УДК 78.036 : 780.6.07 : 781.43

DOI 10.34064/khnum2-1705

Щетинський О. С.

ORCID 0000-0001-9576-1061

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід

АНОТАЦІЯ ■ Щетинський О. С. Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід. ■ На прикладі своєї першої опери «Благовіщення» автор аналізує специфіку створення опери. Спеціальний наголос зроблено на взаємодії трьох складників: музики, тексту і сценічної дії. Розглянуто стосунки композитора і лібретиста, зміст комунікації між ними, зокрема, на початковому етапі роботи. Досліджено музичні еквіваленти закладених в лібрето драматургічних особливостей. Проаналізовано символічне трактування інструментального складу, обумовлене драматургічною концепцією опери. Зроблений стислий аналіз стильових і мелодико-гармонічних засобів, показано, як застосування модерних композиторських прийомів звуковисотної організації сприяє побудові цілісного музично-сценічного твору. Окреслені відмінності у трактуванні «емансипованого дисонансу» порівняно з композиторською практикою першої половини ХХ ст. ■ **Ключові слова:** *лібрето, драматургія, персонаж, інструментальний склад, символічне, інтеграція, стилістичний синтез, мікротематизм, емансипований дисонанс, інтервальна структура.*

АННОТАЦИЯ ■ Щетинский А. С. Музыкальная иконография Благовещения: личный опыт. ■ На примере своей первой оперы «Благовещение» автор анализирует специфику написания оперы. Специальный акцент сделан на взаимодействии трёх компонентов: музыки, текста и сценического действия. Рассмотрены взаимоотношения композитора и либреттиста, содержание коммуникации между ними, в частности, на начальном этапе работы. Исследованы музыкальные эквиваленты заложенных в либретто драматурги-

ческих особенностей. Проанализирована символическая трактовка инструментального состава, обусловленная драматургической концепцией оперы. Прделан краткий анализ стилевых и мелодико-гармонических средств, показано, как использование современных композиторских приёмов звуковысотной организации содействует построению целостного музыкально-сценического произведения. Отмечены отличия в трактовке «эмансипированного диссонанса» по сравнению с композиторской практикой первой половины XX ст.

■ **Ключевые слова:** *либретто, драматургия, персонаж, инструментальный состав, символическое, интеграция, стилистический синтез, микротематизм, эмансипированный диссонанс, интервальная структура.*

ABSTRACT ■ Shchetynsky O. S. Musical iconography of Annunciation: personal experience.

■ **Background.** The objective of the article is to analyze the interaction, for sake of artistic unity of a work, of the musical, textural and theatrical structures and solutions in the contemporary opera as in a synthetic genre. The author uses his chamber opera “*Annunciation*” as an example of these processes and shows the ways certain dramatic and theatrical ideas determine musical solutions.

Although since the middle of the 19th century composers sometimes wrote an opera text themselves, the common case was still a collaboration of two (sometimes more) creators: a composer and a librettist, each of them being an expert in their own particular field. Their collaboration and mutual flexibility are of great importance, especially at the initial phase of creation, when a composer makes a decision concerning fundamental features and structures of a future work. Since an opera libretto often consists of the fragments borrowed from previously created texts, a composer should comprehend the libretto in its new integrity. Understanding dramatic intentions of a librettist is extremely important, too. On the other hand, a good libretto should contain some elements of incompleteness (let’s call it “dramatic gaping”) to ensure the composer’s freedom in building musical forms and to encourage him / her to elaborate self-own personal solutions both in musical and dramatic (theatrical) fields.

The results of the research. The text of Alexander Shchetynsky’s chamber opera, “*Annunciation*”, is inspired by the dialogue described in Chapter 1 of St. Luke’s Gospel between the Virgin Mary and the Angel Gabriel, who announced about future birth of Jesus Christ the Son of God. Gradual transformation of Mary

who prepares to become the mother of God forms the action. Since both characters are positive and no conflict is developed between them, dramatic tension appears basing on the contrast between Mary's happiness, when she hears the message, and the presentiment of her own and her Son's future tragedy.

Instrumental scoring (piano, celesta and metal percussion) is in no way the klavier variant, but the only possible version for performance of this opera. Percussion instruments, played by the pianist and partly by the singer, symbolize the Heaven. The pianist plays the grand piano, which stays at the stage. He is not a common accompanist but the second character (the Angel Gabriel) taking a direct part in the stage action, so the sounds of the piano is Angel's secret speech. The idea to shape two characters with totally different means was suggested by the librettist Alexey Parin. His concept of putting the speech of the Angel not into a human voice but into the wordless "voice" of an instrument looked extremely promising and innovative. This "secret utterance" of the Angel, then, became the starting point of the opera and the source of its genre definition: *the stage dialogues without accompaniment*.

