

Языкова Н. Украинская фортепианная музыка (этюды В. Косенко и А. Штогаренко). В статье дается краткий обзор развития жанра фортепианного этюда в украинской фортепианной музыке на примере этюдов В. Косенко (оп. 8, оп. 19) и «Этюд-картин» А. Штогаренко.

Ключевые слова: жанр, украинская фортепианная музыка, этюд, фактурные элементы, тематизм, народный мелос, национальная культура.

Yazikova N. Ukrainian piano music (etudes by V. Kosenko and A. Shtogarenko). This article considers the problem of development of the genre of etude in Ukrainian piano music (etudes by V. Kosenko op.8 and op.19 and «Etudes-pictures» by A. Shtogarenko being an example).

Keywords: genre, Ukrainian piano music, etude, elements of texture, theme, people's melody, national culture.



УДК 782.1+781.5

А. Носуля

ПРИНЦИПЫ ФОРМИРОВАНИЯ КАМЕРНОЙ ОПЕРЫ В ЕВРОПЕЙСКОМ ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНОМ МУЗЫКАЛЬНОМ КОНТЕКСТЕ

Статья посвящена рассмотрению основных принципов и исторических условий формирования камерной оперы в европейском историко-культурном музыкальном контексте. Выявляются и прослеживаются основные принципы, выделяющие камерную оперу как отдельную жанровую сферу.

Ключевые слова: камерная опера, опера малой формы, камернизация, оперная драматургия.

В современных музыковедческих исследованиях проблема камерных инструментальных жанров неоднократно становилась предметом изучения, подтверждением чего могут служить работы И. Польской, посвященные рассмотрению камерного ансамбля. Однако работ, нацеленных на изучение камерной оперы или оперы малой формы как самостоятельного жанрового явления явно недостаточно, что и объясняет актуальность и особую важность избранного исследовательского направления. На протяжении длительного времени камерная опера, с одной стороны, сохраняет тесную связь с основной жанровой единицей — многоактной оперой, с другой стороны, де-

монструює придбання типологічних рис, характерних тільки для жанрової сфери, яку музикознавці визначають як оперу малої форми або камерну оперу.

Важною складовою еволюції камерної опери, або як її іноді визначають — опери малої форми, стає збагачення її музично-драматургічних принципів за допомогою привертання прийомів, характерних для інших театральних і музичних жанрів. Данна тенденція суттєво оновлює і змінює саму природу опери, що і дозволяє нам говорити про обособленні жанру камерної опери. В свою чергу, камерна опера представляє собою неоднорідне явище, в якому можна виділити декілька напрямків, що дозволяє виробляти ділення в межах даної жанрової різноманітності.

Камерні вокальні і інструментальні жанри мають багату багатовікову історію і є характерною специфічною різноманітністю музичного мистецтва, спочатку не призначеною для концертного виконання на великій сцені, що знаходить підтвердження в назві (від лат. *camera* — кімната; італ. *musica da camera*, франц. *musique de chambre*, англ. *chamber music*, нім. *Kammermusik*). Іншими словами, камерні твори призначалися для виконання в невеликих приміщеннях, іноді для домашнього музикування, з привертанням невеликого складу виконавців. Подібний склад передбачав написання творів з дотриманням типових для камерного ансамблю прийомів музичного викладу [3]. Як вказує Л. Рабен, для камерної музики характерними є тенденції до «рівноправності голосів, економії і тончайшої деталізації мелодичних, інтонаційних, ритмічних і динамічних виразних засобів, витончена і багатобачна розробка тематичного матеріалу. Камерна музика володіє великими можливостями передачі ліричних емоцій і найтонших відтінків душевних станів людини» [4].

Перші дані про камерну музику можна знайти ще в епоху Середньовіччя, однак остаточне її утвердження як світської музичної традиції, відмінної від церковної і призначеної для виконання при дворах монархів, в домашньому музикуванні, стосується XVI–XVII вв. В якості прикладу творів, в яких вперше термінологічно закріплено назва «камерні», можна назвати опубліковані в 1635 г. в Венеції вокальні

произведения «Concerti da camera» Дж. Арригони, а в XVII–XVIII вв. получает развитие *santata da camera* [4].

