

СХІДНА ТЕМАТИКА І СИСТЕМА ВИРАЗНИХ ЗАСОБІВ В ОПЕРАХ ДЖАКОМО РОССІНІ

Лінь Юлін,

аспірантка кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
ORCID D: 0009-0005-6127-5299

Орієнталізм у музичному мистецтві XIX століття розглядається автором у контексті культурних тенденцій часу. Зауважено розвиток у першій чверті століття історії як науки, що деякою мірою вплинуло на літературу й оперний театр. Підкреслено, що у тривалому розвитку засобів виразності як системи втілення орієнтальних образів важливу роль відігравав метод історизму. З метою визначення засобів музичної характеристики східних персонажів у творчості Дж. Россіні проаналізовано комічну оперу «Італійка в Алжирі». Відзначено, що у сценах із турецькими персонажами та сценах з італійцями композитор уживає однакові музичні засоби, які притаманні його стилю (віртуозність, скоромовки, динамічні контрасти, тривалі нагнітання динаміки разом із прискоренням темпу в заключних розділах). На підставі порівняльного аналізу музичних образів доведено, що в характеризуваних турків композитор не вийшов за межі власного стилю. Однак у низці номерів здійснено спробу надати турецький відтінок: для загальної характеристики турків використано жанр яничарського маршу, у якому звучать обов'язкові для турецької музики великий барабан і тарілки. Підкреслено, що вокальні партії турецьких персонажів за віртуозним стилем та інтонаційним змістом збігаються з партіями італійців.

Загальний аналіз опери «Турок в Італії» показав, що типові для Дж. Россіні стильові вокальні прийоми використані для характеристики як італійської, так і турецької групи персонажів. Функцію зображення Сходу, як і в попередній опері, було покладено на декоративну частину спектаклю.

У процесі проведення аналізу «Маленької китайської польки» Дж. Россіні з'ясовано, що ладове забарвлення, гармонічні кольори, мелодична лінія, фактурні засоби відповідають європейській музичній стилістиці. Назва «Китайська полька» – дань європейській моді на стиль «шінуазрі».

Ключові слова: італійська опера-buffa, орієнталізм, засоби музичної виразності, творчість Дж. Россіні, «Італійка в Алжирі», «Турок в Італії», «Маленька китайська полька».

Lin Youling. Eastern theme and system of expressive means in the operas of Giacomo Rossini

Orientalism in the musical art of the 19th century is examined by the author in the context of the cultural trends of the time. Attention is drawn to the development of history as a science in the first quarter of a century, which influenced literature and the opera theater. It is emphasized that the method of historicism played a significant role in the long-term development of means of expression as a system of oriental images embodying. In order to determine the means of musical characterization of oriental characters in G. Rossini's works, the comic opera "The Italian Woman in Algiers" was analyzed. It is noted that in the scenes with Turkish characters and scenes with Italians, the composer uses the same musical means that are characteristic of his style (virtuosity, tongue twisters, dynamic contrasts, prolonged intensification of dynamics together with tempo acceleration in the final sections). On the basis of a comparative analysis of musical images, it is proven that the composer did not go beyond his own style when characterizing the Turks. However, in several numbers, an attempt to give a Turkish hue was made: for the general characterization of the Turks, the Janissary march genre was used, in which the obligatory elements of Turkish music such as the big drum and cymbals sound. It is emphasized that the vocal parts of the Turkish characters in terms of virtuoso style and intonation content coincide with the parts of the Italians.

The overall analysis of the opera "The Turk in Italy" showed that Rossini's typical stylistic vocal techniques were used to characterize both the Italian and Turkish groups of characters. The function of depicting the East, as in the previous opera, was assigned to the decorative part of the performance.

In the course of the analysis of Rossini's "Little Chinese Polka", it was found that the modal coloring, harmonic colors, melodic line, textural means correspond to European musical stylistics. The name "Chinese Polka" is a tribute to the European fashion for the "Chinoiserie" style.