The structure of the work is as follows (all the episodes go one after another without a break).

Episode 1. "*Presentiment*" (aria). Mary is occupied with the spinning wheel. The Angel has not yet come, only the tinkling of percussion instruments hints at grace descending upon Mary.

Episode 2. "*Whiff*" (recitative). The Angel is entering. The mood is strange, unreal, as if in a dream, when the common logic of action is broken.

Episode 3. "*Good Word*" (scene). The first dramatic climax. The piano part is resembling a choir singing, which Mary is understanding and answering to it. The general mood of the music is tragic: it is the presentiment of a terrible ordeal and human grief awaiting Mary.

Episode 4. "*Ecstasy*" (aria). The Immaculate Conception. The climax is of lofty, lyrical substance. There is free soaring of the voice and feeling of the miracle and happiness.

Episode 5. "*Fear*" (scene). The second dramatic climax: Mary has been realizing her future. The vocal style is unstable; recitation and *Sprechgesang* follow cantabile closely.

Episode 6. "*Farewell*" (aria). Happiness mixed with bitter presentiments. At the very end the music resembles a lullaby.

The musical language of the opera does not contain any elements of traditional Church music. This is spiritual music intended for the theatre or concert performance, without any allusion to Divine Service. In style the work tends toward musical modernism and 20th century avantgarde, with their attributes of atonality and modality, rhythmical complication, emancipation of timbre component and dissonances. The latter were used both in atonal and modal context. Both horizontal and vertical elements of the texture have their common roots in several micro-thematic interval structures, exactly, in the combinations of a triton and minor second (including octave transpositions, the major seventh and minor ninth). These structures form the common basement of all musical components and lead to thematic unity of the opera. Despite the modernistic orientation, cantabile style prevails in the soprano part, making use of various types of singing such as recitation, arioso, *parlando*, *Sprechgesang*, whisper, and others.

Conclusion. The musical solutions in “*Annunciation*” appear as a consequence and elaboration of the dramatic concept of libretto. Analysis of its peculiarities led to forming their musical equivalents, which helped to achieve the integrity of all the main components of the work. ■ **Key words:** *text, dramatic structure, character, instrumentation, symbolic, integration, stylistic synthesis, micro-thematic interval structures, emancipated dissonance.*

□ □ □

Постановка проблеми. Творчий процес потребує значного напруження інтелекту й інтуїції композитора, і, водночас, максимальної раціоналізації усіх його зусиль. Вже від початку роботи автор намагається побачити майбутній твір внутрішнім оком, так би мовити, у згорнутому вигляді, аби в подальшій роботі розгорнути і розвинути задумані ідеї. Ця задача стає набагато складнішою, коли йдеться про твір синтетичного жанру – оперу. У цьому випадку композитор, як правило, спирається на готову літературно-драматургічну основу – лібрето, найчастіше складене співавтором композитора – лібретистом. Отже, необхідна *координація роботи кількох митців*. Кожен з них має усвідомлювати і враховувати прагнення співавтора. Безпосередня робота композитора починається з усебічного обмірковування і, за потреби, корекції лібрето і загального драматургічного обрису твору.

Без прийняття і схвалення стилістичних і драматургічних особливостей тексту, без узгодження й усунення можливих розбіжностей із лібретистом композитору буде важко рухатись далі.

Стаття має на меті показати специфіку роботи сучасного композитора над оперою на прикладі першої опери автора «Благовіщення». Спеціальний наголос зроблено на взаємодії трьох складників: музики, тексту і драматургічної концепції (сценічної дії).

Проблема співвідношення слова і музики існує не лише в опері, а й у будь-якому вокальному чи хоровому творі. Коли йдеться про «нетheaterальні» жанри, композитори, окрім осмислення обраних текстів, хіба що скорочують їх або подають фрагменти у новому порядку, але доволі рідко вдаються до змін у самому тексті. Втім, такі випадки особливо цікаві, оскільки вказують на окрему ланку творчого процесу – *інтеграцію тексту і музики*. Саме потребою відчувати текст стовідсотково «своїм» обумовлені заміни окремих слів, що їх робив Едісон Денісов у своїх вокальних циклах. Його не зупиняло навіть те, що ці тексти належали поетам найвищого рівня – Пушкіну, Блоку та іншим. Звісно, Денісов не «виправляв» поетів, його метою було пристосувати текст до свого – цілком окремого й нового – твору. Заради його музично-текстової цілісності й органічності довелося замінити деякі слова, які не пасували до нового *музичного* контексту. Говорячи про пушкінський цикл «Твой облик милый», композитор пояснює це дуже просто: «До текстів Пушкіна у мене внесено тут деякі зміни. Але їх дуже мало – окремі слова просто якось не давали потрібної інтонації» (як цит. у: Шульгин, Д., 1988, с. 263).

