

УДК 78.04+78.03/782.1+784.25

*Чжи Инь***ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРОЛЕГОМЕНЫ К ИЗУЧЕНИЮ
РЕЧИТАТИВНЫХ ФОРМ ОПЕРНОЙ МУЗЫКИ**

Статья посвящена проблеме оперного речитатива в единстве ее музыкально-исполнительской и вокально-исполнительской сторон, позволяет обосновать историческую роль, художественную важность речитативных форм оперной музыки, необходимость формирования особых теоретических подходов к данному явлению.

Ключевые слова: *речитативные музыкальные формы, оперный речитатив, музыкально-речитативная стилистическая сфера, интерпретация, артикуляция.*

Актуальность исследования речитатива в его музыкальном проявлении и обосновании обусловлена тем, что именно с речитативными формами пения связаны самые характерные и показательные способы интонирования, самые специфические стилистические фигуры оперной музыки. В контексте истории европейской оперы в различных ее национальных вариантах речитативная сфера образует прочную семиологическую основу, причем связанную не только с вокальной, но и с оркестровой сторонами оперного произведения. Отношение к семантическим возможностям речитативных музыкальных форм, принципы интерпретации речитации, речитатива, декламации (как смежных разновидностей речитативного стилистического комплекса) зависят от жанрового наклонения оперного произведения, от той стилистической тенденции, которую оно представляет. Особенно важной является связь оперного речитатива с определенным словесно-литературным материалом, то есть определение со стороны речитативных форм и способов обработки словесного материала в опере. Наконец, музыкально-речитативная стилистическая сфера требует особых приемов вокальной и инструментально-тембровой интерпретации, исполнительской артикуляции, таким образом претендуя на отдельное место в теории исполнительской интерпретации.

Все сказанное определяет **актуальность** темы данной статьи, главной задачей которой предстает определение тех теоретических предпосылок изучения оперно-речитативных форм, которые возможно объединить в систему подходов к жанрово-стилевым направ-

лениям, условиям развития, словесным принципам и музыкально-типологическим формам оперного речитатива.

Прежде всего отметим, что главные параметры проблемы оперного речитативного пения и производных от него музыкально-речитативных форм обусловлены: первичными историческими предпосылками появления музыкального речитатива как автономной художественной формы; общим и различным в содержании явлений и понятий речитации, речитатива, декламации; взаимосвязью явлений вокального и инструментального речитативов; принципами интерпретации слова, предметными функциями слова и его обобщающим эстетическим значением в контексте оперной поэтики; композиционным и драматургическим значением речитативных словесных форм в западноевропейской и русской опере (от XVII к XIX столетию); спецификой речитативного вокального интонирования, его взаимодействием с ариозным и декламационным типами интонирования, способами формирования оперного мелоса; приемами воздействия оперного речитатива на инструментально-симфоническую музыку, причины и цели данного воздействия; наконец, семантикой музыкально-речитативных форм в опере.

Следовательно, специальное теоретическое обращение к феномену оперного речитатива обнаруживает, прежде всего, его широту, динамику, предметную множественность, связанные, конечно же, с историей оперного искусства, а также — с общей эволюцией музыка как автономной художественной формы. Именно поэтому изучение данного феномена требует охвата тех речитативных форм, которые были накоплены оперным жанром, претворены в стилевом своеобразии оперного творчества на протяжении указанного периода.

Но ведущей задачей при этом остается определение и объяснение тех типологических свойств оперного речитатива, которые обеспечивают его роль особого словесно-музыкального феномена и особой сферы музыкальной семиологии. Музыкаловедческий дискурс в данном случае должен включать в себя два основных направления — в сторону исследований, посвященных жанрово-стилевой поэтике музыки, в том числе, оперы; в связи с работами, непосредственно связанными с изучением творчества оперных композиторов XVII—XX веков. Вторая хронологическая граница здесь мотивируется тем, что именно в XX столетии были специально апробированы, переосмыслены и оценены, те речитативные формы оперного творчества, которые можно признать образцовыми, даже образующими отдельную

художественно-семантическую парадигму музыки. В связи с последним важным представляется и обособление методологии исследования оперного речитатива, которая должна базироваться на единстве таких методических подходов, как историографический и историологический, эстетический и психологический, литературоведческий и музыковедческий, с учетом возможностей текстологического анализа, предоставляемых каждым из них, а также — с привлечением интерпретативного подхода в его широком герменевтическом значении.

