

УДК 78.03

**Цитування:**

Міліченкова Н. Ф. Драматичне сопрано як тембр-амплуа в його переломленні в партії Лізи з «Пікової дами» П. Чайковського. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. № 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 241-246.

*Міліченкова Надія Федорівна,  
Заслужена артистка України,  
доцент Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8811-1909>  
n.milichenkova@gmail.com*

Milichenkova N. (2020). Dramatic soprano as timbre-kind of role in his refraction in parties lick from "Peak lady" of P. Chaikovskij. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 2, 241-246 [in Ukrainian].

### **ДРАМАТИЧНЕ СОПРАНО ЯК ТЕМБР-АМПЛУА В ЙОГО ПЕРЕЛОМЛЕННІ В ПАРТІЇ ЛІЗИ З «ПІКОВОЇ ДАМИ» П. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**Метою** дослідження є узагальнення матеріалів стосовно тембральної виразності вокалу драматичного сопрано в його історичній генезі в «россінєвському досконалому» сопрано в аналогії до амплуа *героїні* драматичного театру, а також аналіз партії Лізи з «Пікової Дами» П. Чайковського як повноти втілення виразності драматичного сопрано в його похідності від «россінєвської досконалості» сопранової виразності. **Методологічною основою** роботи є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип і опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики і подальших розробок того в працях І. Ляшенка, О. Сокола, О. Маркової, І. Зінків, А. Кулієвої, Т. Бояренко та ін. **Наукова новизна** роботи визначається оригінальністю розуміння аналогії оперної тембрально-вокальної виразності співу із сценічно-зовнішнім виявленням амплуа в драматичному театрі, в даному разі це амплуа драматичного сопрано як втілення *героїчного* характеру. Вперше в українському музикознавстві у вказаному ракурсі проаналізовано партію Лізи з «Пікової Дами» П. Чайковського. **Висновки.** Аналіз партії Лізи в «Піковій Дамі» П. Чайковського демонструє повноту прояву в неї можливостей драматичного сопрано в цій партії, де має місце впровадження героїчного комплексу «россінєвських» голосів. Такою є сутність цієї партії й сценічного-поведінкового втілення її: вона – ангел-хранитель пропашного обранця, прийняття нею Обраності й вірність спокутному мучеництву утворюють високий моральний принцип трактування ролі. Амплуа драматичного сопрано реалізується з опорою на можливість *россінєвського досконалого* сопрано, що символізувало в романтичній-реалістичній опері ХІХ і народжуваній символістській драмі ХХ століття типологію поводження-характеру, вираження якого органічно з'єднане з можливостями високого вокалу в прояві головної типологічної характеристики опери як *музичної драми*.

**Ключові слова:** сопрано, оперний спів, «Пікова дама», П. І. Чайковський.

*Миличенкова Надежда Федоровна, заслуженная артистка Украины, доцент Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Драматическое сопрано как тембр-амплуа в его преломлении в партии Лизы из «Пиковой дамы» П. Чайковского**

**Целью** исследования является обобщения материалов относительно тембральной выразительности вокала драматического сопрано в его историческом генезисе от россиниевского «совершенного» сопрано и в аналогии к амплуа *героини* драматического театра, а также анализ партии Лизы из «Пиковой Дамы» П. Чайковского как полноты воплощения выразительности драматического сопрано в его производности от «россиниевского совершенства» сопрановой выразительности. **Методологической основой** работы является интонационный подход школы Б. Асаф'єва в Украине с присущим ему лингвистико-культурологическим аспектом трактовки музыковедческого метода, с опорой на аналитико-структурный принцип и опорой на сравнительные стилистические характеристики, герменевтически-интерпретационный ракурс музыкальной семиотики и дальнейших разработок того в работах И. Ляшенко, Е. Марковой, И. Зинкив, А. Кулиевой, Т. Бояренко и др. **Научная новизна** работы определяется оригинальностью понимания аналогии оперной тембрально-вокальной выразительности пения со сценически-внешним выявлением амплуа в драматическом театре, в данном случае это амплуа драматического сопрано как воплощение *героического* характера. Впервые в украинском музыковедении в указанном ракурсе проанализирована партия Лизы из «Пиковой Дамы» П. Чайковского. **Выводы.** Анализ партии Лизы в «Пиковой Даме» П. Чайковского демонстрирует полноту проявления у нее возможностей драматического сопрано в этой партии, где имеет место внедрение героического комплекса «россиниевских» голосов в аналогии к комплексу героини в драматическом театре. Таковой есть сущность этой партии и сценического-поведенческого воплощения ее: она – ангел-хранитель падшего избранника, принятие ею Избранности и верность испукительному мученичеству доказывают высокий моральный принцип трактовки роли. Амплуа драматического сопрано реализуется с опорой на возможности *россиниевского совершенного* сопрано, которое

