

Symphony was written by F.-J. Gossec in 1773 and performed a year later in the «Spirituel concerts». In this work the composer combines tradition of Mannheim symphonic school and theatrical layer of French courtly culture that emerged in the formulation and development of traditional hunting ritual.

«Hunt» Symphony corresponds Mannheim model: it is four-movements composition with first and last fast part, a slow second, and minuet at third. However, the first and the last movements most associated with the French musical tradition and represented by hunting scope (thematic complex that shows hunting signals).

According to the French court cultural practices, F.-J. Gossec reinvented musical intonation dictionary: instead of intonation systems, typical for Austrian- Mannheim symphonic cycles, formed under the influence of Italian opera and dance genres of Western household aristocratic tradition, the composer introduced authentic hunting signals of XVIII century.

F.-J. Gossec alters the typical sonata allegro form, conquering it to French theatrical artistic poetics: in this case it is based on a plot and meaningful signal formulas of hunting ritual. A striking example is the rejection of first and second themes in recapitulation at the first movement. They were specific hunting signals, that symbolized the beginning of the hunt, while in the recapitulation lost relevance and replaced by a new signal.

Through the synthesis of the universal designation sonata and symphony cycle with the immanent features of the French almost theatre program of «Hunt» Symphony builds a unique example of the genre. First, it appears to be innovate to the European practice as a specific, plot, not generalized program that runs through all the parts and affect their structure. Second, it creates conditions for the development of the French Berlioz-type romantic program symphony.

Key words: France, French symphony, Gossec, symphony, classical symphony, program symphony, hunt, hunting signals.

Анастасія Молибога

ОСОБЛИВОСТІ БУФФОННОГО СТИЛЮ В ОПЕРІ ДЖ. РОССІНІ «ІТАЛІЙКА В АЛЖИРІ»

Джоаккіно Россіні – один з провідних італійських композиторів першої половини ХІХ століття, який довго залишався у свідомості слухачів лише автором «Севільського цирюльника». Не зважаючи на те,

що він по праву вважається майстром комічного жанру, до опер-*buffa* належать лише чотирнадцять з тридцяти дев'яти його оперних творів. Хоча визнаними зразками буффонного стилю композитора вважають «Севільського цирульника» (1816) та «Попелюшку» (1817), першим значним досягненням у цьому напрямку стала «Італійка в Алжирі», яку він створив ще у 1813 році. Про це свідчить відгук Стендаля: «Це просто доведена до досконалості опера buff. Ніхто інший з композиторів, що живуть нині, не заслуговує такого схвалення. Та й сам Россіні невдовзі припинив на нього претендувати» [6, с. 299].

Метою даної роботи є виявлення буффонних рис раннього стилю композитора, які втілені в «Італійці в Алжирі», опері, що одночасно є вершиною раннього періоду творчості. Твір цей знаменує перехід до зрілості італійського маестро, який після «Італійки» став відомим не лише по всій Італії, а й за її межами.

Актуальність теми даного дослідження зумовлена тим, що рання творчість Дж. Россіні є найменш вивченою на сьогодні. Окрім того, досі у російськомовному та українському музикознавстві ще не створено жодного серйозного дослідження його оперного спадку. Єдиною роботою на сьогодні, у якій розглядається становлення та розвиток італійської комічної опери, є книга Т. Крунтяєвої «Итальянская комическая опера XVIII века» [5]. Генеза та розвиток опери *buffa*, пов'язані з впливом цього жанру на творчість В. А. Моцарта, розглянуті у монографії Г. Аберта [1]. Однак досі немає російських та українських монографічних досліджень, присвячених творчості найяскравіших представників італійської комічної опери – Д. Чімарози, Дж. Перголезі та Дж. Паїзіелло.

