

УДК 78.071.1(44)(092):782.041-055.2

DOI 10.34064/khnum1-6807

Пей Юнтін

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики

e-mail: 519746607@qq.com

ORCID iD: 0000-0003-0507-5792

Оперні жіночі персонажі в контексті образної парності (на прикладі опери «Кармен» Ж. Бізе)

Розуміння драматургічної будови твору є запорукою успішного публічного виконання і має безпосереднє відношення до діяльності диригентів, вокалістів, інструменталістів, які долучаються до постановки опери. Дослідження драматургії всесвітньовідомої опери Ж. Бізе «Кармен» досі залишається невисвітленим питанням у сучасному вітчизняному музикознавстві. Мета статті полягає у визначенні специфіки композиторського втілення парних жіночих образів (Кармен і Мікаели) в контексті загальної драматургії опери Ж. Бізе «Кармен». Новизна постановки проблеми полягає в тому, що вперше досліджуються драматургічні функції парних жіночих образів та характер їх взаємодії. За результатами аналізу стверджується, що «парність» персонажів проявляється через яскравий контраст на образно-емоційному рівні, який віддзеркалюється і в музичній мові. Мікаела втілює традиційний ідеал жінки, яскраво виражений позитивний характер, тоді як Кармен, значно більше привабливіша для чоловіків своєю пристрасністю, волелюбністю, яскравістю натури, не зважає на соціальні норми поведінки; відповідно, в музичній характеристиці Мікаели переважає кантиленне начало, тоді як образ Кармен органічно втілено через стихію танцювальних ритмів та інтонацій. Два жіночих образи доповнюють один одного і по-різному впливають на еволюцію головного чоловічого персонажа – дона Хозе. Таким чином, результати проведеної розвідки свідчать про важливість розуміння драматургічної ролі парних образів оперних персонажів та дослідження їх не відокремлено один від одного, а разом.

Ключові слова: драматургічні функції; музична мова; опера Ж. Бізе «Кармен»; оперне мистецтво; оперна драматургія; парні жіночі образи; контраст; взаємодоповнення.

Постановка проблеми.

Парність є важливою категорією різних видів мистецтва. Зокрема, особливими жанрами живопису та скульптури з давніх часів є парний портрет та парна скульптура. Численні приклади характеристики людських образів за принципом парності спостерігається в літературних творах різних історичних епох та національних культур: від стародавніх міфів до сучасних романів, оповідань та іншого. Особливо значущою парність виступає в контексті хореографічного мистецтва, оскільки більшість танцювальних жанрів передбачають виконання в парі. Не є виключенням і музичне мистецтво: парність присутня у різних інструментальних та вокально-інструментальних жанрах (опери, ораторії, кантати, вокальні та інструментальні цикли, романси).

На сьогоднішній день у вітчизняному музикознавстві відсутні наукові розвідки, присвячені феномену парних образів у драматургії оперного твору. Втім, парні образи широко використовуються як композиторами-класиками, так і представниками більш пізніх епох, включно із сучасною. Аналіз персонажів опери в контексті їх *образної парності* дозволяє більш цілісно осягнути драматургічний задум твору, семантику його образів, а також зрозуміти значення контрастів та паралелей на рівні музичної мови.

Останні дослідження і публікації. Необхідною складовою дослідження специфіки втілення образів оперних жіночих персонажів у контексті парності є орієнтація в загальних питаннях музичної драматургії, яким присвячені наукові праці О. Белоенко (2020), В. Вишинського (2016), О. Чиркова (2006). Зокрема, О. Белоенко пов'язує драматургію з мистецтвом написання драм, теорією їх побудови, сюжетно-образною логікою розгортання твору, його концепцією. В. Вишинський розглядає музичну драматургію крізь призму осмислення процесу музичного сприйняття. О. Чирков вводить поняття «метавиду драматургії», під яким розуміє наслідування античній моделі синкретичного мистецтва, що акумулює у собі виражальні та зображальні особливості різних мистецтв і є способом «суб'єктивного перетворення багатомірного і неоднозначного світу» за допомогою певної мови, одиницею якої, на його думку,

у видовищних мистецтвах є мізансцена (Чирков, 2006). О. Ярошенко (2021: 171) виокремлює певні загальні закони побудови драми, серед них наявність чітко вираженого конфлікту, що розкривається в діалектичних взаєминах дії і протидії, і традиційної моделі етапів розвитку (експозиція, зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка).

