

УДК 784.5

МЕТАМОРФОЗИ ОБРАЗУ ОРФЕЯ У ФРАНЦУЗЬКІЙ СОЛЬНІЙ КАНТАТІ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Джулай Ганна Андріївна – кандидат філософських наук,
Заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри сольного співу,
Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, м. Одеса
<http://orcid.org/0000-0003-49280261>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucp.mk.vi40.519>
dzulajanna8@gmail.com

Зосереджено увагу на специфіці трактування образу Орфея у французькій сольній кантаті XVII – першої половини XVIII ст., репрезентованій у творчості М. А. Шарпантьє, Л.-Н. Клерамбо, Ф. Курбуа та Ж. Ф. Рамо. Виявлено змістовні та типологічні ознаки цього жанру та особливості його тембрової інтерпретації. Обґрунтовано поетико-інтонаційну своєрідність творів названих авторів, що виникли на перетині типології італійської кантати та жанрово-стильових настанов французької класицистсько-барочної музично-історичної традиції, яка формувалася на тлі духовно-етичних шукань культури французького абсолютизму та його салонної культури.

Ключові слова: кантата, французька сольна кантата, Орфей, «вічний образ», античність, французький класицизм, бароко.

Постановка проблеми. Міф про Орфея, легендарного поета і співака божественного походження, набув нескінченне життя в континуумі світової культури. Історія дивовижного буття Орфея відтворена у музиці, літературі, живописі, кінематографі і продовжує надихати людей мистецтва й до сьогодення. Духовно-сміслові аспекти образу Орфея дивним чином виявилися затребуваними як у культурі та духовному світі античності, так і християнській культурі Європи наступних епох. Особливе місце тут належить Франції, культурно-історична традиція якої протягом багатьох століть виявляє різноманітні метаморфози цього «вічного образу». Одна з них безпосередньо пов'язана з типологією французької сольної кантати XVII–XVIII ст., представленій у вокальній спадщині М. А. Шарпантьє, Л. Н. Клерамбо, Ф. Курбуа та Ж.-Ф. Рамо, що виявляє стійкий інтерес до орфічної тематики. Затребуваність у сучасній вокально-виконавській практиці творів названих авторів, які поки що не стали предметом фундаментальних узагальнень в українському музикознавстві, так само як і інтерес до автентичної інтерпретації зразків музики французького бароко та класицизму зумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Поетика французької сольної кантати, тим більш пов'язаної з орфічною тематикою, поки не стала предметом дослідження в українському мистецтвознавстві. Типологічні ознаки сольної кантати в європейській музиці XVII–XX ст. є об'єктом наукової розвідки Г. Омельченко-Агай Кухі [12], проте специфіка її, власне, французької «іпостасі», зверненої до легендарного образу Орфея, не була предметом дослідницької уваги автора. Гранично стисло характеристику цього жанру зустрічаємо і в навчальному посібнику Г. Буличової [6], зосередженому на панорамному розгляді французької музики першої пол. XVIII ст. Додамо також, що й творчі постаті названих французьких композиторів класицистсько-барокової доби та їх спадщина детально висвітлені поки що переважно у зарубіжних бібліографічних джерелах. Певним виключенням у цьому плані є творча особистість Ж.-Ф. Рамо, узагальнена в монографічному дослідженні В. Брянцевої [5], роботах Т. Ліванової, М. Черкашиної-Губаренко [14; 10], а також дисертації та супутніх публікаціях В. Артем'євої [1], В. Данишиної [7], В. Бійо [2-4] та ін. Проте, всі вони в першу чергу зосереджені на поетиці музичного театру композитора, в той час як інші жанрові сфери його творчої діяльності, зокрема й кантати, практично не розглядаються.

Більш детальну інформацію про буття французької сольної кантати знаходимо в статтях та монографіях F. Duron [17], D. Tunley [22], Roberts Ronald Ralph [20]. Особливий інтерес викликають англійські дослідження T. Oltean [19], Jason R. D'Aoust [16], R. Legrand [18], безпосередньо звернені до аналітичних узагальнень щодо відтворення образу Орфея в даному жанрі та його історичній еволюції в межах європейської культурно-історичної та музичної традиції минулого та сучасності. Духовно-смістова багатозначність цього «вічного образу», як джерела філософських та релігійних вчень різних епох, а також і творчих відкриттів, в тому числі й французькій культурі, його постійна затребуваність у творчій практиці від доби античності до сьогодення спонукають до більш пильного дослідження його культурно-історичних та національних метаморфоз.

