



МРНТИ 18.41.45

Т. В. Жарких¹

*¹Харьковский национальный университет
искусств им. И.П. Котляревского
(г. Харьков, Украина)*

ЖАНРОВО- ИНТОНАЦИОННЫЕ ПРЕДВЕСТНИКИ ОБРАЗА КАРМЕН В MELODIES Ж. БИЗЕ

ЖАНРОВО-ИНТОНАЦИОННЫЕ ПРЕДВЕСТНИКИ ОБРАЗА КАРМЕН В MÉLODIES Ж. БИЗЕ

Аннотация

Проведенный в данной статье вербально-музыкальный анализ двух сочинений Ж.Бизе, написанных в жанре *mélodie* в 1866 году на стихи В.Гюго: «Guitare» («Гитара») из вокального цикла «Feuilles d'album» («Листы из альбома») и «Les Adieux de l'hôtesse arabe» («Прощание аравитянки»), показал, что они являются одними из ярчайших в творчестве композитора предчувствий образа прославленной Кармен. Французский ориентализм, характерный для композиторского стиля Ж.Бизе, проявился не только в шедевре оперной драматургии «Кармен», а и в камерно-вокальных произведениях. Стилиевые черты французского ориентализма в творчестве Мастера обусловлены наличием: чёткой ритмоформулы, мелизматичности, танцевальности, театрального мышления, двойственной семантики.

Ключевые слова: жанр *mélodie*, французский ориентализм, ритмоформула, театральность мышления.

Введение

Ж. Бизе (1838 – 1875) известен, прежде всего, как автор одной из самых популярных опер в мире – «Кармен» (1875). В «Музыкальном словаре Гроува» это сочинение признано шедевром мировой оперной драматургии [1, с. 46]. «Кармен» является одновременно

и итогом всей жизни композитора, и вершиной всех его творческих достижений. Неоценённая при жизни художника, непохожая на всё то, что было на оперной сцене в 70-е годы XIX века во Франции (и мощные страсти, и разговорные диалоги, а не речитативы, как это было принято) музыка «Кармен»

в настоящее время понятна и желанна для слушателей во всех странах мира. Поэтому огромный интерес представляет изучение того, что предшествовало созданию бессмертного оперного творения.

Методы

В основе методологии исследования заложен комплексный подход. Данная работа опирается на контекстный (необходим для определения жанрово-стилевых связей между произведениями композитора), структурно-функциональный (предназначен для исследования композиционно-драматургических основ рассмотренных произведений) методы и теоретическую базу (обзор источников из разных областей литературоведения, музыковедения, вокальной педагогики, истории и теории театра).

Результаты

Творчество Ж.Бизе почти не изучено отечественными музыковедами. Существуют только некоторые статьи, посвящённые его оперным творениям, в частности, «Кармен» [2, с. 44], однако, что касается камерно-вокальных сочинений, то они вовсе не попали в поле зрения украинских учёных.

Множество путей, ведущих к «Кармен» содержится в камерно-вокальном наследии композитора эпохи романтизма. Один из таких путей связан с жанровой основой французской *mélodie*. Возникает вопрос, каким же образом причастен этот жанр к оперным сценам знаменитой «Кармен»? В данной статье осуществлена попытка ответить на этот вопрос.

Камерно-вокальное наследие Ж.Бизе насчитывает около 50 сочинений в жанре *mélodie* – сложного и изысканного жанра, который возник во

Франции в середине XIX века. Авторство термина «*mélodie*» принадлежит Г.Берлиозу, а его песенный цикл *Les nuits d'été* (1841) является ярким примером этого жанра. Тем не менее, французы полагают, что «настоящим основателем *mélodie* во Франции» [3, с. 215] стал Ш. Гуно.

