

8. Kuchuriv's'kyu, YU. (2019). The genre tradition of requiem in the works of composers of Great Britain of the last third of the XX – beginning of XXI centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
9. Muravs'ka, O. V. (2004). German funeral burial music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the XVII-XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
10. Redya, V. (2019). ... And there were quiet celestial flutes... (the composer Mikhail Shukh thinks about the problems of modern music). Retrieved from shukh.narod.ru/redia.html
11. Sagan, O. N. (2013). The concept of Kiev Christianity, its ecclesiastical and spatial-temporal identification. *Ukrayins'ke relihiyevnavstvo*. 65, 173-179 [in Ukrainian].
12. Tsenova, V. (1997). The mirror of inner life. Notebooks by Edison Denisov. *Neizvestnyy Denisov: Iz zapisnykh knizhek*. Moscow: Kompozitor [in Russian].
13. Shukh, M.A. (2017). Sacred music has no beginning and no end. *Bogosluzhebnyye praktiki i kul'tovyye iskusstva v sovremennom mire: Sbornik materialov Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*. Maykop: «Magarin Oleg Grigorievich» [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 18.09.2019
Прийнято до публікації 25.10.2019*

УДК 78.03

<https://doi.org/10.32461/190687>

Шевченко Лілія Михайлівна,
кандидат педагогічних наук, доцент Одеської
національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>
lilia.my.forte@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ КЛАВІРНОГО НАПОВНЕННЯ МУЗИКИ У «ПРИВИДІ ОПЕРИ» Л. УЕББЕРА

Мета дослідження - зосередження на проявах стильових ознак в мюзиклі «Привид опери» - через демонстративне виділення, зроблене автором композиції, клавірної-органної емблематизації ідеї Творення. **Методологія дослідження** – інтонаційне бачення музики (див. у Б. Асаф'єва і Б. Яворського [;]) у контексті культурних перехресть мовленнєвої сфери у розширеному розумінні останньої. Відповідно, стильово-порівняльний, саме культурологічний аналіз артефакту, історико-описовий методи складають базис побудови апарату дослідження. **Наукова новизна** роботи виражається у виявленні елементів пафосу ствердження оперно-веристських *типологічних* показників вокалу у мюзиклі «Привид опери», що надає видимих ознак передчуття пост-поставангардної стилістики у «мозаїчній» еkleктиці драматичного мюзиклу Л. Уеббера «Привид опери». **Висновки.** В «Привиді опери» Л. Е. Уеббера повною мірою позначилася проверистська заданість концепції вистави, в остаточному підсумку драматургічні ознаки композиції, вирішеної в подібні до пасюну й з оглядкою на оперні форми як такі – у межах драматичного мюзикла. Багатий асоціативний ряд літературного джерела в спрямованості на співвіднесеність із творами В. Гюго, Й. Гете, особливо вважаючи на гучний успіх, що пережив роман Дж. Дюмор'є, створив передумови особливого роду *полістилістики* композиції Уеббера, у якій стильові запозичення очевидні від Моцарта до Мейєрбера, від Саллівана до Пуччіні (помітимо, вказуються *оперні* композитори), вкладені в деякі границі *джазованої* палітри мюзикла. І в цьому строкатому стильовому контексті органна емблематика твору виглядає символом Вічного в мистецтві й у музиці, визначаючи «неруйнівність привида оперності» в актуальних жанрових модифікаціях, як вже тільки відбулася опера як жанр й затвердилася у якості прекрасного явища художньо-самодостатньої музики.

Ключові слова: актуальний соціо-культурний зріз виразності, мюзикл, опера, поставангард, сучасна культура.

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музикальної академії імені А. В. Нежданової

Особенности клавирного наполнения музыки мюзикла «Призрак оперы» Л. Уэббера

Цель исследования - сосредоточение на проявлениях стилевых признаков в мюзикле «Призрак оперы» - посредством демонстративного выделения, сделанного автором композиции, клавирной-органной