Не менше значення мають наукові розвідки, в яких досліджуються основні проблеми оперного жанру. Серед них статті В. Рожка (2014), М. Черкашиної-Губаренко (2022), посібник Дж. Керман (Kerman, 2005). Зокрема, М. Черкашина-Губаренко значну увагу приділяє оперному лібрето як вербальній основі, що слугує основним фундаментом для вибудовування загальної драматургії оперного твору.

Наукові розвідки, присвячені оперній творчості Ж. Бізе, у вітчизняному музикознавстві практично відсутні, тому головними в цьому питанні є іншомовні джерела. Серед них – праці М. Абдумуталібовича (Abdumutalibovich, 2022), М. Христофорідіса (Christoforidis, 2011), М. Дібберн (Dibbern, 2000). Так, М. Абдумуталібович досліджує основні життєві події, які вплинули на формування світогляду композитора. Безпосередньо опері «Кармен» присвячене дослідження М. Дібберн. Авторка фокусує увагу на співіснуванні різних редакцій оперного твору. Стаття М. Христофорідіса розкриває значення «Кармен» у розвитку іспанської національної опери.

Отже, *актуальність* і *новизна* запропонованої теми зумовлені відсутністю наукових праць, спеціально присвячених парним жіночим образам в оперному мистецтві. У представленій розвідці вперше суттєво оновлено ракурс дослідження драматургії оперного твору і поглиблено розглянуто драматургічну роль парних жіночих образів в оперному мистецтві на конкретному прикладі.

Мета дослідження полягає у визначенні специфіки композиторського втілення парних жіночих образів (Кармен і Мікаели) в контексті загальної драматургії опери Ж. Бізе «Кармен». У зв'язку з цим необхідно вирішити такі **завдання**:

- виявити відмінні риси у музичній мові двох жіночих персонажів – Кармен і Мікаели;

- визначити характер взаємодії парних жіночих образів у контексті загальної драматургії опери.

У відповідності до мети і поставлених завдань використовуються такі **методи дослідження**: феноменологічний (спрямований на осягнення рис творчої особистості Ж. Бізе та його оперної творчості), компаративний (для порівняння характеристик двох жіночих персонажів – Мікаели та Кармен – на образно-емоційному рівні та, як наслідок, на рівні музичної мови), жанрово-стильовий (дозволяє визначити жанрові витоки тих чи інших музичних номерів та виявити характерні стійкі риси музичної мови обраних для аналізу персонажів опери), семантичний (на рівні вербального тексту дає змогу визначити точне значення слів, необхідних фрагментів французького лібрето), функціонально-структурний (дозволяє виявити функції різних засобів музичної виразності та дослідити їх ієрархію).

Виклад основного матеріалу дослідження.

У творчій спадщині Ж. Бізе (1838–1875) жанру опери належить центральне місце. «... Жорж Бізе створив унікальний стиль, тісно пов'язавши традиції французької класичної музики й живі мелодії фольклору інших народів», – зазначає М. Абдумуталібович (Abdumutalibovich, 2022: 82). Чи не найяскравішим свідченням цього є опера «Кармен» – вершина творчості композитора, де основою класичного оперного *bel canto* органічно стають ритмоінтонації іспанських, угорських народних пісенно-танцювальних мелодій, формуючи своєрідність її сольних та ансамблевих номерів.

Для аналізу будь-якої опери першорядним завданням є дослідження її драматургії. «Кожний музичний твір ... має свою будову, драматургію, яка існує в уяві композитора, виконавця, слухача», – зазначає О. Белоенко (2022 : 22). Драматургія опери «Кармен» є досить складною й багатогранною, головні герої (Кармен, Хозе) поєднують у собі різнохарактерні якості, їх образи трансформуються протягом твору, і важко виявити їх приналежність до позитивних чи негативних – кожен з них немов невідступно слідує шляхом, задалегідь підготовленим злюю долею. На тлі драматургічної лінії головних персонажів цікавою виявляється й взаємодія образів

Кармен та Мікаели, які можна назвати парними: з одного боку, вони є протилежними, з іншого – взаємодоповнюючими – їх спільною драматургічною «віссю» є вплив на еволюцію образу Хозе.