Мета роботи – виявлення жанрово-стильових особливостей відтворення образу Орфея у французькій сольній кантаті XVII–XVIII ст.

Методологічною базою роботи є інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників в Україні, а також

міждисциплінарний й історико-культурологічний методи, що дозволяють у сукупності позначити жанрово-стильову та духовно-музичну унікальність французької сольної кантати та її змістовної «домінанти», орієнтованої на відтворення багатогранного образу Орфея.

Наукова новизна роботи визначена тим, що в ній вперше введено в музикознавчий обіг матеріали щодо жанрової специфіки французької сольної кантати з орфічною тематикою та жанрово-стильових настанов творчості її репрезентантів.

Виклад основного тексту. За всю свою багатовікову історію буття кантата пройшла досить тривалий шлях розвитку та визначилась у своїх базових жанрово-типологічних показниках, які водночас виявляли також і національну своєрідність музичної культури Європи різних епох. Від самого початку, згідно з етимологією свого найменування, даний жанр чітко співвідносився саме зі сферою вокальної духовної творчості, складаючи певну опозицію інструменталізму. Сама етимологія жанрового визначення кантати підкреслює також базову значимість у ній співу, вокалу: італійське «cantata» і німецьке «Cantate» сходять до латинського «cantare» – «співати». Водночас, А. Терещенко відзначає, що «для кантат майже обов'язковим є елемент прославлення, віншування, що переважно фокусується на початку та фіналі або розосереджується по всій формі» [13; 316].

Показово, що до позначених аспектів поетики даного жанру апелюють не лише зразки, власне, духовної кантати, як складової частини богослужіння, але й твори, традиційно співвідносні з так званою світською музикою. Звертаємо увагу на певного роду умовність подібного поділу-протиставлення духовних і світських кантат, оскільки останні за умовами свого виникнення і образно-сміслового «наповнення» фактично завжди були так чи інакше орієнтовані на ідею «сакралізації мирського», впровадження (крім власне богослужбової практики) духовно-етичних, релігійних або міфопоетичних ідей в повсякденне життя людини Нового часу. Сказане є співвідносним і з кантатною спадщиною в європейській музиці XVII–XVIII ст., зокрема з буттям цього жанру в творчості французьких композиторів Нового часу. Так, наприклад, кантати Ж.-Ф. Рамо, М. А. Шарпантьє, Л.-Н. Клерамбо та Ф. Курбуа, звернені в тому числі і до орфічної тематики, певною мірою відтворювали показові духовно-етичні настанови культури та «образу світу» французького аристократичного салону зазначеної епохи (див. нижче).

Виникнення кантати, поряд із появою опери і ораторії, знаменувало утвердження «нового стилю», що тяжів до синтезу поезії та музики й виявлення нової виразності монодії з супроводом. Поява кантати значною мірою була обумовлена інтенсивним розвитком різних видів вокальної музики, відомих в італійській музичній культурі ще в XVI ст., – камерної арії, пісні під лютню, канцони, мадригалу. Вже на початку XVII ст. в Італії видавалися збірки камерних вокальних творів для 1-4 голосів у супроводі basso continuo під загальною назвою «Арії та кантати» (А. Гранді «Cantade et Arie», 1620).

Згідно з історичними даними, французька сольна кантата набула популярності вже в епоху високого бароко. Ініціював появу цього жанру у Франції поет Жан-Батист Руссо. «Він спеціально поставив собі за мету створити новий жанр, спираючись на італійські зразки. В своїх опублікованих поетичних текстах Руссо встановив форму кантати, що базувалася на чергуванні речитативів і арій» [6; 57]. Показово, що останні мислилися не лише як певні аналоги важливих складових оперного жанру, але й в контексті барокових алегорій з показовою для них духовно-міфологічною спрямованістю. F. Dupon, аналізуючи сутність компонент французької кантати XVII–XVIII ст., підкреслював, що «речитатив є її [кантати] тілом», в той час як «арія є душею» [17; 80].

Кантати для одного голосу складаються з трьох речитативів та трьох арій. Аналогічного роду твір для двох або більше голосів включав не менш чотирьох арій, а також вокальні ансамблі. Ці камерні за складом та структурними показниками твори звучали при дворі, в антрактах театральних вистав, салонах французької аристократії, а також і в духовних концертах, що мали широке розповсюдження в період Великого посту.