Камерная опера во многих музыковедческих исследованиях именуется оперой малой формы или малой оперой, тем самым разграничивая явления большой и малой формы. Хотя наряду с подобным обозначением не меньшее распространение имеет обозначение опер, принадлежащих к малой жанровой разновидности как камерных. Термин «камерный» оказывается уместным для отражения специфических черт небольшого оперного произведения, где камерность имеет равное отношение как к ограниченным пространственно-временным параметрам произведения, лаконичного сценического воплощения с отказом от зрелищности и масштабности, характерной для многоактной разновидности оперы, так и к количеству исполнителей — инструменталистов и вокалистов. Последнее может служить подтверждением обоснованности применения именно данного термина — камерная опера. Иными словами, термин *камерная опера* может быть использован как универсальный, хотя и требует некоторых уточнений.

Все музыковедческие исследования, в которых в той или иной степени затрагивается явление камерной оперы, можно условно разделить на три группы. Так, к первой группе можно отнести исследования А. Гозенпуда, посвященные изучению истории русского и советского оперного театра, и очерки по драматургии оперы XX века Б. Ярустовского. В данных работах методично рассматриваются определенные исторические периоды в развитии оперного жанра и наряду с изучением многоактных опер изучаются и образцы опер малой формы. Подобная ярко выраженная историческая направленность указанных работ позволяет их авторам сосредоточить свое внимание лишь на некоторых специфических чертах камерных опер. Так, в одной из своих работ по истории русского оперного театра А. Гозенпуд указывает что «Иоланту» П. Чайковского можно считать самой *камерной* из всех опер композитора, так как в ней наблюдается более сжатая драматургия и компактная структура, по сравнению с иными операми П. Чайковского [2, с. 71]. Далее А. Гозенпуд называет камерной и оперу А. Арренского «Рафаэль», обосновывая это тем, что в данном произведении «всего три основных действующих лица», и хотя в этой опере есть жанровые сцены и одна массовая, тем не менее «они выполняют чисто служебную роль» [2, с. 79].

Вторую группу исследований составляют монографические работы о творчестве композиторов, обращающихся в своем творчестве к

оперному жанру, и в том числе и камерной опере. Среди подобных исследований следует назвать работы, посвященные изучению творчества Б. Бартока, Б. Бриттена, З. Кодая, П. Хиндемита, И. Стравинского и мн. др. И, наконец, третья группа исследований включает в себя весьма немногочисленный ряд работ, которые в качестве предмета своего изучения избирают именно оперу малой формы или камерную оперу. К таким работам следует отнести исследования Р. Розенберга, А. Селицкого, М. Басок, некоторых других.

Б. Ярустовский в своей работе «Очерки по драматургии оперы XX века» отмечает особое увлечение в композиторской среде на рубеже XIX—XX вв. операми с концентрированным действием, в котором предпочтение отдавалась психологическим сюжетам «с резкой акцентуацией внимания на единстве развития одного прогрессирующего чувства, расцвеченного богатством самых разнообразных оттенков. Подобные оперы часто оказывались почти монологичными, построенными на едином «токе» сквозного действия» [7, с. 120].

Обобщая мнение А. Гозенпуда и Б. Ярустовского относительно камерной оперы, можно сделать несколько заключений о специфических чертах камерной оперы. В первую очередь, это концентрация действия, как указывалось выше, — преимущественно психологического, во-вторых, принцип сквозного развития с отказом от традиционных для многоактной оперы законченных форм, являющихся индивидуальными характеристиками действующих лиц, в-третьих, сближением принципов оперного сценического действия с театральным-драматическим, и, наконец, в-четвертых, использование сокращенного (в отдельных случаях минимального) состава исполнителей. Следует отметить, что есть и некоторые противоречия в указанных работах. Так, Б. Ярустовский, анализируя «Арабеллу» Р. Штрауса, говорит о ней как о камерной опере, приводя в качестве аргумента небольшой состав оркестра, в другом случае исследователь говорит о камерности «Ариадны на Наксосе» Р. Штрауса, хотя в данном случае мы видим оркестр, который вряд ли можно назвать камерным (37 человек).

