

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. Чайковського

На правах рукопису

САКАЛЮ ОЛЕНА ВАСИЛІВНА

ІСПАНІЯ У ХУДОЖНЬОМУ ЖИТТІ ЄВРОПИ XVII-XIX СТОЛІТЬ
ТА ІСПАНСЬКА РОМАНТИЧНА ДРАМА У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ВЕРДІ

17.00.03 - Музичне мистецтво

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства



Київ - 1996

Щ 313 (чит) 5

АВ 34.684

Дисертація є рукописом
Дослідження виконано на кафедрі
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ

ЛННБ України ім. В. Стефаника



00761808 (U)

48

- Науковий керівник - Доктор мистецтвознавства, професор
ЧЕРКАШИНА МАРИНА РОМАНІВНА
- Офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства, професор
ТИШКО СЕРГІЙ ВІТАЛІЙОВИЧ
- кандидат мистецтвознавства, доцент
НЕКРАСОВА НАДІЯ ЙОСИПІВНА
- Провідна установа - Донецька державна консерваторія
імені С. С. Прокоф'єва

Захист дисертації відбудеться "29" травня 1996р.
о 15 год. 30 хв. на засіданні спеціалізованої вченої ради
Д 50. 27. 01 по захисту дисертацій на здобуття наукового
ступеня доктора наук Національної музичної академії України
імені П. І. Чайковського за адресою : 252001, Київ, вул. Архі-
тектора Городецького 1/3, 2 поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національ-
ної музичної академії.

Автореферат розіслано "26" квітня 1996р.

Вчений секретар спеціалізованої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

І. М. КОХАНИК

ЛННБ ім. В. Стефаника
АН України

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

На порозі третього тисячоліття, коли наукова думка сучасності бачить одним із своїх завдань узагальнення духовного досвіду прожитих сторіч, у коло найбільш актуальних проблем історичних наук потрапляють міжнаціональні зв'язки. Європа проявила підвищене зацікавлення сферою духовної діяльності Іспанії, починаючи з XVI ст. Процес впливу іспанської культури на художню свідомість Англії, Франції, Німеччини та інших країн континенту вирізнявся активністю продовж трьох сторіч і сягнув кульмінації в мистецтві романтизму. Особлива давня традиція культурних зв'язків склалася між Іспанією та Італією завдяки територіальній близькості й характерові соціально-політичних стосунків. В оперній спадщині Дж. Верді відображені обидві тенденції іспанських впливів: романтична загальноєвропейська та іманентно італійська. Поза аспектом іспанських впливів ні картина розвитку культури Європи в цілому, ні уявлення про еволюцію оперної естетики Верді не можуть бути повними. У виборі саме цього аспекту дослідження творчості Верді та тенденцій культурного розвитку Європи XVII - XIX ст. і полягає актуальність дисертації.

Наукова новизна. У дисертації вперше ставиться питання про роль іспанських впливів на творчість Дж. Верді, визначається місце іспанської романтичної драми в процесі її жанрової, образної і стильової еволюції. В аналізі "Трубадура" вибрано ракурс, який дозволяє внаслідок зіставлення літературного джерела та опери виявити безпосередній зв'язок між її новаціями і особливостями іспанської національної драми. Аналогічний ракурс в аналізі "Сили долі" дає змогу не лише встановити зв'язки між відкриттями твору та іспанською літературною традицією. Спрямованість праці композитора над лібретто та його музичним втіленням

відбиває трансформацію естетичних поглядів Верді. Встановлення оригінальності драматургічного, композиційного та образного вирішення опери створе ґрунт для перегляду негативних оцінок "Сили долі", що утвердились в російському музикознавстві, починаючи з петербурзької прем'єри, і визначити її місце серед краших досягнень вердіївського генія.

Зацікавлення композитора іспанською темою не обмежується звертанням до іспанської романтичної драматургії. Та ж тема розкривається в операх "Ернані" /1844/ і "Дон Карлос" /1867/. Створюючи їх за одноіменними драмами французя В. Гюґо й німця Ф. Шіллера, Верді відчував вплив традиції трактування художнього образу Іспанії, яка склалася у європейській художній практиці. Цей аспект іспанських впливів, який позначився на творчості композитора, розглядається в контексті аналізу процесу формування художнього образу Іспанії в образній системі мистецтва країн Європи. Він одержує більш загальну характеристику у зв'язку з виникненням комплексу проблем, які виходять за рамки цієї праці.

Дослідження іспанських впливів на творчість Верді обумовило розширення кола питань міжнаціональних зв'язків, охоплених дисертацією. Вивчення ролі іспанської романтичної драми в еволюції оперної естетики виявило необхідність дефініції типології романтичної драми як уніфікованої жанрової моделі та іспанської романтичної драми - як національного різновиду. В зв'язку з тим, що в літературознавстві ці питання в'ясовані недосить, у дисертації запропонована робоча модель типологізації обох художніх явищ.

Визначення місця іспанських впливів на духовне життя Європи ХІХ ст. дозволило окреслити їх вплив на творчість композитора не як на часткове (явище) вердіївського музичного театру, а як закономірний прояв романтичної художньої свідомості. Дослідження питання інспірувало висунення гіпотези щодо трактування художнього образу Іспанії у мистецтві епохи романтизму як метаобразу в рамках романтичної художньої системи.

У дисертації узагальнені і систематизована практика іспанських впливів упродовж чотирьох століть; ці впливи представлені як безперервний процес. Визначені його магістральні напрямки: вплив жанрових моделей, які сформувалися в іспанській літературі, драматургії, музиці, на формування жанрів у художніх системах інших європейських країн; формування художнього образу Іспанії в літературі, драматургії, музиці в країнах Західної Європи під впливом художніх, культурних та побутових реалій Іспанії.

Мета дослідження - визначення місця іспанських впливів у процесі еволюції оперної естетики Верді, вивчення ступеня впливу іспанської романтичної драми на формування жанрової та образної системи музичного театру композитора, введення цього аспекту дослідження його творчості в контекст ширшої проблеми міжнаціональних зв'язків: впливу на розвиток мистецтва в країнах Західної Європи культури Іспанії.

Відповідно визначаються головні завдання дослідження:

1. Обґрунтування неперервності процесу іспанських впливів на європейське мистецтво, визначення головних його напрямків та закономірностей розвитку.
2. Виявлення етапного значення опер на іспанську тему у творчості Верді та диференціація їх відповідно до спрямувань іспанських впливів.
3. Вивчення жанрових та образних новацій в операх Верді "Трубадур" і "Сила долі" й доведення факту їх виникнення під впливом естетики іспанського романтичного театру.