З Мікаелою композитор знайомить слухача ще до того, як з'являється Кармен – на початку I дії (Сцена та хор № 2). Зміст першої хорової сцени – це розмова Мікаели з сержантом Моралесом та іншими солдатами. Дівчина шукає свого нареченого, дона Хозе, проте, як виявляється, його немає на місці – він невдовзі прийде з іншим ескадроном на зміну. Ж. Бізе детально «прописує» музичними засобами різні емоційні відтінки. Вже перші короткі репліки Мікаели «говорять» про щирість та наївність дівчини у спілкуванні з чоловіками. Фраза «*Moi, je cherche un brigadier*» («Шукаю бригадира»), з одного боку, віддзеркалює твердість намірів героїні (гармонічний план $t-D-t$, в мелодії опора на стійкі ступені $g-moll$), а з іншого, – передає схвильованість та деяку сором'язливість (**p**, короткі паузи між словами). Наступна фраза спирається на поступовий низхідний рух мелодії (від es^2 до f^1) і закінчується відхиленням у *B-dur* (паралельний мажор). У такий спосіб композитор відобразив теплі почуття Мікаели по відношенню до коханого, ім'я якого вона згадує в цей момент. Стривожені запитання («*Le connaissez vous?*», «*Vraiment?*») – «Ви знаєте його?», «Так?») підкреслюються висхідними інтонаціями та *staccato* в оркестрі. Повернення кантилени в наступних фразах знову віддзеркалює заглиблення дівчини у думки про коханого. Яскравим є епізод, в якому Мікаела твердо відмовляється від пропозиції солдат дочекатись дона Хозе в їх оточенні. Запитання «*Chez vous?*» («У вас?») повторюється декілька разів – наростаюче сум'яття відтворюється за допомогою нюансу **f** та підвищення теситури. Відповідь «*Non pas, non pas...*» («Ні, ні, ні, ні...») супроводжується поступовим зменшенням динаміки і закінчується зупинкою на h^1 на **p** – дівчина починає відчувати страх перед солдатами, які наполягають на своєму. У той же час, вона не хоче їх образити. Палкий характер наступної промови – «*Je n'en doute pas...*» («Я в цьому не сумніваюся...») – переданий низхідним рухом по півтонах, який розпочинається з *вершини джерела*, при цьому дуолі у вокальній партії поєднуються з тріолями

в оркестрі. Наступний сольний епізод відмічений появою маршового характеру в музиці (розмір 2/4, чітка опора на сильні метричні долі, пунктирний ритм) – Мікаела обіцяє повернутись, коли прийде її сміливий дон Хозе. Незважаючи на продовження умовлянь, героїня залишається непохитною у своєму рішенні. Тверде повторення «*non pas*» кожного разу звучить на півтон вище попереднього. Остання репліка «... *messieurs soldats!*» («... панове солдати!») співпадає з досягненням мелодичної вершини (g^2) і є кульмінаційною точкою у вокальній партії героїні у цій сцені.

Глибина почуттів Мікаели, її поважне ставлення до матері дона Хозе розкривається її у дуєті з коханим, який є яскравим взірцем камерної лірики (№ 7, «*Parle moi de ma mère!*», *B-dur*). Образ героїні опиняється на передньому плані у середньому розділі номеру, де Мікаела розповідає про свою зустріч з матір'ю Хозе. Розділ розпочинається в дусі спокійного оповідання: у більш повільному темпі («*un poco piu lento*»), у тихій динаміці. Втім, невдовзі дівчина пригадує тогочасне радісне передчуття щасливих подій, яке оволоділо нею, коли матір нареченого попросила Мікаелу провідати Хозе та передати йому теплі слова від неї. Темп пожвавлюється (*Allegro moderato*); кантиленні епізоди в оркестрі й тривалі теми у вокальній партії починають чергуватися з контрастними фрагментами, побудованими на *staccato*, і більш короткими фразами, що асоціюється зі схвильованим серцебиттям та уривчастою мовою. Дівчина пригадує розмову дослівно: вербальний текст цього розділу містить пряму мову матері Хозе.

Щире бажання літньої жінки, щоб у її сина все було добре, щоб він знав, що вона благословляє його та молиться за нього, віддзеркалюється у вокальній партії Мікаели темами із широкими ходами та хвилеподібним голосоведінням, злетами до мелодичних вершин (f^2 , g^2). Знову дещо уповільнюється рух («*poco meno mosso*»). В оркестровому супроводі композитор виводить на перший план тембр арфи – її тріольні фігурації підтримуються тривалими співзвуччями у виконанні струнних. Щире прохання передати Хозе ніжний поцілунок – «*Et ce baiser que je te donne De ma part tu le lui rendras*» («І цей поцілунок, який я тобі дарую, зі свого боку ти повернеш його

йому)) – стає кульмінацією розділу. Головне слово «part» («повернеш») підкреслюється досягненням g^2 на *ff* і ферматою (див. нотний Приклад 1).