Иными словами, указанные выше особенности камерной оперы можно отнести к большинству образцов данной разновидности оперного жанра, однако существует достаточно длинный ряд сочинений, выходящий за их пределы. Например, наличие камерного оркестра в трехактной опере Л. Яначека «Средство Макропулоса» демонстрирует, что подобный состав может быть предусмотрен в многоактной

опере, с другой стороны, одноактная структура оперы не всегда является показателем ее камерности. Яркой иллюстрацией данного утверждения могут служить одноактные оперы для большого оркестра — «Сельская честь» П. Масканы, оперы С. Рахманинова.

К уже обозначенным особенностям камерной оперы можно добавить еще ряд особенностей, отмеченных Б. Ярустовским. К ним следует отнести возросшее в камерной опере значение оркестра, тесную связь в логике и приемах развития оперных форм и чисто инструментальных, возросшую роль тембровой драматургии и увеличение роли разработанности в оркестровой ткани. Говоря о выразительных возможностях камерной оперы, приведем высказывание Б. Бриттена, который с особым вниманием относился к данному жанру. Так, камерная опера представлялась ему «более гибкой для выражения сокровенных чувств. Она дает возможность заострить внимание на психологии человека» [1, с. 63]. Подобный интерес к внутреннему миру человека является свойством, характерным не только для оперы, написанной для камерного состава исполнителей и ограниченного количества действующих лиц. В равной степени данное свойство типично для многих других оперных произведений, вполне традиционных с точки зрения использованных драматургических, музыкально-выразительных средств и с точки зрения исполнительского состава («Воцтек» А. Берга, «Катерина Измайлова» Д. Шостаковича и др.).

Авторы музыковедческих работ, в которых анализируется оперное творчество отдельных композиторов, либо оперы, в которых ясно ощущается тенденция камернизации, зачастую сосредотачивают свое исследовательское внимание на изучении драматургических и формообразующих принципов произведения, не давая при этом обобщенных жанровых определений. В большинстве случаев авторы монографий сосредотачивают свое внимание на заголовках и подзаголовках, данных самим композитором, конечно, углубляя при этом изучение культурного контекста, оказавшего влияние на создание конкретного произведения.

В работах А. Селицкого «Современная советская моноопера» [6] и Р. Розенберг «Русская опера малой формы конца XIX — начала XX века» [5] значительное место уделено рассмотрению камерной тенденции. Так, работа А. Селицкого затрагивает изучение специфических черт монооперы, рассматривая в этом качестве оперы с минимальным количеством участников — одним или двумя. Главным предметом исследования Р. Розенберг становятся произведения

русской и советской композиторской школы, где для определения жанровой специфики оперных произведений П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, Ц. Кюи и др. автор предлагает классифицировать их как особую разновидность оперного жанра — оперу малой формы. Под данной жанровой разновидностью Р. Розенберг подразумевает оперные произведения «с сжатым, концентрированным действием при соответственно ограниченном числе персонажей. Обычно в основе таких опер лежит только одна сюжетная линия, побочные же линии либо отсутствуют, либо эскизно намечены». Среди иных черт оперы малой формы автор называет отсутствие «отстраняющих эпизодов, бытовых сцен», «...заостренность внимания на тонких оттенках переживаний героев, на деталях», более тщательный и рациональный подход к тематизму, возрастание роли оркестра с увеличением значения и роли оркестровых эпизодов и лейтмотивных характеристик [5, с. 111–117]. Однако в работе также используется и термин «камерная опера», который чаще всего применяется к особой интимной обстановке места, где происходит действие.

Таким образом, можно обнаружить два традиционных подхода к определению феномена камерности в оперном искусстве. В первом случае главными показателями камерности оперы служит система *внешних* признаков, а именно одноактное строение, сокращенный или минимальный оркестровый состав, ограниченное (или сведенное к одному-двум) количество действующих лиц. В другом случае в число определяющих признаков входят *внутренние* составляющие оперы, в числе которых концентрация действия, преобладание сквозного развития, близость к развитию в инструментальных формах и т. д.