Методи дослідження, використані в дисертації, базуються на концепціях і теоріях, розроблених українськими та зарубіжними вченими; концепції музично-історичного процесу М. С. Друскіна, В. Д. Конен, Т. М. Ліванової; теорії Р. Роллана історичного розвитку жанру опери в Західній Європі; концепції розвитку іспанського мистецтва Х. Ортегі і Гассета; поглядів на роман-

тичну драму О. В. Алексієнко, В. Г. Реїзова, І. А. Тертерян, Т. І. Ходукіної та ін.; характеристики історичного процесу М. Р. Черкашиної, Г. В. Куколь. Використані також деякі аспекти системного аналізу, який широко використовується в філософії, мистецтвознавстві та музикознавстві.

Практичне значення дослідження. Дисертація заповнює одну з прогалин історії міжнародних культурних зв'язків. Дослідження можна використовувати в курсах з історії зарубіжної музики, історії музичного театру, оперної драматургії, історії зарубіжної літератури, в процесі вивчення музично-художніх текстів оперних творів, в репертуарно-сценічній практиці.

Апробація праці. Матеріали та висновки дисертації виголошені автором в доповідях та виступах на конференціях: Міжнародній науковій конференції "Пам'ятні дати в історії музики як фактор руху наукової думки" /Київська державна консерваторія, квітень 1993 р./; "Проблеми розвитку художньої творчості"- Всеукраїнській науковій конференції /Київський державний інститут культури, квітень 1994 р./ . Дисертація була обговорена на кафедрі історії зарубіжної музики Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Найважливіші теоретичні тези висунуто в публікації.

Структура дисертації. Праця складається зі вступу, п'яти глав, висновків, приміток, бібліографії.

ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У вступі обґрунтовано актуальність вибраної теми, визначено предмет та об'єкт, в'ясовано наукову новизну дослідження, вказано на його методологічні засади і практичне значення. Подано огляд літератури, пов'язаної з питаннями, які розглядаються в дисертації: вплив культури Іспанії на мистецтво країн Європи; типології жанру романтичної драми й іспанської романтичної драми як її національного різновиду; еволюції оперної естетики Верді.

У першій главі /Роль Іспанії в європейській художній культурі кінця XVI - XIX ст. і шляхи формування художнього образу Іспанії./ робиться спроба узагальнити і систематизувати практику впливу іспанської культури на мистецтво західноєвропейських країн протягом чотирьох століть; в'ясовано основні напрямки та закономірності розвитку безперервного еволюційного процесу іспанських впливів.

Ідейна та художня взаємодія європейських культур почала активізуватися в епоху Ренесансу і з кожним новим століттям відіграла все значнішу роль у розвитку різних видів мистецтва, досягнувши апогею в добу романтизму. Зацікавлення до культури Іспанії в країнах Європи простежується з XVI століття. Серед багатьох причин, які стимулювали його зростання, виділяються дві. Перша, соціально-політичний стан країни, визначала хвилеподібний розвиток цього інтересу. Вибухи підвищеної цікавості до соціального та художнього життя Іспанії, викликані значними політичними подіями, чергувалися з періодами відносного індивідуалізму як реакції на тимчасові політичні та економічні занепади. Друга причина - корінні етнографічні відмінності, які різко виділяли Іспанію з-поміж інших країн Європи - в усі епохи залишалася константою. Арабське владарювання в Іспанії протягом восьми століть полишило в її життєвому укладі незгладимий слід. Це стосується і мистецтва, де дивоглядно сплелися пишна арабсько-мусульманська і строга, сувора іспано-християнська культури, що визначило етнографічну неповторність Іспанії серед країн християнської Європи.

Перша хвиля зацікавлення цією країною охоплює період з третього десятиріччя XVI ст. до кінця XVII ст. Вона обумовлена стрімким зростанням політичної та військової могутності Іспанії за царювання Карла V. Її згасання відбувалося разом з пригасанням династії Габсбургів. Смерть останнього представника іспанської гілки династії Карла II спричинила так звану "війну за іспанську спадщину". Вона інспірувала другу хвилю європейського "іс-

панофілства". Інтерес до різних сторін життя Іспанії підігрався безперервними спробами ряду представників Просвітництва протистояти "іспаноманії", що охопила Європу аж до подій Великої Французької Революції. Третя хвиля розпочинає свій відлік з 1808 року, тобто часу вторгнення французьких військ на терени Іспанії, коли країна продемонструвала світові перший приклад багатолітнього протистояння військам Наполеона. Ця хвиля простежується до останніх десятиріч XIX століття.

З культурою країни знайомилися через твори художньої літератури, історичні праці й пізніше - завдяки мемуарам. Жанрова і стильова оригінальність іспанських романів і п'єс для театру обумовили численні наслідування жанрових моделей окремих творів, які склалися в Іспанії. "Іспанська тема" охоплює художню практику в багатьох країнах Європи чи у вигляді запозичених сюжетів, чи у виборі місця дії, чи сторінок іспанської історії та переказів, як фавульного підґрунтя для творів.

Процес впливу іспанської культури на мистецтво країн Європи розвивається в різних напрямках. Перший - жанрові впливи - яскраво проявився вже в XVII сторіччі. Його інспірували переклади іспанських романів, повістей, п'єс, романсів, що стали з'являтися в початку XVI ст. У подальшому це приводило до наслідування окремих творів чи жанрових моделей. Нарешті запозичена жанрова модель, іноді засвоєна через єдиний найбільш яскравий та типовий твір, укорінювалася на іншому національному ґрунті і, зігравши роль однієї з основ нового національного жанру, перетворювалася на модель генетичну. В такій самій якості європейська культура освоїла "Амадіса" як взірць лицарського роману; так званий "крутійський" роман; два зразки "вищої формули жанру" роману /визначення Л. С. Пінського/* "Дон Кіхот" і "Критикон", які синтезували видові риси лицарського роману, антропологічного роману, "дотеп-

* Л. Пинский. Магистральний сюжет. - М., 1989.

ної енциклопедії національного життя". Іспанська драматургія Золотої доби /комедія "плаща і шпаги", "комедія де фігурон", трагікомедія й трагедія/ справила активний вплив не лише на мистецтво країн з розвиненими традиціями мовної драми. Важко переоцінити роль іспанської драматургії у процесах формування стилю та жанротворення італійської опери XVII століття. Іспанський романс як генетична модель був сприйнятий і поетичним, і музичним мистецтвом Європи. До музичної скарбівни увійшли сарабанда, чакона і пассакаля. За чотири століття вони пройшли шлях еволюції від генетичних моделей до жанрів-знаків семіотичної системи художнього образу Іспанії.