Варто докладніше розглянути стосунки композитора і лібретиста, аби уникнути недооцінки ролі одного з них (як правило, менше уваги можуть приділяти тексту і його літературним, а надто драматургічним якостям, однак трапляється і легковажне, спрощене ставлення до музики). «Розподіл обов'язків» між лібретистом і композитором обумовлений не лише складністю завдання, а й принциповою різницею головних складників твору – музичного, літературного і театрального, що походять із різних видів мистецтва, однак рівною мірою потребують фахового підходу. До середини XIX ст. композитору, можливо, не спадало на думку самому братися за текст для опери, а оперне лібрето

сприймалось як самостійний драматичний твір, що його музиканти могли використовувати багато разів (часом кількість таких використань сягала кількох десятків). У співавторстві з лібретистом більшість оперних композиторів працювала і пізніше – у другій половині XIX – на початку XX ст., зокрема, Верді, Чайковський, Римський-Корсаков, Бізе, Массне, Пуччіні. Вони висловлювали лібретистам свої побажання, часом рішучо наполягали на певних змінах, аби втілити своє бачення твору, але не більше. Повторне використання в операх раніше складеного лібрето в цей період уже не на часі, оскільки зростає естетична цінність індивідуального мистецького рішення, в тому числі драматургічного. Однак той самий сюжет все ще міг бути неодноразово втілений різними композиторами. Найвідоміший приклад – «Історія кавалера Де Гріє і Манон Леско» абата Прево, що стала основою опер Массне і Пуччіні, а кількома десятиліттями раніше – опери Обера і балету Галеві. На сюжет «Ночі проти Різдва» Гоголя писали опери Чайковський, Римський-Корсаков і Лисенко, двоє останніх використали для своїх опер також Гоголеву «Майську ніч». «Пікова дама» Пушкіна стала сюжетним джерелом не лише опери Чайковського, а й оперети Франца фон Зуппе. Показово, що всі ці твори написані на різні лібрето (часто різними мовами) і суттєво відрізняються за своєю концепцією, драматургією і жанровою приналежністю, а з музичного боку взагалі мають небагато спільного.

Від середини XIX ст. деякі композитори не потребували сторонньої допомоги і самостійно складали лібрето. Серед них – Мусоргський, Дебюссі, Берг, Денісов, частково Берліоз (у пізніх операх), Шенберг, Прокоф'єв, Яначек. Звісно, усі вони мали помітний літературний хист, однак завжди спирались на існуючий літературний твір – адаптували до своїх потреб видатні літературні або драматургічні першоджерела. Лише Вагнер, використовуючи стародавні легенди, сам створював тексти власних опер і розробляв їх театральну-драматургічну концепцію, однак це – винятковий випадок, обумовлений не лише видатним літературним обдаруванням композитора, а й його ідеєю *Gesamtkunstwerk*. Втім, одна людина рідко володіє рівною мірою як музичним, так і літературно-драматургічним ремеслом, тому не дивно, що й у XX ст. більшість видатних майстрів опери – Штраус,

Бріттен, Шостакович, Стравінський, Хіндеміт – віддавала перевагу роботі із літераторами за фахом. Ситуація не змінилась і в наш час, коли за приклади плідної співпраці композитора і лібретиста можуть правити опери Т. Адеса, Дж. Бенджаміна, К. Саарьяхо, Ф. Перокко, Д. Курляндського, В. Балея, В. Губаренка і багатьох інших. Потреба тісної співпраці авторів тексту і музики на початковому етапі роботи є очевидною, однак і на подальших стадіях, включно із постановочним та репетиційним процесами, їх координація, а часом і гнучкість, готовність піти на розумний компроміс лише додасть шансів на успіх.