Эволюция оперно-речитативных форм происходит в контексте композиторской поэтики, потому обнаруживает собственный номинативный профиль, образуемый именами таких композиторов, как К. Монтеверди, Г. Перселл, Х.-В. Глюк, В.-А. Моцарт, Д. Верди, Р. Вагнер, М. Глинка, П. Чайковский, С. Танеев, Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, И. Стравинский, А. Онеггер, нек. др.

Именно в творчестве данных мастеров оперного жанра впервые определяются и типологизируются черты и свойства оперного речитатива, а в явлении речитатива обнаруживается важный фактор эволюции оперной формы, взаимодействия словесного и музыкального художественного начал, способов воздействия оперы. Следовательно, идя за жанровыми открытиями оперных композиторов, можно утверждать, что существует особое явление оперной интерпретации, которое следует рассматривать на основе функциональных проекций слова и типов музыкального интонирования в опере.

С другой стороны, открывается новый аспект изучения индивидуальных композиторских оперных поэтик с позиции отношения к речитативным словесно-музыкальным формам; определяется роль оперного речитатива как критерия концептуализации музыкального образа, происходящей в движении и от слова к музыкальному звучанию и, наоборот — от музыкальной стилистической фигуры к словесному материалу, сохраняющейся и за пределами оперного жанра, то есть приобретающей широкое интертекстуальное значение.

Основные уровни систематического исследования оперного речитатива представляются следующими. Первый из них связан с определением культурно-исторических истоков, жанровых и стилевых направлений развития речитативной сферы музыки, с рассмотрением речитации как первичной исторической предпосылки появления автономных речитативных форм. Данный уровень предусматривает также определение вокальных форм музыкального речитатива, инструментальных речитативных модификаций музыкально-речитативной

сферы, формирование представлений о жанрово-стилевых условиях зарождения оперного речитатива.

Второй уровень обусловлен выделением словесных принципов оперного речитатива и путем музыковедческой типологии, и на основе исполнительской прагматики, то есть посвящен изучению слова как предмета оперного музыкального осмысления. Он требует обращения к характеристике образно-эстетических модальностей словесно-литературного материала оперного речитатива, к систематизации композиционных и драматургических функций речитативных словесных форм в западноевропейской опере и в оперных произведениях русских композиторов девятнадцатого столетия.

Третий уровень системного подхода к речитативной оперной сфере ведет к выделению вопросов о музыкальной типологии оперных речитативных форм, таким путем — к выделению речитатива как автономной композиционно-стилистической фигуры в вокальном контенте оперы. Он предполагает освещение речитативного интонирования как фактора вокальной драматургии оперы (во взаимодействии с ариозным и декламационным мелосом), изучение оперной речитации как инструментально-симфонического феномена и определение семантики музыкально-речитативных форм в опере.

Следует подчеркнуть, что постоянный успех оперы у исполнителей и слушателей не случаен: она представляет те экспрессивные возможности музыки, которые определяют ее главное назначение — выражать эмоционально-психологическое богатство личностного человеческого сознания, повышать эстетический тонус человеческих переживаний, создавать психологические портреты нравственно возвышенного и облагороженного человека, укреплять опыт человеческого сочувствия. В этом отношении центральным, одновременно переходными в жанровом и стилевом отношении являются именно речитативные формы взаимодействия слова и музыки в опере, обобщенным определением которых является понятие *оперного речитатива*.

История оперы начинается и развивается как история музыкальной драмы. Именно драматической выразительности музыки призван был служить речитатив. Задуманный флорентийскими гуманистами как синтез поэзии и музыки, он стал преддверием ариозного стиля и основным проводником драматической психологической достоверности в опере. В силу этого сам оперный речитатив заметно изменялся и менял свои функции в тексте оперного произведения.