Определение сущности *mélodie* можно найти как у отечественных, так и зарубежных музыковедов, таких как М.Фор, Бельтрандо-Патье, В.Жаркова, Е. Корниенко, В.Нечепуренко, С.Луковская. Суть сводится к тому, что главная особенность этого жанра – максимальное «растворение» музыки в поэзии и возникновение гармонии, где слово и мелодия едины и неразрывны. В основе французской *mélodie* – строгое совпадение акцентировки поэтической фразы и музыкального ритма. При «подключении» голоса певца происходит продление и развитие тех языковых интонаций, которые характерны для самого исполнителя. Кроме того, ещё одно важное условие при создании *mélodie* – использование произведений великих поэтов, литературный талант которых не подлежит сомнению.

Дискуссия

Ж. Бизе был литературным «гурманом» и использовал в своём творчестве поэтические сочинения действительно великих Мастеров. Одним из таких художников слова является Виктор Гюго (1802 – 1885), уникальный в своём роде, поскольку все его пьесы получили музыкальное воплощение на оперной сцене. Среди таковых: «Эрнани» и «Риголетто» («Король забавляется») Дж.Верди, «Лукреция Борджиа» Г. Доницетти, «Джоконда» («Собор Парижской богородицы») и «Марион Делорм» А. Понкьелли, «Анджело»

(«Анджело, тиран Падуанский») Ц. Кюи, «Мария Тюдор» А. Гомеса, «Дон Сезар де Базан» («Рюи Блаз») Ж. Массне.

Французский язык в стихах В. Гюго настолько мелодичный и осмысленный, что в единстве с музыкой возникает единый звуковой континуум, оказывающий суггестивное воздействие на слушателей. Этим и объясняется большая популярность поэта среди композиторов, музыкантов, певцов, его имя связано с эволюцией французской *mélodie* как жанра. В XIX веке на стихи В. Гюго сочиняли музыку Г. Берлиоз, Ф. Лист, Ш. Гуно, Э. Лало, К. Сен-Санс, Ж. Массне, Г. Форе, Э. Шабрие и, конечно же, Ж. Бизе. В частности, поэтическим материалом для *mélodie* «Les Adieux de l'hôtesse arabe» («Прощание аравитянки», 1866), которая является одной из самых популярных и эффектных *mélodie* Ж. Бизе, стало созданное в 1828 году одноименное стихотворение В. Гюго, вошедшее в сборник «Восточные мотивы».

Тема Востока была чрезвычайно популярна в эпоху романтизма. Стремление к экзотике – это поиск счастья, испытание чего-то нового, неизведанного. И, естественно, что в творчестве В. Гюго и Ж. Бизе восточная тематика также проявилась во многих произведениях, но поскольку, ни В. Гюго, ни Ж. Бизе никогда не были в восточных странах, художники создавали свои творения посредством фантазии, воображения. Следует заметить, что в XIX веке, в отличие от современных представлений, под Востоком понимали территорию, начинающуюся с Испании и заканчивающуюся Индией (сюда входили Греция, Турция, Китай).

Ориентальные мотивы в творчестве В. Гюго проявляются после знакомства со священной книгой мусульман Кораном,

памятником средневековой арабской и персидской литературы «Тысяча и одна ночь», сочинениями Дж. Байрона, И. В. фон Гёте. Кроме всего перечисленного, для В. Гюго Восток – это «Романсеро», это Испания, в виде города, где «среди смоковниц и пальм, восточная мечеть с куполами из меди и олова <...> с арабской вязью стихов из Корана над каждой дверью, со сверкающими святилищами с мозаичным полом и мозаикой стен...» [4]. В детские годы французскому поэту всё же довелось побывать в Испании и в дальнейшем яркие красочные впечатления, оставшиеся в памяти, художник перенесёт в поэзию.