Оскільки лібрето часто складається з фрагментів раніше створених текстів, композиторові важливо відчувати його як нову цілісність. Цей процес закладає сценічний і, можливо, стилістичний фундамент майбутнього твору. Гарне лібрето, доки воно не втілилося в оперу, несе в собі моменти незавершеності, відкритості (назвемо це «драматургічними люфтами»), аби дати композитору більше свободи у побудові музичної форми як продовження форми літературної. Зрозуміло, що підготовчий етап до створення опери передбачає також вивчення композитором літературних першоджерел та інших матеріалів, тематично пов'язаних із сюжетом, персонажами тощо.

В основу лібрето мосі одноактної камерної опери «Благовіщення» (1998) покладено описаний у першій главі Євангелія від Луки діалог Діви Марії і архангела Гавриїла. Архангел повідомив Марію, що вона народить дитя Ісуса, який стане Христом – Сином Божим. В усіх гілках християнства свято Благовіщення є одним з найважливіших, його ікона знаходиться в центрі православного іконостасу – на Царських вратах. Цей сюжет став одним з найпоширеніших і найулюбленіших у живописців та іконописців усіх часів. Йому присвячена величезна за обсягом богословська література, в тому числі сучасна, але світські письменники і поети звертались до нього відносно рідко. В музиці тему Благовіщення втілено, зокрема, в багатьох вокальних гімнах доби Середньовіччя і Ренесансу, в численних магніфікатах (від Ренесансу до наших днів), а також у творах із текстом однієї з основних християнських молитов – «Ave Maria, gratia plena» (у православ'ї – «Богородице Діво, радуйся»). Головний релігійний композитор ХХ ст., Олів'є Мессіан, не присвятив Благовіщенню окремого твору,

хоча таємничо-світла атмосфера цього сюжету, поза всяким сумнівом, присутня в його музиці. Натомість, у творчості його старшого колеги Пауля Хіндемита знаходимо монументальний вокальний цикл для сопрано і фортепіано «*Das Marienleben*» («Життя Марії») на вірші Р. М. Рільке – поетико-музичну «біографію» Діви Марії; одна з частин циклу – «Благовіщення». Наскільки мені відомо, опер на цей сюжет раніше не створювали, отже, мій опус, як не дивно, є першою ластівкою в цьому жанрі.

Партитура твору написана для сопрано, фортепіано й ударних і передбачає виконання двома музикантами: співачкою і піаністом. Лібрето опери склав російський критик, поет і перекладач, фахівець у галузі музичного театру Олексій Парін¹. Він же запропонував і головний драматургічний «хід»: два персонажі мають бути втілені принципово різними засобами. Роль Діви Марії виконує співачка (високе сопрано), а текст становлять або монологи, що окреслюють її думки й почуття, або репліки у відповідь Гавриїлу. Отже, з драматургічного боку Марія як персонаж вирішена традиційно. Натомість другий персонаж – архангел Гавриїл – тексту взагалі не має. Його роль виконує піаніст, а його мовлення передано виключно інструментальною музикою без жодного слова. Тракткування піаніста не як носія «інструментального супроводу», а як персонажа, що передає таємне безсловесне промовляння Ангела, яке чує і розуміє Марія (а за нею і слухачі опери), стало вихідним драматургічним пунктом і зумовило жанрове визначення твору: *сценічні діалоги без акомпанементу*².

¹ Лібрето опубліковано в буклеті фестивалю Євангелічної академії Локкума *Сакро-Арт '99* в німецькому перекладі Марії Деперман. Див.: Parin, A., 1999.

² Оперу вперше було поставлено в Московському музичному театрі «Гелікон-опера» 1999 р. як одну з частин спектаклю «Голоси незримого (Біблійний триптих)». Головні ролі виконували сопрано Тетяна Куїнджі і піаніст Юрій Полубелов, режисер – Дмитро Бертман, костюми і сценографія Тетяни Тулубєвої. Того ж таки року вистава була двічі показана в Німеччині (в м. Локкум на фестивалі «Сакро-Арт» і у Фрайбурзі в Католицькій академії) та увійшла до поточного репертуару Гелікон-опери. У 2000 р. відбувся ще один показ вистави у Німеччині на Людвігсбурзькому фестивалі. Невдовзі спектакль отримав Російську національну театральну премію «Золота маска» в категорії «новачія». В Україні концертна версія твору прозвучала 2001 р. у Львові на фестивалі «Контрасти» у виконанні Т. Куїнджі і Ю. Полубелова. Ці ж музиканти