Проте вплив італійської вокально-театральної практики в цьому жанрі суттєво доповнювався і, власне, французькими музично-театральними традиціями та їх духовно-містеріальною генезою, узагальненими в поетиці жанру «ліричної трагедії». Остання характеризувалася, окрім масштабної композиції, наявності грандіозних хорових та балетних сцен, «...більш високою (у порівнянні з італійською оперою) *значущістю речитативу* (курсив наш – Г.Д.), генетично висхідного до традицій афектованої декламації французької акторської школи, яка була похідною від ритуально-величного пафосу культової практики. Суто французькою рисою було використання вокальної декламації з чітким і виразним проголошенням тексту, що породжував «драму на розспівуваному ораторському слові» (В. Брянцева), коріння якої сягає багатовікової практики французького духовного «красномовства», похідного від мистецтва візантійських гомілій» [15; 177].

Відзначимо також, що французька оперна і кантатна *аріозність* формувалася також під безпосереднім впливом французької «придворної арії» (*Air de cour*). На високий етичний підтекст даного жанру вказує у своїй дисертації К. Мірзоян: «*Air de cour* (“придворна” арія) в радянському музикознавстві подавалася як музика “куртуазна”, “світська”, і під останнім терміном розумілося щось далеке від “серйозності”, тобто церковного колориту, хоча зазначений термін “світло” становить один із найуживаніших богословських термінів, що представляють Божественне». Базовий сенс поняття «світське» в концепції цитованого автора виявляється співвідносним із «освіченим релігійним баченням; французький король і його оточення, його «двір», в умовах буття якого складалася “придворна” арія, становили в XV–XVII століттях служіння державі, що стала продовженням Галлії Меровінгів і змодельовала в Галліканізмі, аж до блискучого і переможного Людовика XIV, візантійську єдність духовної і державної влади. Тому “придворна” арія – це, передусім, церковна освіченість і милосердя (це і є первинним значенням слова “галантність”, що сполучається в першу чергу з ввічливістю представників французької знаті)» [11; 54, 55].

Саме ці духовно-етичні та жанрово-стильові підвалини склали підґрунтя не тільки французького музичного театру, але й сольної кантати, до якої зверталися практично всі провідні французькі автори XVII–XVIII ст. Значна частина творів цього жанру апелює саме до античної тематики, трактованої крізь призму класицистсько-барокового світовідчуття. Суттєве місце в ній посідає образ Орфея, показовий для багатьох французьких творів цієї епохи.

Орфей, відомий усім як легендарний співак та музикант-лірист, поет, філософ, герой давньогрецьких міфів, засновник культових обрядів орфічних містерій. Зі всіх персонажів античної міфології саме Орфей отримав статус «вічного образу», якості якого, зазнаючи різноманітних метаморфозів у сприйнятті європейської культурно-історичної традиції різних епох, зберігають актуальність й до теперішнього часу. Образ Орфея стає частиною античної культури та міфологічних переказів, починаючи з VI ст. до н. е., будучи співвідносним із походом Аргонавтів, оповіданням про втрату їм Еврідіки, про зішестя героя у царство мертвих і, нарешті, про його трагічну смерть та посмертні пророцтва. Про Орфея неодноразово згадують у своїх творах Есхіл (трагедія «Агамемнон») та Еврипід («Алкеста»).

Надзвичайна популярність даного міфічного героя зумовила появу ще в античні часи оригінального езотерико-містичного вчення – «орфізму», що розглядається на рівні своєрідного перехідного етапу на шляху до монотеїстичних релігій, що багато в чому зумовило «збереження» образу Орфея також і в епоху панування християнства. Сказане багато в чому було визначено наявністю безлічі паралелей між позначеними етапами «біографії» міфічного героя та євангельським оповіданням. При цьому одним із ключових моментів вважається сходження Орфея у підземний світ, що співвідноситься з подоланням смерті. Єднальним мотивом усієї його духовно-перетворюючої діяльності виступає музично-творчий початок у його широкому тлумаченні, що є співвідносним з уявленням стародавніх греків про музику як про сукупне «мистецтво муз». Зазначимо, що саме цей епізод оповідання про Орфея стає ключовим сюжетним мотивом у музичному театрі Європи XVII–XVIII ст., а також і французькій сольній кантаті окресленого періоду.

