

супроводі рівнозначного завантаження всіх груп оркестру, ведуть виконавців і слухачів до нових вражень. Від прозорих звукописних імітацій до потужних громів та блискавиць низькочастотної пульсації (стогонів) Землі до скреготу зброї і «Голосу бою», до ударів списів, шабель, тупотіння коней, оглушливих вибухів сучасних бомбардувань та космічного мега-вибуху народження нової зірки у Всесвіті [5].

Таким чином, слід підкреслити, що невід'ємною складовою культури України є величезний пласт музичного мистецтва, унікальність, самобутність та безмежність якого привертають увагу широкого кола дослідників як з боку музикознавців, так і пересічного слухача. Науково-технічний прогрес, індустріалізація та урбанізація суспільства, виникнення електронних технічних засобів збереження і передачі музичної інформації привели до суттєвого оновлення композиторської мови, її жанрово-стильових аспектів. Розвиток творчості українських композиторів наразі відзначається інтеграційними процесами, освоєнням новітніх досягнень світового музичного мистецтва, перейняттям інновацій у національну музику, що дає змогу збагатити існуючі в ній жанри і стилі. Процес написання музичних творів сповнений експериментами та інноваційними пошуками щодо стилю, жанру, формоутворення, засобів виразності і це є величезним досягненням композиторської школи України.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Долаючи земне тяжіння: Дзен-буддизм у музиці Валентина Сильвестрова : URL: [https://birdinflight.com/pochemu\\_eto\\_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html](https://birdinflight.com/pochemu_eto_shedevr-uk/20221019-dzen-buddizm-u-muzitsi-valentina-silvestrova.html) (дата звернення 30.04.2024).

2. Реквієм для Лариси : URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BA%D0%B2%D1%96%D1%94%D0%BC\\_%D0%B4%D0%BB%D1%8F\\_%D0%9B%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B8](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%BA%D0%B2%D1%96%D1%94%D0%BC_%D0%B4%D0%BB%D1%8F_%D0%9B%D0%B0%D1%80%D0%B8%D1%81%D0%B8) (дата звернення 30.04.2024).

3. Василенко О.А. Хорова творчість Віктора Степурка в сучасному виконавстві // *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2018. № 2. С. 30–40.

4. Кадиш–Реквієм «Бабин Яр» – відправа по невинно убієнних : URL: <https://kpk.edu.ua/%D0%91%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D0%BD-%D0%AF%D1%80-%D0%BD%D0%B0%D0%B7%D0%B2%D0%B0-%D1%8F%D0%BA%D0%B0-%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BB%D0%B0-%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BC-%D1%82%D1%80/> (дата звернення 30.04.2024).

5. «Папороть» Станковича: повернення легенди : URL: [https://zn.ua/ukr/ART/paporot-stankovicha-povernennya-legendi-262827\\_.html](https://zn.ua/ukr/ART/paporot-stankovicha-povernennya-legendi-262827_.html) (дата звернення 30.04.2024).

**Бовсунівська Наталія,**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри мистецької освіти  
Житомирського державного університету імені Івана Франка

#### ОПЕРА ЯК ФЕНОМЕН СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

*Опера – це єдність у різноманітті*

*У роботі проаналізовано особливості та історичну роль музичного, хореографічного і драматичного жанрів мистецтва у процесі формування та розвитку синтетичного жанру - опери. Вказано на те, що навіть усталені складові цього мистецтва проходили трансформацію, яку не завжди позитивно сприймала публіка. Зауважено, що опера Італії та Франції, незважаючи на різність традицій, перебували у постійному взаємовпливі.*

**Ключові слова:** синтез, опера, балет, оперна війна, реформа, композитор, драматургія, єдність слова і музики.

Синтетичний характер опери визначає специфіку її досліджень, яка охоплює питання ієрархії основних складових та їхньої взаємодії в різні епохи. Діалектика змін в інструментальній та вокальній музиці, лібрето, хореографії, сценографії відображала мобільність жанру а також його відповідність до вимог конкретного історичного відтинку. Наскільки рушійною силою була генеза основних складових, які названі вище? Ці питання обумовили мету роботи – проаналізувати взаємозв'язки мистецьких складових опери, шлях їх трансформації від зародження жанру до періоду, обумовленого великими історичними катаклізмами (зокрема – Великою французькою революцією).

