

*Ірина Богданова*

## «ЕДМЕЯ» АЛЬФРЕДО КАТАЛАНІ У ФОКУСІ ХУДОЖНЬОГО ЧАСУ ІТАЛІЙСЬКОЇ РОМАНТИЧНОЇ ОПЕРИ

*Актуальність* теми. До творчого доробку італійського композитора Альфредо Каталані (1854–1893) належать шість оперних творів: «Серп» (1875), «Ельда» (1880), «Деяніче» (1883), «Едмея» (1886), «Лорелея» (1890) та «Валлі» (1892). В наш час найбільш відомою є «Валлі», що лише за останні десять років витримала біля сорока постановок в театрах Німеччині, Австрії, Естонії, Данії, Чехії, а також США та Англії<sup>1</sup>. Натомість за життя Каталані найбільшим успіхом у публіки користувалася його четверта опера «Едмея», нині практично забута навіть на батьківщині маестро<sup>2</sup>. Тому *метою* даної статті є розглянути ті чинники, що сприяли популярності «Едмеї», а також проаналізувати твір в його зв'язках з еволюцією романтичної італійської опери, що досі не було об'єктом дослідження в українському музикознавстві.

Роботу над «Едмеєю» А. Каталані розпочав у 1884 році. Лібрето А. Гісланцоні засновувалося на п'єсі Олександра Дюма-сина та французького письменника російського походження П'єра Корвін-Круковського «Данішеви» («Les Danicheff»), що була з великим успіхом поставлена у Паризькому театрі «Одеон» у 1876 році. Прем'єра «Едмеї» відбулася 27 лютого 1886 року в міланському Ла Скала під орудою диригента Ф. Фаччо. Головну роль виконувала співачка Вірджинія Ферні-Джермано, безпосередньо для якої Каталані писав партію Едмеї і якій присвятив свій твір. Маестро зазначав: «Для мене “Едмея” та Ферні настільки злилися в одне ціле, що я часом помиляюся, називаючи їх»<sup>3</sup>, і визнавав, що саме «сеньйора Ферні забезпечила триумф моєї “Едмеї”» [б, с. 38]. Так чи інакше, опера Каталані невпинно завойовувала популярність. Одразу після одинадцяти міланських вистав «Едмея» пройшла у Тренто, Трієсті, Венеції, Генуї і в Туріні. Незабаром вона потрапила в Росію, де була принаймні двічі представлена у Санкт-Петербурзі (у 1888 та 1891 роках), та в Москві (1901). Існують також відомості про постановку «Едмеї» у Мехіко у 1895 році.

---

<sup>1</sup>Найновіша постановка «Валлі» відбулася у лютому 2013 року в Інсбруці (Австрія).

<sup>2</sup>Востаннє «Едмея» була виконана 14 вересня 1989 року в м. укка (Італія).

<sup>3</sup>Лист до В. Ферні від 23 травня 1887, див. [б, с. 41]

Маловідомий факт, що саме цією оперою розпочалася диригентська кар'єра Артуро Тосканіні в Італії. Творчий дебют майбутнього маестро відбувся в туринському театрі Каріньяно 4 листопада 1886 року<sup>1</sup>. Скориставшись порадою російського тенора Миколи Фігнера, який мав виконувати заголовну роль у виставі, А. Каталані довірив долю свого твору 19-річному початківцю Артуро. Композитор виявив блискучу творчу інтуїцію і надав молодому музикантові чудовий кар'єрний шанс. За словами англійського дослідника Дж. Клейна, після тріумфальної прем'єри «Едмеї» Тосканіні *«більше не був безіменним виконавцем; в одну мить він став блискучим та успішним диригентом»*. До того ж *«протягом репетицій “Едмеї” було досягнуте рідкісне явище – абсолютна гармонія між композитором та диригентом»* [7, с. 215–216]. Співпраця над оперою поклала початок міцній дружбі Каталані й Тосканіні. В майбутньому диригент докладатиме колосальних зусиль до пропагування творчості свого кумира.