емблематизації ідеї Творення. **Методологія дослідження** – інтонаційне бачення музики (см. у Б.Асаф'єва і Б.Яворського) в контексті культурних пересечень речової сфери в розширительному розумінні останньої. Відповідно, стилістично-порівняльний, власне культурологічний аналіз артефакту, історико-описальні методи складають базис побудови апарату дослідження. **Наукова новизна** роботи виражається в виявленні елементів пафосу утвердження оперно-веристських *типологічних* показувачів вокала в мюзиклі «Призрак опери», що надає видимі ознаки передчуття пост-поставангардної стилістики в «мозаичній» еkleктиці драматичного мюзикла Л.Уеббера «Призрак опери». **Висновки.** В «Призраке опери» Л.Е.Уеббера в повній мірі позначилася перевіристська заданість концепції спектакля, в кінцевому результаті драматургічні показувачі композиції, розв'язані в подобию к пасіону і з оглядкою на оперні форми як такі – в межах драматичного мюзикла. Богатий асоціативний ряд літературного джерела в напрямленості на співвіднесеність з творами В.Гюго, Й.Гете, особливо з урахуванням великого успіху, який пережив роман Дж.Дюмор'є, створив передумови особливого роду *полістилістики* композиції Уеббера, в якій стилістичні заимствования очевидні – від Моцарта до Мейєрбера, від Саллівана до Пуччіні (згадаємо, вказуються *оперні* композитори), вбудовані в певні межі *джазифікованого* палітри мюзикла. І в цьому різноманітному стилістичному контексті органний емблематичний знак твору виглядає символом Вічного в мистецтві і в музиці, визначаючи «незламність призрака оперності» в актуальних жанрових модифікаціях, як уже відбулася опера в її жанровій якості і закріпилася в формі прекрасного явища мистецтвом самодостаточної музики.

Ключові слова: актуальний соціо-культурний розріз виразності, мюзикл, опера, поставангард, сучасна культура.

Shevchenko Lilia, Candidate of Pedagogical Sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova

The particularities of clavier filling to music in "Phantom of the opera" of L.Webber

The purpose of the article is to act of concentration on manifestations style sign in musical "Phantom of the Opera" - using diversionary separation, made by the author to compositions, clavier-organ emblem to ideas of the Creation. **The methodology** of the study - intonation vision of the music (see beside B.Asafiev and B.Yavorskiy) in the context of the cultural crossing the speech sphere in widened understanding to last. Accordingly, style-comparative, strictly culturological analysis of the artifact, historian-descriptive methods form the base of the building of the device of the study. **The scientific novelty** of the work is expressed of elements to pathos discovery of the statement of operaverism typical factors to vocal in musical "Phantom of the Opera" that will add the visible signs of the presentiment post-postvanguard style in "mosaic" eclectic of the dramatic musical L.Webber "Phantom of the Opera." **Conclusions.** In "Phantom of the Opera" L.E.Webber was to the full marked proverism task in concepts of the show, finally to dramaturgy factors of compositions, solved in resemblance to passion and with looking back on operatic forms as such - within dramatic musical. The rich associative row of the literary source in directivities on correlation with works of V.Hugo, I.Goethe, particularly with provision for loud success, which has outlived the novel G.du Maurier, created the premise s a person sort multi-style to compositions of Webber, in which of the style borrowing prominent - from Mozart before Meyerber, from Sullivan before Puccini (we shall note, are indicated operatic composers), embedded in some borders jazzing palettes of the musical. And in this mixed style context organ emblem sign of work looks the symbol Eternal in art and music, defining "indestructibility of the phantom in opera-type" in actual genre modification, as already took place the opera in her genre quality and was confirmed in the manner of beautiful phenomena independent artistic music.

Key words: actual social-cultural cut of expressiveness, musicals, operas, posvanguard, modern culture.

Актуальність теми дослідження визначена значущістю створеного Л.Е.Уеббером як автора, що дістав своє визнання у руслі поставангардних здобутків, які набирали повноти виявлення у передчутті наступного історичного етапу, зазначеному як пост-поставангард [1; 7; 8]. Хід світового визнання Уеббера відзначився, перш за все, трьома якісними точками мистецького подання від 1970 до кінця 1990-х: «Ісус Христос – суперстар», «Кішки», «Привид опери». В них виявилися ступені торкання «протестуючого рок'у» у єдності з ігровим доланням трагедійності пасіонного сюжету, повнота ігрової чарівності в «Кішках» і, нарешті, просунення моментів «двічісимулякрового» пафосу перевіристського вокалу у «Привиді опери». Багатство англомовних описів творчості Л.Е.Уеббера зафіксоване у посиланнях інтернет-Вікіпедії [11], хоча в мистецтвознавчих викладах України тема внеску Уеббера в сучасну музичну творчість обминається.