Якщо вплив іспанської художньої культури на процес жанротворення у мистецтві західноєвропейських країн поступово послаблюється, то формування у ньому художнього образу Іспанії /другий напрямок іспанських впливів/ активізується. Іспанська перекладна художня й історико-художня література /в сукупності з впливами іспанської драматургії і романсу/ інспірувала процес моделювання художнього образу цієї країни у європейському мистецтві, починаючи з кінця XVI ст. Він сягає своєї вершини в XIX ст. у мистецтві романтизму. Культура, сформована романтиками, найактивніше /в зіставленні з культурами інших епох / створювала "чужого", тобто носія іншої свідомості, який інакше кодував світ. Від зародження романтизм живився самою ідеєю іншої культури в просторовому та хронологічному відліках. У романтизмі образ "чужого" як пошукованого ідеального "свого" відігравав визначальну роль. Іспанія, яка вдовольняла запити всіх існуючих романтичних течій, як не можна краще вписувалася в цю роль, ставши метаобразом у творчості романтиків.

Процес формування художнього образу Іспанії як ідеального "свого" в образі "чужого" охопив усі сфери духовної діяльності романтиків: літературу, драматургію, музичну інструментальну і вокально-інструментальну творчість. У музичному театрі XIX ст.

формування цілісного образу Іспанії було тривалим процесом, що мав кілька стадій: від використання /як у романсовій практиці/ пісенно-танцювальних іспанських народних жанрових моделей для створення "місцевого колориту" до органічного синтезу елементів іспанської національної культури з європейською оперною традицією в "Кармен". Значна роль у створенні образу Іспанії, яка визначала і ступінь впливу іспанської культури на європейську музично-театральну традицію, належала літературному джерелу. В оперному мистецтві XIX століття синтезувалися всі аспекти літературних впливів. Від XVIII ст. була перейнята тенденція відтворення на оперній сцені образу Іспанії з усією можливою атрибуцією; від XVII ст. - безпосереднього звернення до іспанської драматургії /рідше до інших літературних жанрів/ як до джерела сюжетів та використання винаходів іспанського театру в оперному жанрі.

Обидва напрямки іспанських впливів проявилися у творчості Дж. Верді. Відповідно до них можна чітко диференціювати його чотири "іспанські" опери. Процес моделювання художнього образу Іспанії та його типовий вплив на мислення митця знайшли відображення в операх "Ернані" і "Дон Карлос" за одноіменними драмами В. Гюго та Ф. Шіллера. Вплив іспанської драматургії на формування жанрової моделі опери позначився на "Трубадурі" /за одноіменною п'єсою А. Г. Гутьєрреса/ та "Силі долі" /за драмою А. - П. Сааведри "Дон Альвар, або Сила долі"/. Визначення ступеня дії іспанської романтичної драми на останні вимагає окремого розгляду її жанрових особливостей та відхилень від жанрової моделі романтичної драми у її інших національних різновидах.

У другій главі /Романтична драма й іспанська романтична драма як її національне відгалуження./ подано характеристику цих явищ романтичної художньої культури; опрацьована робоча модель типологізації жанру романтичної драми та її іспанського національного різновиду.

Романтична драма в пору зародження "виступає першим речни-

ком "інтернаціонального" всеєвропейського жанру, жоден з національних різновидів якого не може бути визнаний за первісний" і взірцевий. Твори цього жанру "позбавлені єдиного уніфікованого первня, характерного для одножанрових витворів всієї попередньої драматургії", - завважує Т. І. Ходукіна*. В той же час у сформованому вигляді романтична драма, маючи в кожній країні своє власне обличчя, залишається тим самим жанром завдяки ряду типологічних рис. Превалююча тема романтичної драми - тамуючі драматичний смисл епізоди нової історії. Проте фабула базується не на реальній події, а на вигаданих "реаліях", вписаних в історичний антураж. Конфлікт будується на протистоянні особи суспільству, витікає з неприйняття героєм законів, встановлених моральними засадами навколишнього середовища, і найчастіше виражається через трагічно потрактовану любовну колізію. Цей особистий конфлікт посідає в драмі головне місце й має переважно соціальне обґрунтування символічного значення. Романтична драма рішуче пориває з класицистським розмежуванням "високих" та "низьких" жанрів. Принцип об'єднання контрастів пронизує її на всіх рівнях: сюжетному, композиційному, образному. Один з провідних прийомів романтичного методу - прийом романтичного контрасту /за В. Гюго - "гротеску"/, найбільш яскраво виявився у рішенні образу протагоніста. Романтичний герой зчаста є сам вузлом суперечностей, оскільки за природою є страдницьким, роздертим титанічними пристрастями. Найтиповіші два варіанти протиріч. В першому - внутрішній світ героя стає ареною зіткнення "темряви і світла" і центральну колізію складає роздвоєння особистості як такої. У другому випадку протиріччя виникає між благородством героя чи героїні, затамованим в душі, яку їм нав'язує середовище чи диктують обставини. Ви-

* Ходукіна Т. И. К вопросу о генезисе жанра романтической драмы. //Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. - Томск: Изд. Томского университета, 1969. - С. 55-68.

нятковість протагоністів - вигаданих персонажів - підкреслюється винесенням їх за межі соціальної структури /розбійник, пірат, бродячий актор, іновірець та ін./ . Нерідко використовується мотив анагнорисиса. У формуванні системи образів романтичної драми провідну роль відіграє принцип романтичної типізації, який передбачає відбір для характеристики персонажа декількох найяскравіших, неповторних рис, повну сконцентрованість і зосередженість на них уваги та обмеженість ними. Цей принцип деколи доводиться до крайнощів завдяки застосуванню прийомів романтичного гротеску. В остаточному рахунку створюється значущий образ-символ, та це не рятує від схематизації, яка перешкоджує подібну укрупнену фігуру наділити характером. Розвиток усталених образів диктував поетику співпадань, впізнавань, невідворотних випадковостей, крутих сюжетних поворотів, які культивувала романтична драма. У структурній організації останньої основоположним був принцип фрагмента. Характерний вибір фрагментів складався в композицію, якій В. М. Жирмунський у праці "Байрон і Пушкін" * започаткував визначення "вершинної".

За наявності загальних типологічних рис романтична драма була першим драматичним жанром, у якому чітко проявилася національна своєрідність самої жанрової структури. Неперервність національної традиції забезпечила помітні відмінності іспанської романтичної драми в порівнянні з найбільш популярними в Європі французькими зразками. Її темою ставали також героїчні переломні моменти у національній історії, сюжети бралися з героїчних романсів, легенд тощо. Однак, на відміну від німецьких та французьких романтиків, іспанські автори далекі від універсальних узагальнень й апологетизації середньовічної католицької Іспанії. Прагнучи інтенсифікувати соціально-політичну активність сучасників, іспанські драматурги актуалізували героїчне минуле.

* Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. - Л., 1924.

