

Key words: choral art, sacred music, J. Rutter's art, universalism, musical language, children's choir.

UDC: [78.7.034] (410.1)

UNIVERSALISM OF THE SPIRITUAL MUSIC OF THE BRITISH COMPOSER JOHN RUTTER

Sokolova Alla – Doctor of Arts, PhD, Associate Professor, Department of Department of Cultural, The Odessa National A. Nezhdanova Academy of Music

The purpose of the article is to determine the stylistic features and universality aspects of musical language of the choral and orchestral works of the British composer J. Rutter.

Research methodology. Materials of research literature are studied by logical, historical, chronological, problem-chronological, and musical analysis method.

Results. The origins of Christian music are lost in the depths of many centuries. The dual attitude of church leaders to music as a distraction from the true worship of God has been characteristic since the time of Plato. Eventually, singing became an integral part of the liturgy. John Rutter is an outstanding English composer, choral conductor, and musicologist. J. Rutter's music is perceived through the prism of the ancient English choral tradition. J. Rutter synthesized the best traditions of choral music, his music shows the influence of French and English choral traditions of the early twentieth century. On the other hand, J. Rutter's music echoes the inspired lyricism of the Beatles' music, the brilliant concert style of P. Tchaikovsky, S. Rachmaninoff, and the high mastery of B. Britten's choral works. The multi-layered harmony and rhythm, combining elements of jazz, skillful instrumentation, textual and melodic quotations borrowed from composers of past eras, melodic ingenuity, and divine simplicity give J. Rutter's music an extraordinary depth. J. Rutter's creation of «Children's Mass», in which the main role is given to the children's choir as a symbol of innocence, sincerity and purity, testifies to the composer's attempt to take choral art to a new level. J. Rutter created his own unique and inimitable style – «Rutter style».

The practical significance. The research materials can be used in lectures and seminars on the history of modern foreign musical culture in secondary and higher educational institutions.

Key words: choral art, sacred music, J. Rutter's art, universalism, musical language, children's choir.

Надійшла до редакції 28.08.2021 р.

УДК 782.7

«ЗАЗА» Р. ЛЕОНКАВАЛЛО В РУСЛІ ТРАДИЦІЙ ВЕРИСТСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

Джулай Ганна Андріївна – кандидат філософських наук,
Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сольного співу,
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, м. Одеса
<https://orcid.org/0000-0003-4928-0261>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.461>
dzulajanna8@gmail.com

Зосереджено увагу на типологічних ознаках італійського веристського музичного театру, його сюжетно-образній специфіці та інтонаційно-драматургічних характеристиках. Виявлено духовно-етичні настанови італійської веристської опери та особливості її інтонаційної мови. Обґрунтована поетико-інтонаційна своєрідність опери Р. Леонкавалло «Заза», що виникла на перехресті традицій італійської веристської опери і близької їй французької ліричної опери і, водночас, увібрала в себе духовно-етичний потенціал оперної спадщини Дж. Верді.

Ключові слова: веризм, італійський веристський музичний театр, творчість Р. Леонкавалло, «Заза» Р. Леонкавалло.

Постановка проблеми. Оперна спадщина представників італійського музично-театрального веризму є актуальною сьогодні не лише на великих оперних сценах, але й в рамках навчально-педагогічного процесу. Головні партії творів Дж. Пуччіні, П. Масканьї і Р. Леонкавалло виступають для сучасних виконавців своєрідним тестом на зрілість, перевіркою не тільки співацьких, але й артистичних можливостей, і тому потребують узагальнень історико-стилістичного, культурного, інтонаційного та образно-сценічного порядку. Сказане співвідносно і з оперною спадщиною Р. Леонкавалло, багато творів якого, зокрема, «Заза», поки що не стали предметом широкого музикознавчого та виконавського аналізу, що й обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Вітчизняна музикознавча бібліографія, присвячена творчості Р. Леонкавалло, поки що, на жаль, мінімальна. Фактично відсутня монографія, що узагальнює стиль композитора. Відомості про даного автора знаходимо найчастіше або в путівниках з його оперного шедевр «Паяци» [11; 7; 5], або в дослідженнях, присвячених спадщині Дж. Пуччіні, в рамках яких постать Р. Леонкавалло та його творчість стисло репрезентовані на тлі масштабних стильових узагальнень творчості автора «Тоски» та «Чіо-Чіо-Сан» [4; 2; 8].