Мета дослідження - зосередження на проявах поставангардних стилістичних ознак в мюзиклі «Привид опери» - через демонстративне виділення, зроблене автором композиції, клавірної-органної емблематизації ідеї Творення. Методологія дослідження – герменевтичний ракурс інтонаційного бачення музики (див.у Б.Асаф'єва і Б.Яворського) у контексті культурних перехрестів мовленнєвої сфери у розширеному розумінні останньої, введеному Ю.Лотманом і оригінально переломленого «українською індоарикою» С.Наливайка. Відповідно, стилістично-порівняльний, саме культурологічний аналіз артефакту, історико-описовий методи складають базис побудови апарату дослідження.

Творчість англійського – американського (так визначається його національне спрямування в мистецькій сфері [11]) композитора Л.Е.Уеббера не потребує спеціальних коментарів, оскільки раннє визнання й сталий успіх усього ним написаного говорить сам за себе. Але якраз грандіозно успішне буття цього автора на грані мас-попсфери і професійної художньо-самодостатньої творчості свідчить про органіку вписування його творів в культурні запити часу, що сумативно зазначається як поставангард.

В цьому нарисі зосереджуємося на мюзиклі «Привид опери», оскільки тут маємо виявлення демонстративних відзнак поставангарду в його «мозаїчній відстороненості» вираження і з очевидною *симулякровою* підосною цього останнього. Відповідно, виділяється *герменевтичний* ракурс опису, оскільки не слідування за романом Г.Леру, написаного у кінці XIX ст., визначило небувалий успіх твору Уеббера у підсумку XX сторіччя, але дещо специфічне і для часу, і для місця створення композиції. І, вважаємо, мистецький «фокус» виявлення тої специфіки нерозривне із клавірно-органним втіленням ідеї Творіння.

«Привид опери» Л.Уеббера визначаємо в жанровому рішенні як мюзикл, точніше драматичний мюзикл, закладений Л.Бернстайном в 1950-ті. Принадність такого рішення типологічної належності твору спонукає коментаторів підкреслювати, що «повноцінно-оперні прояви належать, головним чином, другорядним персонажам...», що оперний стиль спливає тільки у вигаданих операх, створених Привидом й т.п. [13]. Однак серед найбільш популярних номерів твору - арії й дуети провідних персонажів: Привіда, Христини, Рауля. А це все у вищій мері вокально вибудовані номери, значно відділені від танцювально-моторної бази мюзиклу. А також від джазової його стильової основи: тому що танцювальність-моторність мюзиклу від початку жила й живиться джазовим ритмо-пластичним принципом. У даному творі партія Христини відверто наповнена фігуративною вокальністю - у дусі *bel canto* романтичної *semiseria*. Однак у музикознавчих описах цього твору категорично підкреслюється «несуттєвість» оперних компонентів композиції:

«Повноцінні оперні уривки належать, головним чином, другорядним персонажам, таким як месє Андре й Фірман, Карлотта й Пьянджи. Оперний стиль - у вигаданих операх 'Haniball', 'Il Muto', 'Don Juan Triumphant'» [13].

Особливо підкреслюється «суміш різноманітних стилів – від великих опер Мейєрбера до Моцарта й навіть Гілберта й Саллівана» [там же]. І, помітимо, автори наведених описів указують на оперні джерела цієї стильової розмаїтості. Чомусь зовсім вислизають від уваги аналітиків *веристські* показники натхнення Л.Уеббера, хоча від «Поргі й Бесс» Дж.Гершвіна до американського китаєця Тань Дуня простежується веристська стильова парадигма американського оперного письма: у центрі XX століття американська музика виявилася прикрашеною високоталановитими веристськими операми С.Барбера, Дж.-К.Менотті й К.Флойдта. Артистичний статус головних героїв і криваві вpletіння в сюжетні перипетії відверто нагадують «Тоску» й «Турандот» Дж.Пуччіні. Але головна подібність - мелодизм у партіях головних героїв, відзначений оперним діапазоном і оперною ж розспіваністю.