Приклад 1. Дія I, № 7, тт. 69–72.

The image shows a musical score for a voice and piano. The voice part is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom two staves. The lyrics are: "ras; Et ce bai-ser que je te don-ne, De ma part tu le lui ren-". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *ff*, *pp*, *rit.*, *dim.*, *poco sf*, and *colla voce*. There are also some markings like "3" and "2" indicating triplets and other rhythmic patterns.

Розповідь дівчини зворушує Хозе до глибини душі. Він згадує рідний дім і розуміє, що буде щасливим тільки з Мікаелою (перед цим він перебував під враженням від краси циганки Кармен). У заключному розділі дуету партії Хозе та Мікаели об'єднуються, рухаючись в унісон чи паралельними консонансами, а також по черзі проводять одні й ті самі інтонаційні звороти, що свідчить про досягнення повної узгодженості та взаєморозуміння між героями.

Певна трансформація образу Мікаели спостерігається в її арії з III дії. Вона вже не та наївна дівчина, що мріє в очікуванні нареченого, якою була на початку опери. Після того, як Хозе побував у в'язниці, а потім залишився з Кармен та контрабандистами, дівчина розуміє, що колишнє щастя повернути неможливо. Поборовши страх опинитись у безлюдній місцевості – притулку контрабандистів, Мікаела приходить туди, щоб сказати Хозе, що його мати вмирає.

Невеликий оркестровий вступ, який передує власне арії, відтворює стан прихованої стривоженості – героїня відчуває небезпеку, в будь-який момент можна очікувати напад злочинців. Композитор віддзеркалює її настрій за допомогою схвильованих

коротких фігурацій у струнних, які супроводжують соло гобоя. Подальший речитативний епізод Мікаели підтримується «занепокоєним» *tremolo*.

Арія героїні має тричастинну будову. Крайні розділи спираються на мажорний лад (*Es-dur*) – дівчині вдалося зберегти тепле відношення до коханого. Широки арпеджіо струнних доповнюють тривалі хвилеподібні фрази вокальної партії, побудовані за принципом наростання, яке забезпечується поступовим динамічним (*p* → *crescendo* → *molto f*) та теситурним розвитком всередині кожної побудови. У такий спосіб відображено емоційні хвилі: періодичні посилення та згасання почуттів.

Середній розділ арії відрізняється внутрішньою контрастністю та новим енергійним, рішучим характером, оскільки за змістом вербального тексту думки Мікаели у цей момент зосереджуються навколо її суперниці – Кармен. Вже найперші репліки звучать у більш жвавому темпі (*Allegro molto moderato*) та гучній динаміці (*mf, f*) на тлі стрімких, «гнівних» висхідних пасажів оркестру й містять пунктирні ритмоформули та стрибки на широкі інтервали («*Je vais voir de prescette femme, Dontles artifices maudits...*» – «Я йду до цієї жінки, чий прокляті хитрощі...»). Гірке усвідомлення того, що ця жінка розлучила її та Хозе і є більш красивою, віддзеркалюється в музиці наступних фраз тихими нюансами (*p, pp*), щемливими затриманнями, уповільненням темпу (*allargando*). Проте, це надає Мікаелі лише більшої впевненості. Зміст наступних слів – «*Mais jene euxpas avoir peur!... Je parlerai haut devant elle... Ah!*» («Але я не боюся!.. Я буду голосно говорити перед нею... Ах!») – відтворюється поверненням до основного темпу, пунктирною та тріольною пульсацією в оркестрі, стрімким збільшенням динаміки та теситури. На відчайдушний вигук «*Ah!*» припадає кульмінація (солістка у цей момент виконує h^2 на *ff*). Завершальний епізод середнього розділу (*diminuendo, ritardando*) повертає музичну течію до початкового спокійно-просвітленого настрою, в якому витриманий також і заключний розділ арії.