Композиторы неаполитанской оперной школы *четко определили и разграничили назначение основных оперных форм — арии и речитатива*: ария концентрировалась на выражении какого-то определенного чувства, выражая отношение действующих лиц к происходящему, речитатив же развивал действие в диалоге или повествовании о каком-либо событии [5–9].

Нарративная и характерологическая функции речитативных форм пения обусловлены их первичным жанровым истоком — культовой монодией с ее преобладающими силлабическими опосредованиями слова в звучании, но и с ее орнаментально-юбилейными построениями, дающими возможность музыкальной артикуляции возобладать над словесной.

В процессе исторического развития и жанрово-стилевой эволюции речитатив в опере все чаще адресуется «прямой речи» оперных героев, которая становится интонационно-тематической основой музыкального языка оперы, то есть определяющим условием оперной музыкальной семиографии.

Все основные оперные реформы, от барокко до позднего романтизма, происходили с опорой на речитативные формы оперного пения, поскольку все они были направлены на усиление образной конкретизации, семантической определенности музыкального содержания оперы. Так, К. Монтеверди создал остро напряженный, драматический речитатив — с внезапными сменами темпа и ритма, выразительными паузами для выражения психологического состояния своих героев. В опоре на речитативный тип пения создает предсмертный монолог Дидоны Г. Перселл, выдерживая его в строе *lamento*, то есть становясь на путь синтеза ариозного и речитативного типов мелоса. Основу оперной реформы Люлли также образовал *декламационный речитатив*, родственный возвышенной, патетически приподнятой речи, который Люлли сочинял, подражая размеренной патетической декламации лучших французских драматических актеров [6; 8].

Осваивая и охватывая достижения своих предшественников, обобщая опыт различных национальных школ, Христофор Виллибальд Глюк соединил два пути развития речитативного пения в опере. С одной стороны, в операх Глюка речитативы остаются отдельной композиционной структурной единицей; хотя они отличаются музыкальной выразительностью, даже приближаются к ариозному пению, но не сливаются с ним, скорее — противостоят ему. С другой стороны, речитатив проникает в иные музыкальные номера, способствуя

драматической цельности не только вокальной, но и инструментальной сторон оперы [5; 8; 13].

Реформаторский оперный путь привел Рихарда Вагнера и Джузеппе Верди, как и Глюка, к задаче развития и преобразования музыкального языка оперы на основе речитативной формы пения. Но если Вагнер использовал принципы речитатива как интонационную и композиционную основу оперы, подчинив ему характер построения лейтмотивов, то есть развивал первый из предложенных Глюком путей, то Верди обособляет речитативные эпизоды, противопоставляя их ариозно-мелодическому пению, как моменты наивысшего, трагедийного напряжения в судьбе героев, то есть использует речитатив как знак определенной эстетической ситуации. Так возникают две основные тенденции использования речитатива в европейской опере: речитативная монололизация (монотематизация) оперного языка, с одной стороны, диалогическое противопоставление речитативного как собственно речевого, обладающего повышенной драматической экспрессией, ариозно-кантиленному как собственно музыкальному, потому, прежде всего, лирически выдержанному.

(Данные две тенденции были намечены не только оперной реформой Глюка, но и теми двумя предпосылками взаимосвязи слова и музыки в опере, которые обозначились в двух типах раннего речитатива — «сухого» и «аккомпанированного».)

В русской опере девятнадцатого века развитие речитативной сферы особенно активно стимулировалось выбором словесного материала и способами его обработки. Так обособляются поэтический и прозаический типы слова, из которых первый является изначально речитативным, поскольку требует особенно близкого к слову, потому отходящего от лирического мелоса интонирования (примеры находим в творчестве М. Мусоргского и С. Танеева). К XX веку данные две эстетико-стилевые модификации речитатива обнаруживают тенденцию к объединению — в связи с принципиальным изменением образного содержания и музыкального языка оперы [10; 14].

