

research is conducted on the material of choral works V. Zubitsky in which this genre was a bright and original incarnation. It is noted that the specifics of the genre in Ukrainian music is largely determined by the folk sources.

Key words: modern Ukrainian choral music, choral miniatures folk-type, Carpathian folk.



УДК 786.2/782

О. Бытко

**ТЕАТРАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ
(на примере фортепианной сонаты Ф. ЛИСТА си минор)**

Статья посвящена раскрытию феномена театральности. Исследуются специфические приемы отображения характерных черт театрального искусства, необходимых для понимания художественного содержания инструментального произведения.

Ключевые слова: театральность, диалог, феномен игры, симультанный тип драматургии.

Процесс формирования и развития человека как личности охватывает все стороны его жизни — материальную, духовную и т. д. Наиболее действенной в истории всего человечества оказывается духовная грань, и прежде всего такие ее свойства, как пассионарность и соборность. Они предполагают наличие, с одной стороны, человека как индивида, готового к самопожертвованию, с другой — как часть монументальной силы народа, который стремится к объединению и по социальным, и языковым, и религиозным, и идеологическим и др. взглядам. Столь сложные формы людской сущности отразились, в первую очередь, в художественном творчестве, а именно — театре, ведущим способом осуществления которого явился диалог.

Различные способы выражения диалога отмечаются на протяжении длительного времени, вплоть до XXI века. Как отмечает Р. И. Грубер в книге «Всеобщая история музыки», начальным этапом развития диалога явились переключки солиста и хора в обрядовых действиях, а затем в полухории, основанном на принципе соревнования хоров (по примеру соревнования солистов). Впоследствии эти соревнования хоров трансформировались в профессиональной церковной практи-

ке в антифонное и респонсорное пение. Диалогичность хоровых масс в полной мере воплотилась в литургических драмах, строение которых базируется на попеременных вопросах и ответах хоров. Диалог также проникает и в обиход — в виде игр-состязаний. В многоголосной музыке он создает эффект контраста, например, в одновременности — это бурдон (фон и рельеф), дискант и на расстоянии — имитация. Позже возникает итальянский народно-бытовой жанр «эхо». Скрытая форма диалога прослеживается в контрасте частей, противопоставлении количества голосов, их регистров, ритмического движения и т. д.

Особенно важна функция диалога в формировании древнегреческой трагедии. Истоки зарождения этого театрального представления наблюдаются в дифирамбах и в древнеегипетских «Страстях». В дифирамбах усиливался повествовательный элемент за счет введения актера-рассказчика, а в «Страстях» складывается театр переживания и театр представления, так как зрители оплакивали не только Озириса, но и погибших близких им людей. Хор в древнегреческой трагедии был многофункционален — и сопереживал герою, и выступал в роли морализующего центра драмы [2]. Такой синтез указывает на единство условного (маски) и безусловного (живые люди), вымышленного пространства и настоящего времени, метафоры и жизни, театральности и правды. Поэтому можно сказать, что именно в древнегреческой трагедии диалог получил наиболее объемное выражение, не только как структурного показателя, но и смыслового. Достижение органичного единства всего спектакля трагедии теперь оказывается возможным при взаимодействии следующих ее составляющих — автора, актера, режиссера, зрителя. Осознание и понимание каждым из них своей функции и их соотнесение друг с другом в рамках определенной постановки обусловили сложность, синтетичность и многомерность театрального искусства и его главной сущности, связанной с понятием «театральность».

Явлению «театральности» посвящены многие труды. Среди них можно выделить работу Т. Курьшевой «Театральность и музыка». Автор отмечает, что театральность была порождена воздействием зрелищных художественных форм — театра и кино, а также влиянием режиссерской деятельности на композиторское мышление. Исследователь указывает на усиление тенденции не только к взаимопроникновению, но и мутации в рамках каждого из видов искусства. В связи с этим одной из важнейших становится «проблема перекодировки»

или транспонирования, которое предполагает не копирование, а перевод на другой «язык» [5].

Для понимания явления «театральности» следует привести несколько определений:

1. Особая эстетическая форма «освоения» действительности.
2. Индивидуальный сценический язык того или иного драматурга, определяющий весь художественный строй пьесы, манеру ее исполнения.
3. Активное использование в различных жанрах художественного творчества театральных приемов, сознательное подчеркивание в них средств сценической выразительности и т. д.