Центром образної системи іспанської романтичної драми стає протагоніст - бунтівник з рисами донхуанівського комплексу. Як і в європейській драмі, він перебуває за рамками суспільної структури, однак тема соціального остракізму стосовно героя згадується явним співчуттям до нього з боку народних персонажів, а подеколи повним злиттям соціально-політичних інтересів протагоніста і народних мас.

Використовуючи в композиційному вирішенні принцип романтичного контрасту, іспанці в одночас опираються на традиції авантюрного і "крутійського" романів. Сцени, які подають основний сюжетний матеріал, чергуються з побутовими інтермедіями костюмбристського характеру. Одна з визначальних відмінностей жанру - введення народу як самостійного образу. Він репрезентується кількома яскравими характерами, наділеними самостійним смисловим навантаженням. Головна ж відмінність іспанської романтичної драми, як і іспанського театру в цілому, - рушія сила п'єси, якою є миттєво спалахуюча пристрасть, яка неждано оволодіває героями.

У наведеному описі типологічних рис іспанського національного різновиду жанру простежується явна близькість до естетичних уподобань Верді.

Г л а в а т р е т ь я /50 - 60 рр. у творчості Верді. Шляхи еволюції оперного жанру./ присвячена загальній характеристиці процесів, що відбувалися в творчості композитора в 50 - 60 рр., період написання "Трубадура" та "Сили долі". Тут відтворено історичне тло й породжена ним духовна ситуація в Італії і Західній Європі, що мала велике значення для трансформації естетичних поглядів італійського митця. Подано обґрунтування внутрішніх та зовнішніх причин крутих поворотів в його художніх шуканнях. Виявлено визначальну роль сюжету /літературного джерела/ в оперній реформі Верді. Простежено процес становлення індивідуальної майстерності Верді-драматурга.

Глава четверта / "Трубадур" А.Г.Гутьєрреса і Дж.Верді. / присвячена визначенню ролі іспанської драми в еволюції жанрової моделі романтичної опери в творчості композитора; в процесі подання ним романтичної типізації образів; у розвитку авторського стилю.

"Трубадур" - перша п'єса Гутьєрреса, побачила світло рампи в 1836 році. При помітній близькості до романтичної театральної естетики Європи, драмі властиві деякі особливості, які походять з національної традиції. До них відноситься мотивна система п'єси. Мотив викрадення циганами дитини, те, як вони навчили її музики і танцю, має витoki в іспанській поемі середньовіччя "Книга про Аполоніо". Мотиви ворога, який виявився братом розбійника-ізгоя, що мстить суспільству за відібране кохання, а також втечі черниці з монастиря поєднані в драмі "Поклоніння хресту" П.Кальдерона. Мотиви "донхуанівського комплексу" і профанації монаших обітниць романтична школа сприйняла від театру барокко. У відповідності до потреб сучасності актуалізуються історичні події Іспанії, створюється новий соціальний тип протагоніста, який належить до "різничницького" стану. Манріке-трубадур водночас постає як один з воевод графа Урхеля, що очолює народний рух. Зберігши за героєм роль лідера народних мас, Гутьєррес уникнув загальноромантичної колізії тотального відчуження протагоніста. Вододіл в драмі здійснено не між героєм та суспільством, а в середині самого суспільства. Ліричний конфлікт соціально конкретизовано. Історія кохання двох суперників - трубадура і сановного вельможі - мовби дублює тему народного бунту, розв'язуючи її на рівні особистісної колізії. Прагнучи досягти в драмі максимального соціального узагальнення, автор вдається до варіанту конфлікту центральної колізії "високої" традиції на гранично заниженому рівні історії старої циганки Асусени. Саме ця сюжетна лінія й визначає оригінальність поезики, драматургії та композиції драми.

Завдяки художньому досвіду минулих сторіч іспанський театр виявився більш підготовленим для сприйняття історичного методу, одного з пріоритетних в добу романтизму. Його основоположні принципи знайшли відображення в "Трубадурі". Епоха показана в п'єсі у трьох вимірах: глобальному соціально-історичному, особистому лірико-драматичному й побутовому. Оригінальність останнього породжена синтезуванням рис романтичної естетики і національної традиції. Розрізнені інтермедії костюмбристського характеру збережені в незначній кількості. Більша їх частина замінена єдиним циклом дії із своєю героїнею, що репрезентує соціальні низи. В побічній лінії сюжетного розвитку Асусена урівнюється з персонажами "високої" традиції. Внаслідок цього образ укрупнюється й наділяється значущістю символа колективної особи на шкоду розгорненому показові побутового середовища.

Висунення на головні ролі простолюдина в часів театру Золотої доби стало традицією в іспанській драматургії. Новизна підходу А. Гутьєрреса полягала в синтезуванні поезики двох родів літератури, які паралельно розвивалися на іспанському ґрунті. Література для знаті - "література кохання" створювала світ піднесених реальностей, її психологічним витоком була любов, що перетворює світобудову. Література для народу - "література зненависті" /визначення Х. Ортеги і Гассета/, що прагне до викривання наявної дійсності через скрупульозне копіювання-критику, надикалася зненавистю до можновладців. Літературна поезика першого типу використана драматургом у трактуванні любовної колізії рицаря-трубадура і аристократки. Якраз любов встановлює втрачену гармонію на рівні центрального персонажа. Поезика літератури другого типу панує в розробці побічної лінії та образу Асусени. Гіпертрофована романтичним тлумаченням, ненависть виливається при цьому в ненаситну жадобу помсти, що і стає основною рушійною силою дії. Цим шляхом драматург підкреслює рівність сюжетних ліній п'єси. Сцени, які повідомляють про події "високої" літературної традиції,

написані поетичним складом, а мова Асусени звичайна, просторічна. Введення прози відіграє в драмі особливу роль. Вона об'єднує сцени з участю Асусени та сцени-замальовки із життя в єдиний побутовий пласт, що об'єктивізує другий цикл дії, де йде оповідь про долю циганки.

У драмі Гуттьєрреса Верді, як і співвітчизників письменника, вразила побічна сюжетна лінія та її героїня - Асусена. В 1850 р., коли виник задум опери, над композитором владарювала ідея створити музичну драму, змістом якої була б трагічна доля людини із соціальних низів. Проблема обумовленості характеру героя та його особистої колізії соціальним середовищем на рубежі 40 - 50-х рр. взагалі панувала над умами митців, і усюди Європи. Поступово у творах романтиків середовище стало перетворюватися в декоративного тла в розширений зоб'єктивований пласт оповіді.