Антиподом Мікаели є головна героїня опери, циганка Кармен. Вперше вона з'являється на сцені всередині I дії, наприкінці № 4 –

за сюжетом, виходить на вулицю з тютюнової фабрики разом з іншими робітницями. Знаменита хабанера Кармен (наступний номер) є яскравим музичним втіленням образу ексцентричної жінки, яка не обтяжує себе загальноприйнятими моральними принципами, і, знаючи силу своєї привабливості, поводить з чоловіками, як їй заманеться. Загалом, музика номеру має яскраво виражену танцювальну основу, відтворюючи характерні ознаки хабанери, до яких належать дводольний розмір (2/4), помірний темп (у цьому випадку *Allegretto, quasi andantino*) та наявність ритмоформули, яка містить пунктирний ритм на першій долі та невинно повторюється у басовому акомпанементі протягом усього танцю. Основна тема являє собою нестійкий низхідний рух по звуках хроматичної гами і у процесі музичного розвитку піддається варіюванню. Мінливістю відрізняється і ладова основа: основна тональність *d-moll* протягом арії чергується з *D-dur*; закінчується номер також в однойменному мажорі.

Після експозиційного сольного заспіву («*L'amour est un oiseau rebelle Que nul ne peut apprivoiser...*») – «Кохання – непокірний птах, якого ніхто не може приборкати...») Кармен вдається до іронічних зітхань («*L'amour*» – «кохання»), які доповнюються хором співом – натовп людей захоплено повторює попередні слова циганки, наслідуючи основну тему її арії. У подальшому музичному розвитку хор продовжує підтримувати солістку, коли вона співає, «підкреслюючи» найбільш значимі слова та дублюючи сольні епізоди повністю, коли вона замовкає. Декілька разів відокремлюється вербальний текст «*Mais si je t'aime, prends gardeu tui*» («Але якщо я люблю тебе, бережися...»). Зокрема, наприкінці номеру він виконується солісткою в імпровізаційному характері, в умовах поступового динамічного розвитку (*p* → *crescendo* → *f*) і супроводжується ферматою на мелодичній вершині (*f*²). У такий спосіб композитор відтворює мінливість почуттів Кармен і ту безтурботність, з якою вона змушує страждати тих, хто в неї закохується.

Важливим для загальної драматургії опери є момент у № 6, коли Кармен навмисно хоче привернути до себе увагу Хозе та зневажливо кидає в нього квітку. Поява лейтмотиву долі Кармен в оркестровому

супроводі символізує «передчуття» нового розгортання подій та трагічної розв'язки.

Волелюбність Кармен розкривається у наступних сценах, де вона відверто фліртує з капітаном Цунігою (№ 9, пісня «*Tra la lalalalalala, Coupe moi, brule moi*» – «Тра ла лалалалалала, ріж мене, пали мене»), а потім закохує в себе Хозе (№ 10, Сегідилья та дует). Як пісня, так і сегідилья Кармен пройняті танцювальними ритмами, що досягається, насамперед, завдяки метричній організації (розміри 6/8, 3/8).

Яскрава замальовка кочового побуту циган, що розкриває їх прагнення до свободи й життя сьогоднішнім днем, міститься в пісні Кармен на початку II дії (сцена в таверні Лілас Паст'я – притулку контрабандистів). Відтворення атмосфери циганського музикування досягається завдяки інструментальному складу (композитор використовує тембр бубна) та фактурі оркестрового супроводу, яка імітує шипки струн на гітарі. З іншого боку, «колеритним» є гармонічне ядро: $t-VI_6-D_6-N_6 \rightarrow S_6-s_6-K-DD-VII_7-D_7-t$ на тлі тонічного органного пункту (*e-moll*).

Безпосередня зустріч Кармен і Мікаели відбувається у фіналі III дії. Перший сольний епізод Мікаели є своєрідною ліричною кульмінацією її образу. Композиторська ремарка *molto espressivo* та звернення до тембру арфи і тріольних фігурацій в оркестровій фактурі утворює музично-сміслову арку з дуєтом Мікаели та Хозе з I дії: героїня ніби гірко згадує щасливе минуле. Вокальна партія спирається на кантилену: поступовий рух чергується з широкими ходами. Зокрема, в кульмінації присутні стрибки на дециму та дуодециму. Скорботністю вирізняється наступний невеликий сольний епізод, в якому Мікаела висловлює головне невтішне повідомлення. Музична фраза розпочинається в низькій теситурі й тихій динаміці, мелодія спирається на остинатний рух. Втім, невдовзі, почуття виливаються назовні – слова «*Ne voudait pas mourir sans't'aroir pardonne!*» («Не хоче вмирати, не прошившись з тобою!») супроводжуються стрімким підйомом до as^2 й подальшим спуском мелодії на *diminuendo*.

