних станів головних героїв, розвиток якого безпосередньо у французькій музиці буде спостерігатися у творчості Ф. Пуленка. Таким чином, реалізація засобів художньої виразності Ж. Бізе має відбуватися не стільки з позицій романтичної опери або традицій веризму, скільки з позицій експресіоністичної естетики, що, відповідно, має позначатися і на режисерській інтерпретації.

Результати цього дослідження можуть бути використані в практичній діяльності режисерів, вокалістів та диригентів, які працюють з оперним матеріалом, у педагогічній діяльності, а також слугувати підґрунтям для подальших досліджень оперної музики.

Список посилань

- Купец, Л. (2013). «Кармен» Жоржа Бізе и культурные мифы XX века. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2, 44–59. <https://docplayer.com/26541731-Karmen-zhorzha-bize-kupec-l-a-i-kulturnye-mify-hh-veka.html>
- Лю, П. (2015). О драматургической идее образа Хосе и её музыкальном воплощении в опере Ж. Бизе «Кармен». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 148–153. <https://docplayer.com/70478469-O-dramaturgicheskoy-idee-obraza-hoze-i-eyo-muzikalnom-voploshchenii-v-opere-zh-bize-karmen.html>
- Маркарьян, Н. (2006). *Режиссура и дирижирование: проблемы взаимодействия в оперном театре XX — начала XXI веков*. [Дис. док. иск., Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства].
- Сокольская, А. (2004). *Оперный текст как феномен интерпретации*. [Дис. док. иск., Казанская государственная консерватория им. Н. Жиганова].
- Черкашина, М. (2011). Классические оперные шедевры и парадоксы «режиссерского театра». *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені В. В. Нежданової*, 14, 9–19.
- Fleeton, G. (2016). *Carmen. Prima la donna e poi la musica*. <http://www.georgefleeton.com/316605824>

McConnell, T. (2012) *Together Intertwined: Carmen's Final Number*; 41st Annual Meeting of Music Theory Society of New York State, 31 March–1 April 2012. Hunter College CUNY, New York. (3) Together Intertwined: Carmen's Final Number | Emma McConnell — Academia.edu

References

- Kupets, L. (2013). "Carmen" by Georges Bizet and cultural myths of the XX century. *Chasopys Natsional'noi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaykovs`kogo*, 2, 44–59. <https://docplayer.com/26541731-Karmen-zhorzha-bize-kupec-l-a-i-kulturnye-mify-hh-veka.html> [In Russian].
- Liu, P. (2015). About the dramatic idea of Jose image and its musical incarnation in Bizet's opera "Carmen". *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriiv kultury i mystetstv*, 2, 148–153. <https://docplayer.com/70478469-O-dramaturgicheskoy-idee-obrazahoze-i-eyo-muzykalnom-voploshchenii-v-operezh-bize-karmen.html> [In Russian].
- Markar'jan, N. (2006). *Directing and Conducting: Problems of Interaction in the Opera Theater of the XX — early XXI centuries*. [The thesis of the Doctor of Art Criticism, St. Petersburg State Academy of Theatrical Art]. [In Russian].
- Sokol'skaja, A. (2004). *The Opera text as a phenomenon of interpretation*. [The thesis of the Doctor of Art Criticism, N. Zhiganova Kazan State Conservatory]. [In Russian].
- Cherkashyna, M. (2011). Classical Opera Masterpieces and Paradoxes of "director's theatre". *Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyi visnyk ODMA imeni V. V. Nezhdanovoi*, 14, 9–19. [In Russian].
- Fleeton, G. (2016). *Carmen. Prima la donna e poi la musica*. <http://www.georgefleeton.com/316605824> [In Italian].
- McConnell, T. (2012) *Together Intertwined: Carmen's Final Number*; 41st Annual Meeting of Music Theory Society of New York State, 31 March–1 April 2012. Hunter College CUNY, New York. (3) Together Intertwined: Carmen's Final Number | Emma McConnell — Academia.edu [In English].

Надійшла до редколегії 27.01.2022