Возвращаясь к *mélodie* «Les Adieux de l'hôtesse arabe» (Прощание аравитянки), необходимо заметить, что Ж. Бизе использует только первую, третью, четвёртую и седьмую из восьми строф В. Гюго. Он отказывается от жёсткой строфической и выбирает оригинальную форму, вдохновлённый, по-видимому, поэзией В. Гюго и воспринимающий её по-своему, устанавливает метрический размер, придающий тексту схожесть со строфической песней, при этом, не уделяет большого значения просодии. Например, во фразе «ô jeune homme, eût aimé te servir à genoux» есть 4 ритмических группы, в которых сильная доля приходится на «ô jeune h / omme, eût aim / é te serv / ir à gen / oux». У Ж. Бизе она смещена в первой группе: «ô jeune homme, / eût».

К сожалению, композитор не включил в *mélodie* последнюю строфу из стихотворения В. Гюго, в которой Героиня напоследок даёт юноше такой совет: если когда-нибудь он вернётся, то пусть бережётся «старух, бредущих одиноко, / И тех, кто вечером на берегу потока / жезлом волшебным чертят круг!» (в

переводе А.Ахматовой) [5]. Сокращение поэтического текста в данном вокальном сочинении позволило авторитетному пианисту и писателю Г. Джонсону заявить о том, что «Ж. Бизе бесстыдно “искалечил” стихотворение Гюго об аравитянке» [6]. Объяснить выбор композитора можно тем, что, вероятно, он решил завершить своё произведение виртуозной вокализацией, в которой на эмоциональном уровне передаётся характер сильной и гордой женщины, способной одержать победу над мужчиной. Кроме того, при создании вокальной музыки в жанре *mélodie* Ж. Бизе заранее продумывал, как будут звучать закрытые французские гласные или носовые в верхнем голосовом регистре, где высокая частота звуковых колебаний приводит к потере артикуляции и, следовательно, к потере поэтического текста. Вместе с тем, те же фонемы, звучащие в естественном диапазоне приобретают необходимую тембральную краску и значительность в общем звуковом потоке, подчёркивая главные слова поэтического текста. Конечно, в данном ключе очень важна исполнительская интерпретация вокальной миниатюры Ж. Бизе. Певица должна хорошо понимать, «ощущать» содержание сочинения, «играть» эмоциональной палитрой голоса, добиваться необходимого эффекта, который заранее уже был заложен автором, т. е. она обязана быть не только виртуозной певицей, но и прекрасной актрисой.

Однако, несмотря на то, что композитор не включил в своё сочинение полный поэтический текст (и это не обговаривалось между авторами, поскольку они не знали друг друга лично) возник шедевр, в котором воплотились замыслы и великого поэта

В. Гюго, и великого музыканта Ж. Бизе.

Во вступлении «Adieu» уже формируется неизменная *ostinat*'ная ритмоформула (триоли восьмыми длительностями), пульсация которой прослеживается на протяжении всего произведения.. Первый раздел *A* состоит из двух эпизодов и рефрена. В эпизоде *a* аравитянка соблазняет главного героя красотой экзотической природы: «тени пальм», «жёлтый маис», общее «изобилие». На фоне монотонного остинато в фортепианной партии вокальная линия движется неторопливо, волнообразно, и эта мелодия настолько прекрасна, что буквально завораживает. Ассоциативно возникает образ танцующей девушки, словно под гипнотическим воздействием.

Во втором эпизоде *a₁* начинает проявляться любовное волнение: чужестранца ничто не смущает, даже «молодая грудь <...> кружащихся в вихре танца» юных девушек, причём Ж. Бизе имитирует в вокальной партии подобные «вихревые потоки», и по мере нарастания любовного волнения мелодическая линия взвивается в верхний регистр, однако у фортепиано (имитация аккомпанемента гитары) ритмическая фигура абсолютно не меняется. Первый и второй эпизоды соотносятся между собой по принципу орнаментального варьирования, поскольку мелодическая линия неизменна, но расстояния между звуками заполняются, что вносит определённый драматизм и динамическое развитие. Часто встречающиеся увеличенные интервалы и ритмичное остинато в фортепианной партии приносят в мелодию некий «налёт» экзотики, схожесть с арабской песней. Третий эпизод – прощание выполняет функцию «припева» или рефрена *R*, который в дальнейшем

превратится в код. В результате композиторской интерпретации поэтической фразы «Adieu, beau voyageur» возникает эротически чувственный образ Героини.