Именно последнее определение и лежит в основе нашей работы, где *театральность* определяется как совокупность специфических средств и приемов, свойственных театру. Проявление театральнойности можно отметить во многих инструментальных произведениях. Часто это возникает в результате взаимодействия нескольких жанров, например, оперы и симфонии, балета и симфонии и т. п. В таких случаях наблюдается претворение ряда театральных свойств: особого ощущения пространства и времени, игры и жеста, режиссерских установок.

Все эти аспекты можно рассмотреть при анализе произведений Ф. Листа. Неслучайно в его творчестве камерная музыка не занимает особого места. Создание им, прежде всего, симфонических, фортепианных, хоровых жанров, принадлежность их к образной сфере народной жизни, быта, борьбы, сомнений, отчаяния, надежды, преобладание программного принципа сочинения и удельный вес оркестрового исполнительского стиля — все это указывает на содержание в его музыке черт театральнойности.

Материал, на котором будут иллюстрироваться театральные приемы — фортепианная соната Ф. Листа си-минор. При анализе будут учитываться различные стороны преломления театральнойности в инструментальной музыке: специфика образного строя, драматургия, композиция, режиссерско-исполнительское начало.

В обобщенном плане тематизм этого сочинения связан с образами гетевского Фауста. В музыкальной композиции целого наблюдается столкновение двух миров — условного и реального, театра переживания и театра представления. Драматургические образные линии, соответственно, амбивалентны, гиперболизированы, отличаются повышенной эмоциональностью. Такая характеристика образных сфер может ассоциироваться с функциями актеров на сцене, стремящихся

воссоздать образ героя, показать его трансформацию в процессе развития с другими героями.

Многоплановость драматургии произведения усиливается тем, что и Фауст и Мефистофель представляют собой парадоксальный единый образ, сочетающий в себе одновременно и особую энергию, героику, и элементы сарказма, иронии, насмешки. Показ гротеска на сцене позволяет держать зрителя в состоянии двойственного отношения к сценическому действию, приводит к возникновению чувств сомнения. В музыке это легко прослушивается в теме главной партии. Два ее элемента оказываются основным строительным материалом последующих тем сонаты. Перевоплощение насмешливого мотива главной партии в лирической побочной партии вызывает не только эмоциональные, но и зримые образы. Это в наибольшей мере ощущается в первой побочной партии. Восприятие хоральной фактуры, восходящего движения доводит состояние слушателя до крайнего экстаза, с одной стороны, как религиозного, с другой — как эмоциональной открытости чувств.

Формирование целостной композиции отражает *симультанный тип драматургии*. Это своеобразный тип драматургии высшего порядка, основанный на взаимодействии двух или более линий драматургического развития, включающих многоплановость жанровой основы, временных и пространственных показателей музыкально-сценического произведения [8]. В сочинении Листа совмещается обычная структура сонаты и макросоната (О. Нивельт). В ней экспозиция — это макроглавная партия, тема эпизода из разработки — макропобочная партия. Вся реприза — это реприза макроглавной партии и кода — реприза макропобочной партии. В целом же исследователь Нивельт дает определение такой форме — *двойная соната*. Кроме того, музыковед соотносит смысловые «узлы» строения сонаты с функциональной принадлежностью их в качестве частей цикла. Так, экспозиция по содержательным признакам соответствует — первой части, эпизод в разработке приобретает черты медленной части, разработка — черты скерцо и реприза — обобщающего финала. Таким образом, исходя из определения Протопопова, можно сказать, что в рамках основной сонаты обнаруживается «форма второго плана».

Важное место в сонате занимает введенный композитором эпизод в разработке, олицетворяющий собой момент осмысления материала. Благодаря этому проявляется симультанная драматургия, то есть

возникает драматургия высшего порядка, где объединяющим началом образного строя экспозиции являются свойства театра переживания, а эпизода — театра представления. Тема эпизода приобретает значение активного участника, с помощью которого происходит переосмысление предыдущих «событий» и изменение последующих. К этой теме, образуя арку, тянутся нити из материала вступления, объединяющего общее и индивидуальное начала. Именно здесь «открывается» эпическая линия в драматургии. Она «проходит» через вступления и репризное звучание темы Эпизода в коде сонаты.