Key words: Italian opera-buffa, Orientalism, means of musical expression, work of G. Rossini, "L'italiana in Algeri", "Il Turco in Italia", "Piccola polka cinese".

Вступ. У східному та європейському музикознавстві XXI століття відзначено значне поширення інтересу до проблеми орієнталізму в західному мистецтві. Щодо цього досліджено творчість багатьох композиторів різних країн і епох, але багато питань залишаються невисвітленими. Окрему ланку наукових праць становлять статті та дисертації, що присвячені китайській мистецькій традиції в європейській музиці. Серед авторів варто назвати Цзен Тао [1], Лі Мін [2], які розглядають під цим ракурсом різні жанри, оперу також. Однак творчість Дж. Россіні, який мав неабиякий вплив на багатьох

композиторів і який неодноразово звертався до орієнтальної тематики, залишилась поза увагою цих дослідників. Італійському маестро присвячено праці (статті, монографії) українських і зарубіжних музикознавців, серед яких М. Черкашина [3; 4], О. Бронфін, Р. Осборн [5] та багато інших. Окрема інформація міститься в довідкових і енциклопедичних виданнях [6; 7]. Проте оперна творчість Дж. Россіні в контексті східної тематики та формування системи засобів виразності залишається малодослідженою, що визначає актуальність даної статті.

Матеріали та методи. Матеріалом дослідження стали партитури та клавіри опер «Італійка в Алжирі» [9; 10], «Турок в Італії» [10] та «Маленька китайська полька» [11], історико-теоретичні праці музикознавців, наукові дисертації та статті, а також відеозаписи постановок. Основними методами дослідження є метод комплексного аналізу музичних творів (інтонаційний, музично-стилістичний, композиційно-драматургічний, порівняльний) та історичний.

Результати. Доба романтизму відкрила новий етап у розумінні духу Сходу та розвитку східної музичної лексики у творчості європейських композиторів, що було інспіровано загальним посиленням інтересу представників різних видів мистецтва до далекосхідних і близькосхідних країн, отриманням більш широкої інформації щодо східних мистецтв. Важливу роль у цьому процесі відіграла література, поезія, але найважливішим чинником став розвиток історії як науки на початку XIX століття і, як наслідок, формування історичних жанрів у літературі та музиці.

Дослідники епохи романтизму неодноразово підкреслювали значення нового методу історизму в художній творчості митців [3; 4]. Для відтворення власної історії композитори відновляли народно-побутові жанри, намагалися якомога ближче передати національний колорит засобами музичної виразності: мова поступово збагачувалася новими національними інтонаціями та ритмами. На тлі загального інтересу до історії відроджувалося народне мистецтво інших європейських країн. У контексті цього процесу продовжувала розвиватися і східна лінія у творчості композиторів.

Як і у XVIII столітті, композитори XIX століття, які працювали над творами зі східною тематикою, вводили у склад оркестру специфічні інструменти, імітували їхнє звучання. Цей процес охоплював різні жанрові сфери – музично-театральну, камерно-інструментальну, симфонічну. Щодо цього можна згадати оркестровий «Турецький марш» Л. ван Бетховена з «Афінських руїн» (1809 рік), у партитуру якого було введено литаври, трикутник, тарілки, бас-барабан і кастаньети. Такий набір ударних інструментів (до нього додавалися ще дзвіночки, тріскачки, бубни) однаково використовувався і в операх на будь-який східний сюжет – китайський, турецький, індійський, тому музика довгий час була позбавлена національної конкретизації. Головним для композиторів було створити загальне відчуття Сходу.

У сценічних жанрах, особливо першої третини XIX століття, відтворення історико-національний колориту вирішувалося, як і раніше, завдяки декораціям, костюмам і реквізиту. З музичною частиною все було складніше. Щоби твір набув будь-якого національного колориту, композитори почали вводити до музичного тексту народні цитати. Але цього виявилось не досить. Необхідним стало вивчення старовинних традицій і фольклору, особливо найбільш давніх його пластів. Із часом композитори почали використовувати ладо-інтонаційний і жанровий арсенал народної музики, щоб передати якесь національне забарвлення.

