

■ УДК 782.1:78.071.2

Чжанчен Тан, асистент-стажист, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків

ПАРТІЯ СЕНЕКИ В «КОРОНАЦІЇ ПОППЕЇ» К. МОНТЕВЕРДІ: ДРАМА В МУЗИЦІ

Розглянуто партію Сенеки з останньої опери К. Монтеверді «Коронація Поппеї». Створену для баса в часи домінування на оперній сцені високих голосів, її можна вважати однією з перших у басовому репертуарі, що характеризуються цілісністю музичної концепції. Виявлено її новизну, надзвичайну для оперного жанру періоду його становлення, котра полягає в динаміці розкриття образу, складній градації почуттів, розширеній музичній характеристиці з ознаками лейтінтонаційних та лейтритмічних комплексів, спробі переосмислення оперного амплуа стосовно сценічного характеру.

Ключові слова: опера, партія, амплуа, характер, драма.

Чжанчен Тан, ассистент-стажер, Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского, г. Харьков

ПАРТИЯ СЕНЕКИ В «КОРОНАЦИИ ПОППЕИ» К. МОНТЕВЕРДИ: ДРАМА В МУЗЫКЕ

Рассмотрена партия Сенеки из последней оперы К. Монтеверди «Коронация Поппеи». Созданная для баса во времена доминирования на оперной сцене высоких голосов, она может считаться одной из первых в басовом репертуаре, характеризующихся целостностью музыкальной концепции. Выявлена ее новизна, чрезвычайная для оперного жанра периода его становления, которая заключается в динамике раскрытия образа, сложной градации чувств, расширенной музыкальной характеристике с чертами лейтінтонационных и лейтритмических комплексов, попытке переосмысления оперного амплуа с акцентом на сценическом характере.

Ключевые слова: опера, партия, амплуа, характер, драма.

Zhangcheng Tang, assistant lecturer, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

THE SENECA'S VOCAL PART AT C. MONTEVERDI'S L'INCORONAZIONE DI POPPEA ("THE CORONATION OF POPPAEA"): DRAMA IN MUSIC

This article examines the Seneca's vocal part from C. Monteverdi's last opera "The Coronation of Poppaea", which was created in the days of high range operatic voices predominance. It can be considered as one of the first in the bass repertoire, which impresses with its wholeness of the musical concept's implementation. The author reveals its novelty, which is extraordinary for an opera genre period of its formation. The

novelty lies in the complex of the following components: the dynamics in the elucidation of the artistic image, subtle gradations of feelings, enhanced musical characteristic features, the traits of leit-in tonational and leit-rhythmical complexes, and the attempt to rethink the opera role as a stage character.

Key words: opera, vocal part, role, character, drama.

Постановка проблеми. Утілення музичного задуму композитора в сценічному образі — це питання й нині цікавить фахівців різних спеціальностей: від оперних виконавців до режисерів-постановників. Роль аналітичного осмислення особливо зростає в умовах «повернення» до сценічної практики багатьох творів, які вважалися або втраченими, або забутими. Імена А. Вівальді, К. Монтеверді та інших авторів були знову відкриті на зламі XIX–XX ст. завдяки інтересу до стародавньої музики, що раптово виник та надалі продовжився в автентичних дослідах другої половини XX ст., коли відбулася справжня революція в підходах щодо розуміння старовинних оперних зразків. За популярністю в слухацької аудиторії та професіоналів оперна творчість Клаудіо Монтеверді посідає одне з провідних місць. Про це свідчать не тільки численні варіанти сценічних постановок трьох його опер — «Орфея», «Повернення Улісса», «Коронації Поппеї», але і їх активне вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема опери XVII ст. й оперної творчості Монтеверді доволі широко висвітлена в працях зарубіжних дослідників — А. Аберта, Г. Вольфа, С. Ворстхорна, Г. Гольдшміда, Д. Граут, Г. Кречмара, А. Прюньєра, Р. Роллана. Деякі праці (Р. Роллана, Г. Кречмара) завдяки перекладу виявилися доступними вітчизняному читачеві [5]. У російськомовному музикознавстві роль першовідкривачів у цьому питанні належить Т. Лівановій та В. Конен [2–4]. Слід зазначити, що монографія Конен про Монтеверді, як і окремі статті, до нині не втратили своєї цінності. З посиленням інтересу до автентичного виконавства в останні десятиліття XX ст. цей список доповниться багатьма дослідженнями, найавторитетнішими серед яких визнані праці американського автора Елен Розен, котра підтвердила авторство Монтеверді в «Коронації Поппеї». Серед доступних джерел: розвідка М. Арнокура — музиканта, який здійснив справжній прорив у практичному вивченні оперних творів Монтеверді [1]; цінний з точки зору узагальненої в ньому інформації довідник з історії опери І. Мугінштейна [7]; дослідження О. Чернишова, присвячені текстологічним і стилевим питанням «Коронації Поппеї» [9]; монографія П. Луцкера та І. Сусідки, що дозволяє відтворити специфіку оперного жанру в контексті музично-театрального життя того часу [6].