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційних особливостей опери «Заза» Р. Леонкавалло в контексті еволюційних шляхів творчості композитора та італійської оперної традиції рубежу XIX–XX століть.

Методологічною базою роботи є інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також міждисциплінарний й історико-культурологічний методи, що дозволяють у сукупності позначити жанрово-стильову та духовно-музичну унікальність італійського веристського музичного театру і його вплив на творчість Р. Леонкавалло, зокрема й інтонаційно-драматургічну специфіку опери «Заза».

Наукова новизна роботи визначена тим, що в ній вперше розглянуто і проаналізовано жанрово-драматургічну специфіку опери «Заза» Р. Леонкавалло, що є популярною у вокально-виконавській практиці, але поки не стала предметом музикознавчого та виконавського аналізу.

Виклад основного тексту. Тема «веризм та музика» в українському мистецтвознавстві відрізняється певною парадоксальністю. З одного боку, вона представлена надзвичайно яскравими іменами Дж. Пучіні, Р. Леонкавалло, П. Масканьї, чий творчість є чи не найрепертуарнішими в історії світової опери. З іншого боку, дослідження, присвячені типології веристської опери та її репрезентантів, у вітчизняному музикознавстві є мінімальними. Відомості про даний жанр та його представників знаходимо головним чином у монографічних дослідженнях, пов'язаних, насамперед з ім'ям Дж. Пучіні. Фундаментальні розвідки, присвячені творчості Р. Леонкавалло та П. Масканьї, на відміну від західної бібліографії [13-15], в російському та українському музикознавстві поки що відсутні, так само як і узагальнення інтонаційно-драматургічних показників музичного театру веризму. «Питання про те, що таке «музичний веризм» і як він проектується на область опери, завжди було спірним, бо єдиних загальноприйнятих критеріїв «музичного віризму» немає», – констатує Ю. Лобова [5; 6].

Водночас цитований вище автор у своєму дисертаційному дослідженні «Натуралістичний напрямок у музичному театрі Італії та Франції рубежу XIX–XX століть» все ж таки робить спробу виявлення жанрових дефініцій, виходячи із зіставлення французької та італійської музично-театральної традиції, що розглядаються під знаком феномену натуралізму. Цей досвід дуже цінний для проблематики цієї статті, оскільки аналізована в ній опера Р. Леонкавалло «Заза» фактично створювалася на своєрідному перетині французької та італійської музично-театральних традицій.

Великий інтерес викликає також дисертація та супутні публікації Лю Бінцяна «Веризм та його аналогії у музичному мистецтві Європи та Китаю» [1; 6], автор яких апелює вже до інших національних та регіональних аналогій, що виводять тему «веризм у музиці» на рівень розгляду специфіки взаємодії культур Заходу та Сходу. Відповідно до висновків дослідника, «веризм як напрямок становить глибинне породження культури Європи, тоді як «література рідних місць», що склалася наприкінці XIX століття у Китаї [і має цілком очевидні аналогії з веризмом] та її оперні аналогії виявилися органічним породженням культури Сходу. І, тим не менш, діалектна спрямованість європейського та китайського художнього руху, базування на мистецтві слова та просування до музичного театру, оригінальний принцип зрощення художньої та науково-аналітичної методології у творчості – все це говорить про відповідність ідей-образів та їх методологічних установок, що їх породили» [1; 190].

Узагальнюючи дані різноманітних музично-історичних джерел, що так чи інакше пов'язані з типологією веристського музичного театру, слід зазначити, що, на відміну від літературного, музичний веризм у його італійській версії найбільш безпосередньо пов'язаний з романтичною музичною традицією, будучи її граничним загостренням. Закономірною у цьому плані виглядає веристська генеза в окремих творах Дж. Верді. Натуралістична тенденція багатьох творів Дж. Пучіні, П. Масканьї, Р. Леонкавалло та його сучасників виявлялася часом не так у музиці, скільки в сюжетах і типах героїв перших веристських опер. Серед них і сицилійські селяни («Сільська честь» П. Масканьї), і неаполітанська біднота або тамтешні куртизанки («Злочинне життя» Джордано), каліфорнійські бандити («Дівчина із Заходу» Дж. Пучіні), та портові вантажники («Плащ» Дж. Пучіні), і паризька шансоньєтка («Заза» Р. Леонкавалло) та ін.