Текст лібрето нагадував неримовану поему, разом з тим, був уда-ло збудований зі сценічного боку. В підсумку я використав його по-вністю й у первинному вигляді, за винятком двох вилучених рядків у п'ятому епізоді. Послідовність сцен так само була збережена. Тра-диційні для опери повтори окремих слів і словосполучень знадобили-ся лише у кількох випадках у четвертому і шостому епізодах (за-значу, що за умови, коли в музиці відсутні репризні форми і немає традиційного повторювання фраз, періодів, «двотактів» тощо, ширше вживання текстових повторів могло би спричинити відчуття штуч-ності й неузгодженості музики і слова). Композиторське осмислен-ня і «освоєння» лібрето потребувало в даному випадку не текстових змін – у цьому не було потреби, а вироблення музичних відповідників до головних ідей і драматургічних особливостей, закладених у тексті або передбачених лібретистом. В лібрето Паріна я відчув оптималь-ний баланс між тим, що напряду наявне у тексті, і тим, на що є лише натяк, який ніби підбадьорює композитора і спонукає його до пошу-ку своєї «поліфонічної лінії» – характеристики персонажа чи ситуації музичними засобами.

Вже на початковому етапі необхідно було визначитися з інстру-ментальним складом. Символічне або «драматургічне» трактування інструментальної партії поширилося не лише на фортепіано. Інші інструменти – челеста й ударні – мали уособлювати небо. Цією іде-єю обумовлений вибір виключно металевих ударних (як відомо, традицію пов'язувати саме металеві ударні із «небесною субстанці-єю» започаткував Мессіан). Долучення челести до «небесних» зву-чань видалось мені цілком логічним за тембровою ознакою (ніби м'які клавішні дзвіночки – темброве «продовження» кроталей), до того ж, підкріплювалось самою назвою інструмента. Те, що удар-ними і челестою опікується той самий музикант, що виконує форте-піанну партію, так само має свою драматургічну мотивацію, симво-

здійснили студійний аудіозапис «Благовіщення» для компакт-диску американської фірми TNC. 2009 р. в Московській філармонії на фестивалі «Другое пространство» було презентоване напівсценічне виконання опери (Т. Куїнджі – сопрано, Федір Амі-ров – фортепіано та ударні, режисер – Оксана Новосад).

лізуєчи спільне «горне» джерело, звідки спустився Ангел і линули «небесні» звуки³. Таким чином, інструментальний склад і трактування всіх без винятку інструментів були нерозривно пов'язані із драматургічною концепцією і стали її невід'ємною часткою. Лише на перший погляд за своїм інструментальним складом ця опера нагадує оперний «клавір». Насправді вона у жодному разі не є зредукованим перекладом, а втілює єдино можливу виконавську версію. Інше інструментування зруйнувало б драматургічну конструкцію твору.

Список використаних ударних такий: індійські дзвіночки, лінійні (вітрові) дзвіночки, 5 трикутників (із різною висотою тону), 3 гонги (невеликі, так само звуковисотно різні), тамтам, кроталі (хроматичний набір із діапазоном від c^4 до c^5). Найбільш розвинуті партії мають кроталі і трикутники, особливо у першому епізоді, де вони, разом із челестею, утворюють спільний тембровий комплекс «дзвіночків», що звучать на тлі «шурхотіння» тамтама (тремоло або тертя, обидва прийоми – із використанням металевих мітличок). Важливо, що звучання всіх інструментів з групи «дзвіночків», включно із п'ятьма трикутниками, не є лише колористичним засобом, а часто містить мелодичні й тематично важливі фрази, що за характером наближаються до кантилени, отже, потребують хоча й прозорого, але доволі експресивного виконання⁴. Дещо парадоксальне використання ударних у мелодичному амплуа (неначе проти їхньої природи) має підкреслити атмосферу таємничості, вихід за межі звичного і буденного.

Новаторська ідея Олексія Паріна передати мову Ангела не за допомогою вокалу, а інструментальною музикою без жодного слова

³ Партитурою передбачено, що епізодично на ударних грає також і співачка (Марія ніби долучається до свого небесного єства). Однак практика довела, що це не обов'язково: у постановці «Гелікон-опери» 1999 р. і в подальших виконаннях на ударних грав лише піаніст, а ідея небесної обраності Марії адекватно втілювалась іншими сценічними засобами.

⁴ Із цим завданням блискуче впорався перший виконавець опери піаніст Юрій Полубелов. Зокрема, його фразування на трикутниках своєю пластичністю нагадувало романтичний стиль, що його піаніст міг би відтворити, граючи, приміром, Шопена чи Шумана.