Кармен впродовж розмови між Мікаелою та Хозе залишається майже безмовною, але впливає на почуття колишнього коханця

своєю поведінкою, демонструючи своє нове захоплення тореадором Ескамільйо. Лише кілька її коротких гнівних реплік викликають у Хозе «вибух» лютої ревності. Жорстка настанова «*Oui, tu devrais partir*» («Так, ти повинен йти геть!») передається акцентуванням найвищих нот (e^2 , f^2) в умовах висхідних квартових ходів та пунктирного ритму.

Кульмінація образу Кармен міститься у фіналі опери (дуєт із Хозе, IV дія). Композитор виокремлює її відчайдушний вигук «*Je l'aime et devant la mort meme Je repeaterai que, je l'aime*» («Я кохаю його і навіть перед обличчям смерті повторюватиму, як я кохаю його»). В уповільненому темпі (*molto moderato*) в умовах стрімкого висхідного руху він звучить як тріумф свободи, перемоги життя над смертю. Повторення слова «*l'aime*» («кохаю») підкреслюється зупинкою на мелодичній вершині (фермата на as^2 , див. Приклад 2). Отже, навіть страх смерті не може примусити Кармен зрадити свої почуття.

Приклад 2. Дія IV, фінал, тт. 146–148.

Molto moderato. (♩ = 84)

к. *Je l'aime et de-vant la mort mè-me Je ré-pè-te-rai que je l'ai -*

Molto moderato. (♩ = 84)

f

Висновки.

В цілому, образ Кармен поданий у значно більш розгорнутому та розвиненому вигляді, оскільки Кармен є головною героїнею опери. Втім, обидва жіночі образи, як Кармен, так і Мікаели, відіграють важливу роль у загальному драматургічному розвитку

через взаємодію з головним чоловічим персонажем – Хозе. Цікаво, що експозиція обох образів відбувається в контексті показу й інших персонажів: вокальні партії героїнь поєднуються з хоровим звучанням (поява Мікаели – № 2, Сцена та хор, розмова з солдатами; вихід Кармен – завершення № 4, № 5, Хор робітниць тютюнової фабрики; Хабанера з хором). Взаємодія з Хозе відбувається в ансамблевих номерах.

Зазначимо, що головні жіночі образи протягом опери принципово не змінюються. Мікаела залишається доброю, милосердною дівчиною, яка живе за високими моральними принципами. Кармен також залишається вільною жінкою, вірною своїй пристрасній, мінливій натурі. Втім, обидві героїні впливають на еволюцію образу Хозе. Образний взаємозв'язок «Мікаела-Хозе» обумовлений природними рисами характеру героя: його чесністю, порядністю, дбайливим ставленням до близьких (№ 7 – дует «*Parle moi de ma mère!*»). Навіть після суттєвих змін в його образі життя Мікаела знову «пробуджує» в Хозе ці якості (фінал III дії). Кармен, навпаки, сприяє трансформації початково непоганої людини, наділяючи Хозе безчесністю, грубістю, жорстокістю (№№ 9, 10, Пісня та мелодрама; Сегідилья та дует). Як результат, вона сама гине від руки героя, «понівеченого» такими любовними стосунками (фінал IV дії).

Отже, наведений аналіз виявив, що *парність* оперних жіночих персонажів проявляється, перш за все, через яскравий *контраст* на образно-емоційному рівні. Мікаела наділена такими якостями, як щирість, вірність, чистота, доброта, готовність допомогти ближнім; Кармен втілює образ набагато більш складний, експресивний і навіть ексцентричний – пристрасної жінки, яка нехтує загальноприйнятою мораллю, але, у той же час, не зраджує власного принципу: свободи жити за велінням серця, що підпитується всім укладом життя її кочового народу, й навіть перед страхом смерті вона лишається вірною своїм почуттям. Відповідно, контрастують і музичні характеристики героїнь: вокальній партії Мікаели притаманні ліричність і кантиленність (поступовий рух мелодії поєднується з широкими інтервальними ходами), партії Кармен – опора на танцювальні жанри (хабанеру, сегідилью). Разом з тим, спостерігається певне

взаємодоповнення образів: як Мікаела, так і Кармен є втіленням жіночого начала, під впливом якого протягом розгортання оперної дії відбуваються трансформації характеру головного чоловічого персонажа – дона Хозе.