Натомість італійських композиторів набагато більше, ніж письменників, займала не лише доля «маленької людини», а й життя міської богеми – артистів, музикантів, поетів чи живописців. Крім побутових драм, веристи охоче втілювали екзотичні сюжети, популярні у Європі ще з епохи романтизму. Мода на орієнталізм, використання східних (індійських, китайських чи японських) мотивів, викликала до життя як шедеври («Мадам Баттерфляй», «Турандот» Дж. Пучіні), так і безліч напівзабутих нині творів («Савітрі» Канті, «Легенда про Шакурталу» Альфано та ін.).

Проте локальний колорит веристського музичного театру Італії не був визначальною якістю. На думку С. Привалова, «у холодних бутафорських мансардах, під покривом намальованих апельсинових гаїв або серед висохлих баклажанних плантацій завжди на першому плані – гостра

любовна драма, трагедія пристрасті, ревнощів, зради і трагічних непорозумінь, що завершується, як правило, фатальною розв'язкою» [9; 88].

Водночас, герої веристських опер далекі від типології традиційних учасників «гострих сімейних драм». Їхні характери та мотивації вчинків мають глибинний духовний підтекст. Як зазначалося вище, «суб'єктами дії веристських творів виступають не дитячі персонажі з відповідним мисленням, але, перш за все ті, що керуються правдою морального інстинкту християнського гуманізму» та демонструють «готовність до альтруїстичної самопожертви, співчуття-співпереживання» [1; 151], очевидну не тільки в образі Чіо-Чіо-сан, але й у головної героїні «Заза» Р. Леонкавалло.

Сказане, на наш погляд, багато в чому визначає і сутність драматургічного конфлікту веристської опери, побудованого часто на протиставленні індивідуальної драми героїв та патріархальних традицій спільноти, до якої вони належать, що викликає також певні аналогії і з французькою ліричною оперою. Подібного роду паралель досить закономірна, оскільки обидва названі жанри певною мірою є породженням натуралізму. Нарешті, багато італійських авторів у оперних композиціях нерідко апелювали до французьких драматургічних першоджерел, як, наприклад Р. Леонкавалло в опері «Заза». Разом із тим, французька лірична опера більшою мірою тяжіє все ж таки до трансформованих відповідно до типології жанру відомих літературних сюжетів, тоді як музичний театр веризму більш зосереджений на сучасних фабулах, які розкривають «правду життя».

При всій відмінності творчих концепцій та особистостей репрезентантів італійського музично-театрального веризму, проте, можна простежити загальні драматургічні та жанрово-стильові закономірності цього феномену італійської культури рубежу XIX–XX ст. Позначене вище тяжіння представників музичного веризму до певного типу особистої драми та відповідних типів героїв диктує і загальні закономірності музичної драматургії подібного типу спектаклів. Відмінною їх особливістю виступає стрімкість та динамічність розвитку дії. При цьому композитори часто відмовляються від великих багатоактних постановок, тяжіючи переважно до камерності «подання» сюжету, що нерідко співвідноситься з літературною новелою.

Сказане багато в чому визначає і трактування традиційних складових оперного жанру, у тому числі й арії, що набуває в умовах веристського музичного театру особливої «реактивності» і чуйності у відображенні вибагливої мінливості найширшої амплітуди емоційних станів учасників драми. Закономірним у зв'язку з цим виступає як відмова від традиційної номерної структури, так і пріоритетна роль форми аріозо як засобу індивідуальної характеристики персонажів. Останні найчастіше «вплетені» в дію, органічно впливаючи з попередніх сцен, що забезпечує композитору і драматургу реалізацію принципів наскрізного розвитку. «Більша частина музики поза аріозо є живими рухомими формами – діалогами або масовими сценами, що спираються на омузикалення тексту виразною, пластичною мелодикою. Основний будівельний матеріал тут – короткі (за довжиною нерівного, рвучкого дихання) фрази, що нанизуються у вигляді секвенцій або шляхом поступового оновлення («проростання») і породжують гнучкий, вибагливий мелодійний речитатив (що отримав назву «змішаного стилю» – *stilo misto*) [9; 88-89].

Відмінною рисою італійської веристської опери можна вважати і опору її мелодики на типові обороти європейської оперної мови, що склалися протягом кількох століть, зокрема й у XIX ст. «Уникнення гострих «домінантових» тяжінь» у їхньому крайньому прояві розглядалося в естетиці музичного веризму на рівні своєрідного протистояння вагнерівській оперній традиції з її схильністю до граничної «хроматизації» музичної мови.