З визначенням місця і значення «Едмеї» у доробку А. Каталані склалася вкрай неоднозначна ситуація. Як відомо, Каталані був одним із яскравих представників італійського вагнеризму, що активно утверджувався в музичній культурі Італії з початку 1870-х років<sup>2</sup>. Одним з лідерів цього руху Каталані став завдяки двом першим оперним творам – одноактній «східній еклозі» «Серп», що являла собою синтез опери та симфонічної поеми, та «фантастичній драмі» «Ельда», написаній на сюжет німецької легенди про Лорелею. Обидві опери мали великий успіх у прогресивно налаштованих молодих митців, але з недовірою сприймалися консерваторами і поборниками «чистоти» національних оперних традицій. Усвідомивши необхідність завоювання симпатій широкої вітчизняної аудиторії, в наступних двох творах Каталані відмовився від екстравагантної для Італії «вагнеристської» сюжетики, створивши історичну мелодраму «Деяніче» та ліричну драму «Едмея». Останній вдалося завоювати серця італійців і прославити ім'я Каталані, якого аж до появи «Валлі» публіка знатиме передусім як «автора «Едмеї». Загальне схвалення висловив композитор і музичний критик А. Соффредіні: *«Лібрето “Едмеї” належить Гісланцоні і вважається одним з найкращих*

---

<sup>1</sup> Вперше за диригентський пульт А. Тосканіні став чотирма місяцями раніше, 30 червня 1886 року, продиригувавши «Аїдою» під час гастролей італійської оперної трупи в Ріо-де-Жанейро.

<sup>2</sup> «Точкою відліку» епохи італійського вагнеризму стала перша постановка «Лоенгріна» у болонському Teatro Comunale у 1871 р.

серед сучасних лібрето. Музика надзвичайно злилася з ним; ця однорідність є однією з найприкметніших рис цієї життєздатної, воістину італійської опери» [8, с. 34]. Водночас вагнерист Дж. Депаніс стверджував, що «від “Деяніче” до “Едмеї” Каталані пройшов кризь кризу, і “Едмея” є її симптомом та наслідком» і виправдовував вимушену «зраду» вагнерівських художніх ідеалів тим, що «композитор відчував потребу у повному та миттєвому успіхові, завдяки якому публіка сприйняла б його» [8, с. 79–80]. Дж. Клейн полемізує з А. Соффредіні, підкреслюючи, що «своєю неймовірною абсурдністю лібрето “Едмеї” перевершує тексти її попередниць» і підтверджує слова Депаніса, що «Каталані нова опера здавалася гіршою за попередні роботи, адже його творче сумління було вражене усвідомленням прикрої поступки популярному смаку» [7, с. 214].

Отже, спробуємо розглянути і дослідити найприкметніші риси цього твору та визначити ступінь правдивості вищенаведених критичних оцінок «Едмеї».

Покладена в основу «Едмеї» дещо «старомодна» історія безнадійного кохання бідної сироти та молодого графа викликала ностальгічні спогади про нещодавно минулу романтичну епоху та не могла не імпонувати тогочасній італійській публіці<sup>1</sup>. А. Соффредіні небезпідставно підкреслював чесноти лібрето «Едмеї»: досвідчений музичний письменник Антоніо Гісланцоні створив лібрето, в якому відсутній фальшивий історизм та зайві драматургічні лінії, жанрові сцени скорочені до необхідного колористичного мінімуму, а дія розвивається за участі обмеженої кількості персонажів: з семи дійових осіб найбільш активними є лише четверо – Граф, Ульмо, Оберто і Едмея. Сюжетна і композиційна замкненість підкреслена принципом парних ситуацій, цілеспрямовано втілюваним в опері. Обидві картини другої дії мають ідентичну структуру (жанрова хорова сцена – моносцена Едмеї), а