Далее следует второй раздел **B**, частично построенный на новом материале, но вместе с тем, композитор добивается развития на основе интонационного единства между **A** и **B**, т. е. того, что имеет название производного контраста. В данном разделе аравитянка даёт косвенную характеристику героя: он не похож на её соотечественников, у него «ленивые ноги», он «мечтает без дела», стремясь «улететь к звёздам». Поскольку между первым и вторым разделами отсутствует коренной контраст, это является свидетельством близости главных героев, очевидно, поэтому девушка то отталкивает, то манит чужестранца. Именно во втором разделе написана первая кульминация (G^2) на слове «желает», после чего происходит некоторый спад, однако затем вновь возникает новый «всплеск» (та же G^2 в слове «звёзды»). Рефрен второго раздела R_1 отличается от R , не только в звуковысотном отношении («Прощай» достигает A_5 на фермато, что воспринимается как эмоциональный взрыв), но и в темповом (вначале – *Andantino*, во втором рефрене – *Lento*).

После инструментальной прелюдии начинается третий раздел **A**₁, где повторяется структура и тональный план первого раздела (с-*moll*). Подобно **A**, третий раздел имеет эпизоды a_2 и a_3 , но рефрен отсутствует. Содержание – описание райской жизни героя в том случае, если он захочет остаться: молодые девушки будут прислуживать ему на коленях, «улаживать сон своими песнями» и охранять его покой.

Инструментальная прелюдия предваряет четвёртый раздел **C**, завершающий *mélodie* Ж. Бизе и представляющий собой некую картину воспоминаний, но не в прошлом, а в будущем (*Futurum*): «если ты не вернёшься, вспоминай иногда девушек пустыни», «сестёр со сладкими голосами, танцующих босиком на песке». Этот раздел также состоит из двух эпизодов, второй из которых начинается со слов «О, красивый молодой человек». Следующий после него рефрен получает своё дальнейшее расширение, по сравнению с R_1 (добавлена фраза «прекрасный незнакомец, запомню тебя»), который вводится в код.

Каждая часть *mélodie* представляет собой ступень восхождения к новой кульминации, и, наконец, финальный вокализ Ж. Бизе трактуется как торжество страсти, любви и абсолютной победы молодой Героини. В музыкальном тексте это подтверждается развёрнутыми пассажами, изысканной вокальной техникой, эмоциональным умиротворением. Вся музыка в «Прощании» создана как танец. Особенно это проявляется в финале-вокализе. Завершающие аккорды указаны композитором в динамике *ppp*, что можно интерпретировать как растворение образа аравитянки, подобно миражу в пустыне, но при этом красота музыки остаётся звучать в душе слушателей.

Можно заметить некое сходство «Adieu» и «Хабанеры» из оперы «Кармен»: тот же традиционный размер 2/4, темп *Andantino* ($\downarrow = 72$), та же характерная ритмоформула. Кроме того, сексуальный образ аравитянки очень близок Кармен по психотипу – обе удивляют экстравагантностью поведения, дикостью и красотой, обе являются

сторонницами свободной любви, в них таится некая загадка, разгадать которую дано только избранным.

Использование в самом названии *mélodie* слова «arabe» указывает и на авторское определение стиля партии Кармен, т. е. это арабский стиль, основные черты которого идентичны в этих двух произведениях, а именно:

1) чёткая ритмоформула в аккомпанементе, имитирующая оstinatное звучание гитары;

2) в мелодической линии сочетаются силлабические фрагменты и мелизматика, что предаёт фантастическую окраску всему произведению в целом;

3) двойственная семантика прощания в *mélodie* и первого выхода Кармен как соблазнения, при этом мелизматика как символ искушения построена на резких интонационных «взлётах» и «падениях»;

4) танцевально-песенный жанр, где на строгое оstinatное инструментальное сопровождение накладываются самые витиеватые узоры вокальной партии.