Значимість Орфея та орфізму у духовній свідомості Європи особливо яскраво позначилася саме у Франції, де його образ так чи інакше актуалізувався протягом не лише Середньовіччя, а й наступних епох. У цьому плані цікавою є історико-культурологічна концепція О. Дугіна, викладена в одній з книг його дослідження під назвою «Ноомахія: війни розуму». З погляду даного автора, «в центрі французької культури знаходяться два гештальти, два образи, дві парадигмальні постаті – Орфей і Мелюзіна, священний співак (бард), що спускається в пекло та рухається на край ночі, і жіноча фея, напівкрасуня-напівдракон...» [8; 4]. Не занурюючись у специфіку співвідношення цих персонажів, акцентуємо увагу на суттєвості в даній «діаді» саме образу Орфея, сакральне співоче мистецтво якого О. Дугін безпосередньо пов’язує спочатку з мистецтвом бардів, культурою кельтів, як предтеч французького культурного світу, а пізніше з лицарським музично-поетичним мистецтвом трубадурів та труверів як одним із найяскравіших проявів музично-поетичної культури французького Середньовіччя. «Сакральному співакові кельтської традиції бардів відповідає постать грецького Орфея. Символізм Орфея надзвичайно важливий для розуміння європейського Логосу в цілому, а для кельтської цивілізації, що надає його образу найважливіше значення, цей символізм набуває ще й додаткового сенсу» [8; 31].

Гармонізуюча роль Орфея, пов’язана з високою місією музично-поетичного мистецтва, виявляється затребуваною й в культурі французького класицизму XVII–XVIII ст., тим паче, що постать даного міфічного героя, як зазначалося раніше, розглядається на «пограниччі» між ідеалами античного мистецтва та християнськими духовно-етичними настановами, якими жили традиції Галліканської церкви. До образу Орфея апелювали більшість представників французького класицизму, серед яких живописці Н. Пуссен («Пейзаж з Орфеєм та Еврідікою»), Ж. Рау («Орфей та Еврідіка»), а також їх сучасники-музиканти – М. А. Шарпантьє (Сценічна кантата «Орфей спускається в пекло»), Ж.-Ф. Рамо

(кантата «Орфей») та ін. Саме до даного образу апелює і Н. Буало в поемі «Поетичне мистецтво», вбачаючи в ньому ілюстрацію безмежної сакральної сили слова та музично-поетичного мистецтва в цілому, спрямованих на гармонізацію, упорядкування та духовне перетворення світу.

Подібного роду підхід дуже органічний і для культури французького абсолютизму епохи Людовіка XIV. Останній широко відомий не лише як видатний монарх, а й як творча особистість, у свідомості якої містеріальний універсум художньо-композиційного задуму Версаля виявлявся співвідносним із духовно-політичними підставами французького абсолютизму. В рамках французької культури Нового часу, процвітання раціоналізму та його ідеології «королівський двір постає моделлю неба на землі. Саме він виявиться справжнім першопоштовхом і першоджерелом всього того, з чого складається життя держави. Центральне місце тут займає сам монарх. Помпезна велич і пишність Версаля – необхідний елемент саме цієї піднесеної і красивої ідеології: “небо-палац” зобов’язане затьмарювати собою майже все, що тільки є на “землі”» [15; 40]. Тим самим Франція, подібно Візантії, фактично декларувала принципи свого «театру влади», розкіш і пишність якого наслідували саме візантійські першообрази, породжуючи «космос сакральної спраги» (Г. Гачев) як одну з визначальних якостей французького «образу світу». Його впорядкування та гармонізація реалізувалися не лише засобами соціально-політичних актів, але й художньо-мистецькою діяльністю, скорегованою духовно-етичними настановами французького класицизму та бароко.

Одне з суттєвих місць у цих процесах належить французькій сольній кантаті XVII–XVIII ст., в якій досить активно задіяна орфічна тематика. Як указувалося раніше, вона представлена в творчості таких провідних французьких майстрів, як Ж.-Ф. Рамо, М. А. Шарпантьє, Л.-Н. Клерамбо та Ф. Курбуа. Зразки цього жанру в їх спадщині, з одного боку, демонструють генетичний зв’язок з *італійською* оперною традицією. Майже всі вони є певним аналогом малої оперної сцени з конкретними присутніми (Орфей, Тантал, Іксіон) або згадуваними (Еврідіка) персонажами. Сюжетний бік цих творів звернений до ключового епізоду буття міфічного Орфея – мандрівки до потойбічного світу заради визволення коханої дружини та трагічного фіналу цієї історії. Всі кантати структурно побудовані у вигляді чергування речитативів та арій. Значна більшість останніх мають форму *da capo* (Ж.-Ф. Рамо).