Узагальнюючи перелік розглянутих авторами проблем, можна констатувати, що він доволі широкий та об'єднує питання історичного, жанрово-стильового, текстологічного, виконавсько-інтерпретаційного аспектів. Водночас, слід сконцентрувати увагу на специфіці музичного втілення образу Сенеки, представленого в драматургії твору в динаміці, невластивій першим в історії музики оперним зразкам. Цінність досліджуваного матеріалу зростає, якщо зважити на те, що роль Сенеки — перша в історії опери партія для баса, настільки масштабно розгорнута і підпорядкована ідеї драми.

Мета статті — визначити роль партії Сенеки в розкритті ідеї драми у «Коронації Поппеї» К. Монтеверді.

Виклад основного матеріалу дослідження. Творчий шлях Клаудіо Монтеверді (1567–1643) тривав майже шістьдесят років і відображає найрізноманітніші стильові тенденції межі XVI–XVII ст. — періоду великого «зламу» в музиці, пов'язаного з витісненням поліфонічного стилю гомофонним. Монтеверді, якій відрізнявся широтою світогляду, зміг об'єднати «старе» й «нове» в музичній мові своєї суперечливої епохи. Автор дев'яти книг мадригалів, творів для церкви, композитор продемонстрував блискуче володіння поліфонічним багатоголоссям, зберігши його принципи і в операх: «Коронація Поппеї» — унікальна пам'ятка музичному мадригалу: його архітектором міг бути тільки видатний мадригаліст, котрий на момент створення опери розглядав мадригальну техніку письма як стилетворчу» [9].

Однак Монтеверді багато в чому передбачив оперний стиль і музичну мову майбутнього. У його операх активно формується арія *da capo* в найрізноманітніших генотипах: *aria di risata* — комічна арія, *aria serenata* — арія-серенада, *aria di sonno* — арія сну, колискова, *aria di sdegno, furia* — арія гніву, *aria di vendetta* — арія помсти. Серед нововведень слід також назвати лейтмотиви, драматизовані діалоги, гнучкий вільний речитатив, рондообразність, варіювання куплетних форм, оркестрову зображальність та ін. Конен підкреслює те, що молодші сучасники композитора не використали багатьох відкриттів автора у сфері драматургії; тому не випадково інтерес до творів Монтеверді знову відродився лише наприкінці XIX ст.: його ідеї виявилися співзвучними пізнішим епохам, також позначеним переворотом у мистецтві. До речі, відродження «Коронації Поппеї» в сценічній практиці почалося з 1888 р. (Венеція). Після флорентійської¹ та віденської² вистав видатним явищем можна вважати постановку М. Арнонкура

¹ Нова редакція та інструментування Е. Кшенека, 1936 р.

² 1963 р, Віденська опера. Г. Караян продиригував «Поппею» з повнокровним романтичним оркестром

спільно з Ж.-П. Поннелем¹ (1977, Цюрих, Монтеверді-ансамбль). Її «особливістю» стала установка на автентичність, котра визначила використання старовинних інструментів і підкреслено чіткої артикуляції як у грі, так і співі. Визнана однією з найталановитіших щодо передачі духу музики Монтеверді, вона стала лише ланкою у творчому змаганні музикантів і режисерів на задану тему. Тут слід виокремити дві тенденції: барочно-стилізаторську² й позначену вільним режисерським пошуком³.