Важно отметить, что, таким образом, в жанре камерно-вокальной музыки проявляется оперный композитор Ж. Бизе – будущий создатель «Кармен».

Его характерные стилевые особенности и стремление к сценическому воплощению своих музыкальных произведений можно заметить также в вокальном цикле «Feuilles d'album» (Листы из альбома), завершённого в 1866 году (как и «Les Adieux de l'hôtesse arabe»). Первоначально название «Листы из альбома» предназначалось для произведений, написанных в подарок другу в качестве автографа (не для публикации), но в последствие это понятие утратило свой изначальный смысл, и многие композиторы-классики

использовали «Feuilles d'album» как название своих сочинений (например, Ф. Лист, Г. Берлиоз, Э. Григ, М. Мусоргский).

В качестве примера рассматривается четвёртый номер из этого вокального цикла – «Guitare» (Гитара), поэтический текст которого заимствован композитором также у В. Гюго из сборника 1840 года «Les Rayons et les ombres» («Лучи и тени»). Поэтический первоисточник В. Гюго называется «Другая гитара», и композитор полностью без изменений применил этот текст в данной *mélodie*. То же стихотворение с разными переводами вдохновило и Ф. Листа, и С. Рахманинова, причём, у Ф. Листа есть 2 варианта – на французском и немецком языках, у С. Рахманинова – в русском переводе Л. Мея романс «Оне отвечали».

Mélodie «Гитара» композитор посвятил Мадам Евгении Гарсии. Автором также указано предназначение данного сочинения – для сопрано. Таким образом, Ж. Бизе, подобно оперным композиторам, закрепляет за «Гитарой» конкретный тип голоса со свойственным ему диапазоном и тембральной краской, т. е. в камерно-вокальной музыке использованы явно театральные приёмы.

По сути, содержание поэтического текста «Гитары» сводится к трём вопросам, которые задают мужчины и трём ответам, которые получены от женщин. Первый вопрос: «Как на наших гондолах бежать от альгуазиллов?»; ответ: «Гребите». Второй вопрос: «Как забыть ссоры, страдания и опасности?»; ответ: «Засните». Третий вопрос: «Как очаровать красавиц без зелья?»; ответ: «Любите». Однако, поэтическая миниатюра в композиторской интерпретации превратилась в виртуозное вокальное сочинение, где музыка выходит на

первый план.

Музыкальный текст «Гитары» начинается с прелюдийного инструментального вступления, написанного в тональности *c-moll*, после чего следует первый раздел, где вербальный текст чередуется с виртуозными распевами. Второй раздел построен на том же интонационном материале, в третьем же происходит смена тональности на *C-dur*. Каждый раздел обрамляет инструментальная прелюдия.

О закономерности соотношения *mélodie* «Guitare» (Гитара) с образом оперной Кармен свидетельствуют целый ряд совпадений. Например, декларированный композитором жанр болеро в «Гитаре» с традиционным для такого испанского танца размером $\frac{3}{4}$ и характерными особенностями, прослеживается и в «Цыганской песне» из оперы «Кармен» (тот же размер $\frac{3}{4}$, почти такой же метроном, тот же ритмический рисунок и использование мелизматических украшений). Аналогия возникает и при сопоставлении «красочной мозаики» этих 2-х сочинений, которая достигается за счёт динамических и темповых контрастов при простой гомофонной фактуре и отсутствия особых оркестровых тонкостей (в начале цыганской песни в оркестре звучат: дуэт флейт, треугольник, бубен, пиццикато струнных и лишь в финале – tutti). Несколько отличается тональный план: в «Гитаре» – основная тональность *c-moll*, в «Цыганской песне» – *e-moll*. Но и в одном, и другом произведениях на органной пункт «нанизываются» внутритональные отклонения, придающие музыке особый цыганско-испанский колорит, имеющий интонационное сходство с арабскими мотивами «*Les Adieux*».