Словесные принципы речитативных форм более всего обусловлены тремя композиционными сферами «жизни слова» — обыденной прозаической, поэтической риторизованной и прозаической художественной.

Среди словесных принципов оперного речитатива выделяем речевые, указывающие на события и формирующие отношения к этим

событиям, как, например, *приглашение, предложение, совет, просьба, сплетня, интрига*.

Вторую группу образуют принципы риторических жанров, которые могут присутствовать и внутри первой группы, определяя ее эмотивное психологическое (оценочное) наклонение, это, например, *ответ — обмен суждениями, обещание, похвала, обязательство, клятва, просьба, приказ, требование, убеждение, вопрос, запрет, шутка, угроза, осуждение* и др. В любом случае, речитативные формы тесно связаны с публичной, часто — гомилетически настроенной речью, поэтому стремятся к интонационному выделению [3–4].

Именно принципы второй группы риторических жанров стали опорными при формировании музыкального языка персонажей оперы-оратории И. Стравинского «Царь Эдип», жанр которой Б. Ярустовский определяет как «оперный театр представления» [15, с. 121], соответственно мелос которой отмечен яркой презентативностью, внешней риторической экспрессией. Вероятно, данная особенность интонационно-артикуляционного рисунка мелодического изложения позволяет Б. Асафьеву отмечать в данной опере-оратории уход «как от чистой театральности, так и от музыкальной драмы» [1, с. 121], восстановление почти утраченной линии светской оратории. По его мнению, трагедия Эдипа дана в чисто деловом, современном точном и четком преломлении, а из текста Софокла взято только главное и существенное, все то, что можно перевести на язык звуковых образов музыки. Исчезли все бытовые атрибуты, конкретизирующие жизнь города-полиса, исключены некоторые персонажи (например, Жрец), ограничили функции главных действующих лиц, особенно Креонта, который в опере оказывается уже не одним из основных героев, а эпизодической фигурой.

В «Эдипе» осуществляется несомненный синтез основных творческих стремлений Стравинского, поисков им универсального, общемузыкального языка — своего рода музыкального эсперанто. Этим эсперанто становится для композитора речитативный интонационный строй музыки — в его несомненной связи со словесными фонемами, но и в его полной свободе от узких словесных предметных значений, в семантической самодостаточности. Уходя в сторону от субъективного эмоционализма, сознательно выбирая для выражения своих мыслей нейтральные, лишённые «субъективно-нервного» тока (Б. Асафьев) интонации, Стравинский приходит к классически стойкому речитативному ораториальному стилю — как к риториче-

ски отвлеченному, надындивидуальному выражению трагической коллизии.

Суть трагедии составляет столкновение «персоны Судьбы» и Эдипа, или точнее — постепенное разоблачение преступного царя, занимавшего, как ему казалось прочное и твердое положение. Все действующие лица — это «орудия», с помощью которых судьба наносит Эдипу удар за ударом: самодовольный Креонт, мудрый Тиресий, корифей-простолюдины Вестник и Пастух, Иокаста и, конечно, Хор — все (каждый в своем роде) становятся «судьями» Эдипа. Драма осложняется тем, что сам Эдип не является сознательно действующим преступником; он не знает о своем преступлении. Эволюция Эдипа — от гордого сознания собственного величия до трагического ощущения неискупимой вины и своего ничтожества — представлена в шести сольных «выходах» царя, как бы в ответ на рассказы действующих лиц. Различные по эмоциональной окраске сольные эпизоды Эдипа фиксируют отдельные этапы сложного психологического развития его образа — от самоуверенности монарха к высотам человеческого духа. Следовательно, это драма не только разоблачения, но и духовного очищения.

Однако гамма чувств нигде не переходит определенных граней; чувства отстранены от конкретных бытовых обстоятельств, их породивших. В опере нет (или почти нет) собственно сценического действия; «атака» на Эдипа осуществляется в форме рассказов. По существу чувства даны в изображении, они воспринимаются как «портрет» того или иного чувства, содержащий объективные признаки изображаемого. Это скорее не чувство как таковое, а идея чувства, поднятого от конкретного до обобщенно-универсального. По признанию самого Стравинского, целью его было «сосредоточить трагедию не на самом Эдипе и других персонажах, но на «роковом развитии», в котором заключен смысл этой пьесы» [15, с. 179].