видалась мені надзвичайно цікавою і перспективною. Відкривалась можливість зробити піаніста другою дійовою особою, що знаходиться на сцені і бере участь у сценічній дії. Даний прийом підкреслював багатозначність «сакральної мови» Ангела у його бесіді з Марією. Про перебіг цієї бесіди слухач дізнається з реплік-відповідей Марії, але іншим, не менш важливим, джерелом оповіді мала стати партія фортепіано, що не лише окреслювала б загальні риси й емоційне наповнення сказаного Ангелом, а й за самим характером звучання, фактурою та іншими рисами нагадувала би промовляння. За такої умови текст і музика – кожен своїми засобами – разом діяли б у спільному напрямі.

Задля ілюзії мовлення я використав у партії фортепіано декілька прийомів. Так, у другому епізоді короткі прозорі репліки рояля оточені багатьма паузами. Марія крізь дзвенючу тишу навколо себе ніби починає вловлювати уривки промови, складає їх до купи і поступово осмислює їх як ангельське звертання до неї (текст Марії: «...кто-то пришёл, я знаю. Потому что гудит в ушах, как от раскатов грома»). За допомогою третьої педалі видобуваються фортепіанні флажолети: окремі звуки і відлуння легким маревом огортають фрази у високому регістрі, створюючи ефект сяючої глибини простору. Третій епізод починається з доволі розгорнутої фортепіанної прелюдії без участі сопрано⁵. Тут кожен з чотирьох голосів – це по-різному ритмізована «речитація-псалмодія» на одній ноті, а звуковий образ нагадує «розфокусований» спів чоловічого хору ніби із «прихованим» текстом на фоні низьких рояльних «дзвонів». У п'ятому епізоді так само використана квазі-хорова «рецитація» рояля, однак ритмічно тут усі голоси синхронізовані й утворюють темні кластери в найнижчому регістрі, що відповідає змістові епізоду: усвідомлення Марією майбутньої трагедії і її страх. У першому епізоді рояль відсутній (Ангел ще не з'явився), а в заключному шостому епізоді (відхід Ангела на

⁵ Я свідомо заклав тут можливість вільної мізансцени, і цим чудово скористався режисер вистави в «Гелікон-опері» Дмитро Бертман: під час прелюдії Марія повільно пересувалася по авансцені вздовж променя світла, похитуючись, наче йдучи над прірвою. Рецензії на цю виставу в російській і німецькій пресі передруковані у двомовній (російською і німецькою) книзі «Сакро-Арт 1995–2004» (2016, с. 468–487).

небеса, текст Марії: «Ты уходишь? Одну меня оставляешь?»), поряд з ударними, використана лише гра на струнах рояля, отже, тембровий образ інструмента радикально змінюється. В такий спосіб досягається ефект поступового зникнення, ніби розчинення у повітрі силуету небесного гостя.

Аналізуючи образ Марії, варто пам'ятати заувагу Едісона Денісова, що її він зронив, оповідаючи про свій вокальний цикл «Італійські пісні» на вірші Блока, заключна четверта частина якого – «Успіння»: «Хіба мислимо озвучити образ Божої Матері? Звісно, ні. Можна створити лише якийсь звуковий еквівалент, але можна викликати і відчуття її незримої присутності, її страждання, її болю і якимись іншими засобами мистецтва» (як цит. у: Шультин, Д., 1998, с. 161). Ця думка показує шлях до втілення образу Богоматері (та інших святих) у світському творі без втрати сакрального сенсу, тобто без профанації образу.

На рівні сюжету і стосунків між персонажами у «Благовіщенні» немає і не могло бути драматичного конфлікту. Обидва персонажі – позитивні й доповнюють одне одного. Ця драматургічна особливість могла спровокувати загальну статичність, тим більше, що в музиці твору немає швидких темпів і енергійного руху. Уникнути статичності можна було лише за рахунок інтенсивної внутрішньої дії – преображення Марії, простеження її шляху від пасивного стану обраності до повного об'єднання з небесною волею. Саме потребою внутрішньої динаміки обумовлено й різноманіття форм усіх шести епізодів, що звучать без перерви.

Епізод 1. «Передчуття» (арія). Марія пряде. Ангела ще немає, лише поодинокі подзвонювання ударних натякають: на Марію сходять благодать, вона обрана.

Епізод 2. «Подув» (речитатив). З'являється Ангел. Атмосфера звучання дивна, ірреальна, як уві сні, коли звичайна логіка порушена (адже поява Ангела, навіть у стародавні часи, була річчю небуденною).