символізувало в романтичеській-реалістичеській опері XIX і рождаємої символістичеській драмі XX століть типологію поведіння-характера, виражене якого органічеськи соединено с можливостями високого вокала в проявленні глывной типологічеської характеристики опери *как музикальній драмі*

**Ключевые слова:** сопрано, оперне пєніє, «Піковий дама», П.И.Чайковський.

*Milichenkova Nadjezhda, well-earned actress of the Ukraine, assistant professor of Odessa A.V.Nezhdanova national music academy*

#### **Dramatic soprano as timbre-kind of role in his refraction in parties lick from "Peak lady" of P.Chaikovskij**

**The Purpose** given studies is a generalizations material comparatively to timbre expressiveness of vocal dramatic soprano in his history genesis from Rossini "made" soprano and in analogies to kind of role of the heroines of the dramatic theatre, as well as analysis to parties lick from "Peak Lady" of P.Chaikovskij as fullnesses of the entailment expressiveness dramatic soprano in his derivative quality from "Rossini perfection" of soprano expressiveness. **The methodological base** of the work is intonation approach of the school B.Asafiev in Ukraine with inherent him linguistics-culturology aspect of the interpretation musicology method, with handhold on analyst-structured principle and handhold on comparative stylistic features, hermeneutics-interpretation forshortening of the music semiotics and the further developments that in work I.Lyashenko, E. Markova, I.Zinkiv, A.Kulijeva, T.Boyarenko and others. **Scientific novelty** of the work is defined by originality of the understanding to analogies operatic timbre-vocal manifest of chant with scenic-external discovery kind of role in dramatic theatre, in this instance this kind of role dramatic soprano as entailment of the heroic nature. For the first time in ukrainian musicology in specified forshortening is analysed party lick from "Peak Lady" P.Chaikovskij. **The Findings.** The analysis to parties lick in "Peak Lady" P.Chaikovskij demonstrates the fullness of the manifestation beside it possibilities dramatic soprano in this parties, where exists introducing the heroic complex "Rossini voice" in analogies to complex of the heroines in dramatic theatre. Such there is essence to this parties and scenic-behavioural entailment her: guardian angel fallen choice, acceptance to her Election and faithfulness expiatory martyrdom prove the high moral principle of the interpretation dug. Kind of role dramatic soprano is realized with handhold on possibility Rossini made soprano, which symbolized in romantic-realistic opera to XIX and been born symbolic drama to XXcentury's typology behaviours-nature, expression which organic united with possibility high vocal in manifestation main of the typology feature of the opera as music drama

**Key words:** soprano, opera singing, "The Queen of Spades", P.I. Tchaikovsky.

Актуальність теми дослідження детермінована високою затребуваністю у виконавців і слухачів оперної майстерності виконання партій типу партії Лізи у «Піковій Дамі» П.Чайковського, в якій саме тембр голосу концентрує особливості сценічного виявлення героїні, її поведінково-виразний показник, який прийнято в практиці драматичного театру відзначати терміном *амплуа*. Бо творча практика показала, що не стільки зовнішність виконавців і загально-артистичні дані поведінки на сцені, але тембр-діапазон вокального виявлення в умовах опери – музичної драми демонструють характер персонажів, розрізняючи героїню й наперсницю, жінку-дитя (певний аналог «інженю» у драматичному театрі), ін. в умовах *співочо-вокального* подання тих чи інших партій.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблема узагальнення тембральних показників на рівні типології характерів в аналогії до драматично-театральних розмежувань амплуа так чи інакше розроблялася різними авторами при характеристиці знаменитих персонажів з опер композиторів світового рівня з описом виконавських виявлень відповідних ролей. У тому числі це й характеристики персонажів опер П.Чайковського і саме «Пікової Дами» у монографії А.Альшванга [1] і багатьох інших дослідників як спадщини цього композитора, так і виконавців, що склали золотий фонд світового виконавського мистецтва (див., наприклад, праці О.Стахевича [7], І.Присталова, О.Маркової [4], А.Кулієвої, Т.Захарчук і багато інших робіт).