В нашей работе мы рассматриваем явление камерной оперы, опираясь на изложенные исследовательские подходы, однако наиболее важной своей задачей мы видим выработку системы признаков, которая включает как внешние, так и внутренние уровни оперного произведения. Таким образом, ведущим в системе признаков камерной оперы является принцип следования от наиболее устойчивых для всех сочинений данной жанровой сферы — *внешних* черт, к наиболее варьируемым и изменяемым — *внутренним*.

Первым признаком можно назвать тот, который наиболее заметно отделяет камерную оперу от традиционной многоактной уже при первом ознакомлении с исследуемым текстом. Этим признаком яв-

ляется сравнительно небольшая продолжительность произведения в сочетании с максимально лаконичными исполнительскими приемами и средствами. Помимо этого, особую значимость приобретают временной фактор и количество действующих персонажей, иными словами, продолжительность звучащего времени и число персонажей — носителей музыкально-сценических образов напрямую влияет на принципы формообразования и драматургии оперного произведения. Соответствие данным чертам даст возможность избежать ошибок в предварительном отборе опер для анализа.

Таким образом, мы можем выделить следующие признаки камерной оперы:

- Ограниченное по времени звучание и использование сравнительно скромных музыкально-выразительных средств с минимумом действующих персонажей. В подавляющем большинстве случаев в исследуемых образцах наблюдается отсутствие хора и балета, а оркестр может быть представлен как камерным составом, так и полным.

- Сюжетная линия отличается лаконичностью, простотой; отсутствуют как резкие сюжетные повороты, так и развитие побочных сюжетных линий. Чаще всего наблюдается одноплановость сценической интриги, в основе которой лежит одна идея, одна мысль, заявленная в небольшой по размерам экспозиции. Зачастую предполагается, что слушатель уже должен быть знаком с сюжетом, а потому внимание может быть сконцентрировано на музыкальной стороне. В качестве исходного литературного материала, являющегося основой либретто, могут выступать произведения малых литературных и театральных жанров.

- Сведение к минимуму или полное отсутствие балетных сцен и замкнутых номеров, преобладание принципов сквозного действия и использование речитативно-ариозных форм.

- Возрастание роли оркестра и оркестровых номеров, которые воспринимаются зачастую как основные музыкальные характеристики персонажей. Отсюда возникает концентрированное изложение тематического материала и привлечение принципов формообразования, более свойственных для инструментальной музыки.

Названные признаки могут быть представлены в полном объеме в конкретном произведении, а могут быть случаи, когда в произведении выделяется один в виде ведущего принципа и все дальнейшее строение камерной оперы выстраивается вокруг него, что создает уникальное музыкально-сценическое произведение. Подобного рода

изменения могут касаться организации тематического материала, общей сценографии, роли певцов, для которых актерское начало имеет намного большее значение, нежели в многоактной опере. Это может определять новизну и экспериментальный характер камерной оперы, однако в каждом конкретном случае выбор средств и их компоновка является индивидуальным процессом, выявляющим уникальные характеристики конкретного произведения. Помимо этого, то, что могло пониматься как новаторское и экспериментальное произведение, по прошествии определенного времени может восприниматься как художественная норма.

Таким образом, если традиционная система единиц деления оперы не может быть вполне приемлемой для определения специфики современной многоактной оперы, в случае с камерной общепринятая в музыковедческих исследованиях система оказывается недостаточной, а в отдельных случаях несостоятельной. Даже содержательный уровень оперного произведения перестает быть определяющим моментом драматургии и формы, как это было в классической многоактной опере XVIII–XIX веков, и хотя бы отчасти сохранялось в современной многоактной опере. Следование определенным, устойчивым для данного сюжетного типа принципам драматургии и формы в камерной опере, практически полностью исключается. Поэтому вполне закономерно, что в отличие от принципов и традиций многоактной оперы сюжетная направленность чаще всего не получает никакой характеристики в жанровых подзаголовках камерных опер. Примером могут служить произведения Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода», Д. Мийо «Фиеста», Г. Баншикова «Опера о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», где не уточненным остаются характер сюжета и жанровая номинация.