Робота з рукописами та Urtext-м «Коронації» завжди перетворюється для музикантів і постановників на справжнє наукове дослідження, народжуючи часом несподівані гіпотези. Тривалий час точилися дискусії щодо авторства твору [9]. Це питання цікавить музикантів з моменту виявлення рукопису опери під назвою «Nerone» в 1843 р⁴. Особливо вони актуалізувалися в 1920-і р., коли, по-перше, у бібліотеці Неаполітанської консерваторії був виявлений ще один варіант («неаполітанський»), який помітно відрізнявся від «венеціанського»; по-друге, було встановлено, що обидві версії зафіксовані в нотах після смерті композитора. Висловлювалися припущення про різні почерки записів партитури; про наявність у творі «Коронації» фрагментів з творів інших композиторів, сучасників автора (Ф. Каваллі, Сакраті); про «колективність» роботи (Монтеверді, Каваллі, Лауренці, Феррарі) та ін. Нарешті, у 1986 р. був відкритий документ (лист невідомого інформатора до кардинала Мазаріні), який підтвердив авторство Монтеверді. Вирішальну роль відіграли і стилістичні критерії музичного тексту — найтісніший зв'язок «Коронації Поппеї» з принципами мадригального письма композитора. Чим саме цікава ця опера для сучасних дослідників та виконавців?

¹ Жан-П'єр Поннель (фр. Jean-Pierre Ponnelle, 19 лютого 1932 Париж — 11 серпня 1988, Мюнхен) — французький оперний режисер, постановник і сценограф. Відомий своїми постановками кіноверсії опер, а також роботами на світових оперних сценах (Метрополітен-опера, Опера Сан-Франциско, Ковент-Гардені), престижних театральних фестивалях (Байротському, Зальцбурзькому та ін.).

² 1984, Глайндборн, Р. Лепард — П. Холл — її частіше за інших порівнюють з постановкою М. Арнокура; 1994 Ла Скала; 1999 року, Афіни; 2000, Лондон та ін.) [7].

³ 1993, Зальцбург, Арнокур — Флімм; 1997, Баварська опера, Болтон-Олтон-Стенберг; 1999 р., Штутгарт; 2001, Амстердам; 2002 Тель-Авів; 2003 Гамбург; 2012 «Поппея і Нерон», Мадрид та ін. [7].

⁴ Нагадаємо, що в 1843 р. у відому бібліотеку Сан-Марко Венеції надійшла приватна колекція сімейства Контаріні — найбільше зібрання рукописів старовинних опер. Автором більшості творів значився Франческо Каваллі.

«Коронація Поппеї» (1642) — остання з чотирьох опер Монтеверді¹, написаних у венеціанський (завершальний) період творчості композитора (1619–1642) для «публічного» театру, вона поєднує всі ознаки так званої «венеціанської» опери того часу. За типом драматургії — це трагікомедія з особливим типом лібрето, що характеризується епічністю, багатюфігурністю, співіснуванням античних героїв і богів, цікавістю фабули, видовищністю, поєднанням комічного і серйозного. Все це показово і для лібрето «Коронації Поппеї», автором якого є Джованні Франческо Бузенелло (1598–1659), один із розробників венеціанської театральної драматургії. Так, головна лінія любовних стосунків Нерона та Поппеї пов'язана з кількома додатковими сюжетними мотивами. Вражає різноманітність персонажів: алегоричні в пролозі (Амур, Фортуна, Чеснота), історично достовірні (Нерон, Поппея, Сенека, Оттавія, Отгон) і вигадані (Паж, Годувальниця та ін.); прості смертні й боги (Амур, Меркурій). Якщо відтворення богів та міфологічних героїв поряд з людьми було типовим для більшості оперних лібрето XVII–XVIII ст., то зображення на оперній сцені історично достовірних персонажів (Нерона, Сенеки та ін.) можна вважати безумовним нововведенням. На думку дослідників, за широтою представлених людських типів і ситуацій, розкриттям психології дійових осіб «Коронація Поппеї» не має аналогів у доомоцартівській опері [4, с. 54].

Однак виникає закономірне запитання: чи не пов'язана сила художнього впливу «Коронації» лише з лібрето? Не применшуючи заслуг Ф. Бузенелло, (його роботу в цьому творі Р. Роллан визнавав шедевром), підкреслимо: тільки завдяки музиці стає очевидним контраст, який діє на всіх рівнях драматургії; слова, текст — у цьому випадку лише привід. Але саме музика розкриває поліфонію змісту, справжню суть того, що відбувається в опері зі «щасливим» фіналом². В опері немало моментів, коли музика немов суперечить текстові та ситуації лібрето³. У цьому реалізується авторська позиція і стосовно героїв, і щодо того, що відбувається загалом, яка народжує музичну концепцію образу, наче паралельно до сюжетно-літературної фабули. Показовим у цьому сенсі є втілення образу філософа Сенеки, настав-

¹ Інші опери — «Адоніс» (1639); друга редакція «Аріадни» (1640); «Повернення Улісса на батьківщину» (1640); «Весілля Енея і Лавнії» (1641).