Акцентування особистої драми та її емоційного переживання у музичному театрі веризму обумовлює нерідко екзальтований чи навіть мелодраматичний характер подання музичного матеріалу опери, що призводило до зловживання високим регістром, граничною динамікою та форсованим вокальним звуковибудуванням. Останнє нерідко ставало об'єктом осуду як критиків, так і видатних виконавців. Так П. Домінго стверджував, що деякі опери П. Масканьї, зокрема, «Ірис», «Вільям Раткліф», є «дуже шкідливими для голосу», оскільки в них «драматичний елемент такий сильний, що викликає постійне перенапруження» [3]. Даний факт отримав найбільш повне відтворення у так званих «аріях крику» («*arie d'urlo*»). Згадуваний вище П. Масканьї, що «вперше ефектно застосував їх у «Сільській честі», ставив собі в особливу заслугу цей підвищений експресивний стиль. Про музику своєї опери «Маленький Марат» (1921 р.) він із задоволенням писав: «У неї залізни м'язи. Сила її – у людському голосі, що не говорить і не співає: він кричить! кричить! кричить!» [4; 20].

Проте, далеко не всі веристи так відверто дотримувалися цього принципу. Так, заклик до прояву почуття міри у виконанні опер аналізованого напряму показовий і для багатьох рекомендацій Дж. Пучіні, звернених до інтерпретаторів його творів: «У партитурі, на жаль, неможливо висловити

все те, що хочеться висловити <...> У будь-якому випадку я звертаюсь до інтерпретаторів – ніколи не перебільшуйте! Перебільшення – уб'ють мої опери!» [10; 108].

Виділені типологічні якості італійського музичного театру рубежу століть, водночас, не відкидають пошуків індивідуального стилю кожного з його репрезентантів. Тим не менш, «рідніть їх найбільше належність до часу та музично-історичної формації покоління після Верді». У цьому сенсі творчість веристів підсумовує основні якості європейської опери другої пол. XIX ст. – «ускладнений мелодизм, що поєднує розспівність із розмовними інтонаціями [у буквальному значенні слова в окремих епізодах]; драматичну гостроту та прагнення до створення яскравої музично-театральної вистави; нові гармонічні та фактурні засоби, серед яких <...> екзотичні ладові обороти, тонко деталізоване оркестрове письмо та створена не без впливу Вагнера лейтмотивна техніка» [9; 91].

Позначені якості поезики веристського музичного театру показові і для оперної творчості Р. Леонкавалло, який увійшов в історію західноєвропейського музичного театру, подібно до П. Масканьї, як «композитор однієї опери». Таким він залишається у свідомості мільйонів любителів оперного мистецтва, які насолоджуються мелодійно виразною та гранично емоційною музикою його кращого твору – опери «Паяци».

Із дуже великої музичної спадщини композитора лише цей твір отримав безумовне визнання як його сучасників, так і наступних поколінь слухачів. Названий твір, як і поставлена двома роками раніше «Сільська честь» П. Масканьї, увійшов до історії західноєвропейської музики як одна з перших опер, у якій знайшли втілення творчі та естетичні принципи музичного веризму. Одночасно, протягом свого творчого шляху Р. Леонкавалло створив також низку інших творів, кожний з яких мав свою сценічну долю, а зараз переживає друге народження. Сказане співвідносно і з оперою «Заза», окремі номери якої мають надзвичайну популярність як у сучасній концертній, так і у вокально-педагогічній практиці.

Р. Леонкавалло є однією з трагічних постатей в історії італійського музичного театру рубежу XIX–XX ст. Талановитий, широко освічений і, разом із тим, діяльний, емоційний і захоплений митець, що проводив значну частину життя в безперервних мандрівках і поневіряннях, Р. Леонкавалло так і не зміг здійснити багато своїх великих і сміливих художніх задумів. Проте, як класик веризму у сфері музики, поезії драматургії (лібрето), він чудово відчував сцену, маючи особливий дар у створенні гострих, драматично виражених та ефектних ситуацій. Про це свідчать численні лібрето, написані Р. Леонкавалло для власних творів і, насамперед, лібрето опери «Паяци», які й у цьому відношенні стали вершиною його творчості.