В некоторых случаях в подзаголовках композиторами используется обобщенное и традиционное со времен Р. Вагнера определение — музыкальная драма (Э. Петрович «Такова война», Т. Берд «Завтра»). Более пространственные жанровые подзаголовки чаще указывают на общий характер музыкального произведения, чем являются ключом к пониманию специфики его драматургии. Например, произведение Ф. Пуленка «Голос человеческий» определяется композитором как лирическая трагедия, а опера Ю. Буцко «Белые ночи» обозначается самим композитором как сентиментальная опера по Достоевскому. В некоторых случаях в опере, где сюжетно-событийный ряд

уступает ведущее место чисто музыкальному моменту, авторы подчеркивают в подзаголовках связь оперы с концертными вокально-инструментальными жанрами, а также ориентируют на определенный характер интерпретации (например, Г. Седельников «Бедные люди» — опера-концерт).

В последние десятилетия создается много новых вариантов и трактовок жанра камерной оперы, так некоторые из них носят жанровые подзаголовки радио- или телеопера, некоторые рассчитаны на минимальное количество исполнителей — как в «Writing to Onegin. One More Try» Ю. Гомельской присутствует только два исполнителя — сопрано и виолончель. В подобных сочетаниях, наряду со своими собственными выразительными средствами, опера использует и те, которые предоставляют ей современные «технические» виды искусства (закадровый голос, быстрая смена сцен-кадров, крупный план и т. д.). Кроме того, в качестве универсальных средств массовой информации, радио и телевидение берут на себя функции донесения оперы до широчайшей массовой аудитории. Заметим, что и в названном случае жанровый подзаголовок обозначает, прежде всего, специфику воплощения оперы, требующей для постановки условий радио или телевидения, но не ориентирует на наличие в ней каких-либо черт драматургии и формы, присущих исключительно операм подобного рода.

Следовательно, основываясь на проведенном анализе, можно сделать вывод, что жанровый подзаголовок в камерной опере перестает отражать специфические черты драматургии и формообразования. В свою очередь, указанный жанровый подзаголовок перестает служить ориентиром в анализе того или иного произведения, как это наблюдалось в случае с традиционной многоактной оперой, а сравнение по признакам общности или отличия и отнесение анализируемой оперы к той или иной группе аналогичных произведений остается необходимым моментом.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Говорит Бенджамин Бриттен // Советская музыка. — 1965. — № 3. — С. 63–64.
2. Гозенпуд А. Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин (1890–1904) / А. Гозенпуд. — Л. : Музыка, 1974. — 262 с.
3. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика / Ирина Ильинична Польская. — Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 2001. — 395 с.

4. Раабен Л. Н. Камерная музыка / Л. Раабен // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://enc-dic.com/enc_music/Камерная-Музыка-3128/

5. Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX — начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Римма Марковна Розенберг. — Л., 1967. — 249 с.

6. Селицкий А. Современная советская моноопера. Истоки. Вопросы специфики жанра : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / А. Селицкий. — М., 1981. — 188 с.

7. Ярустовский Б. Очерки по драматургии оперы XX века : в 2 кн. / Б. Ярустовский. — М. : Музыка, 1971. — Кн. 1. — 347 с.

Носуля А. Принципи формування камерної опери в європейському історико-культурному музичному контексті. Стаття присвячена розгляду основних принципів та історичних умов формування камерної опери в європейському історико-культурному музичному контексті. Виявляються і простежуються основні принципи, які виділяють камерну оперу як окрему жанрову сферу.

Ключові слова: камерна опера, опера малої форми, камернізація, оперна драматургія.

Nosulya A. Principles of formation of chamber opera in european history and cultural context of music. The article discusses the basic principles and historical conditions of formation of a chamber opera in the European historical and cultural context of the music. Identified and traced the basic principles of releasing chamber opera genre as a separate sphere.

Keywords: chamber opera, small form opera, chamber, opera drama.