² Мається на увазі заключний любовний дует Нерона та Поппеї. Він дійсно сприймається неоднозначно після всіх трагічних перипетій сюжету. Хтось розглядає його як «поступку» традицій венеціанського театру, що передбачав обов'язкову щасливу розв'язку. Водночас занадто багато чого вказує на свідомий вибір композитора з метою посилення контрастності, а значить — і сили емоційного впливу.

³ Детально це розглянуто у В. Конен [2] та О. Чернишова [9].

ника Нерона. Цю партію композитор доручає басу, що вельми несподівано, з огляду на оперну практику того часу, зорієнтовану на високі голоси. Герой діє протягом восьми сцен, що створює в музиці наскрізний розвиток образу — виняткове явище для опери початку її існування.

Характеризуючи мелодійні прийоми ранньої опери, В. Конен підкреслює відсутність у них широкого дихання та прагнення до зовнішньої, чуттєвої краси, що асоціюється з демонстрацією можливостей сольного голосу, а також інтонаційну розрідженість [3, с. 102–103]. Поділяючи цю думку, зазначимо, що в партії Сенеки при всій декламаційності можна виокремити немало «індивідуалізованих» оборотів. Це інтервали висхідних квінти і кварта, зчеплення через квінту двох ↓ октав (переважно в кадансах). Про користь аріозності висловлювання свідчить факт наявності розспівів — колоратур (наприклад, один склад розспівається на чотири такти), що було нетиповим для речитативного стилю ранніх опер, з переважанням силабічного принципу музичного письма, а також уведення тридольного метра. Це дозволяє припустити, що Монтеверді мислив Сенеку не тільки ритором, носієм театральної декламації, але й у площині вокально-оперного вираження: колоратурні пасажі в баса можуть свідчити про настанову автора на розкриття виразно технічної сторони голосу, яка необхідна для опери як сценічного мистецтва.

Індивідуальність вокальної партії Сенеки особливо розкривається в зіставленні з партією інших персонажів, наприклад, з Оттавією та Пажем (І д., Сц. 6). Реплікам Оттавії більше властивий тип псалмодії (багаторазове повторення одного тону в силабічній організації) і спадний рух, що відображає стан глибокого суму імператриці. Паж, навпаки, є виразником комічного. У його партії відтворюються всі ознаки майбутніх образів-буффо: швидкий темп, силабіка, рух дрібними тривалостями, повтори слів і фраз, типове *parlando*. У результаті за кожною дійовою особою розглянутої сцени закріплюється свій рід музичної характеристики, що дозволяє визначити їх амплу: комічне Паж, лірико-драматичне Оттавії і філософськи-резонерське Сенеки. Ці характеристики більше закріплюються в другому монолозі Сенеки (І д., Сц. 7), де «констатуються» труднощі долі земних володарів. Так само контрастують і музичні «висловлювання» Нерона (тенор) і Сенеки в сцені їхньої суперечки (І д., Сц. 9). Не заперечуючи домінуючої ролі амплу резонера в характеристиці образу¹, відзначимо багатство емоційних відтінків у партії Сенеки. Якщо амплу, яке щойно формувалося в системі оперного спектаклю XVII ст., передбачає типізацію поведінки і психологічних реакцій, то

¹ Такої думки дотримує у своєму дослідженні Хон Чен [8].

музичне вирішення образу Сенеки більше спрямоване на відтворення характеру як виявлення індивідуальності героя, його особливого призначення в драматургії цілого. І, як це не парадоксально, найпоказовішими в цьому сенсі є сцени, на перший погляд, другорядні — з Палладою (I д., Сц. 8), Меркурієм (II д., Сц. 1), завдяки яким фінал розвитку теми Сенеки — сцена його смерті (II д., Сц. 2 і 3) — набуває такого глибокого сенсу.