Нагадуємо, що веристська парадигма американської опери у якості кореневого утворення знайшла італійський модерн 1890-х років у творчості П.Масканьї, Р.Леонкавалло, Дж.Пуччіні й ін. Американські мотиви «Мадам Батерфляй» і замовлення зі США, що привів до написання в 1910 р. «Дівчини із Заходу», поклав початок просуванню музики Пуччіні й веристів у цілому в базову складову музичного театру США. Хронологічно музичний веризм збігався із символістським музичним комплексом К.Дебюссї, і, при істотних відмінностях цих напрямків (веризм - символізм), все-таки були принципово спільні риси, породжені «модерністським образом думки» представників обох художніх напрямків: 1) виражені примітивістські складові, 2) довіра до цінностей Віри й ритуалізованість свідомості персонажів; 3) опора на популярну сферу - тільки для веризму це тривіальності оперної традиції, а для символізму Дебюссї це завіти церковного театру типу літургічної драми. Веризм усвідомлював свою вирощеність зі століття романтизму, у сюжетах і прийомах концентруючи характерні «загальні місця» романтичної опери. Символізм протистояв моральній однозначності романтизму у вибудовуванні антитез герой - лиходій, геройство - злодіяння в єдності психології персонажа, однак солідаризувався з романтизмом у спостереженні моральної амбівалентності певної видатної особистості (див.фігуру Демона як персонажа й романтичного, і символістського мистецтва, див.прихильність французьких живописців до втілення героїв Р.Вагнера й ін.). В основу мюзиклу Е.Л.Уеббера покладений роман французького письменника Г.Леру (1868-1927) [54], у жанрову типологію якого, хоча б за хронологічною паралеллю до вищевідзначених художніх феноменів веризм - символізм, органічно проникають відповідні методологічні принципи.

Роман Г. Леру «Привид опери» («Фантом опери»), за яким написаний твір Л.Уеббера, відноситься до детективного жанру. Герої цього твору, як і інших опусів, почерпнуті з персонажів Ж.Рулетабіля (Joseph Rouletabille), сучасника романіста, відомого репортера. Леру сам був журналістом, але не ця професія зробила його знаменитим, а створення, як їх називали, «кримінальних романів», з яких «Привид опери» (1910) став самим знаменитим [13, 276]. Назва роману в англійському виданні значилася так: «Mystery story». У творі усвідомлювалося спадкування [13, 276] від Е.Т.Гоффмана й В.Хауффа з Німеччини, В.Скотта й Ч.Діккенса з Англії, В.Гюго, О.де Бальзака й А.Дюма з Франції, Е.По із США. Крім того спеціально підкреслювалася наступність стосовно останнього в ракурсі детективного жанру, а також до У.Коллінзу в Англії, Е. Жаборю у Франції. Прямо зв'язувалася назва роману Леру із заголовком аналогічного жанрового опусу Е.Сю «Таємниці Парижа» [13, 277].

Вказувалося, що ідеї В. Гюго про Собор Паризької Богоматері в однойменному романі як деякого мікрокосму й оберненій якості його в підземній клоаці Парижа в «Знехтуваних» - з'єдналися в Леру в образі Паризької опери, з її «наземною» частиною триумфів і підземеллям, що приховує наслідки падінь і скандалів. Так вибудовується в Леру уявлення про Паризьку оперу як деякої «Вавилонської вежі», що випестовує своїх геніїв і духів зла, розділеної за пластами «світу горного» й «дольного» [13, 277-278]. Тому Рауль де Шиньє асоціюється і з Орфеєм, що виводить свою обраницю з тьми, і із самим Данте, що проходить через кола занурень у безодню. Очевидні й паралелі з героями Дж.Байрона, Г.Берліоза, з «Летючим Голландцем» Р.Вагнера [13, 279]. Складаються нитки зв'язку з «Майстром і Маргаритою» М.Булгакова, написаного пізніше, але в очевидному черпанні з того ж запасу, що живив і твір Леру. Показовий збіг ідеї піднесення героїв проникненням на дах Оперу в Леру й дах піднесеної над старою Москвою будівлі в Булгакова (асоційованого з будівлею Державної бібліотеки як наукового сховища столиці й країни). Зі сказаного про паралель до подійних ситуацій роману Булгакова очевидна ще одна пряма алюзія до морально-художніх цінностей ХІХ століття: мотив фаустіанства. Тільки виконаний з експресіоністським зближенням образів Фауста й Мефістофеля, більше того - гіперболізація творчого генія в особі головного героя, одночасно невіддільного від потворності насильства й фізичної бридкості. Із цієї, профаустіанської ідеї (що настільки багато визначила й у мистецтві ХХ сторіччя), вважаємо, виростає сама музична емблематизація дії композиції Л.Уеббера: демонічний Майстер-Привид, що формує свого адепта в прекрасному жіночому обрисі - у співвідношенні баса-баритона й сопрано (див. Демон і Марія в «Демоні» Ант.Рубінштейна, Мазепа й Марія в «Мазепі» П.Чайковського, Герцог і Юдіт у «Замку Герцога Синя Борода» в опері Б.Бартока й т.п.). Є ще один очевидний, що також виростає з фаустіанської ідеї, виток, про який умовчують коментатори й роману Г.Леру, і опери Е.Л.Уеббера: це роман американця Дж. Дюморьє «Трильбі», у центрі якого потворний геніальний музикант і педагог, гіпнотезер Свенгалі й створена їм велика співачка Трильбі. Цей роман з'явився в 1894 р. [15] і мав приголомшуючий успіх, а роман Г.Леру з'явився в 1910 р., явно успадковуючи детективно- експресіоністські складові фаустіанського нахилу твору Дюморьє. Адже й у Леру Христина - співачка, а її особливий дар, що одного разу виявляється в ній, як з'ясовується з розвитку сюжету, є наслідком впливу генія Привіда. У музичному переломленні ідеї створення своєї Маргарити, тільки в сугобо позитивному емоційному зафарбленні, у жанрі мюзикла здійснив Ф. Лоу в композиції