---

<sup>1</sup> Дія «Едмеї» розгортається в XVII столітті на ідилічно-пасторальному тлі патріархального графського маєтку в Літомержице (Чехія). Старий граф (*бас*) розлучає свого сина Оберто (*тенор*) з коханою – бідною сиротою Едмеєю (*сопрано*), і проти волі одружує дівчину зі слугою Ульмо (*баритон*). Едмея не може перенести насильства і кидається в Ельбу. Невдале самогубство призводить до втрати свідомості. У супроводі благородного і самовідданого Ульмо божевільна Едмея довго блукає світом у пошуках Оберто. Повернення юнака із подорожі відроджує героїню до життя, а Ульмо випиває отруту, щоб не стояти на заваді щастю закоханих.

сюжетну лінію і композиційну будову першої дії опери повністю повторює третя:

I дія	III дія
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Хор пряль;</li> <li>• Сцена та арія Ульмо;</li> <li>• «Дует прощання» Едмеї та Оберто;</li> <li>• Терцет (Едмея, Ульмо, Граф). Гнів Графа на Едмею;</li> <li>• Фінал. Сцена насильницького вінчання; самогубство Едмеї.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Хор жінок «Повертаймось до прядіння»;</li> <li>• Сцена та арія Едмеї;</li> <li>• «Дует зустрічі» Едмеї та Оберто;</li> <li>• Терцет (Едмея, Оберто, Ульмо). Гнів Оберто на Ульмо;</li> <li>• Фінал. Сцена самогубства Ульмо.</li> </ul>

Надзвичайна зворушливість, особливий «камерний» ліризм і вишукана сентиментальність музичної мови опери створюється завдяки винятковій однорідності її жанрово-інтонаційних витоків. Основою абсолютної більшості мелодій і тем опери є інтонації і звороти, типові для європейського побутового солоспіву. Подібно до «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, в «Едмеї» А. Каталані «спорідненість з романсовим жанром не зводиться лише до самих форм арії-романсу, дуету-романсу і т.ін. Мова йде про більш глибоку залежність – про проникнення інтонацій романсу у мелодичний стиль опери, про схожість самого типу мелодики опери з типом романсової мелодики» [3, с. 107]. Чутливою «романсовістю» позначені всі лейттеми опери, серед яких – експоновані в оркестровій Прелюдії тема страждання і тема молитви Едмеї, тема кохання з любовного дуету І д. і т.ін. Один з найяскравіших зразків – елегійна лейттема Ульмо (див. Приклад №1), заснована на виразній хроматичній інтонації зітхання:

Приклад 1.



Ламентозний пісенний зворот, заснований на V, VI та I ступенях ладу, виступає інтонаційною тезою вокальної партії Едмеї та стає джерелом мелодики її Канцони з I д. (див. Приклад №2), обох монологів (II д.) та лейттеми страждання (оркестрова Прелюдія та фінал I д.):

## Приклад 2.



До найбільш вдалих «номерів» партитури «Едмеї» належать два дуети Оберто та Едмеї з I та III д., що їх критика називала «перлинами» опери Каталані<sup>1</sup>. Ці дуети не лише виступають важливими джерелами тематизму опери, але й концентровано втілюють в собі найприкметніші риси композиторського стилю А. Каталані – сучасну мелодику, що являє собою синтез кантিলени та декламаційності, різноманітну гармонічну мову, засновану на «інтроспективній групі акордів»<sup>2</sup> субдомінантової групи та колоритних багатотерцових співзвуччях, а також оригінальне оркестрове письмо, позначене широким застосуванням сольних тембрів та мікстів.

Як вже було з'ясовано вище, чи не найголовнішим закидом критики щодо «Едмеї» була «неймовірна абсурдність лібрето» та «сюжетна нісенітниця», яку Каталані буцімто «намагався врятувати музикою, сповненою ніжним пафосом» [7, с. 214]. Насправді саме сюжетний фактор зумовлював унікальність творчого експерименту, втіленого в даній опері: ґрунтуючись на засадах сучасної музичної мови і оперної драматургії, А. Каталані звернувся до славного минулого національної опери та відтворив у своєму творі деякі риси **романтичної драми belcanto**, що сформувалася в творчості В. Белліні та Г. Доніцетті.