Проблемою синтезу оперного мистецтва в різний час займалися Філіпп Боссан (Philippe Beaussant), який створив декілька книг про французькі оперні традиції при дворах французьких королів, Андре Вершалі (Andre Verchaly), Даньшина В. (французький музичний театр від бароко до класицизму, творчість Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо); В. Жаркова (взаємовплив слова і музики в європейській опері XVII століття); Лю Тін та Келлі Харнесс (Kelley Harness) (загальні питання розвитку опери XVII століття); Фабріс Дінко (Fabris Dinko), Т. Казначєєва, І. Несен та А. Шевчук (загальні питання синтезу в мистецтві); В. Артем'єва та Ю. Чекан (італійська опера епохи Бароко)...

Дата 6 жовтня 1600 р. має особливе значення в історичному календарі: саме цього дня у Флоренції в палаці Пітті, який належав могутньому роду Медічі, відбулося представлення нечуваного досі дійства. Музичний спектакль «Еврідіка» приніс задоволення усім присутнім. Не можна сказати, що глядачі побачили щось нове: ще з античних часів люди мали смак до театральних вистав, у тому числі – під музичний супровід. Про непересічну роль хорового колективу у супроводі та коментуванні вистав давньогрецького театру теж було відомо. Навіть зашорене (певною мірою) середньовічне мистецтво «знало» велику кількість театральних вистав під музику, містами й селами мандрували шпільмани, трувери, трубадури, які представляли власну поетичну творчість під музику на імпровізованих сценах... Проте «Флорентійські творці мелодрами мали намір відновити попередню утопію – давньогрецьку музичну трагедію, яка вже була задумана як співтовариство мистецтва муз (Mousiké), але, насправді, вони винайшли новий вид видовища, все ще заснований на співпраці різних видів мистецтва (спів, інструментальна музика, література, епос, танець, живопис, архітектура тощо). Через 400 років Опера знову стикається з викликом. XXI століття – новий період кризи, дуже схожий на XVII століття, але цього разу охоплює всю земну кулю» [1, с. 7].

Флорентійська знать, яка входила в спільноту «Камерата Барді-Корсі» переймалася важливим питанням – як повернути античну музику з її ясністю, як надати нове дихання? Ці проблеми обговорювалися на зустрічах гуртка настільки жваво, що в цих дискусіях остаточно сформувався новий жанр мистецтва – опера. (Зауважимо, що ця назва, яка в перекладі трактується як «твір», «дія», «робота», «праця», з'явиться дещо пізніше. А поки що дійство назвали «музичний театр» або «музична драма»). Флорентійці вважали тотальне багатоголосся, коли нівелюється особиста краса людського голосу в «хорі» інших, абсолютно схоластичним. На той час європейська музика знаходилася під впливом поліфонії, яка стала усталеною нормою як для світського, так і релігійного мистецтва. «Камерата» намагалася повернути в музику спів-соло, мелодію з її чуттєвим началом, підкорення її поетичному слову. В майбутньому саме ця умова (першість слова, а не музики) викличе багато дискусій, словесних (не завжди!) баталій. Власне, як кожна інновація, перша «музична драма» одразу викликала шалений інтерес і скандал, який був пов'язаний з авторством «Еврідіки». На честь одруження Марії Медічі з Генріхом IV композитори-суперники Якопо Пері, Джуліо Каччіні та Еміліо де Кавальєрі брали участь в організації музичної частини торжества. Паралельно – вони були авторами музично-драматичного дійства з однаковою назвою (себто – «Еврідіка»). І постановка, по суті, була своєрідним асорті з частин твору кожного з усіх трьох музикантів. Прем'єра, навіть така, мала успіх, але розсварила видатних митців, які по-різному бачили подальший розвиток нового мистецтва: Каччіні проголошував першість мелодії, Пері вважав мелодію «посередником» між співом і виразністю слова [2].