«Моя прекрасна леді» (за комедією цього ж роду Б.Шоу), 1958. Таким чином, лібрето для мюзикла Е.У.Уеббера складалося в контексті надзвичайно значимих художніх об'єктів, що так чи інакше визначали аллюзивний ряд у сприйнятті твору, оригінальний поворот яким треба було додати настільки ж очевидним, але не використаним у ряді перерахованих вище романічно-музичних попереджень. І цей важіль, що склав актуалізацію для підсумку ХХ століття подій, що явно відтворювали романтичні/неоромантические (що увібрали символістські-експресіоністські торкання) змісти, була побудова всієї дії у фабулі *пассіона*, що жодним чином, як жанр, недоторканим був у ХІХ столітті (при всій повазі романтиків і представників інших напрямків до Й.С.Баха). Але в ХХ сторіччі зазначена жанрова типологія стає надзвичайно затребуваною, більше того, за О.Марковою, утворює прояв *архетипових* властивостей цієї типології для ХХ століття в цілому [3, 20-142].

Витягнуті Л.Уеббером і його лібретистами Ч.Хартом і Р.Стіглоу фрагменти з роману Г.Леру помістилися у двох актах – у двох частинах вистави, типових для структурних рішень ХХ століття, підданого, за Т.Адорно [12], «двофазній діалектиці» перетворень, на відміну від раціоналістичної класики трьохфазовості теза-антитеза-синтез. І дана «структурна діалектика» наближена до відзначеної Ж.Марковою метажанровою для минулого сторіччя вибудованості *пассіонного* типу (перша фаза – уготовлення до спокутної жертви, друга фаза – здійснення жертвоприношення [3, 127]), типологія якої категорично не проглядається в столітті романтизму, але стає «загальним місцем»

композиційних рішень у століття Науково-технічної революції й «етажної» психології свідомості/підсвідомості минулого сторіччя.

При всій розкиданості подійного ряду «Привида опери», дві частини лібрето чітко обіграють:

1) повідомлення про необхідність жертвовної любові Христини як би в схемі казок про Красуню й Чудовиська, 2) жертвопринесення у вигляді «підміни» спокутної акції Христини спробою покарати самого Привида. Цей останній зосереджує уявлення про традицію, пропонуючи для постановки свої *опери* Його акт творення показаний у його підземному лігвищі, що явно співвідноситься із сатанинським діянням. Але розташоване це лігвище серед органних труб, асоційованих із церковністю. І *звучить орган*, затверджуючи значимість «Фауста ХХ століття», що сполучає у своєму вигляді людське-творче й мефістофельське-сатанинське. Функція Маргарити-Обраниці, призначеної ним для Христини, складається в протилежності ідеї, закладеної в даний персонаж генієм Й.Гете й музично-церковною редакцією цього образу в опері Ш.Гуно. Христина робить свій вибір, але колорит «легкого сопрано» партії Маргарити в Гуно проступає - у вигляді колоратурних складових партії Христини.Тим самим тембр органа отримує в даному творі тривіальне у виразовому значенні навантаження, оскільки твір представляє собою мюзикл, але з показовими оперними нашаруваннями, у тому числі це звучання органа в адекватній для нього ситуації емблематичної сакральності творчого акту як проєкції Божественного творення. І цей аспект, загалом, традиційного озвучування органа в опері або ораторії, підтриманий трактуванням партії Привиа як *ліричного* баритона, що надає його вокалу печатки високого прилучення до ідеального плану вираження.