Осмысление всей композиции сонаты происходит также с учетом таких необходимых параметров, как *пространство и время*. Пространство — то, что выражает устойчивость существования различных явлений и объектов в мире, время — то, что характеризует их взаимодействие, изменимость. Их соотношение в режиссерской практике реализуется каждым исполнителем индивидуально, сквозь призму собственного мировосприятия. Хронотоп режиссера оказывается наиболее ярким выразителем его внутренне-потенциальных стимулов для творчества.

Приемы театральности можно наблюдать в данной сонате в средствах выразительности — мелодии, ритме, гармонии, фактуре, тембре. Пространственные показатели мелодии определяются временным и высотным параметрами. Анализируя их, можно выделить общее качество — непрерывное движение, как графическое, конкретно-направленное (вверх, вниз) и как движения, связанные с жестами человека (повороты, скачки, вращения). Своеобразные пространственные свойства мелодии ассоциируются с выразительностью скачков, где скрытые интервалы в мелодической линии позволяют разделить ее на несколько планов (особенно в арпеджированных, гаммообразных движениях).

Из всех средств выразительности ритм более всего неотделим от временных параметров. Его функция — упорядочивание музыкальных звуков. Нарушение регулярности, всевозможные «перебои» вызваны наличием нескольких совершенно самостоятельных ритмических рядов (в разработке сонаты полиритмия встречается неоднократно, динамизируя развитие).

В музыкальной композиции особое значение имеет гармония. Она, прежде всего, является отражением вертикальной координации элементов музыкальной формы, где главным строительным материалом служит аккорд. Пространственные показатели в гармонии опре-

деляются благодаря фоническим свойствам аккордовых комплектов. В тональных же отношениях эти свойства представлены как средство показа диалогичности в случаях, когда смены тональностей совпадают с приемом противостояния различных тем произведения (это можно наблюдать перед появлением темы Эпизода).

Наряду с гармонией немаловажную роль выполняет фактура. В работе «Учение о фактуре» В. Холопова указывает на существование нескольких ее параметров: высотно-регистрового, временного и глубинного. Вертикальное и горизонтальное измерения фактуры не представляют собой определенной сложности. Рассмотрение же глубинного параметра фактуры позволяет выявить новые качества музыки. Благодаря такому анализу в пластах музыкальной композиции происходит ассоциативное взаимодействие с реальным пространством. (Например, имитация различных звуковых эффектов как повторение музыкальной фразы с большей либо меньшей силой звучности, эффект реверберации — повторение отдельного звука в другом регистре).

Глубина фактуры зависит от компоновки голосов, их самостоятельности либо подчинения. Применяется также приём фактурной разряженности — чем больше степень удаленности голосов друг от друга, тем сильнее ощущается глубина фактуры. (Например, в сонате Листа в разработке наблюдается предельное разведение рук в противоположные друг от друга регистры). Можно отметить часто употребляемый приём контрастного переключения одноголосной и многоголосной фактуры (в конце первой побочной партии хоральная фактура сменяется одноголосной мелодической темой).

Тембр тоже может служить средством выражения пространственных свойств музыки. К таким тембровым приёмам относятся различные артикуляционные штрихи, употребление которых и является показательным для музыки Листа.

Для музыкальной композиции характерно не только временное и пространственное развертывание, но и их взаимодействие. Прежде всего, это сказывается в их обратнопропорциональной зависимости: при усилении пространственных качеств ослабевают временные и наоборот (гармония — мелодия, фонизм — функциональность).

В изменении пространственно-временных отношений особую роль играют музыкальные «события». Нередко они представляют собой неожиданный сдвиг, следовательно, — выход «за рамки» ожидаемого, привычного. Увеличение количества музыкальных событий в

единицу реального времени по-разному оказывает влияние на ощущения пространственно-временных свойств. Временной параметр, плотно насыщенный музыкальными «событиями», воспринимается как бы в приостановке времени. (Например, репризы, повторы, сам по себе возврат к прошедшему противоречит необратимости реального времени). Возможны приёмы обращения (инверсия, ракоход), которые являются примерами своеобразных пространственных и временных изменений. В сонате «событийная» сторона активно участвует в разработочных приемах, в изложении основного материала и, особенно, в разделе разработки, отражая процесс взаимодействия различных образных сфер.