Справді, в лібрето А. Гісланцоні присутні базові сюжетні мотиви і основні амплуа романтичної драми **belcanto**, виділені М. Черкашиною: «Слабка і беззахисна любляча героїня, яка покійрно терпить непосильні для неї удари долі; герой, що проносить кохання через всі життєві негаразди,

<sup>1</sup> Лист А. Каталані до Дж. Дебаніса від 6 квітня 1889 року є додатковим свідченням популярності дуету з «Едмеї»: «Нещодавно я отримав дуже приємного листа, написаного мені Амінторе Галлі від імені Едоардо Сонцоньо, в якому мене просили домовитися з Домом Рікорді щодо отримання дозволу на виконання любовного дуету з «Едмеї» в концертах, які сеньйор Сонцоньо даватиме у Парижі. Звісно, Дім Рікорді дозволу не дав, оскільки не в їх звичаях допускати виконання творів, виокремлених з опер, що належать їм» [6, с. 61].

<sup>2</sup> Вислів В. Цуккермана, застосований відносно гармонічного стилю П. Чайковського. Інтроспективна група акордів пов'язана з елегією та скорботно-споглядальною образністю та включає натуральні й альтеровані септакорди II і IV ступенів з оберненнями, неаполітанський IIб, понижені септакорди і тризвуки IV і VI ступенів, плагальні каденції типу T-VI-S-T тощо (детальніше див.: [4, с. 51]).

але не в змозі захистити свої почуття від ворожих зазіхань; благородний суперник, неспроможний на підлість та зраду» [5, с. 78]. Драматичними кульмінаціями «Едмеї» виступають дві «сцени божевілля» у першій та другій картині II акту. Безцільні мандри героїні в пошуках «свого чоловіка і короля» на межі двох світів – реального (околиці замку, сільська таверна) і фантастичного (образи хворобливої свідомості дівчини) міцно пов'язують оперу Каталані з її романтичними попередницями – «Піратом» та «Пуританами» В. Белліні, «Анною Блейн» та «Лючією ді Ляммермур» Г. Доніцетті.

Для Каталані «сцена божевілля» була не лише приводом для творчого «діалогу» з композиторами першої половини XIX ст. Індивідуальному темпераменту і мистецьким уподобанням маестро надзвичайно імпонувала сама естетика «scene della pazzia», пов'язана з відходом самотньої жіночої душі від жорстокої дійсності в ідеальний світ мрій та спогадів. Як зазначає російська дослідниця Л. Кирилліна, в італійській опері «головним осередком хвилюючого ірраціоналізму стали сцени марення та запаморочення». [2, с. 63]. Очевидно, це було вирішальним «аргументом» для «вагнериста» А. Каталані, який вирізнявся серед співвітчизників своїм інтересом до нетипових для Італії легендарно-фантастичних сюжетів. Для нього «сцена божевілля» стала підставою для включення фантастичного елемента в реалістичну ліричну драму «Едмея». У II дії опери безумна Едмея виконує функцію «жінки-медіума, що знаходиться тілесно в цьому світі, а душевно – в іншому» [2, с. 63]: вона блукає серед святкового натовпу, подібна до шекспірівської Офелії, і називає себе «блідою феєю Ельби» і нареченою могутнього річкового короля. У тексті опери присутній фантастичний мотив надприродного походження головної героїні: за словами графа-батька, сироту Едмею «породили хвилі». Окрім того, з реплік жіночого хору на початку I д. ми дізнаємося про надзвичайну красу і чарівний голос Едмеї. Все це символічно поєднує її з «лейтобразом» творчості А. Каталані – рейнською чарівницею Лорелесю.