Клаудіо Монтеверді своїми пошуками єдності слова і музики викликав подив навіть у сучасників композитора, родоначальників оперного мистецтва. (Необхідно нагадати, що розвиток «Драми на музику» припав на епоху Бароко з його переплетенням часто протилежних течій в естетиці, літературі, живописі). Двір графа Вінченцо Гонзага в Матуї був центром освіченості, при ньому працювали еліта культури: художник Пітер Пауль Рубенс, поет Торквато Тассо, композитор Ораціо Веккі... Тому слід констатувати, що інтерес до поезії та філософії, який з'явився під час навчання Монтеверді в академії Кремони, остаточно сформувався саме в Мантуї. Варто зауважити, що до текстів своїх музичних творів музикант підходив досить прозаїчно і приземлено: слова мають бути в кожного персонажа опери, бо неможливо написати музику для нематеріальних персонажів, оскільки вони не розмовляють. Зефіри, Бореї не можуть співати, бо вони німі по природній суті своїй. Орфей, Аріадна інші можуть зачепити слухача, бо це люди і в них є почуття [3]. Незважаючи на категоричність у висловах про неможливість створення музики для вітрів, про Клаудіо Монтеверді не можна сказати, що він був однозначно прихильником першості слова над музикою. Йому були відомі мистецькі експерименти флорентійців, але його особиста *idée fixe* – ідеальний синтез слова і музики, істина. Зауважимо, що в надбаннях композитора – опери про міфічних персонажів, які наділені цілком людськими почуттями та чеснотами. Ім'я Клаудіо Монтеверді неподільно пов'язане з історією опери Венеції, яка значно відрізнялася від інших мистецьких шкіл Італії. Місто вміло цінувати дух свята, тут мешкало багато тих кого називали нуворіші, влада була представлена Дожами, які через систему змішаного управління (патриціансько-громадянська), розвивали фінансові, морські, культурні інституції міста. Однією з них став перший стаціонарний оперний театр. Відкриття театрів у Венеції мало масовий характер: одні досить швидко зникали, коли власники отримували зиск, інші працювали досить довго, але теж не цуралися такого поняття, як «комерціалізація». Сучасники писали, що в намаганні отримати якнайбільший прибуток за короткий термін, власники вимагали, в першу чергу, видовища. Тому досить часто сцена перетворювалася в цирковий балаган, а зміст опери (якщо він взагалі був) мало кого цікавив. Проте, ці «театри-одноденки» відходили, як морська піна, а в історії залишалися опери Монтеверді про людську драму, пристрасті, які зрозумілі і дожу, і простому реміснику. Вишукані боввани з аристократичними текстами родом з античності відходили в минуле. Можливо, почасти невисокий рівень репертуару таких театрів є лише констатцією, проте ці видовища допомогли у розвитку такої складової оперного жанру, як машинерія. Нині важко уявити театр без складної механіки сцени, тому такелаж став однією з основ виступу артиста (навіть зараз).

Є серед складових оперного мистецтва тема суто фізіологічна. Все, що стосується будови, розвитку людського голосу, його специфіки вивчено або вивчається. Але донедавна в історії музики була табуована тема – тема вокалістів-кастратів. Між тим, їх внесок в розвиток опери є досить потужним. Заборона папи Сікста V жінкам виступати на сцені (до кінця XVIII століття) народили сумну «традицію» заміни жінок співаками-кастратами. Оперний композитор барокової доби був не автономним творцем-креатором, а слугою: «найвищим арбітром смаку та практики був правитель або патрон; наступною в черзі стояла публіка; далі співак; за ним – лібретист. Композитор обслуговував їх усіх. Нині ми, як правило, вважаємо навпаки: що лібретист та виконавець обслуговують композитора, і що навіть публіка повинна намагатися адаптувати себе до вимог композитора» [4, с. 72]. Тому слово поступається колоратурі і насолоді від співу (знаменитий *bel canto*).