Завдяки Асусені побутово-життєвий пласт знайшов би своє законне місце у опері "високої" традиції. Відсутність відповідного літературного матеріалу другого сюжетного циклу дії стала перепорою для перетворення історії Асусени на центральну фабулу опери. На порозі активного реформаторства Верді не наважувався доповнювати висхідний текст фрагментами з інших творів, щоб адекватно втілити власні ідеї. Рішення лібретиста С. Каммарано залишити пріоритетною "рицарську" фабулу не викликало спротиву композитора. На той час його прагнення оновлення романтичної опери введенням нетрадиційного протагоніста - знехтуваного негероїчного типу, з характером, обумовленим середовищем, уже справдилося в "Ріголетто". Тут композитор успішно застосував засіб окреслення середовища за допомогою інтонаційного жанрового словника, характерного для відтворення культурного шару. До того ж італійське мистецтво 50х років зберігало вірність героїко-патріотичним ідеям доби Рісорджименто. Колізія "Трубадура", сповнена пафосу визвольної боротьби, в очах композитора не втрачала своєї актуальності.

Збереження обох ліній іспанської драми спонукало Верді вдатися до нового методу в розробці сюжету. До написання "Трубадура" в операх 40х років композитор ішов шляхами скорочень дійових осіб та "відсікання" другорядних ліній в ім'я посилення головної. Тепер Верді вперше наважився на розвиток двох рівноправних циклів дії в одному творі. Прагнення зберегти багатовимірність змісту драми Гутьєрреса при її винесенні на оперний кін допомогло йому знайти власні засоби симфонізації оперного твору. Цікавою виявилася і композиція "Трубадура". Головним засобом динамізації оперної дії стає діалектична єдність двох протилежних сюжетних пластів: "рицарської" драми та перепетій у долі Азусени /Азучени в італійському читанні/. Їх розвиток відбувається через взаємополученність, взаємодію та взаємообумовленість. Крім того, композиція твору отримує багатовимірність завдяки введенню ще одного, третього, власне побутового пласту. /Його утворюють три сцени - побутові замальовки, які Верді розширює до масштабів розгорнутих картин, об'єднаних загальними стилістичними властивостями/.

Своїм об'єктивним життєстверджуючим характером побутовий пласт створює контраст обом сюжетним лініям. Водночас він нерозривно пов'язаний з другою із них, що розповідає про долю Азучени. В річиді тенденції виявлення зв'язків персонажа із середовищем, яка визначилася у європейській художній практиці 50-х років, композитор у трьох жанрово-побутових картинах формує середовище мешкання навколо Азучени. Близькість їх учасників та героїні Верді визначає за допомогою засоба, подібного до використаного Гутьєрресом у п'єсі. У драматурга - прозова мова, у композитора - спорідненість інтонацій та ритмоформул. Виявлення внутрішньої єдності романтичної колізії Азучени і сцен побутового характеру /при збереженні їх самостійності/ створює передумови для трактування їх як єдиного змістово-сміслового пласту, в якому доля циганки подана епізодом життєвого потоку, що розглядається

побільшено. Це додає глибини і багатозначності як образів героїні, так і колективному образу народу й дозволяє композитору добиватися багатоплановості смислових та образних зв'язків, які надають творові симфонічності звучання. Еманация застосованого Гутьєрресом засобу поєднання двох культурно-художніх традицій, "любові" і "зненависті", з іманентними системами виражальних засобів відчутна на різних рівнях музичної драматургії опери. В її основі конфліктна взаємодія двох стилістик, що склалися в процесі розвитку музичної культури аристократичного і демократичного прошарків. Сюжетні колізії відображені в партитурі за допомогою симфонічного прийому діалектичної єдності - протистояння двох музично-стильових сфер. /Надалі цей прийом буде застосований Верді в драматургії "Травіати", "Балу-маскараду", "Сили долі", "Фальстафа"/. Інтонаційно-стильовий комплекс з "високої" італійської опери притаманний партіям героїв, які належать до вищих верств /графа ді Луни і Леонори/. Стилістика народно-побутових пісенних жанрів превалує в партіях Манріко, Азучени й становить основу хорових картин.

Конфронтація названих стильових сфер постає стимулом розвитку характерів Манріко і Азучени. Діалектика образу героїні народжується з протистояння романтичної запаленості пристрастю помсти та земних людських почувань, а його драматургія - з протистояння двох нерозривно поєднаних музичних культурних традицій. Засоби втілення романтичної пристрасті запозичені в арсеналі оперної традиції: експресивні бравурні кабалети, похмурі балади; мелодії широкого діапазону з квартовими покликами, роємашними пострібами, багатою хроматикою, пунктирним остинатним ритмом, частим оркестровим тремоло; нарешті - "лейтмотив помсти". Цей комплекс виражальних засобів, який найчастіше служив композиторам-романтикам для показу фантастичних сил зла, невідворотних явищ інфернального плану, Верді підпорядковує завданням розкриття психологічного руху характеру, об'єктивізує природність жит-

тевих ситуацій. Для окреслення рис Азучени - земної жінки використано пісенну стилістику, що склалася в рамках народної побутової культурної традиції.

У музичній характеристиці Манріко використані елементи стилю вокального письма, традиційного для ліричного протагоніста "високої" італійської опери. Однак за допомогою витонченої кантилени витончених мелізмів, виражальних засобів, відібраних європейською оперною практикою для створення уніфікованого образу екзотичного Сходу, яка виявляє приналежність героя до куртуазної рицарської культури, служить професійною ознакою трубадура, хоча й обмежена в застосуванні /використана в трьох сольних епізодах партії Манріко/.

Переважає у характеристиці Манріко стилістичний комплекс, у якому синтезовані пісенні та аріозні інтонації, що утворюють мелодії простого, ясного і строгого малюнку. Застосовуючи симфонічний прийом виявлення "множинності в єдиності", композитор розкриває рух характеру протагоніста від переважання героїчного первня до знаходження природних людських почувань через переосмислення метроритмічних, ладових, жанрових умовин звучання висхідного інтонаційного матеріалу другого комплексу. Переважання в партії Манріко стилістики пісенно-аріозного складу вмотивовано приналежністю трубадура до низинних не аристократичних верств суспільства, а також прагненням композитора цілеспрямовано виразити героїчне начало персонажа. Внаслідок цього образ Манріко став /у порівнянні з Ернані/ новим етапом у розвитку концепції протагоніста - героїчного тенора. Сполучення двох факторів впливу на свідомість художника - естетики іспанської романтичної драми й необхідності створення художнього образу Іспанії - мало непересічне значення для перетворення стильових новацій опери на художньо виправдані прийоми. В "іспанській" опері кореляція особистісних мотивів та мотивів по-заособового, громадянського, соціально-історичного планів вия-

вилось умовою, що стимулювала розростання сольних висловлювань до розмірів значних сцен. Тільки в рамках таких структур можна детально простежити складний психологічний малюнок характеру. З'ява їх водночас сприяла подоланню дискретності в побудові опери.