Музична мова композитора, враховуючи його різноманітний та багатий досвід музиканта-практика, а також контакти з музичним світом свого часу, була досить індивідуальною та яскраво виявленою. Істотну роль у його становленні, крім Дж. Верді і Р. Вагнера, зіграли також і майстри французької ліричної опери – Ж. Бізе, Ж. Массне та ін. Завдяки цьому стиль Р. Леонкавалло узагальнює у собі, з одного боку, кращі традиції італійського музичного театру другої пол. XIX ст., з іншого – вбирає у себе якості інших європейських музичних культур (зокрема, французької), співзвучних «духу» та стильовим шуканням його часу.

«Заза» Р. Леонкавалло (1900 р.), після опери «Паяци» вважається одним із найбільш вдалих і значних творів композитора, що так чи інакше відобразив його стиль. Г. Торрадзе, у своєму огляді життя та творчості Р. Леонкавалло представляє цю оперу як «улюблене дітище композитора» [11; 18].

В основу цього твору лягла досить відома в ті роки однойменна п'єса П'єра-Франсуа-Самюеля Бертоне та Шарля Симона, що з успіхом ставилася на багатьох європейських сценах, зокрема й у Росії. Автором лібрето, як і в попередніх оперних опусах, був сам композитор. Вперше «Заза» була виконана 10 листопада 1900 р. у Міланському Teatro Lirico, де мала, за відгукми критиків, досить значний успіх [13; 14]. Відомо, що незабаром опера також була поставлена в Німеччині, Голландії, Франції (Париж) і потім обійшла багато європейських сцен. Про популярність «Заза» у той період свідчить навіть такий незначний, на перший погляд, факт як випуск досить великим тиражем поштових листівок із фотографіями, що фіксували найцікавіші сцени даної опери [12].

Сюжет «Заза» Р. Леонкавалло, характер розвитку її головних образів, з одного боку, демонструє зануреність у «життєву реальність», уособленням якої стає подане без прикрас закулісне життя вар'єте «Алькасар» у Сент-Етьєні з його інтригами, плітками, бійками, меркантильними інтересами дирекції, головною турботою якої є не мистецтво, а розміри фінансового прибутку. З іншого боку, смисловий підтекст цієї опери зосереджений не лише на любовній драмі героїні, але й на її внутрішньому перетворенні, що дозволяє їй зробити важливий життєвий вибір на користь пріоритетності духовно-патріархальних цінностей.

Заза, з одного боку, представлена як дуже досвідчена кафешантанна прима, яка знає собі ціну, вмє відстоювати своє «я» у протистояннях із конкурентами та заздрисниками (Флоріана). З

іншого боку, особистість та дії героїні, безсумнівно, викликають симпатію, характеризуючи її високі морально-етичні якості та принципи. Сказане проявляється у відношенні Заза до своєї матері. Остання фактично пропиває гроші своєї дочки, проте Заза, люблячи свою матір і пам'ятаючи про її попередні страждання, завжди готова її пробачити, що очевидно в її діалозі з Каскаром із I дії: «Вона мені мати. З юних років не бачила ласки вона. О, бідолашна, скільки сліз пролила! Бідолашна мама! Все життя було лише горем їй. <...> Горе і страждання в душі носила, я згадала все і все пробачила їй».

У відносинах зі своїм віроломним коханим Міліо Дюфреном Заза демонструє відкритість свого серця високому почуттю, довірливість, щирість, прагнення боротися за своє щастя до кінця (точніше, до того моменту, поки вона відкриває для себе правду про його сімейний стан). Разом із тим, закладена в душі героїні любов до близьких і рідних їй людей, патріархальних цінностей (родина, батьки), тобто до всього того, чого Заза через трагічні обставини свого життя фактично була позбавлена з дитинства, стають своєрідною мотивацією її готовності пожертвувати власним щастям заради порятунку сім'ї Дюфрена, але найбільше, заради щастя його дитини.

Подібний сюжетний поворот частково викликає асоціацію з вердієвською «Травіатою», головна героїня якої також готова пожертвувати своєю любов'ю заради щастя іншої сім'ї, інших стосунків. Подвиг самопожертвування Заза доповнений в опері силою її духу, що дозволяє героїні в фінальній дії опери при останній зустрічі з Дюфреном не тільки випробувати його почуття, а й стійко перенести розрив із ним, фактично добровільно відмовившись від свого власного щастя.