Музична культура Франції XVII століття характеризується її діалогом з мистецтвом Італії. Ця взаємодія стала можливою завдяки кардиналу Джуліо Мазаріні. Вельможа-італієць був закоханий в національне мистецтво, але прагнув слави і поваги як політик і меценат у Франції. Перші експерименти з постановками італійських опер мали частковий «успіх»: французам сподобалося все, крім музики і слів. Але декорації і сценічні ефекти вразили публіку... Подальші спроби Мазаріні повернути норовливих галлів до лав прихильників італійської опери успіху також не мали. Доки кардинал не зустрівся з Жаном Батістом Люллі (італійця, який практично все життя жив і працював у Франції)... Спеціалісти вважають, що композитор знав одну особливість французької публіки: в театрі вона не любить слухати – вона дивиться і музика тут

має другорядне значення, тому співаки часто не дотримувалися нотного тексту, а проспівували зміст лібрето, часто спотворюючи мелодію до невпізнаності. Арії часто були складовою придворного балету, в якому брала участь і публіка. Цей жанр, який в теорії визначається як хореографічний, в придворному житті на практиці об'єднав танець, музику, слово та інші види мистецтва. До нашого часу збереглися вокальні збірники для супроводу придворного балету, які дають мало інформації про спів під час танцю, але найчастіше дійство супроводжувало сопрано та лютня. «У мистецтві доби бароко Франції та Італії спів та хореографія входили до жанрового міксту «опера-балет» як атрибутивна ознака національного стилю мислення та смаків суспільства. Отже, людина, яка співає, та яка танцює – є «двійниками» [5, с. 54]. Блискучу характеристику та історію творення придворного балету (по суті – дверей у французьку оперу) дає кінострічка бельгійського режисера Жерара Корбьо «Король танцює» (Gérard Corbiau «Le Roi danse»), за хореографію у фільмі відповідає Беатріс Массен (Béatrice Massin) – експертка барокового танцю і французької придворної культури XVII століття.

Придворний балет – це «галантна» епоха, яка приховує секрети у своїх позолочених закутках, це історія взаємин Короля-Сонця та італійського композитора Жана Батіста Люллі. А, загалом, – це масштабний спектакль, який тривав досить довго, бо в ньому налічувалося декілька десятків номерів (виходів). Придворний балет створювало декілька авторів, при чому окремі композитори писали інструментальний супровід, інші – вокальні номери, але роль співу поступово нівелювалася. Люллі самостійно напише музичні номери і в співпраці з Мольєром почне шукати нові можливості синтезу танцю, комедії і опери (про яку Люллі чув, але якій ще належало сформуватися). Незважаючи на десятиріччя роботи і благовоління Короля-Сонця, саме Люллі та Мольєр, по суті, «поховають» придворний балет. Нагадуємо, що він відповідав твердженню про те, що французи люблять дивитися. Король Людовік XIV з його пихатим «Держава – це я» стверджував, що він має любити те, що люблять його піддані. Тому вважав просто необхідною своєю участь у виставах придворного балету, який вартував для казни держави надзвичайно дорого і був своєрідною ідентифікацією самої персони Його Величності: «Практично кожна постановка балету при дворі ставала подією, що мала вразити присутніх розмахом. Тож факт використання 69 співаків, 28 струнників і 14 лютнистів для супроводу «Балету Арміди», у якому роль демона вогню виконував Людовік XIII, не повинен дивувати» [6, с. 98].

Випадково чи ні, але автори комедії «Сонцесяйні коханці» мимоволі позбавили короля можливості участі в дійстві через надто неоднозначну і провокативну назву. В наступних постановках король також участі не брав. Особа Жана Батіста Люллі ще вимагатиме уваги українських мистецтвознавців, але варто сказати, що «батько французької опери» створив її з придворного балету, який «кружляв» навколо драматичного дійства. Однак, автор вимагав від усіх артистів акторської гри, виразності жестів і виключної пластичності. Також композитору належать такі нововведення в опері, як французька увертюра і музична декламація. Загалом, творчість Люллі заклала досить потужний фундамент розвитку національного мистецтва. Він виявився настільки сильним, що протримався непорушно десятки років допоки у Франції австрієць Крістоф-Вілібальд Глюк не порушить гегемонію «трагедійної декламації», яка стала, по суті, дискусією між прихильниками нового і класичного мистецтва опери. Париж знову стане ареною оперного бою, відомого як війна «глюкістів та піччіністів». Глюк усвідомив, що музика – служниця поезії, а та, в свою чергу, нерозривно пов'язана з мелодією. Лірична трагедія абсолютизму з його громадянським обов'язком (як це було у Люллі) не була близька австрійцю. Особиста драма, яка виражається простими гармоніями і словами, без лицемірної високопарності та демагогії стала основною темою творчості Крістофа-Вілібальда. Єдність музики та драматургії, посилення ролі хору та оркестру, відмова від диктату кавалерів-співаків та примадонн – усі ці основні досягнення залишили помітний слід в історії і стали поштовхом для подальшого розвитку романтичної опери [7].