Таким чином, результати проведеної розвідки свідчать про важливість розуміння драматургічної ролі парних образів оперних персонажів та дослідження їх не відокремлено один від одного, а разом. Подібні дослідження слід визнати правомірними та перспективними для розкриття специфіки драматургічних рішень як у класичних оперних зразках, так і в операх сучасних композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

- Белоенко, О. В. (2020). Музично-образна драматургія твору як наукова категорія. У зб. *Час мистецької освіти. Мистецька освіта: пошуки та відкриття: VIII Всеукр. наук.-практ. конф., 16–17 черв. 2020 р.* (Ч. 1–2). Ч. 1, сс. 20–24. Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди, URI: <http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/4306>
- Вишинський, В. В. (2016). Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства. У зб. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття. Матеріали II Міжнарод. наук.-практ. конф., 14–15 квіт. 2016 р.*, сс. 361–367. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка.
- Рожок, В. (2014). Мистецтво опери: реформаторський потенціал та історичні шляхи його втілення. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 1 (22), 86–94.
- Черкашина-Губаренко, М. Р. (2022). Поетика оперного жанру. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 18 (1), 17–25.
- Чирков, О. С. (2006). Драматургія – мистецтво драми? *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 30, 104–109, <http://eprints.zu.edu.ua/1429/1/66.pdf>
- Ярошенко, О. (2021). Музична драматургія як чинник динамічного розвитку музичного твору. У зб. *Topical issues of modern science and education, Abstracts of XI International Scientific and Practical Conference Tallinn, Estonia March 11–13, 2021*, pp. 170–173. Tallinn, Estonia.

- Abdumutalibovich, M. (2022). Exploring the Work of George Bizet in Music Education Classes in Higher Education. *Academicia Globe*, 3 (03), 80–86, doi:10.17605/OSF.IO/S798E.
- Christoforidis, M. (2011). Georges Bizet's "Carmen" and Fin-de-Siècle Spanish National Opera. *Studia Musicologica*, 52 (1–4), 419–428.
- Dibbern, M. (2000). *Carmen: A Performance Guide*. (Vox musicae Series: the voice, vocal pedagogy, and song ; no. 4). Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press.
- Kerman, J. (2005). *Opera as drama*. (Fiftieth Anniversary Edition). Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

REFERENCES

- Abdumutalibovich, M. (2022). Exploring the Work of George Bizet in Music Education Classes in Higher Education. *Academicia Globe*, 3 (03), 80–86, doi:10.17605/OSF.IO/S798E [in English].
- Beloienko, O. V. (2020). Musical-figurative dramaturgy of the work as a scientific category. In *Time for art education. Art education: searches and discoveries: VIII All-Ukrainian science and practice conference, June 16–17 2020*. (Parts 1–2). Part 1, pp. 20–24. Kharkiv: Kharkiv H. S. Skovoroda National Pedagogical University, URI: <http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/4306> [in Ukrainian].
- Cherkashyna-Hubarenko, M. R. (2022). Poetics of the opera genre. *Art culture. Current problems*, 8 (1), 17–25 [in Ukrainian].
- Christoforidis, M. (2011). Georges Bizet's "Carmen" and Fin-de-Siècle Spanish National Opera. *Studia Musicologica*, 52 (1–4), 419–428 [in English].
- Chyrkov, O. S. (2006). Dramaturgy – the art of drama? *Bulletin of Ivan Franko Zhytomyr State University*, 30, 104–109, <http://eprints.zu.edu.ua/1429/1/66.pdf> [in Ukrainian].
- Dibbern, M. (2000). *Carmen: A Performance Guide*. (Vox musicae Series: the voice, vocal pedagogy, and song ; no. 4). Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press [in English].
- Kerman, J. (2005). *Opera as drama*. (Fiftieth Anniversary Edition). Berkeley and Los Angeles: University of California Press [in English].
- Rozhok, V. (2014). The art of opera: reform potential and historical ways of its implementation. *Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 1 (22), 86–94 [in Ukrainian].
- Vyshynsky, V. V. (2016). Dramaturgy as a concept and object of musicology. In *Professional art education and artistic culture: challenges of the*

21st century. Materials of II International science and practice conference, April 14–15 2016, pp. 361–367. Kyiv: Borys Grinchenko Kyiv University [in Ukrainian].