Метою дослідження є узагальнення матеріалів стосовно тембральної виразності вокалу драматичного сопрано в його історичній

генезі в «россінієвськєму досконалому» сопрано в аналогії до амплуа *героїні* драматичного театру, а також аналіз партії Лізи з «Пікової Дами» П.Чайковського як повноти втілення виразності драматичного сопрано в його похідності від «россінієвськєї досконалєсті» сопранової виразності. Методологічною основою роботи є інтонаційний підхід школи Б.Асафєва [2] в Україні із властивим йому лінгвістико-культурологічним аспектом трактування музикознавчого методу, з опорою на аналітико-структурний принцип і опорою на порівняльні стилістичні характеристики, герменевтично-інтерпретаційний ракурс музичної семіотики і подальших розробок того в працях І.Ляшенка, О.Сокола, О.Маркової, І.Зінків, А.Кулієвої, Т.Бояренко та ін.

Терміном драматичне сопрано стали відзначати спадкоємців «россінієвськєх» голосів від середини XIX, на противагу «полегшєним», «легким» («польотним») сопрано, що виділили персонажів, до того не помітних на оперній сцені. Героїні Россіні і його сучасників представляли особистостей, яких виняткові обставини викликали на відчайдушно-авантюрні (у комічному жанрі) і відчайдушно-героїчні (в *semiseria*) вчинки, що сполучали неможливі обставини й рішення (здаємо Розину, Сомнамбулу, Попелюшку з опер Россіні – і Норму, Ельвіру, Лючію із творів Белліні й Доніцєтті). І врівень цим ніжним і вольово-непохитним створінням звучав голос, що сполучив, за сучасними мірками, повноту меццо-сопранової сили в першій і навіть малій октаві – з колоратурною легкістю на межі другої й третьої октав.

Адже Дж. Паста і її сучасниці, що славилися майже хорowymi контрастами нижньої, сильної й верхнього, легкого регістрів, відрізнялися ще й «несумісністю» віртуозного співочого охоплення – і «свободою реалізму» сценічного поведіння. Це останнє сконцентрувалося в артистизмі М.Малібран, що А. Мюссе називав «фальшивим і смішним» [2, 135], але при цьому не приховував свого захвату: «...Це підкреслення почуттів (в «афектованій манері» співу – *Н.М.*) – пародія, набагато більш болісна для глядачів, чим вся холодність колишньої традиції. ...Але перебільшена натуральність і того гірше. ...Потрібно визнати, що поширенню цієї модної манери сприяла Малібран. ...Вона розмашисто ходила по сцені, бігала, сміялася, лякала себе по чолу, рвала на собі волосся... але вона...при всій безладності акторської гри була правдива...» (цитуються за книгою Б.Горовича [2, 135]). Ця воістину романтична «суперечливість ідеалу й дійсності», у якій спів представляв ідеальну іпостась, а «сценічний реалізм» втілював непривабливу «дійсність», вичерпала себе до середини ХІХ століття, коли міцніючий реалістичний стрижень мистецтва до 1860-х – 1870-х років висунув жіночі типажі, як би «разламали» у самостійні значимі виразні кости «россінієвський» голос. Сильний жіночий характер, вирішений у вольовій вибудованості врівень із чоловічим типом, відмежувався від ламкої мінливості романтичних характерів, зосередившись на патетиці сильних нот у нижній частині регістра, але виявляючи цю же наповненість *поза полегшеності* у високому регістрі – такі Аїда в однойменній опері Верді, Тетяна й Іоанна, Ліза в «Онегіні», в «Орлеанській Діві» і «Піковій Дамі» Чайковського, Тоска, Катерина в однойменних творах Пуччіні й Аркаса та багато інших. У цьому випадку названі персонажі, які стали об'єктом виконавської діяльності автора даної роботи, їх сценічному рішенню апробувалися множинними виходами на публіку в Одеському академічному, тепер Національному, театрі опери й балету. Помітимо, названі і їм подібні персонажі представляють характери бунтарські, приймаючи на себе чоловічу ініціативу й чоловічу ж вибудованість-концентрованість у поданні заявленої ідеї, що, гордо приймаючи мучеництво й навіть смерть.