Не зважаючи на те, що «Італійка в Алжирі» належить до жанру опери *buffa*, лірична лінія у ній є провідною. Вона представлена парою закоханих – Ізабеллою та Ліндоро. Їх образи розкриті досить повно в індивідуальних характеристиках. Варто лише згадати каватину Ліндоро з першої дії, яка по праву вважається одним з найпроникливіших тенорових соло Дж. Россіні. Образ головної героїні розкритий з різних сторін. У кожному сольному виступі Ізабелла постає у новій іпостасі, як тендітна та закохана, кмітлива та зваблива, сильна та непохитна у досягненні своєї мети. Саме у співставленні з яскравими ліричними сценами комічні сприймаються настільки жваво та феєрично. Це пов'язано з тим, що коли ліричні герої стають учасниками ансамблів, їх музична мова одразу вбирає в себе типові буффонні прийоми, такі, як скоромовка, *parlando* та речитація.

Саме у співставленні з Ізабеллою образ Бея Мустафи – провідного баса *buffo* – отримує блискучу комічну характеристику з його трансформацією від суворого і пихатого володаря до покірнього раба: «Ох, вона перетворила лева на віслиюка». Перше знайомство з Мустафою відбувається ще в інтродукції. Тут він постає як авторитарний правитель, який звик до загального вшанування своєї особи. Скупий акордовий супровід його соло підтримує впевнену та рішучу вокальну партію. А от у фінальному *tutti* інтродукції, побудованої за типовим россінівським принципом крещендо, не лише Мустафа, а й всі інші учасники ансамблю поринають у стрімкий вир спільної скоромовки.

Дует Мустафи з Ліндоро, який слідує за натхненною каватиною останнього, сповнений буффонних прийомів, у виконанні яких ліричний тенор Ліндоро не поступається у віртуозності провідному басу-*buffo*, а іноді навіть перевершує його. Основна музична тема дуету спершу звучить з вуст Ліндоро, а коли настає час висловитись Мустафі, то вона доручається оркестру, а Мустафа обмежується мелодією з загальними формами руху. І лише у коді дуету обидва герої поринають у нестримний вир скоромовки.

Зауважимо, що хоча партія Мустафи як провідного баса *buffo* мала б бути сповнена лише буффонними прийомами, у його характеристиці простежується та ж тенденція, що й у характеристиках ліричної пари: ансамблеві номери побудовані на стилістиці, характерній для опери-*buffa*, а сольні мають інший характер. Яскравим прикладом цього є Арія Мустафи, що звучить наприкінці першої дії перед великим Фіналом. Вона зовсім позбавлена буффонних рис. Основним вокальним прийомом тут є кантілена у досить швидкому темпі з великою кількістю розспівів. Такі засоби передають скоріше переповнення почуттями алжирського бея в очікуванні зустрічі з Ізабеллою. А от початок фіналу має комічне забарвлення.

Фінальний номер звучить одразу після арії без включення речитативу і сприймається як продовження попереднього викладу. Партія хору є ніби коментарем до арії, готує зустріч Мустафи з Ізабеллою і вказує на майбутню трансформацію володаря та його показну суворість. Такий ефект Дж. Россіні створює за допомогою декількох прийомів. По-перше, фінал починається оркестровим вступом, якому притаманні риси псевдо-військового маршу. Пунктирний ритм, затактові рулади, унісонний виклад, чотиридольний розмір, але все це нагадує глузування завдяки інструментовці та динаміці. Чергування унісону струнних інструментів у

низькому регістрі на *ff* та хоралу дерев'яних духових з флейтою пікколо на *pp* і створює комічний ефект. Після невеликого оркестрового вступу глузувати над Мустафою продовжує хор євнухів. Вони прославляють чоловічу спритність Мустафи, здатного підкорювати жіночі серця. Хор постійно скандує слово «Мустафа» у пунктирному ритмі, але на *pp*, що чергується з раптовими руладами струнних на *ff*, викликаючи комічне враження від такого гіперболічного вшанування бєя. Як зазначалося раніше, найяскравіше буффонні прийоми в «Італійці в Алжирі» зосереджені в ансамблях. Це стосується передовсім провідного баса Мустафи. Його аріозні соло та його партія в ансамблях дійсно є зразками віртуозних скоромовок, ефектність яких підсилюється улюбленим россінівським крещендо.