Епізод 3. «Блага звістка» (сцена). Перша драматична кульмінація, передчуття величезних випробувань і людського горя, що чекають на Марію.

Епізод 4. «Екстаз» (арія). Непорочне зачаття. Кульмінація піднесеного ліричного начала, відчуття чуда і повного блаженства.

Епізод 5. «Страх» (сцена). Друга драматична кульмінація. Марія бачить видіння і починає розуміти своє та Ісусове майбуття.

Епізод 6. «Прощання» (арія). Почуття щастя разом із гірким передчуттям. Після динамічних контрастів і трагізму попередньої сцени панує тихе звучання, в кінці музика нагадує колискову.

Від початку роботи мені було зрозуміло, що сюжетна канва – передчуття Марії, прихід Ангела, розмова двох персонажів і відхід Ангела – дають лише зовнішній сюжетний каркас, а головна дія твору – внутрішня, яка відбуватиметься всередині свідомості Марії. Провідний вектор цієї дії – поступове проникнення в Марію небесного начала, приготування її до стану Богоматері, а драматична напруга виникає внаслідок контрасту між її щастям від почутого і передчуттям майбутньої трагедії. Окреслення цього процесу потребувало різних засобів виразності і контрастних звукових образів, не лише в експозиційному вигляді, а й в умовах їх взаємодії і непомітного перетікання один в одного. Оскільки рояль уособлював іншого персонажа – Ангела, а ударні пов'язувались із «небесним началом», для безпосередньої характеристики Марії можна було розраховувати передусім на можливості сопрано. Вкрай важливим виявилось налаштування взаємодії слів і мелодичної лінії сопрано (те, що називають композиторською «роботою з текстом»). При цьому ніколи мені не йшлося про пряме ілюстрування тексту засобами музики, оскільки мелодика мала свою логіку розвитку, а будова мелодичних фраз могла істотно відрізнитися від граматичних структур тексту. Під взаємодією музики зі словом я розумію тут, першою чергою, *співвідношення текстових і музичних акцентів*. Текстові акценти (у спрощеному вигляді) – це наголоси у словах, ієрархічне співвідношення різних за граматичним навантаженням слів (головних, залежних, допоміжних, службових тощо), а також смислові підкреслення в реченнях. Так само можна говорити про музичні акценти різного рівня (ритмічні, метричні, звуковисотні, штрихові, регістрові, структурно-фразові тощо). Мені важливо було відійти від

паралелізму текстових і музичних акцентів, створити їх *поліфонічне* поєднання⁶.

Музична мова опери зорієнтована на модернізм і авангард ХХ сторіччя із такими його атрибутами, як атональність або модальність, ритмічна ускладненість, вивільнення тембрового фактора, дисонантна гармонія, поєднання фіксованого і алеаторичного способів запису тощо. Попри модерну орієнтацію, основою вокальної партії стало мелодичне письмо у різноманітних його проявах. Часто використовуються широкі (іноді до кількох тактів) розспіви окремих складів. Цей прийом, безперечно, сягає корінням барокової і класичної оперної колоратури. Мені було важливо, щоб він став тут питомим засобом змістовно-образної характеристики і музичного розвитку. Цій же меті підпорядкована і нестандартна просодія – умисно «дивна», очуднена, химерна за інтонацією подача деяких слів, значне розтягування окремих складів перед прискореним промовлянням наступних тощо. Окрім різного стибу *cantabile*, в партії сопрано використовуються і комбінуються інші типи співу: речитатив, *parlando*, аріозна мелодика, *Sprechgesang*, шепіт тощо. Проте жодного разу я не застосовував переходу на розмову (ненотоване проговорення тексту), отже, вся вокальна партія вирішена виключно музичними засобами.

Зовнішня «безконфліктність» драматургії вела до думки, що характеристики обох персонажів, а також «загальних понять», тобто фактично всі елементи музичної тканини, потрібно об'єднати спільним тематизмом. Чітко окреслених тем у традиційному розумінні у творі немає. Відповідно, не вживаються і традиційні прийоми «тематичної роботи», добре відомі з музики класико-романтичної доби. Проте цю оперу не можна вважати атематичною. Вся її музична тканина об'єднана за допомогою кількох мікротематичних інтервальних структур, що утворюють більшість мотивів і типові акордові сполуки, отже, стають джерелом як горизонталі, так і вертикалі. Головними складниками цих структур є тритон і мала секунда, що в умовах атональності і модальності втрачають якості нестійких інтервалів, не потребують

⁶ Цей «різновид» поліфонії мав і зворотній бік, істотно підвищивши складність еквіритмічного перекладу тексту іншими мовами.