Важливо підкреслити, що відтворити на оперній сцені національні риси європейських культур було значно легше, ніж показати далекосхідний край: географічна близькість країн, інтенсифікація економічних і культурних зв'язків між державами, подорожі композиторів і їх довге перебування за кордоном, знайомство з народною творчістю – усе це спонукало до пошуку нових тем і засобів виразності. Інакше було з більш далекими країнами, мистецькі традиції яких залишалися маловідомими. Образ тієї чи іншої країни ставав продуктом власної уяви композитора, особливо в першій третині XIX століття, коли метод історизму в музичному театрі ще не набув статусу головного і не стояло питання ідентифікації музики, особливо у сценічних жанрах, за національними ознаками. Твори зі східними сюжетами, які були «одягнені» в європейську музичну стилістику, майже цілком влаштували публіку й авторів, однак пошуки нових засобів виразності тривали, хоча і повільно. Утілюючи орієнтальні образи, композитори довго залишалися вірними власному стилю, незалежно від східного вектора – китайського, турецького, індійського чи будь-якого іншого. Щодо цього буде доречним проаналізувати кілька «східних» творів Дж. Россіні (оперні та фортепіанний).

У 1813 році у Венеції відбулася прем'єра його опери-*buffa* «Італійка в Алжирі» (згадаємо, що на цей час композитор уже створив десять опер і наближався до «Севільського цирульника» (1816 рік); його авторський стиль був уже визначений). Східний світ в опері представлено турецьким подружжям Мустафи-бея (бас) і Ельвіри (сопрано) – Мустафі набридла його дружина і він дає наказ знайти йому палку італійку; європейців представляють італійка Ізабелла (меццо-сопрано) і її коханий Ліндор (тенор) – під час пошуків свого зниклого коханого Ізабелла потрапляє в полон до Мустафи; тут уже три роки перебуває і Ліндор; саме за нього Мустафа планує віддати заміж свою дружину, щоб звільнити місце для Ізабелли, у яку він закохався з першого погляду. Знайшовши Ліндора, італійка хитрощами влаштує втечу. Персонажами другого плану є служанка Ельвіри Зульма, капітан алжирських корсарів Алі, супутник Ізабелли Таддео. Третій план становлять італійські раби, турецькі моряки й алжирські корсари (вони задіяні в хорових номерах).

Конфліктну ситуацію в середині східної пари розкрито вже у вступній частині увертюри: м'які ліричні фрази, пов'язані з образом ображеної Ельвіри, перериваються жорсткими інтонаціями Мустафи, які супроводжуються ударами великого барабана, литавр і тарілок (у кінці увертюри додається ще трикутник). Привертає увагу лірична мелодія із гнучкими контурами, які можуть викликати асоціації зі східними візерунками. Тембр солюючого гобоя також викликає відчуття Сходу з його прагненням до насолоди. Так через темброві забарвлення композитор намагається не тільки передати настрої своїх героїв, а і створити образ томного Сходу. Партії увертюри (вона написана в сонатній формі без розробки) створені в типовому россінієвському стилі із притаманними йому швидкими темпами, маршовими

та тріольними ритмами, енергійною пульсацією оркестру, тривалими *crescendo*.

Портрети персонажів створюються вже на початку опери. В **Інтродукції** (№ 1) звучать схвильовані фрази Ельвіри, від якої відмовляється чоловік – Дж. Россіні трактує її образ як лірико-драматичний. Розсердженого, незадоволеного Мустафу, що позиціонує себе як поважну і величну персону, показано в комічному ключі. Його віртуозна партія насичена типовими для стилю Дж. Россіні буфонними прийомами: скоромовками, багатократними «довбаючими» повтореннями коротких фраз, перебільшено довгими розспівами, що в контексті драматичного характеру сцени створює комічний ефект. Через такий контраст композитор досягає зниження величного образу.