Слід особливо відзначити суто вокальний у цілому план характеристики головних героїв, танцювальна пластика рухів яких значна, але не сполучена з танцювальною самозначимістю цих партій. Тим самим порушується паритет вокальностей-танцювальності, що показовий для мюзикла, а перевага вокалу й вираженої драматичної напруги вказує на симбіоз опери й оперети (безсумнівно Віденського типу). В роботі А.Решетової, присвяченої аналізу динаміки впровадження клавiру у вистави музичного театру, відносно даного твору «Привид опери» Е.Л. Уеббера складені висновки, які переконують своєю ретельністю: - покладений в основу сюжету композиції роман Г.Леру становить органічне породження літератури-театру епохи символізму, успадковуючи ідею «педагогічного гіпнозу», насамперед, від Дж.Дьюморье, у якого очевидно проступають риси «фаустианства ХХ століття»;

- музичне рішення явно апелює до вокальної насиченості «надмюзиклового» рівня, при цьому явно злагоджуючись із підвалинами веризму в трактуванні партій Привида, Рауля, але привносячи у характеристику Христини показники черогіні *ліричної* опери з обов'язковістю вигляду героїні як «жінки-дівчинки» і наявністю блискучої «ігрової» колоратури;

- драматургічне ціле підлягає закономірностям пасіонної типології, у якій перша частина є ідея уготовлення жертви, друга - здійснення її, що підтримано високими знаками-символами; у цьому випадку - особливе емблематичне навантаження лягає на тембр органа і його сценічний вигляд, семантика якого погоджується зі значимістю сакрально-творчих актів;

- зазначена клавiрна участь різко протистоїть рок'оперній недовірі до пафосності органних оголошень; поставангардний значенневий розклад погоджує традиційний естетично-моральний позитив органної виразності з демонічним сценічно-зоровим втіленням образу Привида [9, 30-31].

Зіставлення двох знаменитих творів Е.Л.Уеббера – вищеаналізованого «Привида опери» і рок-опери «Ісус Христос – суперстар», яка зумовила вихід автора на світовий рівень творчості, в аспекті виявлення в них тембральності клавiра, - вказує на досить різні принципи втілення. І вказані принципи відповідні щодо історичних протистоянь авангарду й поставангарду. Для рок-опери «Ісус Христос – суперстар» характеристичним є вихід на клавiрну локальність рег-тайму, в якому зосередився розважальний стильовий момент як деякий значенневий «оазис» дії.

Інший зміст має розміщення органної звучності в центрі твору Уеббера «Привид опери», створюючи складну амбівалентність ліній характеристики головного персонажа, що сполучає в собі риси Квазімодо Гюго, Свенгалі Дьюморье, головне, Фауста й Мефістофеля Гете й Булгакова, у єдності їх персоніфікації головного героя як творця й лиходія, як благого «привида опери» у проджазовому потоці мюзикла – і одночасно як страхаючого Привида Опери, що спотворюється до пародійних змістів у жанрових лещатах, неадекватних щодо *Оперної* ідеальності й героїки. Висування органної звучності як такої на центральне положення в дії освячує оперний розмах мюзикла, у якому створений явний вокальний нахил у подачі персонажів, причому, з вираженими веристськими показниками форсування *типових* прийомів з метою ствердження показової для самовідчуття носіїв культурних перетинань ХХ століття *дифузії* театру й бутійності. А це демонстративно заявлено було наприкінці ХІХ сторіччя в опері Р.Леонкавалло «Паяци», і неодноразово було продовжено в

сюжетних позиціях «плутання сцени й життя» - і в «Тосці», в «Мадам Батерфляй» Дж.Пуччіні, в «Джонні наг्राє» Е.Кшенека, в «Сильві» І.Кальмана, в «Петрушці», «Маврі» І.Стравінського, у «Засобі Макропулоса» Л.Яначека, в «Балаганчику майстра Педро» М.де Фальї, у балеті «Чайка» Р.Щедрина, в «Розумниці» К.Орфа, у «Грецькому пасіоні» Б.Мартіну й т.ін. Орган у повноті представництва Творчості, у якій сакральний знак спілітається з егоцентризмом артистичного воління, - це рудимент класичності-оперності в джазованому «потоці життя», що сполучений і із красою Перетворення (вокальний дар Христини, вибудований Привидом), і з низькістю винищування «зайвих». Для усвідомлення специфіки прояву клавiру в «Привиді опери» Е.Л.Уэббера виявилось необхідним порівняння драматургії цього твору з тим, що супроводжував ствердження авангарду на грані з поставангардом («Ісус Христос – суперстар»), тоді як сам предмет даного дослідження, семантика клавiру в мюзиклі «Привид опери» представляє відбиття в музичному жанрі культурних тенденцій поставангарда в чистоті й повноті його прояву.