розв'язання, а їхнє поєднання стає, користуючись терміном Юрія Холопова (1974), центральним елементом звуковисотної організації⁷. Різні форми поєднання малої секунди із тритоном – прямі та з октавним переносом, коли мала секунда обертається на малу нону чи велику септиму – є основним звуковисотним «будівельним матеріалом» твору.

Важливим аспектом гармонічної мови твору є нівелювання різниці між дисонансом і консонансом, а також відсутність їх взаємної залежності. В умовах атональності це явище було віддавна помічено й обговорено, зокрема, в колах нововіденської школи. Звідти походить термін «емансипація дисонансу» та пов'язана з ним ідея не якісної, а кількісної різниці між дисонансом і консонансом⁸. Однак музика «Благовіщення» не є суцільно атональною, в ній на рівні горизонталі (мелодики) присутні окремі елементи розширеної тональності, а також використовується модальна техніка із мінливими тяжіннями і ладовими модуляціями. І модальність, і тональність ніде не виокремлюються, вони завжди інтегровані у переважно атональний контекст, тому в опері практично немає полістилістики, а «емансиповані дисонанси» вписуються як до атонального, так і до модального і навіть тонального оточення. Принципи їх функціонування в цьому середовищі мають бути досліджені окремо, але наперед зрозуміло, що тут наявний феномен *стилістичного синтезу* – характерної ознаки сучасного музичного мислення.

Висновки. Музичні рішення «Благовіщення» постали значною мірою як результат осмислення і розвитку драматургічної концепції, закладеної в лібрето. Аналіз потенційних ідей лібрето і знайдені музичні відповідники його особливостей сприяли єдності головних складників твору: музичного, текстового і театральнo-драматургічного.

⁷ «Одна група функціонує як елемент, від якого походить уся побудова висотної структури; цей елемент центральний (розрядка автора – О. Щ.). Він є інваріантом, що за його зразком (“ейдосом”) постає багато інших» (Холопов, Ю., 1974, с. 238).

⁸ «Те, що відрізняє консонанси від дисонансів, є не більшим або меншим ступенем краси, а більшим або меншим ступенем зрозумілості. <...> Термін *емансипація дисонансу* стосується [такої] його зрозумілості, що вважається рівною зрозумілості консонансу. Заснований на цій передумові стиль трактує дисонанси подібно до консонансів і відкидає тональний центр» (Shoenberg, A., 1950, p. 104–105).

ЛІТЕРАТУРА

Сакро-Арт 1999. Рецензии (2016). *Сакро-Арт 1995–2004. Сборник материалов фестиваля русск. искусства, проводившегося Евангелической Академией Локкума в Германии в 1995–2004*. Москва: Аграф (Локкум): Евангелическая Академия Локкума, 465–493.

Холопов, Ю. Н. (1974). Об общих логических принципах современной гармонии. *Музыка и современность*, 8. Москва: Музыка, 229–277.

Шульгин, Д. И. (1998). *Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед*. Москва: Композитор, 438.

Parin, A. (1999). *Verwandlung. Sacro Art'99. Stimmen des Unsichtbaren*. Loccum: Ewangelische Akademie Loccum, 18–19.

Schoenberg, A. (1950). *Composition with Twelve Tones. Stile and Idea*. New York: Philosophical Library, 102–143.

REFERENCES

Kholopov, Yu. N. (1974). Ob obshchikh logicheskikh printsipakh sovremennoy garmonii [About general logical principles of modern harmony]. *Muzyka i sovremennost – Music and modernity*, 8. Moscow: Muzyka, 229–277 [in Russian].

Parin, A. (1999). *Verwandlung. Sacro Art'99. Stimmen des Unsichtbaren*. Loccum: Ewangelische Akademie Loccum, 18–19 [in German].

Sacro Art 1999. Retsenzii [Presseecho] (2016). *Sacro Art 1995–2004*. Loccum: Loccum Ewangelische Akademie, Moscow: Agraf Verlag, 465–493 [in German, in Russian].

Schoenberg, A. (1950). *Composition with Twelve Tones. Stile and Idea*. New York: Philosophical Library, 102–143.

Shulgin, D. I. (1998). *Priznaniye Edisona Denisova. Po materialam besed [Confession of Edison Denisov. After the materials of the conversations]*. Moscow: Kompozitor, 438 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 30.04.2019 р.