У першій з них Паллада, дружина філософа, указує на знаки в небі, що передвіщають загибель Сенеки. Відповідь філософа — за природою висловлюваних думок — ще один філософський монолог з-поміж собі подібних. Але що його відрізняє? Більша людяність і тремтливість характеру музики. У попередніх сценах Сенека поставав насамперед як мудрець, резонер, уособлюючи для оточуючих гармонійне начало, знання і розуміння життя, непохитність моральних засад суспільства. У сцені з Палладою саме через музику вперше розкривається внутрішній світ його не як філософа, а людини, нехай і з філософським ставленням на буття. Цікаво, що в надзвичайно талановитій постановці М. Арнокура цю сцену вилучено, замість неї — одразу сцена драматичної розмови Сенеки з Нероном. Безумовно, такий крок зумовлений прагненням позбавити розвиток головної інтриги від другорядних ліній. Однак, на наш погляд, сцена Сенеки і Паллади надзвичайно важлива, оскільки наділяє образ і саму роль новими психологічними відтінками. Музичній стороні партії властива значна схвильованість. Якщо в Сцені 6 рельєф музичного малюнка був різноманітним, у Сцені 7 — стриманіший і однотипніший, то в Сцені 8 він характеризується одночасно й різноманітністю, і насиченістю змін: постійно проводиться мотив, відомий з першого «виходу» Сенеки, що вибудовує арку між епізодами; виникають інтонації оклику; квінта, показова для партії Сенеки, набуває сенсу «питання»; октавні інтонації, ходи на ↓ м. 7 сприймаються саме як стрибки, поширені колоратурні пасажі в обсязі октави. Різноманітний і ритмічний аспект партії: представлені як великі, так і дрібні тривалості, останні переважають, що відображає схвильованість героя. Зіставлення різних типів ритмічного руху — динамічних і відносно спокійних — відображає мінливість його психологічного стану. Діапазон монологу в зіставленні з попередніми вокальними висловлюваннями Сенеки розширено: Fis-d1. Збільшення на півтон може здатися незначним, однак під час взаємодії всіх зазначених аспектів (інтонаційного, ритмічного, рельєфності інтонаційного малюнка) навіть підвищення на півтону сприймається істотно. Відчуття сконцентрованості музичної думки, напруженості емоційного стану виникає і завдяки стислості фрагмента — лише 19 тактів музики проти 60-ти тактів першого монологу.

Що стало причиною такого наповнення музики? Уперше в цій сцені йдеться про Смерть не як про філософську категорію, а як про реальність. При всьому стоїцизмі Сенека, як простий смертний, відчуває страх перед нею. Можливо, що саме цей момент і відобразився в деякому «сум'ятті» означеного монологу. Розуміння невідворотності долі, суто людське, трепетне відчуття цього моменту водночас із прийняттям свого Шляху надають образу героя справжньої трагічності. Ця перша важлива сходинка в розкритті духовного стану персонажа закономірно підводить до драматичного зіткнення Сенеки й Нерона в наступній сцені. Вираження людської слабкості в сцені з Палладою дозволяє сильніше відчути сміливість і велич героя в сцені викриття ним розпусного імператора.

Згідно із сюжетом Сенека отримує триразове попередження про смерть: від близької людини — жінки Паллади (I д.); богів — в особі їх посланця Меркурія (II д., сц. 1); від імператора, чю волю виголошує капітан гвардії преторіанців (II д., сц. 2). Усі ці сцени, хоча й розосереджені за часом, створюють єдину картину духовного сходження героя до вищого подвигу його земного і філософського шляху — жертовну смерть. Мимоволі виникає аналогія з євангельською історією та життєписами християнських мучеників¹. У монолозі Сенеки зі сцени з Палладою своєрідно подається мотив «моління про чашу», зокрема такий його аспект, як внутрішня боротьба, страх перед вибором. Ознаки цієї боротьби й у діалозі з Меркурієм, і, безпосередньо, у сцені смерті філософа. Крім того, сам Меркурій, будучи вісником волі богів, по суті подібний до Ангела, який з'являвся святим у найскладніші моменти їхнього життя (радше перед смертю) для зміцнення їхнього духу.

Боротьба земного й вічного, відображена в сюжетній (театральній) драматургії в особливостях словесних діалогів і контрастному чергуванні сцен, у музиці реалізується своїми засобами. Межі статті не дозволяють здійснити розгорнутий аналіз того, як відбувається ця витончена робота. Звернемо увагу лише на першу сцену II акту (з Меркурієм), де виокремлюються два тематичних комплекси, що характеризуються насамперед різною ритмічною природою. Перший, відображаючи земне життя й людські почуття героя, виражений четвертними й восьмими тривалостями. Другий — пов'язаний з усвідомленням наближення смерті, вічності — позначений використанням цілих (семібреве) і половинних, на думку самого композитора,

¹ Припустимо, що для Монтеверді, який добровільно прийняв духовний сан за десятиліття до смерті, християнська етика, принципи християнської моралі завжди мали важливе значення. Християнський світогляд автора простежується навіть у творах на античну тему («Орфей» — ідея жертовності заради кохання).