Арія Ліндора (№ 2), який страждає в неволі, де він згадує свою кохану, утворює контраст. Неквапливий темп (*Andantino*), «баркарольний» розмір 6/8, розвиненість мелодичної лінії, розмаїтість тонкої мелізматики, складні пасажі – усе це допомагає створити романтичний образ героя.

Комічний ефект створюється в дуєті Ліндора та Мустафи (№ 3), у якому бей намагається переконати свого раба в тому, що він повинен одружитися з Ельвірою. Головним засобом виразності в цьому блискучому дуєті стає типова для комічних опер Дж. Россіні віртуозна скоромовка в обох партіях, яка передає збуджений стан героїв.

Ефектно представлено в опері вихід Ізабелли. В її арії (№ 5) композитор розкриває контрастні почуття – гнів і обурення щодо свого викрадення та рішуче бажання знайти свого коханого, що передано низхідними фразами в нижньому регістрі, гучними акордами оркестрового супроводу; почуття кохання до Ліндора підкреслено м'якими гнучкими фразами із «жіночими» закінченнями та спокійними гармонічними фігураціями скрипок. Водночас Ізабелла може бути кокеткою та звабницею, щоб обдурити своїх викрадачів і втекти (у цьому розділі арії Дж. Россіні використовує швидкий темп і «бісерні» зі складними мелодичними контурами пасажі).

Розгорнуту характеристику Мустафи як комедійного персонажа представлено в його арії (№ 7): маршовий характер музики, швидкий темп, велика кількість стрибків, на яких будується вокальна партія, рух мелодії по акордових звуках, чергування тріольного та пунктирного ритмів, тріольна пульсація оркестрового супроводу – увесь цей комплекс, притаманний россінієвським комедійним героям, передає збуджений стан Мустафи, який щойно дізнався, що йому нарешті знайшли палку італійку.

У розгорнутому динамічному фіналі першого акту (№ 8) зібрано всіх персонажів опери. У хорі турків і корсарів на честь Мустафи-підкорювача жінок (початок фіналу), за сформованою у XVIII столітті традицією, в оркестрову партитуру для східного колориту введено великий барабан і тарілки; також активно використовуються мідні духові (валторни) і флейта у верхньому регістрі. У симфонічному вступі та ритур-

нелях, що побудовані на висхідній квартовій інтонації (V–I щаблі), Дж. Россіні використовує довгі форшлагги із трьох звуків – вони викликають асоціації з барабаним дробом. Хорова партія виконана в типовому для композитора стилі: пунктирний маршовий ритм, рух верхнього голосу по акордових звуках, активні квартові затакти фраз. Так у типову россінієвську музичну тканину влітається турецький елемент.

Наступний розділ фіналу – комічна сцена знайомства Мустафи й Ізабелли. Обидва приголомшені: бей – красою полонянки, а полонянка Ізабелла – страшною зовнішністю Мустафи. Дж. Россіні використовує в цьому дуєті театральний прийом: відчуваючи сильні почуття, але із протилежними знаками, герої не спілкуються одне з одним, а висловлюють свої враження та думки в бік. Зазначимо, що композитор одним засобом – використанням штриха *staccato* – підкреслює впевненість винахідливої італійки, з одного боку, з іншого – зводить нанівець велич бей, якому щойно проспівали славу.

У сцені зустрічі італійки з коханим (наступний епізод фіналу) передано психологічний стан учасників, які приголомшені несподіванкою. Цікаво те, що партії Ліндора та Мустафи мають спільний тематичний матеріал: вони по черзі співають однакові фрази, намагаючись зрозуміти, що відбувається. Для Ліндора важливо знати, як потрапила до бей його кохана, що вона тут робить, а Мустафа не може збагнути, чому так різко змінилася поведінка Ізабелли, яка щойно з ним кокетувала. Тож, у цій сцені, як і у попередній, Дж. Россіні не розділяє своїх героїв за національними ознаками – головним у їх музичному зображенні стає психологічний стан. Те саме можна сказати і про заключний загальний хор з ансамблем «В ухах стоїть дзвін: дінь-дінь».