Подібного роду еволюційні процеси у розвитку образу головної героїні, як зазначалося вище, показові для типології як італійських веристських опер, так і французької ліричної опери. Позначений «перетин» італійської та французької музично-театральних традицій у рамках «Заза» цілком закономірний, позаяк цей опус створювався, з одного боку, класиком італійського оперного веризму – автором «Паяцев», що сприймалися як стильовий маніфест цього напрямку. З іншого боку, цей твір зароджувався практично в Парижі і був створений на основі французької п'єси. Ще одним приводом до синтезу у цьому творі названих традицій є жанр твору – «лірична комедія», дуже популярна як в італійському, так і французькому музичному театрі кінця XIX ст.

Опера Р. Леонкавалло «Заза» включає 4 дії, що послідовно розкривають драму героїні. У творі переважає принцип наскрізного розвитку, у ході якого спостерігається постійна зміна емоційного стану героїв. Відмова композитора від номерної структури створює відчуття безперервного «струму музики» з вільними переходами від виразного речитативно-декламаційного способу музичного висловлювання до аріозного.

У I дії, відзначеній участю великої кількості дійових осіб, швидка зміна «кадрів»-епізодів контрастного характеру частково передбачає монтажну практику кінематографа. Одночасно в «Заза» широко використовується прийом «театру в театрі». Характер розвитку дії в опері диктує необхідність застосування драматургічних прийомів, що сприяють єднанню і цілісності її музичного матеріалу. З цією метою в опері функціонує один лейтмотив, що символізує любов-пристрасть Заза. Його інтонації звучать не лише в оркестровому вступі до опери, а й пронизують кульмінаційні сцени майже всіх 4-х дій твору. Інші персонажі, переважно представлені або як епізодичні, або як безпосередньо пов'язані з долею Заза, характеризуються найчастіше певними жанрово-інтонаційними тематичними комплексами, звучання яких обмежується найчастіше межами конкретної сцени.

Істотну роль в опері відіграє також драматургічний прийом «характеристики через жанр», який не лише об'єднує сцени опери, а й репрезентує образи героїв твору. Так, із характеристикою Заза пов'язаний не тільки її лейтмотив, але й вальс, що періодично викликає асоціацію, як указувалося раніше, з образом вердієвської Віолетти Валері, у характеристиці якої суттєву роль також відіграє вальсова типологія. Роль вальсу істотна і в окремих моментах музичної характеристики Каскара та Міліо Дюфрена.

У комічних епізодах опери Р. Леонкавалло часто вдається до виразних можливостей жанру скерцо (Анаїда). Нарешті, в III дії, представляючи дочку Дюфрена і внутрішнє перетворення Заза, композитор апелює до узагальненого відтворення хоральності, «музики молитви», що репрезентована інструментальним варіантом «Ave Maria», який у сукупності з сакральним аспектом трактування образу дитинства (представленим крізь образ Тото), стає як відправною точкою духовного перетворення головної героїні, так і духовно-повчального підтексту твору загалом.

Висновки. Таким чином, поетика італійського веристського музичного театру, репрезентованого зокрема і в творчості Р. Леонкавалло, виявляється і в його сюжетно-смісловій специфіці (відхід від героїко-романтичної традиції, звернення до сучасних сюжетів, пов'язаних із темами кохання та ревності, несумісними з патріархальними традиціями середовища, до якого належать головні герої за одночасної акцентуації морально-етичних (на рівні християнського гуманізму) мотивацій їх вчинків); у підкреслено звичайній, побутовій обстановці місця події; у використанні в лібрето прозового тексту замість віршованого; у швидкій зміні подій, що передбачає «кадровий» монтаж кіно. Ефектність театральних ситуацій («зацікавити, вразити та зворушити» слухача як основні закони музичного театру за Дж. Пучіні [4]) породжувала апелювання до афектації людських емоцій, напруженість кульмінаційних сцен («естетика крику» [5; 14]), підвищено-експресивний вокальний стиль, що збагачує аріозно-декламаційну сферу вираження. «Заза» Р. Леонкавалло, співвідносна з типологічними якостями даного театру, виникла на перетині традицій італійської веристської опери та близької їй французької ліричної опери. Фабула твору демонструє зануреність у «життєву реальність», уособленням якої стає подане без прикрас закулісне життя вар'єте «Алькасар» у Сент-Етьєні. З іншого боку, смисловий підтекст цієї опери зосереджений як на любовній драмі головної героїні, так і її внутрішньому перетворенні, що дозволяє їй зробити важливий життєвий вибір на користь пріоритетності духовно-патріархальних цінностей. У подібному смислово-решенні виявляються не лише традиції оперного стилю Р. Леонкавалло (стрімкість розвитку сюжету, особливості лейтмотивної характеристики героїні, «узагальнення через жанр» та ін.), але й його зв'язок із музичним театром Дж. Верді («Травіата») та духовними настановами оперного жанру як такого.