Неоднозначный по своей природе пространственно-временной показатель в музыкальной композиции можно сравнить с поливалентным образом. Он сочетает в себе в одновременности различные стороны пространственно-временных параметров: это образ, как сложное переплетение смысловых, семантических аспектов, которые можно рассмотреть при анализе музыкальной формы. В ней показывается, как именно и почему изменено пространство и время в том или ином произведении. Временное начало ярко ощущается в момент психологической напряженности музыкального образа — например, в теме главной партии. В таком случае чувства героя действуют одновременно, а в музыкальной композиции они представлены в определенной последовательности. Данное разграничение во времени позволяет отдельно прочувствовать всю объемность сочинения при восприятии музыкального образа.

К пространственным качествам художественного произведения относится также нарушение привычной временной последовательности «событий». Художник как бы рассредоточивает эти события в пространстве, в котором совершенно равноправно могут сосуществовать и образы реальной действительности, и элементы прошлого опыта, и самые разнообразнейшие фантазии. Такое сочетание образует специфическое пространство музыкального образа, оно является показателем его глубины, емкости. Итак, пространственные качества образных сфер произведения можно разделить на внутренние и внешние. К внешним показателям относятся чувственные аналогии зрительных, двигательных ощущений. Внутреннее пространство связано с содержательной стороной музыкального образа.

Кроме многопланового преломления пространственно-временных отношений одним из важных аспектов проявления театральности

в музыке является феномен *игры*, которая может быть рассмотрена в широкой исторической перспективе. Игровой фактор формируется уже в генезисе музыкальной культуры и присутствует на всех этапах ее эволюции и в самом творчестве и различных исполнительских вариантах его реализации. Так, А. Самойленко в статье «Теория игры и музыкознание» указывает на такие обязательные стороны игры, как напряжение, равновесие, чередование, контраст, вариантность, завязка и развязка, определяет игру как «многофункциональный эпифеномен музыкальной семантики, одновременно обращенный к культурологическим, художественно-композиционным, текстологическим, стилистическим и психологическим условиями музыкального творчества» [12]. Это может стать объемной темой для специального исследования, так как явление игры относится к одному из организующих принципов в стилевых, жанровых и драматургических сферах искусства.

Одним из главных выразителей театрального начала также является *жест*. В сценическом искусстве изобразительный жест воплощается, прежде всего, с помощью пантомимы. Первоначально она была синкретическим жанром, благодаря которому актер мог играть на пустой сцене и создавать иллюзию обстановки, предметов быта, характеров персонажей окружающих его людей. В инструментальной музыке важным является единство интонации и жеста, именно это позволяет исполнителю донести до слушателя не только композиторский текст, но и его художественный смысл, привнесенный самим исполнением. На это, в частности, указывал Б. Асафьев, подчеркивая, что «музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого»; «процесс интонирования, минуя слово (в инструментализме), испытывал воздействие «немой интонации» пластики и движений человека (включая язык рук), процесс интонирования становится «музыкальной речью», «музыкальной интонацией» [1].

Немаловажную роль в донесении художественного смысла произведения к слушателю играет режиссер. Его функцию в данном случае выполняет исполнитель. Поэтому задачи режиссера должны быть реализованными в процессе озвучивания музыкального целого самим исполнителем. К ним относятся — осознание и понимание сверхзадачи композитора, определение «действующих лиц», образно-драматургических линий, их композиционного построения и развития. Режиссерское искусство — интерпретаторское, поскольку на

основе произведения необходимо сначала создать «сценическую партитуру», а затем и исполнить ее. Например, воздействовать на зрителей режиссер-исполнитель может переакцентированием ритма, изменением темпа «действия», переосмыслением «переломных» моментов, главных и второстепенных «событий» в драматургии целого, претворяя их пластическое и ритмическое выражение и способствуя их многоплановому восприятию в «спектакле».