Yaroshenko, O. (2021). Musical drama as a factor in the dynamic development of a musical work. In *Topical issues of modern science and education, Abstracts of XI International Scientific and Practical Conference Tallinn, Estonia March 11–13, 2021*, pp. 170–173. Tallinn, Estonia [in Ukrainian].

Pei Yong Ting

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis
e-mail: 519746607@qq.com
ORCID iD: 0000-0003-0507-5792

Opera women's characters in the context of paired images (on the example of G. Bizet's opera "Carmen")

Statement of the problem.

The study of the dramaturgy of the world-famous Georges Bizet's opera «Carmen» remains an unsolved question in modern domestic musicology. However, a deep understanding of drama is the key to a successful performance and is directly related to the activity of conductors, vocalists, and instrumentalists who participate in the production of an opera.

The general issues of musical dramaturgy are represented in the scientific articles by O. Beloienko (2020), V. Vyshynsky (2016), O. Chyrkov (2006); the main problems of the opera genre are studied in the works by V. Rozhok (2014), M. Cherkashina-Hubarenko (2022), J. Kerman (2005). M. Dibbern's work is dedicated to the different editions of the opera "Carmen"; the article by M. Christoforidis reveals the significance of the opera "Carmen" for the development of the Spanish national opera. The relevance of the proposed topic is determined by the lack of research specifically devoted to paired female opera images.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to reveal the specifics of the composer's embodiment of paired women's characters (Carmen and Michaela) in the context of the general dramaturgy of G. Bizet's opera "Carmen". General and special research methods, such as phenomenological, comparative, genre-stylistic, semantic, functional-

structural were used in the study. The novelty of the work consists in determining the dramatic function of paired women's characters and their influence on the overall dramaturgy of the opera performance using the example of G. Bizet's opera "Carmen".

Research results.

In the creative heritage by G. Bizet (1838–1875), the genre of opera is central. The dramaturgy of his famous opera "Carmen" is a rather complex, multifaceted phenomenon, the main characters (Carmen, Jose) combine different qualities and transform during the work, and it is difficult to determine whether they belong to positive or negative groups – each of them, as it were, follows his own path, a pre-prepared year of evil fate. The interaction between the characters of Mikaela and Carmen, which can be called paired, is interesting: on the one hand, they are opposites, on the other hand, they are complementary (the common dramatic "axis" is the influence on the evolution of Jose's image).

The image of Carmen is presented in an expanded and developed way, since Carmen is the main character of the opera. However, both female characters – Carmen and Michaela – play an important role in the overall dramatic development through their interaction with the main male character – Jose. The exposition of both images is presented in the context of other characters, where the vocal parts of the heroines are combined with a choral sound. Interaction with Jose is observed in ensemble numbers. The main female characters do not fundamentally change throughout the opera. Mikaela remains a kind, compassionate girl who lives by high moral principles. Carmen also remains a free woman, true to her passionate, volatile nature. However, both characters influence the evolution of Jose's image. The figurative relationship of "Mikaela-Jose" is connected with the initial characteristic features of the hero: his honesty, decency, caring for loved ones. Even after significant changes in Jose's image, Mikaela once again "awakens" these qualities in Jose (Act III, the finale). Carmen – on the contrary, contributes to the transformation of the initial image of a man, endowing him with dishonesty, rudeness, cruelty. As a result, she dies at the hand of the character, "mutilated" by such love relationships (the finale of Act IV).

Conclusion.

As a result of the analysis, it was found that the "pairing" of the characters manifests itself through a bright contrast on the visual and emotional level: Mikaela is the personification of the traditional ideal woman, a strongly expressed positive character. The opposite is the image of the gypsy Carmen, who attracts much more attention from men with her passionate, free, fiery nature, but doesn't care about

the suffering of others. This figurative contrast is reflected in the musical language: Mikaela's solo episodes have a pronounced cantilena beginning (a smooth melodic movement prevails, which is combined with moves on wide intervals), while Carmen's numbers rely on dance genres (habanera, seguidilla). The two characters complement each other, as both Micaela and Carmen embody the feminine, and each of them has a different effect on the evolution of the main male character, Don José. Therefore, the importance of understanding the dramatic role of paired images and studying them not separately, but together, is undoubted.

Keywords: *dramaturgical functions; music language; G. Bizet's opera "Carmen"; opera art; opera dramaturgy; paired female images; contrast; complementarity.*

Стаття надійшла до редакції 9 вересня 2023 року