Що стосується самих ансамблів, вони являють собою яскраві театралізовані сцени з перевдяганням та псевдо церемоніальною дією. Найяскравішим проявом таких сцен є перевтілення Таддео у каймакана – намісника паші, а Мустафи – у паппатачі. Зазначимо, що такі перевтілення не вкладаються у межі одного номера, а є комедійною ситуацією, яка повторюється двічі у дзеркальному відбитку. Таддео – другорядний бас-*buffo* у другій дії має арію з хором, у якій і відбувається його посвячення у каймакана. Саме надання Таддео статусу каймакана і підказало дотепним і винахідливим Ізабеллі та Ліндоро зустрічний хід з вигаданою почесною посадою «паппатачі», тобто «папамовчання». Формально посвячення у каймакана – сольний номер, а фактично на сцені окрім Таддео присутній хор та Мустафа, і всі вони мають вокальні партії. Всі віртуозні засоби цього номера реалізовані за допомогою оркестру та театральної дії. Вокальна партія Таддео не містить типових буффонних прийомів. Основна тема викладається скрипками у досить стрімкому темпі, а вокальна партія героя сприймається як своєрідний акомпанемент до неї, тому на перший план тут виходять акторська майстерність виконавця та загальна театральна ситуація.

У цьому номері відбулось прийняття посади каймакана, а реакція на нього показана у квінтеті, учасниками якого є Мустафа, Ізабелла, Таддео, Ліндоро та Ельвіра – дружина Мустафи. Ці два номери розділяє арія Ізабелли. Квінтет з другої дії – це втілення яскравого ансамблю Дж. Россіні. Він має декілька розділів. У першому *Andantino* Мустафа, Ізабелла та Ліндоро висловлюються по черзі, а коли до них приєднується Таддео, всі стають учасниками квартету. Показово, що навіть у першому розділі квінкету витриманий принцип, притаманний всій опері. Лише коли

завував ансамбль, музичний матеріал отримав буффонне забарвлення, а сольні фрагменти кожного героя – свій характер.. Мустафа урочисто сповіщає про призначення Таддео на пост, а Ізабелла та Ліндоро грайливо на це реагують як таємні змовники. Коли всі учасники об'єднуються у квартет, виразна розспівна мелодика доручається двом ліричним героям, партія Мустафи виконує підтримуючу роль басової вертикалі, а Таддео доручається філігранна скоромовка на *staccato*.

Другий розділ, *Allegro*, не зважаючи на формальне прискорення темпу, є своєрідною зупинкою. Основна тема виконується оркестром, а вокальні виступи мають акомпануючу функцію. Така зупинка робить останній розділ, *Allegro molto*, у порівнянні з попереднім матеріалом ще більш стрімким. Тут з'являється остання учасниця квінтету Ельвіра, але у неї немає сольних реплік, вона бере участь лише у *tutti*. Цей розділ є типовим проявом россінівського *crescendo*, яке досягається такими засобами, як використання терасної динаміки, поступового подрібнення тривалостей та прискорення темпу, збільшення кількості учасників ансамблю.

Таку ж будову має і сцена посвячення Мустафи у папатачі. У Терцеті Таддео та Ліндоро сповіщають Мустафу про те, що йому буде надана така висока честь та розповідають про його обов'язки: «*оточений насолодами кохання, красою та пестоцями, він має лише їсти, пити та спати, пити, спати та їсти*». Власне посвята відбувається у фіналі другої дії. Терцет та фінал також, як і сцена перевдягання Таддео, розмежовані рондо Ізабелли.