Сюжетні мотиви зробили художньо обгрутованим введення в партії Манріко та Азучени малих форм вокально-інструментальних жанрів, характерних для побутової музичної культури: романсу і пісні. З'явившись у "Трубадурі", вони поступово починають утверджуватися в інших операх Верді як форма відображення сокровенних сподівань та почувань героїв і /у протизагу напруженим монологічним сценам/, наповнюються значенням "тихих" кульмінацій у розвитку характерів. Звернення до пісні та романсу помітно вплинуло на стиль вокального письма в пізніших творах композитора.

Г л а в а п ' я т а /"Дон Альвар, або Сила долі" А.-П. Сааведри та "Сила долі" Дж. Верді/. Опера "Сила долі" виявилась унікальним твором у спадщині Верді з погляду драматургії, композиції, ідейної концепції, системи образів. У цьому знайти пряму залежність від своєрідності іспанської драми.

П'єсу "Дон Альвар, або Сила долі" Анхеле-Переса і Рімареса Сааведри, герцога де Ріваса, яка побачила світло рампи в 1835 році на сцені мадрідського "Театро дель Принсіпе", прийнято вважати найбільш видатним явищем в історії іспанської романтичної драми. Головна її сюжетна лінія майже повністю співвідноситься з романтичним канонам. Риси художнього мислення європейських романтиків позначилися на сюжетних мотивах п'єси. В драмі використано мотив анагнорисиса. У деталях біографії героя /Альвар - виходець із Перу, іспанської колонії/, у виборі його професії /тореро/ проявився романтичний потяг до екзотики. Водночас у творі відбилися риси, характерні для іспанської літератури і драми з часів Ренесансу. В створенні широкої панорами народного життя драматург використовує реалістичні кольори і фарби, анітрохи не

бентежачись їхньою грубоватістю й прозаїчністю. Контраст піднесено-романтичного й народного начал досягається через контраст типів викладу. Сцени, які розповідають про трагічне кохання Альвара і Леонор, написані поетичною мовою, побутові картини подаються прозою. Функції останніх значно гирші, ніж умовний фоновий колорит, характерний для драматургії романтиків. Сцени на міському майдані, в таверні, в солдатській казармі, в монастирі окрім життєво правдивого відтворення національних звичаїв та людських характерів, навантажені функцією викривання соціальних переступів. Традиція такого смислового наповнення картин народного життя в творах про героїв благородного роду бере початок в іспанській літературі від крутійського роману. У п'єсі помітні риси карнавалізації, притаманні пікарескному жанру. Так, змальоване життя вибите із звичайної колії війною, яка робить усіх рівними перед лицем смерті й стирає ієрархічні відмінності. Драма сповнена різких перемін, містифікацій і відтворює, кажучи словами М. Бахтіна, "реалістично зображуваний світ в зоні фамільярного контакту". Глибинні витoki з національної літературної традиції помітні у застосуванні засобу авантюрної організації сюжету, центральною фігурою якого постає мандруючий герой. Наскрізь національні і деякі фабульні мотиви п'єси: профанація монаших обітниць, комплекс рис поведінки, який поріднює героя з Доном Хуаном, "захист честі", що інспірує дуельні поєдинки.

Драма мала в Європі популярність. У 1850 році з'явився її італійський переклад, з яким Верді ознайомився невдовзі після публікації. У 1852 році композитор відмовився від задуму оперної інтерпретації твору, мотивуючи це тим, що драма надто незвичайна й оригінальна. У рішенні писати оперу на сюжет іспанської драми, яке Верді прийняв дев'ять років по тому, відіграли роль три фактори: виросла професійна майстерність маестро, його зміцніле становище у музичному світовому мистецтві як "однієї з зірок першої величини", нарешті, віддаленість С.-Петербурга від музичних цент-

рів Західної Європи, що надавала можливість більшої волі автору для експерименту. /Твір був замовлений дирекцією петербурзької Італійської опери./

У драмі Сааведри, як і в "Трубадурі", Верді спершу захопила не центральна романтична колізія. В сюжетному пласті, зв'язаному з широкою панорамою народного життя, він відчув потенційні можливості для створення принципово нових для опери характерів, ситуацій, художньої моделі світобудови, що докорінно відрізняється від романтичної. Пізніше Верді писав видавцеві А. Галло, пояснюючи свій задум, що "справжню музичну драму" складають "розмаїті широкі картини, які заповнюють собою половину опери". За його словами, в результаті переміщення масові сцени дії з рами від картини перетворилися в картину. Задум композитора вплинув на розробку лібретто, яке має значні відмінності від літературної першооснови.

Зміни торкнулися центральної романтичної колізії. З лібретто зникли думки про приреченість героя і екзотичні деталі його біографії. Відмова від першої сцени /на міському майдані/ й початок дії безпосередньо із подій у будинку маркіза Калатрави позбавили історію дона Альвара рис легендарності, перетворили піднесено-романтичну любовну драму в одну з іпостасей дійсності, а її учасників прирівняли до простих людей у відповідальності за власні вчинки.

Жанрово-побутовий горизонт сюжету розширено. Верді уловив у п'єсі Сааведри зв'язок не тільки з традиціями національного театру, але й з іспанською романістикою. Тяжіння до роману композитор переніс в оперу, де епізоди з життя простолюду розростаються до масштабних картин з розміреною епічною течією часу та подій. Прагнучи перетворити їх в єдиний цикл дії із самостійним цілісним сюжетним розвитком, Верді ввів у "Силу долі" декілька сцен з життя військового табору, яких немає у Сааведри, розширив сцену в таверні. Літературним матеріалом послужили фрагменти з

трилогії Ф. Шіллера "Табір Валленштейн", використані для розвитку образів та ідей, що містилися у народно-побутових сценах іспанської драми.

Головну ідею опери Верді запозичив у картинах в народного життя в драмі "Дон Альваро". Її можна сформулювати приміром так: навколишній світ значно багатший, мудріший, розмаїтіший, аніж замкнуто-обмежений світ самотнього романтичного героя. Велика мудрість буття полягає в безмежному розмаїтті цього світу. Абсолютно нова для оперного жанру ідея потребувала героя чи групи героїв - її носів. Ними стали образи центральних дійових осіб побутового пласту опери: циганка Преціозілла, погонич мулів Трабукко, монах Мелітоне. Створюючи їх, Верді відмовився від традиційної оперної інтерпретації персонажів низького походження і проявив неабияке драматургічне обдарування. Усі три яскраві живі характери - результат синтезування рис героїв Шіллера та Сааведри. Однак композитор вибудовує їхній розвиток відповідно до реалістичної концепції іспанських літературних жанрів "низького" стилю. В цілому Верді укрупнив образи Преціозілли, Трабукко, Мелітоне, здолавши тенденцію літературного джерела до новелістичної роздрібненості й перетворивши сцени з життя іспанського народу в єдиний романний пласт із наскрізним розвитком.