Звертаючись до «реліктової» «сцени божевілля», Каталані вирішує її з позиції сучасного художника. Композитор зберігає структуру традиційних «сцен божевілля»: «Це наскрізні сцени, побудовані за принципом вільного чергування різнохарактерних епізодів, що відрізняються масштабомитаступенем завершеності <...>. Подібна фрагментарність відображає нестійкість світосприйняття героїні <...>. Музика, слідуючи за розвитком драматичної ситуації і за змінами

стану героїні, приймає стрункі завершені форми» [1, с. 116]. Аналогічний епізод в опері Каталані складається не з розгорнутих сольних фрагментів, а з декількох речитативів та мініатюрного аріозо Едмеї, що розмежовуються репліками Ульмо та хору. Сучасним є інтонаційний склад вокальної партії, де на зміну розгорнутим мелодичним побудовам та віртуозним фіоритурам *belcanto* приходять наспівний речитатив *a capella*, до якого часом додається лаконічний інструментальний супровід у вигляді соло дерев'яних духових або прозорих акордів струнних і арфи.

У II д. в момент кульмінації веселощів мандрівної трупи комедіантів на сцені з'являється «одягнена у фантастичне вбрання» божевільна Едмея. В контрасті з яскравим, сонячним оркестровим колоритом та легковажними танцювальними мелодіями, що їх дружно виспівує ватага акторів, тужливе мінорне соло англійського ріжка, що супроводжує вихід героїні, лунає немов голос з «іншого світу». Звернімо увагу на згадувану вище лейтінтонацію Едмеї (V–VI–I ступені):

Приклад 3.



Інтонаційним імпульсом для десятитактового аріозного речитативу Едмеї *a capella* (g-moll) «Хто скаже мені, чи це той шлях, яким пройшов мій чоловік, мій повелитель?», а також для всієї «сцени божевілья», виступає скорботний секундо-терцовий мотив:

Приклад 4.



У вокальній партії спостерігаємо ідеальний баланс між мовною та пісенною інтонацією. Кожна інтонація, кожен смисловий зворот тексту знаходить своє точне музичне втілення. Звертає на себе увагу авторська ремарка щодо свободи виконання даного епізоду – «*senza rigor di tempo*» (іт. «темп нерегламентований»). Атмосферу гіркої самотності підкреслює одинокий протяжний звук «*d*» у засурдиненої валторни наприкінці даного речитативу.

Після коротких реплік заціпенілого у подиві натовпу починається друга частина монологу Едмеї – драматичне d-moll'не аріозо «Я бліда фея Ельби» (див. Приклад №5). Як і попередній речитатив, це аріозо «впливає» з пісенної лейтінтонації Едмеї. В мелодиці домінує кантилена,

додаткової драматичної напруженості надають виразно проартикульовані хроматизми, а також гра гармонічного і натурального *d-moll*:

Приклад 5.



Аріозо завершується повторенням жалібного запитання «Хто скаже мені?», з якого розпочиналася дана сцена.

У наступній невеликій репліці Едмеї «Якщо він більше не живий» ефект смертного спокою і заціпеніння створюється за рахунок низхідного гамоподібному руху мелодії з II низьким ступенем за фрігійським *c-moll* та нерухомої статички тонічного органного пункту. Звертання Едмеї до Ульмо «Цього серця змученого крик нечутний...Кличу я даремно. Ходімо! Його немає тут...» звучить на тлі тужливого тріо кларнетів.

Романсове аріозо Ульмо (*Es-dur*) поступово виводить гостей із стану заціпеніння, і весь епізод завершується репрізою музичного матеріалу жанрової сцени, якою відкривалася II д. опери.

Ще одну «сцену божевілья» ми зустрічаємо у фіналі II акту: цього разу поява Едмеї порушує спокій на бенкеті в графському замку. З музичної точки зору друга «сцена божевілья» майже повністю повторює матеріал першої, однак в ній з'являється нова скорботна тема у прозорому звучанні засурдинених скрипок. Ця оркестрова тема, побудована на звуках зм. VII<sub>7</sub>, ніби втілює розгубленість, непевність рухів божевільної Едмеї, що всюди шукає коханого, але неспроможна його знайти:

Приклад 6.