И «Гитара», и «Цыганская песня» написаны в трёхчастной форме, причём, в третьей части «Guitare» (после отмены знаков при ключе) звучит та же мелодия, что и в начале произведения, но уже в одноименной тональности – *C-dur*. Все последующие смены тональностей аналогичны первой части, но как бы в зеркальном отражении: мажор переходит в минор, минор – в мажор. Финал четвёртой *mélodie* в фортепианной партии записан в виде кварто-квинтового хода, и поскольку в предыдущем такте звучало полное развёрнутое тоническое трезвучие, можно считать, что произведение завершено в первоначальной тональности *c-moll*.

«Цыганская песня» имеет куплетную форму, где мелодия неизменна, кроме финального третьего куплета, но эти изменения незначительны и введены для передачи эмоционального всплеска у всех персонажей, участвующих в урагане неистовой пляски (в партии Кармен выход на ферматную *G#²* на словах «уноситься в вихре»).

Общность можно найти даже в вербальном тексте. Как известно, авторами либретто к опере «Кармен» являются А. Мельяк и Л. Галеви (по одноименной новелле П. Мериме) и их литературный стиль, безусловно, отличается от поэзии В. Гюго. Однако упоминание о гитаре можно увидеть уже в первом куплете «Цыганской песни»: «сумасшедшие гитары скрипели под крепкими руками». И в этом также прослеживается близость камерного и оперного сочинений Ж. Бизе.

Характер голоса исполнительницы партии Кармен композитор определяет как меццо-сопрано или сопрано. В настоящее время в европейских традициях преобладают певицы-

сопрано, но главное – вокалистка должна быть темпераментной с подвижным и гибким голосом большого диапазона, способного менять тембральную окраску в зависимости от того или иного эмоционального состояния, и конечно же, быть превосходной актрисой. Подобные проявления хочется наблюдать и в исполнительской интерпретации *mélodie* «Guitare».

Заключение

Таким образом, в «*Guitar*», как и «*Les Adieux de l'hôtesse arabe*» по замыслу автора предполагается театрализация действия, что нетипично для нетеатрального камерного жанра.

В данной статье были рассмотрены лишь две *mélodie* Ж. Бизе, но даже исходя из этого материала, можно заметить основные стилевые черты композиторского стиля Ж. Бизе.

В *mélodie* Ж. Бизе есть некая «оперность», проявляющаяся в том, что Мастер «размещает» свою музыку в определённое драматическое действие,

поскольку его творческий ум создан для театральной сцены. Данная интенция проявляется и в том, что подобно оперным композиторам, он закрепляет в камерно-вокальных сочинениях конкретный тип голоса со свойственным ему диапазоном и тембральной окраской, что является явно театральным приёмом.

Характерная особенность композиторского стиля – это французский ориентализм, основные черты которого: чёткая ритмоформула, широкое использование мелизматики, танцевально-песенный жанр, двойственная семантика.

Анализируемые камерно-вокальные произведения Ж. Бизе «*Les Adieux de l'hôtesse arabe*» и «*Guitar*» на стихи В. Гюго являют собой одно из ярчайших в творчестве композитора предчувствий, прообраза Кармен. Созданные в жанре *mélodie*, но не «вмещающиеся» в рамки жанра (у композитора на первый план выходит не слово, а музыка), в наследии Ж. Бизе вокальная миниатюра – один из путей, ведущих к бессмертной опере.