Список використаної літератури

1. Бинцян Лю. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы: монография по истории музыкальной культуры для музыкальных академий / университетов и вузов искусства. Одеса : Астропринт, 2011. 212 с.
2. Данилевич Л. В. Джакомо Пуччини. Москва : Музыка, 1969. 454 с.
3. Доминго П. Мои первые сорок лет. Москва : Радуга, 1989. 304 с.
4. Левашева О. Пуччини и его современники. Москва : Сов. композ., 1980. 525 с.
5. Лобова Ю. В. «Натуралистическое» направление в музыкальном театре Италии и Франции рубежа XIX–XX веков: автореф. дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 Музыкальное искусство / Росс. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2012. 29 с.
6. Лю Бинцян. Веризм та його аналогії в музичному мистецтві Європи і Китаю: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 19 с.
7. Маркези Г. Опера: Путеводитель от истоков до наших дней / пер. с итал. Е. Гречаной. Москва : Музыка, 1990. 383 с.
8. Нестьев И. В. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1966. 171 с.
9. Привалов С. Б. Зарубежная музыкальная литература. Конец XIX века – XX век. Эпоха модернизма. СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2010. 536 с.
10. Риччи Л. «Пуччини объясняет самого себя» (Для певцов, дирижеров и режиссеров, которые решили исполнить оперы великого маэстро) / Пер. М. Дворкиной. *Музыкальная академия*. 2004. № 1. С. 108–111.
11. Торадзе Г. Г. Р. Леонкавалло и его опера «Паяцы». Москва : Музгиз, 1960. 48 с.
12. Alterocca Terni Postcards for the Leoncavallo's Opera Zaza (1900). URL: www.jmucci.com/Zaza/Zazacardmenu.htm (дата звернення: 18.12.2021 р.).
13. Ashbrook William. Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggiero Leoncavallo. Sonzogno, 1995. 285 p.
14. Dryden Konrad. Leocavallo: Life and works. Scarecrow Press, 2007. 384 p.
15. Mallach Alan. The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism. 1890 – 1915. UPNE. 2007. 490 p.

References

1. Bintsyan Lyu. Muzykal'no-istoricheskiye tipologii v iskusstve Kitaya i Yevropy: monografiya po istorii muzykal'noy kul'tury dlya muzykal'nykh akademiy / universitetov i vuzov iskusstva. Odessa: Astroprint, 2011. 212 s.
2. Danilevich L. V. Dzhakomo Puchchini. Moskva : Muzyka, 1969. 454 s.
3. Domingo P. Moi pervyye sorok let. Moskva : Raduga, 1989. 304 s.
4. Levasheva O. Puchchini i yego sovremenniki. Moskva : Sovetskiy kompozitor, 1980. 525 s.
5. Lobova YU. V. «Naturalisticheskoye» napravleniye v muzykal'nom teatre Italii i Frantsii rubezha XIX–XX vekov: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 – Muzykal'noye iskusstvo / Rossiyskaya akademiya muzyki im. Gnesinykh. Moskva, 2012. 29 s.
6. Lyu Bintsyan. Verizm ta yoho analogiyi v muzychnomu mystetstvi Yevropy i Kytayu: avtoref. dys. ... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo / Odeska derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi. Odessa, 2006. 19 s.