(В якості ліричного відступу, зауважимо, що данські розробники подарували користувачам інтернету (а це, очевидно, більшість населення нашої планети) браузер, який назвали «Опера». Очевидно, що певною мірою відштовхувалися від багатовимірності музичного

жанру, в якому колись синтезувалися інструментальна музика, поезія, балет, сценографія, машинерія, і навіть костюмна мода...).

**Висновки.** Аналіз розвитку оперного мистецтва дозволяє відзначити, що цей особливий жанр репрезентує виключно складний синтез мистецтв. Кожна складова формації, якою є опера, за час своєї трансформації змінювала всю структуру цього виду мистецтва. Опера по-новому розкриває взаємозв'язки слова і музики, музики і балету, балету і драми. В її історії були різні періоди, проте навіть при занепаді завжди знаходилися майстри, які давали поштовх розвитку нового щабля в історії. Творчі пошуки єдності і цілісності в синтетичному жанрі мистецтва дали результати, які збагатили культурну скарбницю людства. Сьогодні науковці вже представляють надбання в цьому напрямку досліджень, проте значна кількість історичного масиву все ще чекає опрацювання: наприклад, великою рідкістю є праці українських дослідників з історії національної опери. Практично відсутня наукова література закордонних дослідників, перекладена українською мовою. Звичайно, що є напрацювання, які створювалися в часи більшовизму, але вони апріорі інколи є абсурдними в історичних оцінках. Опера – мистецтво, яке перебуває в постійному русі. Тому, щоб глибше знати його сучасні реалії, слід більш детально вивчити минуле.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Fabris Dinko/ Opera in 21st Century: the Utopy of United Arts of Spectacle. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах. Київ. 2020. 80 с.
2. Kelley Harness. Le tre Euridici: Characterization and Allegory in the Euridici of Peri and Caccini // Journal of Seventeenth-Century Music. Volume 9 (2003). No. 1. URL : <https://sscm-jscm.org/v9/no1/harness.html#7.1> (дата звернення 21.04.2024)
3. Pirrotta, Nino. Music and culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque. Studies in the history of music. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts, and London, England 1984. URL : <https://www.docdroid.net/XpJh5iZ/studies-in-the-history-of-music-pirrotta-nino-music-and-culture-in-italy-from-medieval-to-baroque-a-collection-of-essays-harvard-university-press-1984-pdf#page=4> (дата звернення 21.04.2024)
4. Чекан Ю. Оперні реалії доби Бароко у романі Енн Райс «Плач до небес». Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. С. 71-80.
5. Лю Тін. Мистецтво співу та танцю як художня цілісність: історикостильовий та феноменологічний аспекти. Дис. ... д-ра філософії: 17.00.03 (025 «Музичне мистецтво») / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2022. 187 с.
6. Лю Тін. Спів (вокал) як складова балету: досвід інтерпретації явища в контексті мистецьких тенденцій початку ХХ століття / Культура України. 2022. Вип. 75. С. 93-102. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku\\_2022\\_75\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ku_2022_75_14) (дата звернення 29.04.2024)
7. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : НМАУ, 1997. 320 с.

**Голок Марія,**  
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти  
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
**Науковий керівник** – кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри мистецької освіти  
Житомирського державного університету імені Івана Франка  
**Чернишова Анна Михайлівна**

#### ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