Друга дія складається в основному з хорових і ансамблевих номерів. Терцет (Ельвіра, Зульма й Алі) і Хор (№ 9), що починають новий акт, написано в моцартівсько-россінієвських тонах. У тематичний матеріал оркестрового супроводу й основну тему ансамбля та хору навіть уведено фразу “*delle belle turbando il riposo*” з арії Фігаро (“*Non più andrai, farfallone amoroso*”, I дія, № 9), яка неодноразово повторюється в різних варіантах – усі турки обговорюють поведінку одурілого від кохання бей. Цитування В.А. Моцарта можна сприймати як іронічну посмішку самого композитора в бік Мустафи. Східного колориту в цьому великому номері не знайти. Проте наступний хор (№ 10), де прославляють Таддео, якого Мустафа призначив «каймаканом» (головуючим над турками), написано в дусі яничарського маршу: тема виконується хором і всім оркестром в унісон, що підкреслює суворий характер турків. В оркестровці Дж. Россіні використовує обов'язкові для турецького жанру великий барабан і тарілки. Цікаво, що репризна частина яничарського маршу швидко набуває характеру россінієвських фіналів, для яких характерно тривале нагнітання динаміки від *pp* до *ff* разом із прискоренням темпу, скоромовка, довгі репетиції на одному звуці тощо. Так композитор поєднує в одному номері турецькі традиції із власним стилем.

У Квінтеті (№ 13) у партію Мустафи введено віртуозні вокальні прийоми – таким засобом композитор підкреслює стан нетерплячого очікування зустрічі з італійкою. У терцеті (№ 14) Ліндор і Таддео повідомляють про те, що він має пройти церемонію посвяти в «папатачі»; у завершальній частині номера партії Мустафи та Ліндора будуються на однакових фразах, що має драматургічне пояснення – обдурений Мустафа заради кохання італійки погоджується на її умови.

У великому фіналі (№ 17), який є драматургічною кульмінацією та розв'язкою, знову зібрано всіх учасників. Тут показано комічну «посвяту» Мустафи в «папатачі», потім – виконання обдуреним б'єм нових обов'язків, втечу італійців і, нарешті, повернення Ельвіри. Щодо музичної стилістики, то для фіналу характерні типові россінієвські зіставлення сольних і хорових розділів, контрастна динаміка, посилення віртуозності сольних партій, наростання напруженості і прискорення темпу на завершальному етапі.

Аналіз «Італійки в Алжирі» показав, що у своїй музиці композитор не вийшов за рамки власного стилю, однак у низці номерів здійснив спробу надати турецький відтінок вдаючись до тембрової, а іноді жанрової й інтонаційної характеристики персонажів.

Турецьку тему Дж. Россіні продовжив в іншій опері-*buffa* – «Турок в Італії», яку було поставлено в 1814 році в Мілані. Звертаючись до мусульманського сходу, композитор, як і раніше, дотримувався загальноприйнятих музичних традицій і власного стилю. Типові для Дж. Россіні вокальні прийоми використані

для характеристики як італійської, так і турецької групи персонажів. Функцію зображення Сходу було покладено на декоративну частину спектаклю.

У період 1855–1868 років (точно не відомо) композитор звернувся до китайської теми і написав «Маленьку китайську польку», яка ввійшла у велику збірку під загальною назвою «Гріхи моєї старості». Цікаво, що в музиці п'єси чути оновлений стиль – стиль композитора-романтика, наближений до смаків паризьких салонів. Ладове забарвлення, гармонічні кольори, мелодична лінія, фактурні засоби – усе це відповідає європейській музичній стилістиці. І тільки визначення в назві «китайська» вимушує згадати про Далекий Схід. Створенням музики в європейському стилі та найменуванням чеського танцю китайським (назва-жарт) Дж. Россіні з іронічною посмішкою віддав дань європейській моді на стиль «шінуазрі».