7. Markezi G. Opera: Putevoditel' ot istokov do nashikh dney / per. s ital. Ye. Grechanoy. M.: Muzyka, 1990. 383 s.
8. Nest'yev I. V. Dzhakomo Puchhini. Ocherk zhizni i tvorchestva. M.: Muzyka, 1966. 171 s.
9. Privalov S. B. Zarubezhnaya muzykal'naya literatura. Konets XIX veka – XX vek. Epokha modernizma. SPb.: Kompozitor – Sankt-Peterburg, 2010. 536 s.
10. Richchi L. «Puchhini ob'yasnyayet samogo sebya» (Dlya pevtsov, dirizherov i rezhisserov, kotoryye reshili ispolnit' opery velikogo maestro) / Per. M. Dvorkinoy. Muzykal'naya akademiya. 2004. № 1. S. 108–111.
11. Toradze G. G. R. Leoncavallo i yego opera «Payatsy». Moskva : Muzgiz, 1960. 48 s.
12. Alterocca Terni Postcards for the Leoncavallo's Opera Zaza (1900). URL: www.jmucci.com/Zaza/Zazacardmenu.htm (дата звернення: 18.12.2021 р.).
13. Ashbrook William. Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggiero Leoncavallo. Sonzogno, 1995. 285 p.
14. Dryden Konrad. Leocavallo: Life and works. Scarecrow Press, 2007. 384 p.
15. Mallach Alan. The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism. 1890 – 1915. UPNE. 2007. 490 p.

«ZAZA» R. LEONCOVALLO IN THE ROOM OF TRADITION VERISTA MUSIC THEATER

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

Attention is focused on the typological features of the Italian verist musical theater, its plot-figurative specificity and intonation and dramatic characteristics. The spiritual and ethical attitudes of the Italian verist opera and the peculiarities of its intonation language are revealed. The poetic and intonational originality of the opera «Zaza» by R. Leoncavallo, which arose at the intersection of the traditions of the Italian verist opera and the French lyric opera close to it, and, at the same time, absorbing the spiritual and ethical potential of the opera heritage of G. Verdi, is substantiated.

Key words: verism, Italian verist musical theater, works by R. Leoncavallo, «Zaza» by R. Leoncavallo.

UDK 782.7

«ZAZA» R. LEONCOVALLO IN THE ROOM OF TRADITION VERISTA MUSIC THEATER

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing, Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

The purpose of the work is to identify the poetic and intonational features of R. Leoncavallo's opera «Zaza» in the context of the evolutionary paths of the composer's work and the Italian opera tradition of the turn of the XIX-XX centuries.

The methodological basis of the work is the intonation concept of music in the perspective of intonation and stylistic analysis, inherited from B. Asafiev and his followers, as well as interdisciplinary and historical and cultural methods that theater and its influence on the work of R. Leoncavallo, including the intonation and dramatic specifics of the opera «Zaza».

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it first considered and analyzed the genre-dramatic specifics of the opera «Zaza» by R. Leoncavallo, which is popular in vocal-performing practice, but has not yet become the subject of musicological and performing analysis.

Conclusions. Poetics of the Italian Veristic Musical Theater, represented including in the works of R. Leoncavallo, is manifested in its plot-semantic specificity (departure from the heroic-romantic tradition, appeal to modern plots related to love and jealousy incompatible with the patriarchal traditions of the environment to which the main characters belong with simultaneous accentuation of moral and ethical (at the level of Christian humanism) motivations of their actions); in an emphasis on the usual, everyday atmosphere of the scene; in the use of prose text in the libretto instead of poetry; in the rapid change of events, which involves «personnel» editing of the film. The effectiveness of theatrical situations («interest, impress and touch» the listener as the basic laws of musical theater according to G. Puccini) generated an appeal to the affectation of human emotions, the intensity of climactic scenes («aesthetics of shouting», increased-expressive vocal style, which enriches the aryo-declamatory sphere of expression. R. Leoncavallo's «Zaza», corresponding to the typological qualities of this theater, arose at the intersection of the traditions of Italian veristic opera and the French lyrical opera close to it. The plot of the work demonstrates immersion in the «reality of life», which is embodied in the unadorned life of the Alcazar variety show in Saint-Etienne. On the other hand, the semantic subtext of this opera focuses both on the love drama of the main character and on her inner transformation, which allows her to make important life choices in favor of the priority of spiritual and patriarchal values. Such a semantic solution reveals not only the traditions of Leoncavallo's opera style (rapid development of the plot, features of the heroine's leitmotif characterization, «generalization through genre», etc.), but also his connection with the Verdi Musical Theater («La Traviata») and the spiritual guidelines of the opera genre as such.

Key words: verism, Italian verist musical theater, works by R. Leoncavallo, «Zaza» by R. Leoncavallo.