Інший характер мають голоси «легкі», які сконцентрували виразність верхнього регістра «россінієвського» вокалу, що знаменували ліричну ніжність звернення й виключали вираження вольового силового нажиму. В опері з'явилися «жінки-дівчинки», жінки з дитячою грацією нерозуміння-неприйняття складностей світу й тих, що втілювали ідею християнської смиренності й слухняності. Такими є героїні Ш. Гуно, що мав духовний сан абата й протиставив свою *ліричну* оперу патетиці бунтівних персонажів Ф.Обера, Дж.Мейєрбера й Ф. Галеві. Гуно в операх за Гете («Фауст») і за Шекспіром («Ромео й Джульєтта»), що становлять найбільш знамениті з

його численних композицій, вносив корекції в трактування літературного джерела, наділяючи рисами «нерозумного дитя» вигляд милих грішниць, які такими у вищезгаданих літераторів не проявляються.

В українській, російській опері цей тип голосу й виразного сценічного принципу репрезентують образи Снігуроньки в одной-менній опері, Марфи в «Царській нареченій» М. Римського-Корсакова, Марильці в «Тарасі Бульбі» М. Лисенка та ін. Зі сказаного ясно, що прийняті від середини ХІХ століття поділи жіночих «россінієвських» сопрано на самостійні співочі можливості «драматичного» і «легкого» сопрано обумовлено значеннєвими розкладами. Вони визначилися в культурних перевагах європейців від першої половини до другої половини «століття романтизму», як прийнято говорити про ХІХ сторіччя в цілому, при тім що напрямок романтизму був відтіснений з лідеруючого положення реалізмом від 1820-х – 1830-х років (О.де Бальзак, Ч. Діккенс, О. Пушкін, М. Гоголь, Т. Шевченко й т.д.у літературі, М. Глінка, С. Монюшко в музиці та ін.). Жіноче – «те, що не поступається чоловічому вольовому» і подитячи зворушливо відсто-ронюється від силових рішень. Тим самим ми виділяємо технологічні ознаки драматичного й конфронтуючого стосовно нього «легкого» сопрано у зв'язку зі сценічно-поведінковими орієнтирами, що відрізняють носіїв зазначеної співочої технології.

Тим самим, характеризуємо драматичне сопрано як тембр-амплуа, подібно до того, як у драматичному театрі під амплуа розуміють «подібні за характером ролі відповідно до дару й зовнішніх даних актора» [6, 51]. Зорово-мовленнєво вловлюються прикмети *подібного* в ролях драматичної вистави в музичному театрі, що впираються в базисність звуково-вокальних установлень, якими є *тембральні переваги*, а вони надзвичайно відрізняються й епохально, і за національно-етнічними розмежуваннями. У розвиток зазначеної ідеї тембру-амплуа вказуємо на паралель до уточнюючих прикмет подібності характерів ролей і акторських даних в амплуа («Існували амплуа – трагик, комік, герой, інженю, протастак та ін.» [6, 51]). Героїня й інженю – ці полярності жіночої істоти становили деякий нероздільний комплекс у романтичній опері (з акцентом інженю в комічній і з виділенням героїчного в *semiseria*).

В оперній практиці фактурні показники зовнішності й поведінково-життєподібні жестово-пластичні рішення повністю покриваються тембральними позиціями співака-артиста. Мають місце й парадоксальні випадки – наприклад, зовнішність колишнього морського офіцера великого співака Н. Фигнера, виконавця ролі Германа на прем'єрі в Маріїнському театрі: він категорично не збривав рослинність на обличчі за модою того часу, хоча це зовсім порушувало зовнішній вигляд героїв вистав, у яких він грав головні ролі. І тим не менш – у його активі були й Радамес із «Аїди» Дж. Верді, і Ромео з «Ромео й

Джульети» Ш. Гуно, й інші ролі, зовнішність героїв у яких не збігалася з його даними. Головним показником входження в роль був його голос, лірико-драматичний тенор, що визначав сценічне амплуа більше всіх зовнішніх аксесуарів.