З іншого боку, всі вони виявляють оригінальність авторського підходу, що демонструє специфіку *французької* сольної кантати як такої. На відміну від численних зразків італійських опер на орфічний сюжет, в яких засобами музично-театрального мистецтва буквально відтворюється драматична історія Орфея та Еврідіки з усіма причетними до неї, в кантатах французьких майстрів Орфей є або єдиним персонажем, або однозначно домінуючим (М. А. Шарпантьє) серед інших. Такий твір стає певним втіленням «театру одного актора», що поєднує в собі не лише образ головного героя, але й стороннього оповідача-коментатора античного міфу, а також персонажів, яких Орфей зустрічає на своєму шляху. Сказане показово, наприклад, для кантати Ф. Курбуа, солюючий бас якої одночасно уособлює Орфея, коментатора подій, а також і Плутона.

Показово, що увага всіх авторів сконцентрована виключно на ключовому епізоді буття Орфея, пов’язаному з його подорожжю до царства мертвих, відкриттям таємниці співвідношення між життям та смертю, що визначило не тільки його преображення, але й пророчо-містеральну сутність його подальшого життя. У всіх творах названих французьких композиторів Орфей постає високим утіленням яскравої гармонійної творчої особистості – поета-співця, ідеального чоловіка, чий талант, сила любові та відданості не тільки упорядковують світ, але й дозволяють йому досягти неможливого – повернути кохану Еврідіку і, водночас, втратити її назавжди. На відміну від італійських опер на орфічний сюжет, у французьких авторів відсутня щаслива роз’язка цього міфічного оповідання. Підсумком кантат Ж.-Ф. Рамо та Ф. Курбуа стає повчально-моралізуючий фінал, що констатує в одному разі помилку Орфея, його нетерплячість, в іншому, вбачає в цьому трагічному фіналі безмежність почуття любові головного героя міфічного переказу.

Характерною ознакою поезики французької сольної кантати, в тому числі й на орфічний сюжет, можна вважати її *камерність*. Виконавський склад подібних творів розрахований на одного, або декілька солістів-вокалістів та інструментальний ансамбль. Вишуканість її музичної мови, поєднана, водночас, з її простотою, духовно-міфологічний сюжет, що породжував масу алюзивних аналогій з вінценосними особами французького абсолютизму, – всі ці аспекти жанрово-стильової специфіки французької кантати класицистсько-барокової епохи свідчили про її орієнтацію на аристократичну еліту та її салонну культуру, в межах якої цей жанр набув статус сакрально-міфологічного видовища для обраних. Відсутність у французькій кантаті декорацій, костюмів, певна умовність театралізації відомого античного міфу, що виявився затребуваним і у християнській Європі, починаючи ще з часів Середньовіччя, породжує також деякі аналогії її поезики із сакральним церковно-містеральним дійством.

Ще однією ознакою французької якості цього жанру можна вважати її темброву специфіку. Образ Орфея символізують не темброві можливості кастрата (як ідеального в поезії італійської опери-seria), а високого тенора, частіше позначеного як *Haute contre*, активно затребуваного у французькій музичній практиці. Саме на його тембральність орієнтована партія Орфея в кантатах Л. Н. Клерамбо, а також М. А. Шарпантьє. Останній, до речі, був сам досконалим вокалістом *Haute contre*. Згідно з науковими розвідками В. Schreuder [21] та О. Жесткової [9], темброві якості такого вокалу як атрибуту героїчних та любовних амплуа, були затребуваними у французькій музиці, починаючи ще з часів *air de cour*, французької сольної кантати епохи бароко аж до глюківського «Орфея», французька версія якого була розрахована, як відомо, саме на його виразні можливості.

Цікавою видається також і супутній Орфею інструментальний лейттембр, що символізує його ліру. У більшості кантат це не арфа, тембрально близька їй за тембром, а флейта або скрипка. Остання, до речі, була активно затребуваною знову таки у французькій придворній музичній практиці ще з часів Ж.-Б. Люллі.

Французькі риси жанру сольної кантати в позначеній національній традиції є очевидними і в підході до структурних складових кантатних циклів названих авторів. Особлива увага до проспіваного слова та його виразно-моралізуючого сенсу обумовила значущість в цьому жанрі як речитативу, що втілював «драму на розспівуваному ораторському слові», так і арії, генеза якої сходила знов таки не тільки до зразків італійського вокального мистецтва, а й до придворної французької арії. Ознаки останньої виявляються в емоційній стриманості загального тону, відсутності надлишкової експресивності, в простоті музичної мови, в діапазоні вокальної партії, що не перевищує однієї октави, та мінімалізації контрапунктично-поліфонічного чинника.