Петербурзька прем'єра "Сила долі" /29 листопада 1862 р./ була сприйнята публікою холодною й зазнала негативних відгуків у пресі. Звинувачення в недосконалості, які російська критика адресувала Верді, були не зовсім безпідставними. Через сім років, у 1869 р., на сцені міланського Ла Скала побачила світ друга редакція твору з новим фіналом. Замість богоборчого самогубства Альвара-ченця опера закінчувалась християнським смиренным покаяттям героя, його готовністю безкорисливо служити людям й прийняти всі життєві випробування.

Колізія дона Альвара й сімейства розкривається за допомогою вершинної композиції. Однак в опері є значні відступи від жан-

рового канона романтичної драми. По-перше, вона розпочинається із вершини-підсумку, тобто розв'язки кохання Альвара та Леонори. Змістом трьох наступних картин стають події, більш типові для епілога: героїня іде в монастир, герой шукає смерті на полі бою. При цьому порушується єдність циклу дії. Центральна інтрига роздвібується, її напруга послаблюється, оскільки кожен з героїв рухається до фіналу своїм шляхом. По-друге, чотири картини, в яких викладена романтична колізія, на перший погляд, нічим не пов'язані з трьома народно-побутовими картинками, які перемежують драматичні події. Альваро /як практично й Леонора/ в них не беруть участі. Відбувається мовби "розчинення" героя, накреслюється вихід за грані романтичної егоцентричної концепції протагоніста. По-третє, змінена сюжетно-сміслова функція і жанрові умовини самих народно-побутових сцен. Вони розростаються до масштабів картин, створюючи самостійний цикл дії, бо пов'язані сюжетним розвитком і мають своїх героїв. Два світи-світогляди: романтичний егоцентричний, замкнений на внутрішньому житті героїв любовної колізії і розімкнений життєстверджуючий світ простих людей, - співставляються на рівні крупних композиційних структур-картин. У сценах, де ліричні герої волею розвитку сюжету втягнені в побутовий струмінь, два світи вступають у взаємодію. В традиційних романтичних моноцентристських музично-драматичних конструкціях герой замикає на себе художній простір і стає епіцентром всіх подій. У "Силі долі" жанрово-побутовий пласт, спершу проникаючи в світ учасників трагедії сім'ї Баргасів /через одяг-мандрівника, студента, воїна, монаха; через зміну в манерах поведінки; нарешті - через приєднання свого голосу до хору звичайних людей, нехай це молитва чи заклик до бою; через переживання емоційного пориву, вираженого близькими інтонаційними формулами, тобто відмовою від персонального інтонаційного словника/, поступово залучає їх до свого невичерпного потоку. Відмовою від конфронтації з навколишнім світом і примиренням з життям Альваро й

Леонора в остаточному підсумку перетворюють історію свого кохання в один з розмаїтих проявів людського буття.

Структурною організацією музичного матеріалу Верді підкреслює задум розчинення героїв у народній стихії й створює передумову для нівелювання їх романтичної винятковості. Герої обох сюжетних ліній урівноважені в правах співвідношенням сцен та картин, які присвячуються розкриттю їх образів.

На прагнення Верді змінити традиційну героєцентристську концепцію опери вказує і трактування образу протагоніста. Із назви вилучено його ім'я. Ім'я, під яким він існує у романтичній колізії, він втрачає, зливаючись із звичайними людьми. Його музична характеристика в рамках романтичної сюжетної лінії менш яскрава й різноманітна, ніж у Леонори. Головні складові інтонаційно-тематичного комплексу, спільного для Леонори та Альвара, формуються в партії героїні. Розвиток партії героя протікає переважно в дуетах, він має тільки одне сольне висловлювання. В епізодах військової служби, невеликих за розмірами, але показових щодо змісту, інтонаційний словник Альвара-Федеріко Херрероса змінюється. Його інтонації прибирають простоти, в них зникає витонченість і піднесеність секундних зітхань, складність ступеневих комбінацій; виникає прецедент інтонаційного "розмивання".

Герої Сааведри спонукали Верді шукати нові засоби для показу на оперній сцені простих людей. У порівнянні з "Трубадуром" народні сцени "Сили долі" - значний крок вперед. Композиторові вперше вдалося створити складний багатогранний колективний образ народу. Його складові: людська юрба, що бере активну участь в кожній побутовій замальовці /однаке з переважанням у кожній окремій ситуації певної соціальної групи, об'єднаної спільним заняттям чи способом існування/, і виділені в юрби герої - Преціозілла, Трабукко, Мелітоне. Вони поєднані у нерозривне ціле завдяки композиційному рішенню сцен у таверні та й у військовому таборі, де губиться будь-яка грань між хоровими та сольними епі-

водами.

Нові герої заговорили новою мовою, створюючи яку композитор /услід за драматургом/ звернувся до багатющої традиції народної сміхової культури. У мові героїв зустрічаються і клятви, і бо-жіння. У музичному вирішенні майстерно відтворені пародія, іро-нія, насмішка й типово карнавальне висміювання, яке приносить оновлення та відродження. Неповторної самобутності образів Верді добився відтворенням музичними засобами інтонаційних особливостей кожного персонажу.

Домінуюча роль Преціозіллі в двох народно-побутових картинах визначається граничним до карнавального світосприйманням /запозиченим в драмі/. Закликаючи натовп вирушити з нею на війну, вона стає провідним між двома аспектами світу: вже існуючою соціально-політичною державною системою та системою позадержавних взаємин. Війна скасовує станові закони й ієрархічні розмежування і робить мирлом в системі цінностей особисті якості. Нова героїня вимагала вокальної партії з новою інтонаційно-жанровою і структурною організацією. Сольною формою висловлювання Преціозіллі стала пісня, однак дуже вільно потрактована. У сцені в таверні заспіви являють собою ряд сольних і ансамблевих сцен, а хоровим приспівом відведено структуруючу функцію та функцію ре-акюме. В цілому сольні епізоди партії героїні не оформлені в закінчені одиниці. Вони виникають із многоголосся хору, то резюмуючи вже сформовану думку, то формуючи нову, що так же само органічно розчиняється у хоровій фактурі. Підхопивши інтонації, які прозвучали, вона наповнює їх ритмами просторічних танків, задирикуватістю, насміхами та сміхом й тут же мовби "випускає в життя": її теми та мотиви звучать самостійно у сценах, де вона не бере участі.

Яскраво виписано образ лукавого погонича мулів Трабукко. У двох діалогованих сценах-сперечаннях його характер розкривається завдяки відтворенню у вокальній партії індивідуальних

особливостей мовних інтонацій героя та їх гнучким перебігам відповідно до ситуацій.