Реалістична музична драма чітко розділила ролі-амплуа в полярні якості (які дивно «зростаються» у протосимволістському і саме символістському театрі). Зазначена вище двоїчість героїня – інженю склала контрастні пари персонажів у реалістичній опері, тоді як у романтичному й протосимволістському театрі переважає парність героїня – повірниця/подруга. Так, Тетяна в «Онегіні» Чайковського утворює контрастну пару з Ольгою, Снігуронька у Римського-Косакова в однойменній опері зіставлена з Купавою, Марфа в «Царській нареченій» опонує Любаші, у Бізе чоловіча ініціатива Кармен в однойменній опері протистоїть жіночій лагідності Мікаели. У випадку «Царської нареченої» Римського-Косакова й «Кармен» Бізе драматичне сопрано замінено мецо-сопрано, - і це спеціальна тема. У цьому випадку підкреслюємо прояв акторських амплуа у вокально-оперній сфері: тип голосу виявляється носієм сценічно-поведінкового комплексу, що й дозволяє виділити в ньому *аспект амплуа*.

Безумовно, героїчна сутність персонажів, відзначених тембральним показником *драматичного сопрано*, мають більш безсередне наслідування щодо техніки й змісту звучання «россінієвських» голосів, чим «інженю» легких сопрано. Практика співу ролей драматичного сопрано підказала цю органічну продовженість: диригенти при виконанні відповідних сопраново-драматичних партій наполягають на *легкому* входженні у високі ноти, тобто вимагають філіровки звуку, що спеціально вироблялося в старій школі.

В узагальненні представленого опису підкреслюємо:

- історично сформовані в театральній практиці типології ролей відповідно до зовнішніх даних і жестово-поведінково вирішуваних характерів-амплуа, органічно пов'язані з тембрально-інтонаційними показниками (чоловічі – жіночі, героїчні, боязкі, комічні, трагічні й т.д.), що в оперному переломленні;

- вирішується тембрально-вокальними показниками; історичний вибір драматичного сопрано визначений вичерпаністю суперечливої єдності ідеального – антиідеального в романтичному оперному мистецтві на користь закінченості образного вираження життєподібної психологічної єдності втілюваної особистості;

- героїчний комплекс виразності драматичного сопрано визначає безпосередню наступність від «россінієвського» сопрано, тоді як колоратура «легкого» сопрано в її відстороненості від сильного звучання першої октави утворює більш опосередкований зв'язок з россінієвським вокальним принципом;

- драматичне сопрано як тембральна даність органічно зв'язана зі сценічно-поведінковими перевагами, що й дозволяє виділити ці уподібленості сценічного вигляду героїнь, які виконуються в зазначеному тембральному режимі, у якості *амплуа*, точніше, в опері це *тембр-амплуа*.

Вокально-сценічна типологія втілення героїчного в образі Лізи з «Пікової Дами» Чайковського зовсім не обійдена дослідницькими зусиллями. Однак сміність створеного генієм композитора твору залишає «білі плями» у музикознавчих характеристиках, що розкриваються для усвідомлення сьогодні у зв'язку з конкретикою історично сформованої *недовіри до протосимволізму*, очевидно відбитого в даній композиції. Нагадуємо, що імена героїв Пушкіна становлять «ономастичний ребус», оскільки важко й причепливо вибиралися автором відповідно до вписаності в багатий асоціативний і алюзивний ряд, істотний у становленні культурної ідеї відповідного історичного етапу розвитку нації.

Так, саме ім'я героїні – Ліза в епоху О. Пушкіна непохитно асоціювалося з героїнею знаменитої «Бідної Лізи» М. Карамзіна, історія якої, спокушеної соціально беззахисної дівчини, дійсно варіюється у відповідній повісті автором «Євгенія Онегіна». І спокушає її обіцянкою любові Герман, ім'я якого, лукаво відзначене Пушкіним як «пов'язане з німецьким», для знавця-ентузіаста слов'янської міфології й шанувальника протослов'янської концепції генези європейської культури за М. Ломоносовим, яким був Пушкін, не могло не зв'язуватися з образом Германа-Джермана – «персонажа, що втілює родючість» у південнослов'янській міфології, що втілює чоловічий «родовий поклик» [5, 150].

