

ЛІТЕРАТУРА

1. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дисс. ... док. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Б. Б. Бородин. – М., 2006. – 434 с.
2. Гинзбург Л. Анри Вьетан : монография / Л. Гинзбург. – М. : Музыка, 1983. – 176 с.
3. Грум-Гржимайло Т. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней) / Т. Грум-Гржимайло. – М. : Знание, 1984. – 160 с.
4. Дубовик А. В. Оперные фантазии Ф. Листа (вопросы драматургии и пианистического воплощения) : автореф. дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / А. В. Дубовик. – Л., 1985. – 23 с.
5. Иззи Э. Анри Вьетан – мой учитель / Э. Иззи ; пер. Л. Гинзбурга // Музыкальное исполнительство : [сб. ст.]. – М., 1973. – Вып. 8.– С. 213–238.
6. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) / О. Катрич. – Дрогобич : Відродження, 2000. – 100 с.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие [для студентов высших учебных заведений] / Е. В. Назайкинский. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
8. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : дисс. ... канд. искусств. : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. М. Усенко. – Ростов-на-Дону, 2005. – 168 с.
9. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : [навчальний посібник] / С. В. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
10. Cedra A. Pablo de Sarasate / Alexandre de la Cedra. – Anglet : Atlantica, 2001. – 115 p.
11. Metzger P. Crescendo of the virtuoso: spectacles, skill, and self-promotion in Paris during the Age of Revolution / Paul Metzger. – Berkeley and Los Angeles, California : University of California Press, 1998. – 385 p.

Ляхина Т. Стильові особливості скрипкових фантазій на запозичену тему. Стаття присвячена питанню стильових трансформацій у віртуозних романтичних фантазіях на запозичену тему. Проаналізовані детермінанти стильових взаємодій та їх види дозволяють визначити домінуючі тенденції, під впливом яких відбувався розвиток цього жанру в творчості віртуозів-композиторів 19 століття.

Ключові слова: фантазія на запозичену тему, віртуозно-романтичний стиль виконавства, взаємодія стилів.

Ляхина Т. Стилевые особенности скрипичных фантазий на заимствованную тему. Статья посвящена вопросу стиливых трансформаций в виртуозных романтических фантазиях на заимствованную тему. Проведенный анализ детерминантов и видов стиливых взаимодействий позволяет определить доминирующие тенденции, влияние которых определило специфику развития данного жанра в творчестве виртуозов-композиторов 19 века.

Ключевые слова: фантазия на заимствованную тему, виртуозно-романтический стиль исполнительства, взаимодействие стилей.

Lyakhina T. Style features in violin fantasies on a borrowed theme. The article is devoted to a question of style transformations in virtuoso romantic fantasies on the borrowed theme. Determinants and types of style interactions that are analyzed can determine the dominating tendencies which influence defined specifics of development of this genre in creativity of virtuosos-composers of the 19th century.

Keywords: fantasia on the borrowed theme, virtuous romantic style of performance, interaction of styles.

Е. ЧАЙКА

СИСТЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ ТЕМБРОВ-АМПЛУА МУЖСКИХ ВОКАЛЬНЫХ ПАРТИЙ В ОПЕРЕ «СВАДЬБА ФИГАРО» В. МОЦАРТА

Актуальность темы исследования определена потребностями художественной практики профессионального вокалиста, в которой велика роль оперного наследия В. Моцарта, сочинения которого становятся источником постановочных новаций, на фоне традиционных впечатлений оперных шедевров великого Венского мастера. Объектом данного исследования является опера В. Моцарта «Свадьба Фигаро». Предметом – тембровая характеристичность партий Графа Альмавивы и Фигаро. Целью настоящей статьи стало выявление актуальных исполнительских аспектов трактовки указанных партий, утверждающих классику баритонового амплуа для современных оперных певцов. Отсюда задачей исследования является систематизация материалов по специфике проявления баритонового тембра в оперном творчестве В. Моцарта с выявлением в партии Графа Альмавивы признаков выразительности тембра-амплуа. Методологичес-

кой основой выступает интонационный стилизованный анализ, образцы которого находим в работах Б. Асафьева, посвященных классическому и современному инструментализму [2]. Научная новизна работы состоит в том, что впервые выделен аспект тембра-амплуа в характеристике такого персонажа как Граф Альмавива Моцарта-Бомарше.

Культурные устои человеческой бытийности определяют некоторые постоянные признаки, которые выделяют сакральные показатели выражения-творчества в пракультуре и выводимые из нее основания художественного творчества вплоть до современности. В украинском, русском, итальянском церковном искусстве использование *basso profundo* – глубоких басов в демонстрации сакральности ритуально-храмового пения демонстрировало некоторую концентрацию специфически мужской тембральности в виде пения в сверхнизком регистре.

Такое пристрастие русской-украинской певческой школы к басовому тембру объясняется представлениями о божественной сути как проявлению мужской голосовой вещественности. Наверное, поэтому русские церковные колокола тяготеют к низким тонам, порождая механизм неподвижного огромного корпуса с подвижным раскачиваемым языком, тогда как на европейском Западе – все наоборот: высоко звучащие колокола с закрепленным языком и раскачиваемым корпусом. Известно, что низкие звуки, частота колебаний которых близка к частоте биений сердца, оказывает глубоко волнующее и даже пугающее воздействие на слушателей: ведь в случае совпадения частоты колебаний сверхнизких звуков с частотой сокращений сердца вызывает резонанс, приводящий к разрыву сердца. Однако эта же опасная дистанция и спасительна для людей, ибо низкие частоты способны уничтожать бактерии: известно, что в России чума никогда не выкашивала население больших городов, защищаемых колокольным звоном многих церквей, резонирование которых убивало болезнетворные бактерии.