Музыкальное содержание «Эдипа» раскрывается в конфликтных звеньях-эпизодах. Монологи ариозно-речитативного типа и псалмодирующего характера образуют цепь вокальных сцен, в которых перед слушателем проходят суровые и величавые маски античной трагедии. Большая и значительная роль отведена хору: это и фундамент, и фон музыкального действия.

Речитативный по своим интонационным истокам мелос «Эдипа», плавный, четкий по рисунку, ясный по контурам, меняет свой характер, сообразно ходу трагедии, характерам главных персонажей

и смыслу *речений* хора. Налицо стремление к развернутому высказыванию, обобщающему душевные состояния или сущность событий.

В отношении лейтмотивной разработки Б. Асафьев констатирует что «её и быть не может в опере такого плана» [1, с. 261]. Однако он отмечает, что основной комплекс *речений* хора содержит в себе группу простейших гармонических последований на фоне мерного тяжелого движения басов, который может служить чем-то вроде руководящего мотива. Б. Ярустовский же трактует этот оstinатный басовый мотив как тему судьбы, аргументируя это тем, что в эпоху барокко оstinатность была присуща интонациям заклятий, *оракульных возглашений* и т. д. Он прослеживает дальнейшее развитие мотива в несколько модифицированном виде в средней части арии Иокасты, где его появление разъясняет смысл внутреннего смятения, охватившего её, затем в репликах Эдипа, отрезвляющего супругу («Ego senem kekidi»). Самый грозный вариант звучания темы судьбы — унисонный дуэт в октаву — вскрывает ситуацию катастрофы. Последующая финальная сцена — антифонное вступление вестников трагических событий и хора на фоне проводимой ударными триольной темы судьбы, наконец, появление молчаливого, ослепшего царя и хор прощающегося народа — завершается экспозиционным вариантом темы судьбы в оркестре.

Использование лейтмотивного принципа прослеживается лишь в характеристике «персоны Судьбы». Характеристика остальных персонажей осуществляется путем сосредоточения вокруг каждого из них свойственной лишь ему музыкальной сферы. Первое появление Эдипа — два дифирамба самому себе, украшенных юбилеями. Реакция Эдипа на рассказ Креонта с теми же характерными шестнадцатыми и репризой первого ариозо означает, что сообщение о печальной судьбе Фив никак не тронуло царя. Ответ Эдипа Тиресию снова внешне спокоен; возникают реминисценции «юбилейной» фактуры первых ариозо, однако неожиданные вторжения импульсивных речитативных реплик без сопровождения свидетельствуют о нарушении душевного равновесия. Реплики Эдипа в сцене с Иокастой изложены с особой многозначительностью — благодаря смене метра, тональности, отсутствию сопровождения и звучанию варианта темы судьбы в оркестре. Наиболее наглядное свидетельство перемен, произошедших в душе Эдипа, — ариозо «Nonne monstrum». «Ироническое скерцо» — так определяет Б. Асафьев этот монолог Эдипа. Своим иронизирующим тоном, оригинально чуждым ожидаемому характеру музыки данного момента, Стравинский разбивает драма-

тическое настроение и тем самым способствует его усилению. И, наконец, последний выход Эдипа, в одиночестве «суммирующего» свое невольное преступление, выразительно и сурово-прекрасно поддержан в оркестре последованием «вертикалей» обобщающих трезвучий.

Б. Ярустовский, в связи с эволюцией образа Эдипа, вводит понятие «типового комплекса». По мысли Ярустовского, Стравинский использует любопытный музыкальный прием «интонационного отражения» — на многих «стыках» этого комплекса начальные интонации сольных монологов Эдипа органически связаны с интонационной сферой «рассказчика». Так, начало ариозо «Non, non reperias vestus skelus Thebas...» построено на тех же звуках до минорного трезвучия, которыми заканчивается предшествующая ария Креонта; соло Эдипа после рассказа Тиресия начинается с того же звука ре (на октаву выше), которым закончил свой монолог Тиресий.