Отже, в опері А. Каталані «Едмея» традиційна для романтичної опери «*scena del delirio*» отримала оригінальне, сучасне і високохудожнє вирішення. Композитор застосував надзвичайно лаконічний набір виражальних засобів: це мовна інтонація, втілена в мелодиці речитативно-аріозного типу, та сольні оркестрові тембри, що за своєю драматичною значущістю сперечаються з вокальною партією. Зворушлива простота, виняткова щирість та цілковита відсутність будь-якої зовнішньої ефектності в музиці Каталані лише сприяють поглибленню психологічної характеристики головної героїні.



«Едмея» є прекрасним зразком досконалого балансу між традиціями італійської опери і новаціями «вагнеризму», у зраді якого критики несправедливо звинувачували Каталані: разом з суто італійським мелосом та «номерною» структурою в опері гармонійно співіснують розвинута система лейтмотивів, лейттембрів та лейтінтонацій, колоритна гармонічна мова та насичена й динамічна оркестрова тканина.

Досягнення маестро в цьому творі влучно підсумував Дж. Депаніс: «В “Едмеї” Каталані стрімкий та лаконічний <...>. Він пересилив тяжіння до великих вистав, заснованих на маршах, розгорнутих фіналах та електричному освітленні. Першим серед молодих оперних композиторів він інтуїтивно відчув, як багато можна досягнути, обравши інтимну драму середніх розмірів» [8, с. 80]. У своїй ліричній драмі «Едмея» А. Каталані відродив піднесений дух італійської романтичної опери та відтворив її засадничі жанрові особливості, знайшовши «такі витончені і делікатні штрихи, що критик Ферретіні справедливо назвав його новим Белліні» [8, с. 80]. Зосередження уваги на центральному жіночому образі опери та поглибленість його психологічної характеристики свідчать про передбачення ліричного театру Дж. Пуччіні. «Ніжна Едмея» А. Каталані займає достойне місце поряд з Валлі, Лорелеєю, Деяніче і водночас виступає своєрідною провозвісницею пуччініївських Манон, Мімі та Мадам Баттерфляй.

1. Бархатова С. Романтическая музыкальная драма *belcanto* / Светлана Бархатова // Музыкальная академия. – 2003. – №1. – С. 111–117.
2. Кириллина Л. Русалки и призраки в музыкальном театре XIX века / Лариса Кириллина // Музыкальная академия. – 1995. – №1. – С. 60–71.
3. Протопопов Вл., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского / Владимир Протопопов, Надежда Туманина. – М.: Издательство АН СССР, 1957 – 369 с.
4. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского / Виктор Цуккерман. – М.: Музыка, 1971. – 245 с.
5. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма: (опыт исследования) / Марина Черкашина. – К.: Музыкальна Україна, 1986. – 149 с.
6. Berrong Richard M. *The politics of opera in turn-of-the-century Italy. As seen through the letters of Alfredo Catalani* / M. Richard Berrong. – Lewiston/Queenston/Lampeter: The Edwin Mellen press, 1992. – 147 p.
7. Klein John W. *Toscanini and Catalani – a unique friendship* / John W. Klein // *Music & Letters*. – Oxford University Press, 1967; – XLVIII (3) : 209 – 314 (real pages 213–228).

8. *Soffredini A., Depanis G. The first lives of Alfredo Catalani / Alfredo Soffredini, Giuseppe Depanis ; Edited by David Chandler. – Norwich : Durrant Publishing, 2011. – P. 79–80.*

**Богданова Ирина.** «Эдмея» Альфредо Каталани в фокусе художественного времени итальянской романтической оперы. Статья посвящена малоизвестной опере итальянского композитора Альфредо Каталани «Эдмея» (1886). Представлена информация об истории создания и постановки оперы. Рассмотрена роль данного произведения в творческом наследии А. Каталани, а также преемственная связь «Эдмеи» с традициями итальянской романтической оперы начала XIX века.