Тим більше, актуальними ці уявлення були в Росії в 1870-і – 1880-і роки, коли створювалася розглянута опера П. Чайковського. Боротьба за звільнення Болгарії, що породило болгарську тему в російському мистецтві (роман «Напередодні» І. Тургенева, 1860), складності захисту православної ідеї в європейському політичному розкладі, - все це спонукало до пильного обговорення в середовищі російського дворянства концепції слов'янської участі в культурних європейських рухах. У лібрето «Пікової Дами» вчинки Лізи мотивовані в тім же соціально алогічному ключі, що й вчинки героїні названого роману Тургенева: аристократка й у вищій мері соціально благополучна особа губить своє життя заради «заклику слов'янського роду». У Тургенева це обранець Олени – борець за незалежність Болгарії, приречений на швидку смерть, у Чайковського – дивний і явно той що поступається за положенням в суспільстві Князеві Єлєцькому Герман. Так виявляється прото-слов'янська символіка в розподілі діючих в опері Чайковського персонажів. І все сказане дозволяє оцінити партію Лізи в ключі відповідності символіці жіночої жертвовності, що зайняла виняткове місце в сюжетах літератури й музичного театру. Ліза

поступово вводиться в активну дію, вона об'єкт зітхань в I картині, виділяється її партія в таємничому Квінтеті «Мне страшно», у якому весь комплекс вираження побудований на перетворенні мотиву Трьох Карт. Перша розгорнута характеристика – у завершенні II картини, що закінчується любовним дуєтом з Германом: стрімке й безоглядне рішення дівчини, яка усвідомлює вищу покликаність свого служіння Милосердю – вона жаліє-кохає свого несподіваного спокусника.

Ліза – зовсім не дитя, хоча вона молода і недосвідчена, але вона від начала знає ціну страждання, яким покликана платити людина за вищі прояви своєї природи (мучеництво – доля Обраних). Фактично лінія зазначеного аріозо повністю виписана у мелодії Квінтету, у якому саме партія Лізи містить майже повністю вищезгаданий контур. Її Аріозо II картини на малу секунду вище ( *gis-a-gis – gis-a-cis-cis-h-a-gis*): образ страждання, що привидився їй в I картині – тут *заспокоєння, просвітлення* – таким є Установлення. Співачка, чим ясніше й суворіше буде проспівувати даний номер, тим більш сильно буде відчуватися багатство душевного дара Лізи.

Відмітимо, Аріозо Германа «Прости небесное созданье...», що йде слідом за сповіддю Лізи в II картині, повністю повторює мелодійний контур з основою Кола – від *fis (fis-gis-a-h - fis-fis-gis-a-fis)*: Герман повідомляє Благу звістку Мучеництва, до якої Ліза вже готова – і безоглядно вступає на шлях Служіння обранцеві.

У цілому любов-служіння становить особливу сторінку оперних партитур російської опери і творів Чайковського особливо. У лекції професора О. Маркової відзначалася унікальність для європейської оперної класики сюжетних і жанрово-співочих ситуацій типу Аріозо Гремина «Любови все возрасты покорны...»... Старий, некоханий чоловік в освідченні обоженій дружині не смішний, але переконливий своїм преклонінням – подібна ситуація в західно-європейському музичному театрі обігрується в опереточному осміянні (див. відповідну сцену освідчення *молодого й коханого* героя власній дружині в «Летючому кажані») І.Штрауса, над недоречністю якого потішається публіка). Чайковський повторює цей мотив в ідеалізованому переломленні освідченні молодого й гідного нареченого Лізи – в Арії Єлеського в III картині «Я вас люблю, люблю безмерно...»... І знову пізнавана лінія висхідних *квартових* мотивів, що завершуються поверненням до вихідного *b*, тільки на октаву вище (*b-c-d-es - f-g-as-b-f – g-as – b-c-d-es-b-b*). Кульмінація образу Лізи – в VI картині, центральним номером якого є її Аріозо «Ах, исполнилася я горем...» (такий первісний текст лібрето, наступний – «Ах, истерзалась я горем» явно істеричніше й егоцентричніше). Це єдиний номер у партії Лізи й провідних персонажів у цілому, що йде в *a-moll*, у висотному орієнтирі, визнаному ще в часи Піфагора знаком Неба [4, 239]. Композитор