Сольные монологи главного героя психологически богаче, чем партии других персонажей и часто, словно зеркально, отражают интонационную характеристику партнера. Чем ближе к катастрофе, тем острее эмоциональные контрасты в монологах Эдипа. Рассказы других действующих лиц, как правило, однотипны по своему эмоциональному содержанию; их образы подобны образам-маскам, имеющим свой неизменный тип интонаций. Ключевыми стилистическими образованиями в «Эдипе» являются героические бравурные интонации — «размашистые» ходы по звукам трезвучий; они используются в одном аспекте (*agitato*, с облигатной трубой), для Креонта и в ином (в медленном движении, преимущественно в нисходящем направлении) для Тиресия; юбилейные (орнаментальные, обычно в движении шестнадцатыми), характеризующие Эдипа; ламентозные (обычно цепь нисходящих хроматических задержаний), характерные для партии Иокасты: волевые широкоинтервальные мелодические фразы, почти всегда связанные с ключевыми фразами, например: «Отцеубийца среди вас!» (Креонт), «Цареубийца — царь!» (Тиресий).

Кроме опоры на обобщенные типы мелодического движения, в данной опере-оратории (причем, на наш взгляд, Стравинскому ближе ее классицистская, а не барочная жанровая модель) можно говорить об использовании некоторых принципов музыкально-риторической системы и выделить следующие группы:

— повторения, подчеркивающие ключевые фразы. Например, признание Эдипом Иокасте в содеянном — четыре раза повторяемая мелодическая фраза на различные слова (ц. 119);

– мелодические фигуры «жестковатого хода» — в партии хора — ц. 2, 8, 173, 187; «жестковатый скачок» — ц. 21;

– фигуры пауз — утаивания — «ироническое скерцо» Эдипа, где синкопированный ритм, искаженное повторение музыкального материала партии Пастуха, паузирование, вуалируют истинное состояние Эдипа (в том числе и ироническим тоном).

Возвращаясь к общей характеристике оперы-оратории, следует отметить такую ее важную особенность, как текстовый (словесно-литературный) аспект. Имеется в виду использование «непонятной» латыни. Обращаясь к абстрактному, «мертвому» латинскому языку, Стравинский отказывается от конкретизирующего живого слова. И не только в плане интонаций; слово в какой-то мере утрачивает свою информативно-коммуникативную функцию. Там же, где необходимо донести до слушателя содержание трагедии (реплики спикера), автор переходит на французский, более употребимый, нежели латынь. В «Эдипе» предпринята попытка создания чисто инструментальной мелодики, не управляемой речевой артикуляцией. Слово же является дополнительным выразительным элементом, по функции приближающимся к средствам музыкальной выразительности. Язык, лишенный эмоциональной окраски и, в этом смысле нейтральный, в этой своей особенности приближен к т. н. музыкальному эсперанто — надындивидуальному, незараженному остро эмоциональными, субъективными интонациями.

«С «Эдипом» Стравинский уверенно вступил в фазу надындивидуалистического творчества, стремясь выразить содержание общезначимой античной трагедии в простейших звуковых формулах, в широких обобщающих линиях и ритмах, в интонациях, представляющих собой отбор и новые комбинации классических и бытовых оборотов европейского оперного языка (внеличного и внеромантического), главным образом из опыта музыкально-ораторских форм XVIII ст.» [1, с. 269]. Такой итог подводит Асафьев, кратко формулируя синтез последних стремлений Стравинского, воплощенных в опере-оратории «Царь Эдип».

На основе анализа мелодического материала оперы-оратории И. Стравинского и обобщения аналитических этюдов, посвященных оперному творчеству других европейских композиторов [2; 5; 7; 10–11; 12; 13–14], можно предположить, что в музыкальной типологии оперных речитативных форм опорными являются стилистические признаки речитации, декламации, мелодекламации, ариозности, обобщенно-мелодизированного построения, индивидуально-мелодизированной

характеристики, возгласа, отдельного восклицания, молчания — немоты (которые проявляются в широком историческом диапазоне — от культовой монодии до шпрехштимме).