**Ключевые слова:** опера, итальянская романтическая опера, либретто, «сцена сумасшествия», речитатив, ариозо.

**Богданова Ирина.** «Едмея» Альфредо Каталани у фокусі художнього часу італійської романтичної опери. Статтю присвячено маловідомій опері італійського композитора Альфредо Каталани «Едмея» (1886). Представлена інформація про історію створення та постановки опери. Розглянуто роль даного твору в творчому доробку А. Каталани, а також спадкоємний зв'язок «Едмеї» з традиціями італійської романтичної опери початку XIX століття.

**Ключові слова:** опера, італійська романтична опера, лібрето, «сцена божевілля», речитатив, аріозо.

**Bogdanova Irina.** «Edmea» by Alfredo Catalani in focus of artistic time of the Italian romantic opera. Italian composer Alfredo Catalani is the author of six opera pieces – «The Crescent» (1875), «Elda» (1880), «Dejanice» (1883), «Edmea», «Loreley» and «La Wally» (1892). «Edmea» was the most popular opera during composer's lifetime. It is based on A. Dumas, fils and P. Korvin-Krukovsky play «Les Danicheff» (1876). Libretto of «Edmea» belongs to Antonio Ghislanzoni. «Edmea» had its first night on February 27, 1886 in Milan, La Scala.

Catalani's opera was accepted well by major part of Italian public, but it was also harshly criticized by Italian worshippers of R. Wagner who disapproved its «conventionalism». Indeed, the plot of this opera tells romantic and sentimental love story about relationship between poor orphan Edmea and young count Oberto.

«Edmea» is a lyric opera not only because of its plot, but also owing to an extraordinary homogeneity of its melodic sources: the majority of the melodies and leitmotifs in this opera are based on the intonations of European

romance. Also in A. Catalani's piece are revived some traits, typical for Italian romantic opera of the first half of the 19<sup>th</sup> century. Among them are: weak but loving heroine, indecisive but noble hero and his generous rival, motives of fate and hostile will which destroy love happiness, and of course «the mad scene» – the dramatic culmination of almost every opera by Bellini or Donizetti. The same scene is a climax of Catalani's «Edmea» and situated in the II act of the opera. «Wagnerist» A. Catalani gave innovative and highly artistic interpretation to the «mad scene» which musical material is based on recitative intonations in vocal part and solo timbres in orchestra accompaniment. As Catalani was fond of fantastic plots it was important for him to include fantastic elements even in realistic lyrical drama «Edmea»: in her insanity heroine calls itself «pale fairy of Elba». So this opera shows perfect balance between Italian operatic traditions (rich vocal tunefulness and structure of «numbers») with some Wagnerian innovations (prevalence of speech intonation, vivid harmony and orchestral coloring). «Edmea» is one of the most poetic, exquisite and inspired opera pieces by Alfredo Catalani.

**Key words:** opera, Italian romantic opera, libretto, «mad scene», recitative, arioso.

*Викторія Нечепуренко*

## О СПЕЦИФИКЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО В ВОКАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ Г. ФОРЕ

**Актуальность** темы статьи. В творчестве французского композитора второй половины XIX века Г. Форе вокальной музыке принадлежит особое место. С одной стороны, в вокальном жанре осуществлялся поиск и формирование музыкального языка композитора; а с другой – значимость вокальной музыки выходит далеко за пределы наследия Форе и представляется более глобальной. В своем творчестве композитор обращался и во многом повлиял на формирование и развитие исключительно французского национального вокального жанра *mélodie*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Следует оговорить, что в переводе на русский язык жанр *mélodie* означает «мелодия». И использование перевода данного жанра может привести к смысловому противоречию двух разных теоретических терминов. В связи с потенциально возможной терминологической путаницей, мы сохраняем оригинальное французское написание.