Фінал другої дії, яким завершується опера, складається з чотирьох сцен. У першій з них Мустафі міняють традиційний східний одяг на європейський костюм, друга являє собою урочисту посвяту, у третій новонароджений папатачі насолоджується всіма перевагами одержаного статусу, а у заключній сцені відбувається пробудження Мустафи від ілюзій. Весь фінал будується за принципом крещендо з поступовим нагнітанням у кожному епізоді. Варто відзначити, що з двох фіналів перший є більш яскравим та насиченим з точки зору використання в ньому музичних буффонних засобів: спільної скоромовки, пришвидшення темпу, скорочення тривалостей та динамічного нагнітання. Фінал першої дії – це справжній вир, у якому ліричні герої потрапляють під вплив буффонних персонажів та переймають їх прийоми висловлювання – речитацію та скоромовку. Наростання темпу фіналу проходить декілька етапів від *Andantino* через *Allegro* до *Allegro vivace*, позначеному як *stretta*, яка і є

квінтесенцією россінівського *crescendo*. У ній композитор використовує цікавий ефект динамічного розвитку: чергування *pp* на *staccato* та *ff marcao* закінчується бурхливим апофеозом *tutti*. Фактура ансамблевого письма у фіналі досить різноманітна, кожна сцена в залежності від учасників має свої особливості. Епізоди фіналу, у яких герої висловлюються сольо, нагадують невеликі аріозо, а з включенням інших персонажів набувають рис «дуету згоди» або партії їх дублюються. Ансамблеві *tutti* або мають комплементарну будову, або являють собою рух акордовими послідовностями, який є найбільш характерним для кодових розділів.

Таким чином, можна зробити висновок, що особливість «Італійки в Алжирі» полягає у відсутності чіткої диференціації героїв на ліричних та комічних. Хоча формально такий поділ існує, кожен персонаж у потрібний момент потрапляє під вплив буффонного стилю. Саме тому ця опера є справжньою перевіркою для її виконавців, які мають продемонструвати різні вокальні вміння, від широко розспівної кантилени до феєричної скоромовки.

1. Аберт Г. В. А. Моцарт : в 2 ч., 2 кн. – Ч. I, кн. 1 / Г. Аберт. – М. : Музыка, 1978. – 533 с.
2. Вейнсток Г. Джоаккино Россини. Принц музики / Г. Вейнсток / [пер. с англ. И. Э. Балод]. – М. : Центрполиграф, 2003. – 495 с. – (Великие имена).
3. Джоаккино Россини. Современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / [под ред. М. Р. Черкашиной] ; Мин-во культуры Украины ; КГК им. П. И. Чайковского. – К., – 1993. – 123 с.
4. Ключикова О. В. Маленькая повесть о большом композиторе, или Джоаккино Россини / О. В. Ключикова. – М. : Музыка, 1990. – 192 с.
5. Крунтяева Т. С. Итальянская комическая опера XVIII века : монография / Т. С. Крунтяева – Л. : Музыка, 1981. – 168 с.
6. Стендаль Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазіо. Жизнь Россини / Стендаль. – М. : Музыка, 1988. – 640с.
7. Черкашина М. Магия звезд бельканто. Фестиваль в Пезаро заново раскрыл публике секреты искусства Россини / Марина Черкашина // День. – 2010. – 1 сентября. – С. 7.
8. Черкашина-Губаренко М. Р. Мистецтво, що викликає захоплення і дарує радість / Марина Черкашина-Губаренко // Музика. – 2012. – № 5. – С. 24–29.

Молибога Анастасія. Особливості буффонного стилю в опері Дж. Россіні «Італійка в Алжирі». Статтю присвячено ранньому періоду творчості Дж. Россіні. У ній розглядаються особливості формування буффонного стилю композитора в опері «Італійка в Алжирі», що визнана вершинним твором раннього періоду.

Ключові слова: рання творчість, стиль, опера буффа.

Молибога Анастасія. Особенности буффонного стиля в опере Дж. Россини «Итальянка в Алжире». Стаття посвящена ранньому періоду творчествa Дж. Россини. В нeй рассматриваются особенности формирования буффонного стиля композитора в опере «Итальянка в Алжире», которая признана вершиной раннего периода.

Ключевые слова: раннее творчество, стиль, опера буффа.