У результаті проробленого зіставлення виявилось, що в першому з тут названих творів, в рок-опері «Ісус Христос – суперстар» маємо локалізацію *одиночного* в пафосі пошуку Істини за допомогою впровадження тембру ударно подаваного клавiру, клавiру-піанолі. Вказана рок'опера сюжетною основою демонструвала містеріальний ракурс трактування жанру, підсилений режисерськи-виконавським «комментуванням» композиторського тексту. Установочним номером у Уэббера являється монолог Іуди, у відповідності до ідеї, заданої назвою: Хрестна путь Ісуса як сходження до слави. В постановках часто акцентується інше: на фоні відеоряду, що втілює уявлення про Подвиг Ісуса як Каяття-Спокуту не свого гріха, що й подається рок'овим інструментальним складом, єдність звучання якого знаменує прийняття свідомістю тинейджерів християнської Істини.

У роботі А.Решетової [9] висувається таке спостереження:

«Именно внедренность истории Христовой в звучания молодежной музыки, обогащаемой распевами арий (ария-песня Магдалины, Ария Иисуса), создает рабочий континуум действия: сомневаясь, ошибаясь, юродствуя, юные души приобщаются к Истине, минуя искусы цинизма и вероисповедальной невнушаемости. И даже Фарисеи, Пилат, несмешиваемые с молодежной вспылчивой правдоискательной напористостью, охватываются единым тембровым «пятном» рок'инструментализма, в котором смешиваются «голоса» нравственно заинтересованных лиц».

«Саме впровадженість історії Христової у звучання молодіжної музики, збагачуваної розспівами арій (арія-пісня Магдалини, Арія Ісуса), створює робочий континуум дії: сумніваючись, помиляючись, юродствуючи, юні душі прилучаються до Істини, минаючи спокуси цинізму й віросповідальної неприщеплюваності. І навіть Фарисеї, Пилат, що не змішуються з молодіжною запальною правдопошуковою напористістю, охоплюються єдиною тембровою 'плямою' рок'інструменталізму, у якому змішуються 'голоси' морально зацікавлених осіб» [9, 33]. Але маємо єдиний виняток в ряду різноманітних фігур-характерів дії: Ілиходійство якого є самодостатнім і живиться інерцією охорони порядкулаштування. І це поза моралі орієнтований фактор дій відмічений різким тембральним неспівпаданням із всією сукупністю звучань: фортепіанно-піанольний звуковий пласт у ритмі модного в 1960-ті чарльстона, котрий, в свою чергу, воскрешає тембральний колорит раннього «білого» фортепіанного джазу. Саме таке впровадження клавiру в музичне дійство рок'спектаклю, що дає наочне зіставлення «стилів життя – стилів мислення», з яких один втілює життєво-буттєвий підхід, одухотворений при всіх плутаних киданнях сумнівів-бунту-розчулення, а інший – бездуховний за суттю споживчого самообмеження й байдужості до всього, що не є комфорт споживання. Сильово-тембральними протиставленнями виявилися два історично зв'язаних шари: джазового витоку й постджазового рок'інструментарію. І знову звертаємося до узагальнень А.Решетової: «Перший ('рег-гайм-чарльстоновий') ототожнений у 1970-ті із традицією, зі стилем життєвих стереотипів попередніх, відділених двома світовими війнами й незліченими соціальними катаклізмами поколінь. А інший (рок'овий) – 'плем'я м'яке, незнане' тинейджерівських солідаризацій у протистоянні категоричного ригоризму й тверезомислячих *батьків*» [9, 34]. Ні орган як такий, асоційований на Заході з храмовим знаком, із традицією християнського обрядотворення й обрядовіриування, ні фортепіано, що склало емблему одиночно-артистичного самоствердження, не збігалися зі значеннєвими лініями проповіді – антипроповіді твору.

Наукова новизна роботи виражається у виявленні елементів пафосу ствердження оперно-веристських *типологічних* показників вокалу у мюзиклі «Привид опери», що надає видимих ознак передчуття пост-поставангардної стилістики у «мозаїчній» еkleктиці драматичного мюзиклу Л.Уэббера «Привид опери».