Список использованной литературы

1. Grove's Dictionary of Music and Musicians. – London: St. Martin's Press, 1954. – Vol. 1. – 459 p.
2. Купец Л. А. «Кармен» Жоржа Бизе и культурные мифы XX века // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. – 2013. – № 2. – С. 44–59.
3. Ravel M. Les melodies de Gabriel Fauré // La Revue Musicale, № spécial Gabriel Fauré. – 1922. – №11. – P. 214–225.
4. Гюго В. Собрание сочинений в 15 томах / В. Гюго – М.: Гос. изд-во худ. Литературы, Т. 14, 1956. – С. 132 – 136.
5. Ахматова А. Переводы / А. Ахматова. – М: изд-во Эллис Лак, 7-й (дополнительный) Т., 2004. – С. 575 – 576.
6. Hyperion Records // <https://www.hyperion-records.co.uk/tw.asp?w=W4844/> (дата посещения 1.02.2019).

Т. В. Жарких

*К. Котляревский атындағы Харьков Ұлттық өнер университеті
(Харьков, Украина)*

Ж. БИЗЕНІҢ MÉLODIES-дегі КАРМЕН ОБРАЗЫНЫҢ ЖАНРЛЫҚ-ИНТОНАЦИЯЛЫҚ АЛҒЫШАРТТАРЫ

Аңдатпа

Ж. Бизенің аталмыш мақалада айтылған 1866 жылы В. Гюго өлеңдеріне *mélodie* жанрында жазылған екі шығармасына жасалған вербалды-музыкалық талдаулар: «*Feuilles d'album*» («Альбомнан парақтар») вокалдық циклынан «*Guitare*» («Гитара») және «*Les Adieux de l'hôtesse arabe*» («Аравитянкамен қоштасу») композитордың шығармашылығындағы әйгілі Кармен образының ең жарқын бейнелерінің бірі екендігін көрсетті. Ж. Бизенің композиторлық стиліне тән француздық ориентализм «Кармен» опералық драматургия жауһарында ғана емес, сонымен қатар камералық-вокалдық шығармаларда да көрініс тапты. Шебердің шығармашылығындағы француз бағдарының стильдік ерекшеліктері: нақты ритмоформуланың, мелизматиканың, бидің, театрлық ойлау жүйесіне, қос семантиканың болуына байланысты.

Тірек сөздер: *mélodie* жанры, француз ориентализмі, ритмоформула, театрлық ойлау жүйесі.

T.V. Zharkikh

*I.P. Kotlyarevskiy Kharkiv National University of Arts
(Kharkiv City, Ukraine)*

GENRE-INTONATION SIGNS OF THE CARMEN IMAGE IN J. BIZET MÉLODIES

Abstract

The verbal and musical analysis of two works by J. Bizet written in the *mélodie* genre in 1866 to the verses by V. Hugo: “*Guitare*” from the vocal cycle “*Feuilles d'album*” (“*Sheets from the Album*”) and “*Les Adieux de l'hôtesse arabe*” (“*Farewell of the Arab hostess*”), showed that they are one of the brightest forebodings of the image of the celebrated *Carmen* in the composer’s works. French Orientalism is typical for the composer's style of J. Bizet, it is distinguished not only in the masterpiece of the opera drama “*Carmen*”, but also in the chamber-vocal works. The stylistic features of French Orientalism in the works of the Master are due to the presence of a clear rhythm formula, melismatics, dance featuring, theatrical thinking, and dual semantics.

Key words: *mélodie* genre, French Orientalism, rhythm formula, theatrical thinking.

Сведения об авторе: Жарких Т. В., кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Сольного пения и оперной подготовки» Харьковского национального университета искусств им. И. П. Котляревского (Харьков, Украина).
e-mail: zhar.09@ukr.net

Автор туралы мәлімет: Жарких Т. В. өнертану кандидаты, И. П. Котляревский атындағы Харьков ұлттық өнер университетінің «Жеке ән салу және операға дайындау» кафедрасының доценті (Харьков, Украина).
e-mail: zhar.09@ukr.net

Author's bio: Zharkikh T.V., Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Department of “Solo Singing and Opera Training.” Kharkiv I. P. Kotlyarevskiy National University of Arts. (Kharkiv, Ukraina).
e-mail: zhar.09@ukr.net