Висновки. Таким чином, поетика французької сольної кантати, представлена в творчій спадщині М. А. Шарпантьє, Л. Н. Клерамбо, Ф. Курбуа та Ж.-Ф. Рамо, формувалася на перетині традицій італійської барокової опери та здобутків французької музично-театральної практики XVII–XVIII ст. Остання, в свою чергу, живилася мистецькими традиціями французького аристократичного салону та духовно-етичними настановами культури французького абсолютизму в цілому. Особливе місце в тематиці творів цього жанру належить Орфею як провідному «вічному образу» французької культури, починаючи ще з часів Середньовіччя, що уособлює високу сакральну місію музично-поетичного мистецтва та творчого початку, спрямованих на духовно-етичне преображення людського ества та соціуму. Домінування цього образу («театр одного актора») у французькій сольній кантаті, реалізованого через темброві можливості *Haut contre*, обумовлює її жанрову специфіку та структуру. Остання вибудовується на рівні чергування арій та речитативів, що генетично сходять до традицій французького ораторського красномовства, поезики французької придворної арії та їх сакральні-містеріальних першоджерел.

Список використаної літератури

1. Артем'єва В. Б. Життєтворчість Жана-Філіппа Рамо: аспекти періодизації. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 1. С. 31–44.
2. Біло В. В. Інтерпретація опери-балету Ж.-Ф. Рамо «Галантні Індії» на сучасному етапі. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 54. С. 188–200.
3. Біло В. В. Король-Сонце, озброєний богами. *Наук. зб. Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка*. 2017. Вип. 41. С. 276–287.
4. Біло В. В. Французький придворний балет. *Актуальні питання культурології*. Рівне : РДГУ, 2016. Вип. 16. С. 176–181.
5. Брянцева В. Н. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. Москва : Музыка, 1981. 303 с.
6. Булычева А. В. Французская музыка первой половины XVIII века: уч. пос. Москва : Науч.-изд. центр «Моск. консерватория», 2018. 112 с.
7. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіппа Рамо): автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 18 с.
8. Дугин А. Г. Ноомахия: войны ума. Французский Логос. Орфей и Мелюзина. Москва : Академ. проект, 2015. 439 с.
9. Жесткова О. В. Голоса Парижской оперы (1820–1830): Уч. пос. Казань : Казанск. гос. консерватория, 2015. 80 с.
10. Иванова І. Л., Куколь Г. В., Черкашина М. Р. Історія опери: Західна Європа XVII–XIX століття: навч. пос. / За ред. М. Р. Черкашиної. Київ : Заповіт, 1998. 384 с.
11. Мирзоян Е. А. Искусство хорового и сольного вокала: генезис и эволюционное взаимодействие: дисс. ... канд. искусств.: 17.00.03 музыкальное искусство / Одесская нац. муз. акад. им. А. В. Неждановой. Одесса, 2017. 188 с.
12. Омельченко-Агай Кухі Г. С. Жанр сольної кантати європейської традиції в історичному розвитку (XVII–XX століття): автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 16 с.

13. Терещенко А. Кантата. *Українська музична енциклопедія*. Київ : НАН України; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 316–319.
14. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр в просторі менюючого світа. Страницы оперной истории в картинках и лицах: монографія. Харків : Акта, 2013. 468 с.
15. Шан Юн. Містеріальні аспекти «великої» французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. Ф. Галеві: дис. ... канд. миств.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 211 с.
16. D'Aoust Jason R. The Orpheus Figure: The voice in writing, music and media. URL: https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3165&context=etd&preview_mode=1 (дата звернення: 12.04.2022 р.).
17. Duron F. Cantate Francaise. *Rameau de A e Z*. Paris : Fayard/IMDA, 1983. P. 80-81.
18. Legrand R. Orpheus: a Figure of the Marvelous in Baroque Opera. URL: https://www.academia.edu/36590668/Orpheus_a_Figure_of_the_Marvelous_in_Baroque_Opera_Orfeu_Figura_do_Maravilhoso_na_%C3%93pera_Barroca (дата звернення: 12.04.2022 р.).
19. Oltean T. The myth of «Orpheus» in the French baroque cantata, from Charpentier to Rameau. Hypostases of the dramatic. URL: <https://www.musicologypapers.ro/articole/05%20the%20mith%20of%20orpheus.pdf> (дата звернення: 13.04.2022 р.).
20. Roberts Ronald Ralph. The 'Cantates Francaises' of Andre Campra. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, D.M.A., 1972. 221 p.
21. Schreuder Bernard. La Haute-contre. URL: <http://musebaroque.fr/la-haute-contre> (дата звернення: 16.04.2022 р.).
22. Tunley D. The Eighteenth Century French Cantata. Oxford: Clarendon Press, 1997. 304 p.