підкреслює динаміку *pianissimo* на початку Аріозо – молитовне зосередження відрізняє входження в цю Пісню Жалоби. Звертаємо увагу на базовий контур цього аріозо – знову послідовність сходження (*anabasis* – знак устремління до Досконалості) з наступним поверненням до вихідного звуку в послідовності мотиву Кола (*a-h-c-d-e-a-c-h-a*). Це – здійснення заявленого, яке було страхітливим в першому згадуванні, із захватом прийнятого згодом – і лагідно констатованого в названому моменті дії..

Партія Лізи складна опорою на найважливіші тематичні утворення (див. вище), які представлені в низькій теситурі, що вимагає високої культури голосоведення – див. партія у Квінтеті, перша октава, початок Аріозо «Откуда эти слезы? Зачем оне?» у II картині, початок Аріозо в VI картині, – як тематично *значимі в стратегії виконання партії*. Як відзначалося вище, диригенти, працюючи зі співачкою, по внутрішній логіці розгортання музичного звучання нагадують виконавиці цієї ролі про *м'якість* входження у високий регістр, фактично наполягаючи на прояві в партії *драматичного сопрано* рис «россінівського» сопрано. Самогубство Лізи в сюжеті оперної дії – аж ніяк не християнський поведінковий знак. Однак у контексті міфологічних свігінь у трактуванні її образу Лізи й образу Германа такий фінал – усвідомлене принесення себе в спокутну жертву – логічний і підготовлений жанровим опрошен-чеством (Аріозо як Пісня!), яке *ритулізує* поведінку героїні. У такий же спосіб вирішена кончина Дездемони в «Отелло» Дж. Верді, у якому передсмертний спів героїні – Пісня про вербу. Такий музичний знак *депсихологізації-ритуалізації* показовий для символістської драми: кроткість Юдит у фіналі «Замка Герцога Синя Борода» Б. Бартока, у якому знімається індивідуалізованість інтонацій героїні, яка «розчиняється» у безликому ряді мучениць, що викупають гріх Володаря, здатного із крові й розпачу творити краси земного цвітіння й простору.

У монографії А. Альшванга опису опери й характеристики персонажів приділено чимало сторінок [1, 747-788], однак головними фігурами в аналізі стають Герман, Графиня. В аналізі, що спирається на критерії романтично-реалістичного трактування персонажів, а саме такою є книга вищезгаданого А. Альшванга, образ Лізи – неловимий. Починаючи з IV картини, знімається розвиток любовної інтриги, у книзі Альшванга справедливо підкреслюється обурена відповідь Лізи наприкінці IV картини [1, 782], інші, як бачимо в аналізі, найсуттєвіші у визначенні змісту – ледь згадуються: Ліза усвідомлюється тільки як страждаюча особа, принижена й ображена «бідна Ліза». Однак це зовсім несправедливо стосовно героїні, в основі характеру якої – жертвна стоїчна Готовність. Амплуа *драматичного сопрано* зобов'язує чути й розуміти в цій ролі глибинні моменти всієї оперної дії, що й становить значення

проробленого аналізу. Геній Чайковського зобов'язує усвідомлювати *слухання ним свого часу*: не входячи в символізм як спеціальний напрямок мистецтва, композитор чуйно реагував на протосимволістські «поштовхи». Він виділяв у романсах тексти Ф. Тютчева, А. Фета, О. Апухтіна, Я. Полонського й ін. авторів, які чітко асоціюються із шаром культури, що підготувала символістський

Срібний вік російської поезії й творчість великих російських імпресіоністів-символістів у музиці – В. Ребікова з його «психодрамами», Н. і А. Черепніних, О. Скрябіна, що зосередив представництво символістського модерну кінця ХІХ-початку ХХ століття, який був спадкоємцем Московської школи, виплеканої П. Чайковським.