Висновки. Проведений музикознавчий аналіз творів італійського маестро дає підстави зробити висновки, що у створенні східних образів, зокрема турецьких, Дж. Россіні користувався напрацюваннями попередніх композиторів, затверджуючи їх у своїй практиці. До засобів виразності належать: використання барабанів, тарілок, а також тембру гобоя, жанр яничарського маршу, а також мелізми для імітації барабанного дробу. Основне навантаження у створенні східного колориту покладено на систему візуальних засобів. Вокальні партії східних персонажів залишаються в європейському музично-стильовому полі. Щодо «Китайської польки», для цього східного жарту композитору вистачило однієї назви.

Література:

1. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Львів, 2016. 250 с.
2. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2019. 250 с.
3. Черкашина-Губаренко М. Історична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ : Музична Україна, 1986. 151 с.
4. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX ст. : навчальний посібник / І. Іванова та ін. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
5. Osborne R. Rossini: His Life and Works. Oxford : Oxford University Press, 2007. 410 p.
6. Clement F., Larousse P. Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire uni versel, 1879. 765 p.
7. Grove's dictionary of music and musicians. In five volum. New York : The Macmillan company ; London : Macmillan & Co., Ltd, 1904. Vol. I. 802 s.
8. Rossini G. L'Italiana in Algeri. Overture [Orchestral score]. S/a, 49 p.
9. Rossini G. L'Italiana in Algeri: opera comica in due atti [Voc. score]. Milano, s/a, 222 p.
10. Rossini G. Il Turco in Italia. Overture [Orchestral score]. S/a, 76 p.
11. Rossini G. Petite polka chinoise. *Péchés de vieillesse*. Vol. 7. № 3.

References:

1. Tszen, Tao (2016). *Obraz Kytaiu v yevropeiskomu muzychnomu mystetstvi: zhanrovo-stylovi aspekty* [The image of China in European music: genre and style aspects] : dys. ... kand. myst. / LNMA im. M.V. Lysenka. Lviv. 250 s.
2. Li, Ming. (2019). *Li Min. Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen* [Opera Art of China and Europe in the context of mutual representations] : dys. ... kand. myst. / KhNUM im. I.P. Kotliarevskoho. Kharkiv. 250 s. [in Ukrainian]
3. Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (1986). *Istorychna opera epokhy romantyzmu : (dosvid doslidzhennia)* [Historical opera of the Romantic era : (research experience)] Kyiv: Muzychna Ukraina. 152 s. [in Ukrainian]
4. Ivanova, I. L., Kukol, H. V., Cherkashyna, M. R. (1998). *Istoriia opery: Zakhidna Yevropa XVII–XIX stolittia* [History of opera: Western Europe of the 17'th – 19'th centuries] : navch. posib. Kyiv : Zapovit. 384 s [in Ukrainian]
5. Osborne, R. (2007). *Rossini: His Life and Works*. Oxford : Oxford University Press. 410 s. [in English]

6. Clement, F., Larousse, P. (1879). Dictionnaire lyrique ou Histoire des operas. Paris : Administration du Grand Dictionnaire uni versel. 765 p.
7. Grove's dictionary of music and musicians (1904). In five volum. New York : The Macmillan company ; London : Macmillan & Co., Ltd. Vol. I. 802 s.
8. Rossini G. L'Italiana in Algeri. Overture [Orchestral score] S/a, 49 p.
9. Rossini G. L'Italiana in Algeri: opera comica in due atti [Voc. score] Milano, s/a, 222 p.
10. Rossini G. Il Turco in Italia. Overture [Orchestral score] S/a, 76 p.
11. Rossini G. Petite polka chinoise. *Péchés de vieillesse* [Notes] S/a. Vol. 7, № 3.