References

1. Artem'yeva V. B. Zhyttyetvorchist' Zhana-Filippa Ramo: aspekty periodyzatsiyi. Chasopys NMAU imeni P. I. Chaykovs'koho. 2016. № 1. S. 31-44.
2. Biyo V. V. Interpretatsiya opery-baletu ZH.-F. Ramo «Halantni Indiyi» na suchasnomu etapi. Kyiv's'ke muzykoznavstvo. 2016. Vyp. 54. S. 188-200.
3. Biyo V. V. Korol'-Sontse, ozbrojenyy bohamy. Naukovi zbirkyy L'viv's'koyi natsional'noyi muzychnoyi akademiyi imeni Mykoly Lysenka. 2017. Vyp. 41. S. 276-287.
4. Biyo V. V. Frantsuz'kyy prydvornyy balet. Aktual'ni pytannya kul'turolohiyi. 2016. Vyp. 16. S. 176-181.
5. Bryantseva V. N. Zhan Filipp Ramo i frantsuzskiy muzykal'nyy teatr. Moskva : Muzyka, 1981. 303 s.
6. Bulycheva A. V. Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XVIII veka: uchebnoye posobiye. Moskva : Nauchno-izdatel'skiy tsentr «Moskovskaya konservatoriya», 2018. 112 s.
7. Dan'shyna V. B. Frantsuz'kyy muzychnyy teatr vid baroko do klasytsyzmu (na materialy tvorchosti Zhana-Batista Lyulli ta Zhana-Filippa Ramo): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychnye mystetstvo / Odes'ka derzhavna muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odessa, 2010. 18 s.
8. Dugin A. G. Noomakhiya: voyny uma. Frantsuzskiy Logos. Orfey i Melyuzina. Moskva : Akademicheskyy proyekt, 2015. 439 s.
9. Zhestkova O. V. Golosa Parizhskoy opery (1820–1830): Uchebnoye posobiye. Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2015. 80 s.
10. Ivanova I. L., Kukol' H. V., Cherkashyna M. R. Istoriya opery: Zakhidna Yevropa XVII-XIX stolittya: navchal'nyy posibnyk / Za red. M. R. Cherkashynoyi. Kyiv : Zapovit, 1998. 384 s.
11. Mirzoyan Ye. A. Iskustvo khorovogo i sol'nogo vokala: genezis i evolyutsionnoye vzaimodeystviye: diss. ... kand. iskuststvedeniya: 17.00.03 muzykal'noye iskustvo / Odesskaya natsional'naya muzykal'naya akademiya imeni A. V. Nezhdanovoy. Odessa, 2017. 188 s.
12. Omel'chenko-Ahay Kukhi H. S. Zhanr sol'noyi kantaty yevropeys'koyi tradytsiyi v istorychnomu rozvytku (XVII–XX stolittya): avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychnye mystetstvo / Natsional'na muzychna akademiya Ukrayiny imeni P. I. Chaykovs'koho. Kyiv, 2020. 16 s.
13. Tereshchenko A. Kantata. Ukrayins'ka muzychna entsyklopediya. Kyiv: NAN Ukrayiny; Instytut mystetstvoznavstva, fol'klorystyky ta etnolohiyi im. M. T. Ryl's'koho, 2008. Т. 2. S. 316–319.
14. Cherkashina-Gubarenko M. R. Opernyy teatr v prostranstve menyayushchegosya mira. Stranitsy opernoy istorii v kartinkakh i litsakh: monografiya. Khar'kov : Akta, 2013. 468 s.
15. Shan Yun. Misterial'ni aspekty «velykoyi» frantsuz'koyi opery ta yikh vidtvorennya u tvorchosti Dzh. Meyerbera ta ZH. F. Halevi: dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 Muzychnye mystetstvo / Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi. Odessa, 2021. 211 s.
16. D'Aoust Jason R. The Orpheus Figure: The voice in writing, music and media. URL: https://ir.lib.uwo.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3165&context=etd&preview_mode=1 (дата звернення: 12.04.2022 р.).
17. Duron F. Cantate Francaise. *Rameau de A e Z*. Paris: Fayard/IMDA, 1983. P. 80-81.
18. Legrand R. Orpheus: a Figure of the Marvelous in Baroque Opera. URL: https://www.academia.edu/36590668/Orpheus_a_Figure_of_the_Marvelous_in_Baroque_Opera_Orfeu_Figura_do_Maravilhoso_na_%C3%93pera_Barroca (дата звернення: 12.04.2022 р.).
19. Oltean T. The myth of «Orpheus» in the French baroque cantata, from Charpentier to Rameau. Hypostases of the dramatic. URL: <https://www.musicologypapers.ro/articole/05%20the%20mith%20of%20orpheus.pdf> (дата звернення: 13.04.2022 р.).