В целом семантические функции музыкально-речитативных форм в опере могут быть определены как:

- указание на обстоятельства действия;
- обобщение-отвлечение содержания действия;
- приобщение к действию — отчуждение от него образа персонажа;
- возвышение — снижение образа героя;
- углубление — символизация смысла действия, тех отвлеченных сил действия, которые приобретают вневременной надчеловеческий характер.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1977. — 279 с.
2. Данилевич Л. Джакомо Пуччини / Л. Данилевич. — М., 1969. — 454 с.
3. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века / О. Захарова. — М. : Музыка, 1983. — 77 с.
4. Захарова О. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII века / О. Захарова // Проблемы музыкальной науки. — М. : Сов. композитор, 1975. — Вып. 3. — С. 345–348.
5. Конен В. Клаудио Монтеверди / В. Конен. — М. : Советский композитор, 1971. — 323 с.
6. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. — М. : Музыка, 1975. — 376 с.
7. Конен В. Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. — М. : Музыка, 1975.
8. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1989 г. : в 2 т. / Т. Ливанова. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. — 462 с.
9. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке XVII века / Т. Ливанова // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII веков. — М. : Наука, 1966. — С. 264–289.
10. Савенко С. С. И. Танеев / С. Савенко. — М., 1985. — 175 с.
11. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества / А. Соловцов. — М. : Музыка, 1984. — 399 с.
12. Соловцова Л. «Богема» Дж. Пуччини / Л. Соловцова. — М., 1958. — 47 с.
13. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма / М. Черкашина. — К., 1986. — 254 с.
14. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX в. / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1978. — 324 с.
15. Ярустовский Б. И. Стравинский / Б. Ярустовский. — Л. : Музыка, 1982. — 264 с.

Чжи Инь. Теоретичні пролегомени до вивчення речитативних форм оперної музики. Стаття присвячена проблемі оперного речитативу в єдності її музикознавчої та виконавської сторін, дозволяє обґрунтувати історичну роль, художню важливість речитативних форм оперної музики, необхідність формування особливих теоретичних підходів до даного явища.

Ключові слова: речитативні музичні форми, оперний речитатив, музично-речитативна стилістична сфера, інтерпретація, артикуляція.

Zhi Yin. Theoretical prolegomena to the study of recitative forms of Opera music. Article is devoted to the problem of Opera recitals in the unity of its musicological and vocal performance of parties to document the historic role, the artistic importance of recitative forms of Opera music, the need for a specific theoretical approaches to this phenomenon.

Keywords: musical recitative forms, Opera Recitative, musical- recitative stylistic scope, interpretation, articulation.



УДК 78.071.1+78.083.1/786.2

Цзя Шии

ВИДЫ ПРОГРАММНОСТИ КАК КРИТЕРИЙ ТИПОЛОГИИ ФОРТЕПИАННЫХ СЮИТ КИТАЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

В данной статье предлагается классификация фортепианной сюиты в творчестве китайских композиторов XX и XXI веков. Главным фактором, объединившим произведения этого жанра в группы, становится программность. С точки зрения программного элемента выдвигаются топонимическая, патриотическая, литературно-театральная, религиозно-философская, романтически-фантазийная и детская темы как ведущие в китайской фортепианной сюите, определяющие ее жанрово-стилевую и образно-драматургическую самобытность.

Ключевые слова: фортепианная сюита, программность, жанр, сюжетная типология.

Китайскую фортепианную сюиту, розвивающуюся на протязенні ХХ — початку ХХІ століть, відрізняє тяготення до осмисленню тематизма і інструментальної драматургії через призму песенних, поетических і філософсько-релігійних образів. Истоками подібної тенденції можна вважати те, що, во-перших, центральним жанром національної культури довге час було пісня, котра зі своїми стійкими метафорами, символами і сюжетами міцно вошла як