Висновки. В «Привиді опери» Л.Е.Уэббера повною мірою позначилася проверистська заданість концепції вистави, в остаточному підсумку драматургічних ознак вирішеної в подібі до

пасіону й з оглядкою на оперні форми як такі – у межах драматичного мюзикла. Багатий асоціативний ряд літературного джерела в спрямованості на співвіднесеність із творами В.Гюго, Й.Гете, особливо на гучний успіх, що пережив, роман Дж.Дюморье, створив передумови особливого роду *полістилістики* композиції Уэббера, у якій стильові запозичення, як відзначається в журналістських коментарях, очевидні від Моцарта до Мейєрбера, від Саллівана до Пуччіні (помітимо, вказуються *оперні* композитори), вкладені в деякі границі *джазованої* палітри мюзикла. І в цьому строкатому стильовому контексті органна емблематика твору виглядає символом Вічного в мистецтві й у музиці, визначаючи «неруйнівність привида оперності» в актуальних жанрових модифікаціях, як вже тільки відбулася опера як жанр й затвердилася у якості прекрасного явища художньо-самодостатньої музики.

Література

1. Дроздовський Д. (2018) Постмодер помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism
2. Дюморье Дж. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дюморье_Джордж
3. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2012. 164 с. неоевроп. С. 99-134 Markova E. (2012)
5. Миночкина А. Operghost URL: operghost.ru/minochkina.html
6. Моль А. Мозаичная культура. Интернет-ресурс: https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная_культура
7. Новикова О. Пол Остер «Столичный город». К вопросу о пост-постмодернизме. URL: http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/по_18_pr.html
8. Онегина Евгения Что такое симулякр или Зачем на самом деле нужен Диксиленд? URL: <https://theoryandpractice.ru/post/6543-что-такое-симулякр-или-zachem-na-samom-dele-nuzhen-diksiyend>
9. Решетова А. «Фортепиано и клавиры в оркестре и в музыкальном театре (на примере анализа композиции Э.Л.Уэббера «Призрак оперы»)». Маг. работа. ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса. 1957. 57 с.
10. Симулякр Википедия. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/симулякр>
11. Э.Л.Уэббер URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ллойд_Уэббер_Эндрю
12. Adorno T. (1978) Philosophie der neuen Musik . Frankfurt a.M., 200 S.
13. Gaston Leroux (1980). Das Phantom der Oper. Nachwort R.Alewyn. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 280 S.
14. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Призрак_Оперы/мюзикл
15. URL: operghost.ru/trilbi.htm

References

1. Drozdovskiy D. (2017). Postmodern Postmodern to die a natural death. Long live post-postmodern. [in Ukrainian]. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-hajjj-zhyve-post-postmodernism [in Ukrainian].
2. Du Maurier G. (2017). URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Дюморье_Джордж
3. Markova E. Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukraïna [in Ukrainian].
4. Markova E. (2012). The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian].
5. Minochkina A. (2018). Operghost URL: operghost.ru/minochkina.html [in Russian].
6. Mohl A. (2014). Mosaic culture. URL: : https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная_культура [in Russian].
7. Novikova O. (2017). Pol Aster «"Metropolitan city"». To question about post-postmodernism. URL: http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/по_18_pr.html [in Russian].
8. Onjegina Jevgenia (2017). What is a zymulacer or Why indeed needs Diksiyland? URL: <https://theoryandpractice.ru/post/6543-что-такое-симулякр-или-zachem-na-samom-dele-nuzhen-diksiyend> [in Russian].
9. Reshetova A. (2017). The pianoforte and claviers in orchestra and in music theatre (on example of the analysis to compositions A.L.WEBBER "Spectre of the opera"). Mag.work. ONMA name A.V.Nezhdanova [in Ukrainian].
10. Symilacer (2017). URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/симулякр> [in Russian].
11. A.L.Webber. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Ллойд_Уэббер_Эндрю [in Russian].
12. Adorno T. (1978). Philosophie der neuen Musik . Frankfurt a.M. [in German].
13. Gaston Leroux (1980). Das Phantom der Oper. Nachwort R.Alewyn. München, Deutscher Taschenbuch Verlag [in German].
14. (2017) URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Призрак_Оперы/мюзикл [in Russian].
15. (2017). URL: operghost.ru/trilbi.htm [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 14.08.2019

Прийнято до публікації 28.09.2019