20. Roberts Ronald Ralph. The 'Cantates Francaises' of Andre Campra. The Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, D.M.A., 1972. 221 p.
21. Schreuder Bernard. La Haute-contre. URL: <http://musebaroque.fr/la-haute-contre> (дата звернення: 16.04.2022 р.).
22. Tunley D. The Eighteenth Century French Cantata. Oxford: Clarendon Press, 1997. 304 p.

METAMORPHOS OF THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE FRENCH SALT CANTATE OF THE XVII – XVIII CENTURIES

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

Attention is focused on the specifics of the interpretation of the image of Orpheus in the French solo cantata of the XVII – first half of the XVIII century, represented in the works of M. A. Charpentier, L.-N. Clerambo, F. Courbois and J. F. Rameau. Substantial and typological features of this genre and features of its timbre interpretation are revealed. The poetic and intonational originality of the works of these authors, which arose at the intersection of the typology of Italian cantata and genre and style guidelines of the French classicist-baroque musical-historical tradition, which was formed against the background of spiritual and ethical pursuits of French absolutism and salon culture.

Key words: cantata, French solo cantata, Orpheus, «eternal image», antiquity, French classicism, baroque.

UDK 784.5

METAMORPHOS OF THE IMAGE OF ORPHEUS IN THE FRENCH SALT CANTATE OF THE XVII – XVIII CENTURIES

Dzhulay Anna – Candidate of Philosophy, Honored Artist of Ukraine, professor of solo singing,
Odessa National Music Academy named after A. V. Nezhdanova, Odessa

The purpose of the work is to identify genre and stylistic features of the reproduction of the image of Orpheus in the French solo cantata of the XVII-XVIII centuries.

The methodological basis of the work is the intonation concept of music in the perspective of intonation-stylistic analysis, inherited from B. Asafyev and his followers in Ukraine, as well as interdisciplinary and historical-cultural methods that together mark the genre-style and spiritual-musical uniqueness of French solo cantata and its meaningful «dominant», focused on the reproduction of the multifaceted image of Orpheus.

The scientific novelty of the work is determined by the fact that for the first time it was introduced into the musicological circulation of materials on the genre specifics of the French solo cantata with Orphic themes and genre-style guidelines of the works of its representatives.

Conclusions. The poetics of the French solo cantata, presented in the creative heritage of M. A. Charpentier, L. N. Clerambo, F. Courbois and J. F. Rameau, was formed at the intersection of the traditions of Italian Baroque opera and the achievements of French musical and theatrical practice of XVII-XVIII centuries. The latter, in turn, fed on the artistic traditions of the French aristocratic salon and the spiritual and ethical guidelines of the culture of French absolutism in general. A special place in the works of this genre belongs to Orpheus as a leading «eternal image» of French culture since the Middle Ages, which embodies the high sacred mission of musical and poetic art and creative beginnings aimed at spiritual and ethical transformation of human nature and society. The dominance of this image («one-actor theater») in the French solo cantata, realized through the timbre of Haut contre, determines its genre specificity and structure. The latter is built on the level of alternation of arias and recitatives, genetically descended from the traditions of French oratorical eloquence, the poetics of the French court aria and their sacred and mysterious primary sources.

Key words: cantata, French solo cantata, Orpheus, «eternal image», antiquity, French classicism, baroque.

Надійшла до редакції 27.04.2022 р.

УДК 78.03:94(477-25) «652»]:[78.087.4:780.616.433]

ОБРАЗ ДАВНЬОГО КИЄВА В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ 1980-х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ ПРОГРАМНИХ ЦИКЛІВ Б. ФІЛЬЦ, І. СОНЕВИЦЬКОГО, Г. САСЬКА)

Бондаренко Анна – аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти,
Київський університет ім. Бориса Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-5869-2711>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.520>
anna.bondarenko.piano@gmail.com

Розкрито образ давнього Києва на підставі аналізу драматургії та стилістики програмних фортепіанних циклів Б. Фільц, І. Соневицького й Г. Саська. Визначено типи програмності, до яких належать означені твори: узагальнений («Київський триптих» Б. Фільц) та картинний («Триптих» І. Соневицького і «Відгомін століть» Г. Саська). Охарактеризовано драматургію цих творів, в основі якої сюїтний принцип композиції. Виділено три образні лінії, що