Виконання «Пікової Дами» в 1890 р. у Маріїнськму театрі стало для композитора тріумфальним, виконавиця ролі Лізи – Медея Фігнер визначила стиль виконання цієї ролі в наступних спектаклях. Показово, що М. Фігнер (уроджена Мей, італійка) [8, 798], яка охоплювала партію драматичного сопрано такого масштабу, як Валентина в «Гугенотах» Дж. Мейєрбера, Госка, Мімі у відповідних операх Дж. Пуччіні й ін., мала мецосопрановий запас: початок її кар'єри – партія Азучени в «Трубадури» Дж. Верді. Тим самим, її потужного діапазону голос мав передумови «россінієвського» сопрано, що на *значеннєвому* рівні схоплюється в партії Лізи.

Як підсумок аналізу в прийнятому ракурсі акцентування протосимволістських компонентів партії Лізи в опері П. Чайковського «Пікова Дама», виділяється наповненість музичної характеристики цього персонажа символікою, певним алюзивним і міфологічним контекстом трактування героїв у повісті О. Пушкіна й у лібрето опери Чайковського. Також очевидний суворий монотематизм партії Лізи, мелодійний контур тем якої вказує на місію Обраності й високої відміченості її трагічного шляху, що створює теситурні складності виконання – найважливіші тематичні ланки звучання визначені в першій октаві. Істотний протосимволістський тонус трактування партії Лізи, у якій зм'якшені реєстрові навантаження партії на користь статуйної таємничості того, що коїться з героїнею як уготовлення до жертви й Спокутного акту.

Наукова новизна роботи визначається оригінальністю розуміння аналогії оперної тембрально-вокальної вираженості співу із сценічно-зовнішнім виявленням амплуа в драматичному театрі, в даному разі це амплуа драматичного сопрано як втілення *героїчного* характеру. Вперше в українському музикознавстві у вказаному ракурсі проаналізовано партію Лізи з «Пікової Дами» П. Чайковського.

Висновки. Головний підсумок аналізу – знаходження повноти прояву можливостей драматичного сопрано в партії Лізи, із впровадженням в неї героїчного комплексу «россінієвських» голосів. Такою є сутність цієї партії й сценічного-поведінкового втілення її:

вона – ангел-хранитель пропащого обранця, прийняття нею Обраності й вірність спокутному мучеництву утворюють високий моральний принцип трактування ролі. Амплуа драматичного сопрано реалізується з опорою на можливості *россінієвського досконалого* сопрано, що символізувало в романтичній-реалістичній опері ХІХ і народжуваній символістській драмі ХХ століття типологію поведінки-характеру, вираження якого органічно з'єднане з можливостями високого вокалу в прояві головної типологічної характеристики опери *як музичної драми*.

#### Література

1. Альшванг А. П. И. Чайковский. Москва, Музыка, 1967. 927 с.
2. Горович Б. Оперный театр. Ленинград, Музыка, 1984. 224 с.
3. Гудман Ф. Магические символы. Москва, Издат.Ассоц.Духовного объединения «Золотой век», 1995. 289 с.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
5. Мифологический словарь. Ред. С. Аверинцев и др. Москва, Сов.энциклопедия, 1991. 736 с.
6. Советский энциклопедический словарь. Москва, Сов.энциклопедия. 1984. 1599 с.
7. Стахевич А. Искусство bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков. Харьков, 2000. 305 с.
8. Фигнер Медея Ивановна [А.П. Григорьева, Фигнер Николай Николаевич // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т. 5. Москва, 1981. С. 798.

#### References

1. Alshvang A. (1967) P.I. Chaikovskij. Moscow, Muzyka [in Russian]
2. Gorovich B. (1984) Opera house. Leningrad, Muzyka [in Russian]
3. Gudman F. (1995) Magic symbols. Moscow, Izdat.Assoc.Duhov.objedinenila "Zolotoj vjek" [in Russian].
4. Markova O. (2012) The problems of music culturology. Odessa, Astroprint, P. 99-134 [in Ukrainian]
5. The mythological dictionary (1991) Editor S. Averincev and others. Moscow, Sov.encyklopediya [in Russian].
6. The soviet encyclopedic dictionary. (1984) Moscow, Sov.encyklopediya [in Russian].
7. Stahevich A. (2000) Art bel canto in italian opera XVII-XVIII cetury. Harkov [in Ukrainian].
8. Figner Medeja Ivanovna [A.P. Grigorjeva, Figner Nikolaj Nikolajevich (1981) *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 5. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 798* [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 10.05.2020  
Прийнято до друку 09.06.2020