найдоречніших для спокійного, величного руху. При цьому слід підкреслити: незважаючи на відмінність ритмічної організації матеріалу, обидва тематичні комплекси об'єднує стан просвітленого смутку. Протягом усіх вокальних реплік Сенеки стиль *lamenti* реалізується в неквапливому розгортанні мелодії, переважанні поступового руху, витриманості однієї незмінної гармонії протягом декількох тактів. Останній серед названих прийомів особливо характерний для мадригалів Монтеверді¹. Другий ритмічний комплекс використаний і в сцені самогубства Сенеки, як у діалозі з Капітаном, так і в «передсмертній арії», що підкреслює його значущість.

Висновки. Аналіз партії Сенеки підтвердив відому істину про видатне драматичне дарування Монтеверді, справедливо визнаного родоначальником музичної драми. Завдяки колосальному прориву в галузі автентичного виконавства, пов'язаному з відкриттям рідкісних історичних документів та їхнім науковим осмисленням, творчість цього композитора природно вписується в сучасний музичний контекст, що передбачає множинність творчих підходів. Однак успішність сценічного буття «Коронації Поппеї» зумовлена не стільки «новомодністю» режисерських рішень, а насамперед музикою, багатомірністю якої й надихає на пошуки оригінальної сценографії. Партія Сенеки демонструє прагнення автора якомога реалістичніше передати відтінки переживань героя, показати образ у розвитку як у межах усієї вистави, так і його зміну протягом однієї сцени. Це породжує ту динамічність, без якої музична драма неможлива і яку наступні барочна і класицистська опери втратили, перетворившись на «концерт у костюмах». Складна градація почуттів героя вможливорює уникнути типізації, розширити межі наміченого амплуа і створити сценічний характер. Рівновага речитативного (інформативність як наслідок театральності) і вокально-кантиленного (віртуозність як розкриття вокально-технічного потенціалу співочого тембру) свідчать про суто оперну специфіку образу, що об'єднує театральну й музичну сторони. Значимість представлених у партії Сенеки музичних відкриттів, здійснених через сорок років після народження першої *drama per musica* (надзвичайно короткий термін в історії жанру), буде усвідомлена лише через століття, втілюючись у музичних відкриттях Глюка й Моцарта.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з виконавсько-інтерпретаційною сферою. Процеси практичного й аналітичного осмислення партитури «Коронації Поппеї» К. Монтеверді чітко сформульовані у висловлюванні О. Чернишова: «Будь-якому виконавцеві все одно доведеться створювати свою редакцію, як музично-текстову, так

¹ Як паралелі вкажемо на початок мадригалу за словами Петрарки «*Hor chel ciel e la terre*» («Коли земля і небо») з Восьмої книги.

і драматургічну. <...> Ось тут і починається сфера власне виконавської інтерпретації, де не оминати складних питань і не сховатися за розхожою думкою» [9].

Список використаних джерел

1. Арнонкур Н. Мои современники: Бах, Моцарт, Монтеверди / Н. Арнонкур. — М. : Классика — XXI, 2005. — 352 с.
2. Конен В. Клаудио Монтеверди / В. Конен. — М. : Советский композитор, 1971. — 324 с.
3. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. — М. : Музыка, 1968. — 352 с.
4. Конен В. Художник переломной эпохи — Клаудио Монтеверди / В. Конен // Конен В. Этюды о зарубежной музыке. — М. : Музыка, 1968. — С. 41–56.
5. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар. — Л. : Academia, 1925. — 408 с.
6. Луцкер П., Сусидко И. Итальянская опера XVIII века. — Ч. 1. : Под знаком Аркадии / П. Луцкер, И. Сусидко. — М., 1998. — 440 с.
7. Мугинштейн М. Хроника мировой оперы. 1600–1850 / М. Мугинштейн. — Екатеринбург : У-Фактория (при участии Гуманитарного ун-та), 2005. — 640 с.
8. Хон Чен. Феномен тембру — амплуа баса в оперному співі XIX–XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Хон Чен. — Одеса, 2008. — 18 с.
9. Чернышев О. Загадка Монтеверди, или Кто написал «Коронацию Поппеи»?! [Электронный ресурс] / О. Чернышев. — Режим доступа : <http://www.art-authentic.ru/zagadka-monteverdi.html>. — Загл. с экрана.