У музичній характеристиці фра Мелітоне збережені деякі буффонні жанрово-стильові ознаки, проте сольні висловлювання не є традиційними аріями. Вони перериваються репліками хору й окремих його учасників, перетворюючись у сцени кумедних сварок, що спалахують і розчиняються у безперервному потоці життєвих ситуацій.

Композитор створює багатогранний колективний образ народу, підкреслюючи соціальні розбіжності між хоровими групами через індивідуальні інтонаційно-ритмічні і жанрові вирішення.

Особливе місце в опері займає багатоплановий образ духовенства, потрактований як одна з іпостасей земного людського існування. У його вирішенні композитор використовує принцип амбівалентності, основоположний в художній системі сміхової культури. В характеристиці монахів присутній елемент пониження, який привноситься комічним персонажем, братом Мелітоне. Функція звеличення, піднесення цілісного колективного образу народу здійснюється через іншого героя - приора Гуардіана. Милосердний до злидених, бродяг, розкаяних грішників, він у творі є носієм вищих моральних засад, голосом народної мудрості. Монастир і його приор виступають посередниками між романтичними героями та об'єктивним світом.

"Сила долі" стала першим твором Верді, основний зміст якого складає людське буття в усьому розмаїтті його проявів. Особистісна колізія героїв потрактована як лише один епізод нескінченного життєвого потоку і розкривається у чергуванні з колізіями окремих персонажів та навіть цілих соціальних груп, що репрезентують народне середовище. Утвердження мудрості людського буття не виключає драматизму. Майже кожна сцена твору варіює думку про драматичність людської долі, на одному полюсі якої - життя, на іншому - смерть /адже більшість подій опери пов'язана з війною/. Досить складна концепція твору набуває багатозначності завдяки

галереї яскравих народних характерів. Все це дає підставу поглядати "Силу долі" як прецедент появи у творчості Верді народної драми.

У В и с н о в к а х даються узагальнення та підсумки проведеного дослідження, вказано на можливі перспективи подальшого вивчення проблеми.

Основні положення дисертації знайшли відображення у таких публікаціях:

1. Верді і Росія: "Сила долі" на петербурзькій сцені//Зарубіжна музична культура XVII - XX ст.: Тематичний збірник наукових праць.-Київ, 1991.- С.60 - 78.

2. Міжнародні культурні взаємодії в еволюції оперної творчості Дж.Верді//Музична культура Італії та Франції: від барокко до романтизму/Проблеми стилю та міжкультурних контактів/:Зб. наукових праць.-Київ, 1991.- С.99 - 114.

3. Еволюція ролі Іспанії у європейській художній культурі XVI - XIX ст.//Всеукраїнська науково-творча конференція "Проблеми розвитку художньої культури": Тези доповідей.-Київ, 1994.- С.89 - 91:

Sakalo Yelena

SPAIN IN THE ARTISTIC LIFE OF EUROPE IN 17th - 19th CENTURIES
AND THE SPANISH ROMANTIC DRAMA IN G. VERDI'S WORKS

Cand. Sc.(Arts) thesis in the field of musical art (speciality code 17.00.03). National Musical Academy of Ukraine named after P.Tchaikovsky. Kiev, 1996.

Although G. Verdi's opera works have been studied from various view-points, the problem of influence of the Spanish culture upon the evolution processes in the creative work of Italian composer was not reflected in musicology. Present study broadens the conception of the significance of foreign

influences in G. Verdi's creative activities. Basing upon the comparative analysis of *Il Trovatore* and *La Forza del Destino* operas and their literary sources - plays *Troubadour* by A. G. Gutierrez and *Don Alvar*, or *Power of Fate* by A. P. Saavedra, the degree of impact of the Spanish romantic drama on forming of genre and image systems of the composer's musical theatre and the evolution of author's style is revealed. Inasmuch as the problem of definition of the typology of romantic drama in general and of its national variant - the Spanish romantic drama - as a unified genre model has not been worked out well enough in the literary studies, the working model of typologization for both artistic phenomena is propounded in the thesis. The Spanish influences on G. Verdi's works are considered in the context of wider problem of influence of the culture of Spain upon art development in the West European countries. Definition of the role of the Spanish influences in the spiritual life of 19th century Europe makes it possible to regard Spanish impact on G. Verdi's works as a natural manifestation of the romantic artistic mentality. In the thesis the four-centuries practice of the Spanish influences has been generalised and systematised, the influences being represented as a continuous process. The major trends of this process are defined. The paths of interaction of national cultures are considered in the thesis from the culturological, literature and musical points of view.

Сакало Елена Васильевна. ИСПАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ
ЕВРОПЫ XVII - XIX ст., И ИСПАНСКАЯ РОМАНТИЧЕСКАЯ ДРАМА В
ТВОРЧЕСТВЕ Дж. ВЕРДИ.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.02 - Музыкальное искусство. Нацио-

нальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев, 1996.

Вопреки многообразию аспектов изучения оперного наследия Джузеппе Верди проблема влияния испанской культуры на эволюционные процессы в творчестве итальянского композитора не нашла отражения в музыкознании. Предлагаемое исследование расширяет представление о значении инонациональных воздействий в творческой практике Дж. Верди. На основании сравнительного анализа опер "Трубадур", "Сила судьбы" и их литературных источников - пьес "Трубадур" А. Г. Гутьерреса и "Дон Альвар, или Сила рока" А. -П. Сааведры, выявляется степень воздействия испанской романтической драмы на формирование жанровой и образной систем музыкального театра композитора, на эволюцию авторского стиля. В связи с недостаточной разработанностью в литературоведении вопросов дефиниции типологии романтической драмы как унифицированной жанровой модели и ее национальной разновидности - испанской романтической драмы, в диссертации выдвигается рабочая модель типологизации обоих художественных явлений. Исследование аспекта испанских влияний в творчестве Верди включено в контекст более широкой проблемы: влияния культуры Испании на развитие искусства стран Западной Европы. В диссертации обобщена и систематизирована четырехвековая практика испанских влияний, которые представлены как непрерывный процесс. Определены его основные направления. Пути взаимодействия национальных культур рассматриваются в исследовании с позиций культурологического, литературоведческого и музыковедческого подходов.

К л ю ч о в ı с л о в а : Іспанія, іспанська культура, іспанська романтична драма, художній образ, опера, жанрова модель.

Підписано до друку 8.04.1996 р. Об. І, 4. Формат 60x84 1/16.

Друк офсетний. Тир. 100. Зам. 86. Безкоштовно.

ЛОД УДПУ ім. Драгоманова, Київ, Пирогова, 9.

451596

AB 34.684
MIST.
AB 34.684

ИМПЕР

МИСТ