Moliboga, Anastasiya. Special aspects of buffoonish style in G. Rossini's opera «The Italian Girl in Algiers». The article is devoted to the early period of Rossini. This article discusses the special aspects of the composer's buffoonish style in the opera «The Italian Girl in Algiers», which is the top of the early period of composer. This work marks transition to the adulthood of Italian maestro, who has become famous not only around Italy, but also abroad, after «The Italian Girl in Algiers». Despite the fact that «The Italian Girl in Algiers» belongs to the opera of *buffa* genre, the lyrical line is leading. The image of lead character is open from different sides. In every solo performance Isabella appears in new incarnation, as tender and amorous, smart and seductive, strong and steady in achieving her goal. So exactly is this comparison with bright lyric scenes comical scenes takes so lively and faery. This is because the fact that when lyrical characters become ensemble members, their musical language immediately absorbs typical buffoonish techniques such as tongue twister, *parlando* and recitation.

Exactly in comparison with Isabella the image of Mustafa Bey – the leading bass of *buffo* – gets brilliant comic characteristics of his transformation from a harsh and arrogant prince to a humble servant. The Mustafa's part as a leading *buffo* bass would be full of only buffoonish techniques, in his characteristic observed the same trend as the characteristics of lyric couple: ensembles built on stylistics typical the opera *buffa*, and solos have another nature.

Ensembles are bright theater scenes with shift of clothes and pseudo ceremonial action. The brightest example of such a scene is the reincarnation of Taddeo to kaimakan – governor of Pasha and Mustafa to pappataci. We should notice that such transformation does not fit in the limit of one scene, and there is a comic situation. Ensemble scenes are a bright example of embodiment of the Rossini's principle of crescendo, which is best applied in the finals of both actions. From the both finals the first one is more vivid and rich in terms of using it buffoonish musical features. The final action of the first act –is a true maelstrom in which the lyrical heroes fall under the

influence of buffoonish characters and adopt their methods of expression – recitation and tongue twister.

The main feature of «The Italian Girl in Algiers» is the lack of clear differentiation of characters in lyrical and comic. Although formally this division exists, every character in the right moment comes under the influence of buffoonish style. That is why this opera is a real test for its artists who demonstrate the various vocal skills from cantilenas to enchanting tongue twister.

Key words: the early period of creativity, style, opera buff.

Людмила Богданова

ТВОРЧЕСКОЕ СТАНОВЛЕНИЕ РИХАРДА ВАГНЕРА. ОПЕРА «СВАДЬБА»

Актуальность темы статьи. Ранний период композиторского творчества Рихарда Вагнера только в последнее время стал вызывать повышенный интерес. Стимулом к этому стала подготовка и празднование 200-летия со дня рождения композитора. Наряду с многочисленными постановками всех его знаменитых опер, в том числе тетралогии «Кольцо нибелунга», исполнителей и слушателей заинтересовал «неизвестный Вагнер». Появились записи ряда его ранних симфонических произведений. В юбилейный год в Байройте в канун основного фестиваля прозвучали в новом здании все три его ранние оперы. «Риенци» и «Запрет любви» были показаны в сценической версии, «Феи» даны в концертном исполнении. Хотя опера «Феи» считается первым законченным произведением автора для музыкальной сцены, ей предшествовал еще один оперный замысел. Об обстоятельствах, в которых он возник, его истоках и путях реализации пойдет речь в данной статье. Этим обусловлена и *цель* статьи – рассмотреть первые годы становления Рихарда Вагнера, начало занятий музыкой, обстоятельства возникновения и пути реализации первого оперного проекта, оперы «Свадьба».

Можно вспомнить, что к первым самостоятельным попыткам творчества будущего композитора относят литературное сочинение юного Рихарда – большую пятиактную трагедию «Лейбальд и Аделаида» (WWV 1). Он начал писать ее в Дрездене, а закончил уже в Лейпциге, куда переселилась семья после того, как ангажемент в Лейпцигском театре получила сестра Вагнера Луиза. В тот период Рихард не был старательным учеником в школе. Гораздо больше его занимали собственные увлечения