Можно выделить три характеристики режиссерско-исполнительского времени: *современность* — умение найти соответствующую слушательскому пониманию интерпретацию, *сиюминутность* — способность моментально реагировать на реакцию публики, находить «контакт» со зрителем, *целостность (синергийность)* воздействия и восприятия музыки — как смысловое единство музыкального произведения и единство смысловой организации человеческого сознания.

Таким образом, для понимания музыкального целого инструментального произведения важны все этапы, в которых участвуют (по словам Б. Асафьева) Композитор — Исполнитель — Слушатель.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Асафьев Б. О балете: статьи, рецензии, воспоминания / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1976. — С. 107.
2. Грубер Р. Всеобщая история музыки / Р. Грубер. — М. : Гос. муз. изд., 1960. — 488 с.
3. Климова Л. Содержательность сценической формы / Л. Климова. — Ленинград, 1977. — 78 с.
4. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Конен. — М. : Музыка, 1975. — 375 с.
5. Курышева Т. Театральность и музыка / Т. А. Курышева. — М. : Сов. композитор, 1984. — 200 с.
6. Максименко М. Специфіка феномена і поняття гри як культурної універсалії / М. Максименко // Музичне мистецтво і культура. — Одеса : Друкарський дім, 2005. — Вип. 6, кн. 2. — С. 77–86.
7. Мелик-Пашаева К. Пространство и время в музыке и их преломление во французской традиции / К. Мелик-Пашаева // Проблемы музыкальной науки — М. : Сов. композитор, 1975. — Вып. 3. — С. 467–479.
8. Нивельт О. Симультанний тип оперної драматургії / О. А. Нивельт // Музичне мистецтво і культура. — Одеса : Друкарський дім, 2006. — Вип. 7, кн. 1. — С. 16–25.
9. Нивельт О. Сонатний принцип в композиторському творчестві Р. Шумана, Д. Шостаковича, А. Шнитке / О. Нивельт // Музичне мистецтво і культура. — Одеса : Друкарський дім. — 2007. — Вип. 8, кн. 2. — С. 7–17.

10. Ремез О. Я. Введение в режиссуру / О. Ремез. — М., 1987. — 85 с.
11. Рысимветова И. Я. О пространственно-временных соотношениях в музыкальной форме : Дипломная работа / И. Я. Рысимветова. — Одесса, 1981. — 65 с.
12. Самойленко А. Теория игры и музыкознание / А. Самойленко. — Рукопись, 2009. — С. 1–9.
13. Суббота О. Жест як універсальна реалія буття / О. Суббота // Музичне мистецтво і культура. — Одесса : Друк, 2003. — Вип. 4, кн. 2. — С. 54–65.

Битко О. Театральні аспекти інструментальної музики (на прикладі фортепіанної сонати Ф. Ліста сі мінор). Стаття присвячена розкриттю феномену театральності. Досліджуються специфічні прийоми відображення характерних рис театального мистецтва, необхідних для розуміння художнього змісту інструментального твору.

Ключеві слова: театральність, діалог, феномен гри, симультанний тип драматургії.

Bytko O. Theatrical aspects of instrumental music (on the example of the piano sonata for piano of F. List). The article is devoted for opening of the phenomenon of theatrics in instrumental music. The specific receptions of reflection of the personal touches of dramatic art of necessary are probed for understanding of artistic sense of instrumentalwork.

Key words: theatrics, dialogue, phenomenon of play, simultaneous type of drama.



УДК 792.8:792.54

И. Ефремова

БАЛ ЕКАТЕРИНИНСКОЙ ПОРЫ НА ОПЕРНОЙ СЦЕНЕ

В статье рассматривается екатерининский бал как некий архетип для бальной традиции России. На основе анализа его интерпретаций в операх П. Чайковского («Черевички» и «Пиковая дама»), Н. Римского-Корсакова («Ночь перед Рождеством») и С. Прокофьева («Война и мир») автором статьи определяются основные драматургические линии бального архетипа и выявляется характер их взаимодействия в обозначенных произведениях.

Ключевые слова: екатерининский бал, бальный архетип, драматургические линии бального архетипа, парадигмы существования архетипа.