References

1. Arnonkur N. Moi sovremenniki: Bakh, Motsart, Monteverdi / N. Arnonkur. — M. : Klassika — XXI, 2005. — 352 s.
2. Konen V. Claudio Monteverdi / V. Konen. — M. : Sovetskiy kompozitor, 1971. — 324 s.
3. Konen V. Teatr i simfoniya / V. Konen. — M. : Muzyka, 1968. — 352 s.
4. Konen V. Khudozhnik perelomnoy epokhi — Claudio Monteverdi / V. Konen // Konen V. Etyudy o zarubezhnoy muzyke. — M. : Muzyka, 1968. — S. 41–56.
5. Krechmar G. Istoriya opery / G. Krechmar. — L. : Academia, 1925. — 408 s.
6. Lutsker P, Susidko I. Italyanskaya opera XVIII veka. — CH. 1. : Pod znakom Arkadii / P. Lutsker, I. Susidko. — M., 1998. — 440 s.
7. Muginshteyn M. Khronika mirovoy opery. 1600–1850 / M. Muginshteyn. — Yekaterinburg : U-Faktoriya (pri uchastii Gumanitarnogo un-ta), 2005. — 640 s.
8. Khon Chen. Fenomen tembru — amplua basa v opernomu spivі XIX–XX stolit : avtoref. dis. ... kand. mistetstvoznavstva : spets. 17.00.03 — Muzichne mistetstvo / Khon Chen. — Odesa, 2008. — 18 s.
9. Chernyshev O. Zagadka Monteverdi, ili Kto napisal «Koronatsiyu Poppei»?! [el. resurs] / O. Chernyshev. — Rezhim dostupa : <http://www.art-authentic.ru/zagadka-monteverdi.html>.

■ UDC 782.1:78.071.2

Zhangcheng Tang, assistant lecturer, National Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv

THE SENECA'S VOCAL PART AT C. MONTEVERDI'S L'INCORONAZIONE DI POPPEA ("THE CORONATION OF POPPAEA"): DRAMA IN MUSIC

The aim of this paper is to reveal the role of the vocal part in the implementation of drama idea at the "The Coronation of Poppaea".

Research methodology. This article is based on different methods of analysis — genre (characteristic of "Venetian" opera performance of the 17th century), stylistic (stylistic features of the era, the individual composer style), intonation (particularly, the intonation kind of Seneca's vocal part), historical and interpretive analysis (versions of "The Coronation of Poppaea" stage production, producer — N. Harnoncourt).

Results. Seneca's vocal role, that is present in eight scenes of the performance, was subjected to a holistic consideration. It has been found that creating an image of the hero is subordinated to the drama idea in its Aristotelian sense, that is indicated by the components, such as logicity, the process of formation, moving to the culmination, namely to the Scene of Seneca's suicide. It is necessary to take into account the dynamic nature of the libretto by Fr. Buzenello. The analysis of melodic and rhythmic patterns and formal features of all movements involving Seneca's role confirmed the autonomy of music in the embodiment of the drama idea. In turn, this confirms the high value of the music material, which also motivates the "revival" of "The Coronation of Poppaea" in the theatrical practice of the 20 — 21st centuries. This is the first large-scale and significant bass role, which foreshadows the vocal role of Commander at "Don Giovanni" by Mozart. Bass opera singers of the 17th century represent frequently short episodic secondary characters. Seneca performs a complete opera role which reveals different shades of hero's feelings.

Novelty. Seneca's vocal part in its total integrity of the musical characteristics of all movements is not considered in the studies. The view of the immutability of the characteristics of Seneca as a tragic sublime embodiment is common. In contrast, the dynamics of the artistic image is traced, exploring changeable condition of the hero. This indicates the presence of the features of scenic character in the vocal part apart from the operatic role.

The practical significance. An analysis of the musical text of Seneca's vocal part has enabled to elucidate this artistic image more intensively, making it more understandable for modern performers.

Key words: opera, vocal part, role, character, drama.

Надійшла до редколегії 19.09.2016 р.