В странах Европы, например в Великобритании, где сохранились связи с раннехристианской традицией, басы с эффектом «профундо» получают особую поддержку и понимание. Так, в книге Э. Уилсона-Диксона, со ссылкой на Дж. Кервена, дано описание церковного пения валлийцев (жителей провинции Уэльса), которые в рамках протестантской церкви, тем не менее, сохранили связь с певческими умениями

времен Короля Артура (VII в.) [8, с. 177]. Инструментальным эквивалентом к этому певческому «басению» выступают звучности больших колоколов, которые, по наблюдению указанного источника пришли на Русь... из Ирландии-Британии [6, с. 145].

Жизненная полезность низкочастотного колокольного звона, как бы она ни была важна, является лишь предпосылкой намного более важного идеального мистического качества: овеществления порога жизни-смерти. В буддистской религиозной традиции известно употребление труб со сверхнизким звучанием, воплощающих пограничье жизни-смерти. Так посредством звука составляется модель универсума, сообщение в низкочастотных звучаниях тайных смыслов мудрости, высшего знания.

В пении хора украинского дирижера и композитора начала XX века А. Кошица, действовавшего на волне выразительности *церковного Православного искусства* отмечены эффекты, совершенно соотносимые с приведенными выше примерами валлийского церковного пения, когда в драматических моментах создавалась «иллюзия морской бури [...] удар вторых басов на нижнем фа катился по залу как гром... Нужно было в тот момент взглянуть на пасти этой армии волкодавов, как они стреляли этой нотой, будто из пушек! Казалось, что подо мной ходором ходила эстрада...» (курсив наш. – Е. Ч.) [5, с. 306].

Кстати, аналогом церковным «басовым» колоколам в певческом храмовом искусстве выступает техника *исона*. В аннотации к песнопениям хора Братии Спасо-Преображенского Валаамского монастыря (Северного Афона) отмечена символичность византийского распева, особенностью которого является «так называемое “исонное” пение, когда мелодию сопровождает протяжное пение на одной ноте, как *правило, в нижнем регистре*» (курсив наш. – Е. Ч.) [см. 7]. По мнению профессора А. В. Конотопа, «исон являет собой символ Божественного нетварного света, причину и основу всего сущего» [цит. по : там же].

Все это указывает на изначальную символику басовых звучаний старинной храмовой традиции и тембрально-сонорную соотношенность принятых в разных религиях и культурах музыкальных символов: исходное отталкивание от «басовито» звучащих отдельных ударов колокола, использование антифона, опору на естественный мужской регистр, специальное подчеркивание басовой тембральности. Заметим, в практике богослужебного пения буддистского храма имеет место также использование высоких голосов, подобно тому, как в

старохристиянської традиції умение «басить» либо вокалізувати в фальцетній сфері складало істок для світської театральності з її культом високих штучних тембральностей.

Особое внимание к басовому регистру отличает староевропейскую храмовую традицию. В новоевропейской культуре басовые звучания «подтягивались» к высоким нотам певческого диапазона, создавая амплуа «высокого баса», «баритона» в опере и др. Все это объясняет тот факт, что в светском искусстве оперы, обращенном к запечатлению страстей человеческих, басы с их «сакральными задатками» оказывались в странном положении. Однако в старой итальянской опере главные роли на равных поручались кастратам и басам, демонстрируя «надобыденность» басового тембра голоса. Патриотическая тематика в европейской опере XIX столетия вывела творчество на новые рубежи использования басового вокала. Таким образом, басовые звучания голоса, ассоциируемые с проявлением специфически мужского начала, связаны с мистериальной символикой универсума, определяют базовые позиции данной тембральности в архаических религиозных акциях.

В оперном творчестве Европы мужской голос в натуральности его естественного тембра в XVII–XVIII ст. совокупно определялся как «бас», а во Франции как «тенор» (буквально «главный», «ведущий»). Однако во второй половине XVIII ст. с возрастанием влияния на немецкий и итальянский мир французской художественной традиции, во-первых, «отодвигается» самозначимость высокого пения кастратов-фальцетистов в пользу естественных мужских голосов, а, во-вторых, мужские голоса более тонко дифференцируются по тембральной значимости поющих низко басов и высоко поющих теноров, а также с выделением баритона, то есть баса, соперничающего с тенором в показе нот высокого регистра.

Моцарт был хорошо знаком с художественными открытиями Франции, с ее оперным искусством, никогда не использовавшим возможности мужского высокого пения типа вокала кастратов и фальцетистов. Итальянская комическая опера, отказавшаяся от героики возвышенного светлого пения кастратов и фальцетистов и тем солидаризировавшаяся с французской традицией, заняла в последнее, наиболее продуктивное – венское – десятилетие творческой деятельности Моцарта самое почетное место. В основе четырех знаменитейших опер Моцарта – «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Так поступают

все», «Волшебная флейта» – лежит структура комической оперы, в которой басовые регистры задействованы им разнообразно и изобретательно, в том числе это ведущие баритоновые партии Дона Жуана в одноименной опере, Феррандо в опере «Так поступают все», Графа Альмавивы в опере «Свадьба Фигаро» и др.

Опера «Le nozze di Figaro» – «Свадьба Фигаро» написана была композитором на итальянский текст по либретто Л. да Понте и изначально представляла альтернативные варианты постановок: на итальянском или немецком (в целом, на языке, понятном аудитории). Итальянский вариант удобен для пения, «скользит» по ситуациям текста, который должен был в варианте либретто «намекать» на текст французского поэта и дипломата П. Бомарше, автора политически остро, даже революционно звучащей обличительной «комедии нравов». Как известно, сочинение Бомарше было запрещено в Австрии для постановки. Да Понте и Моцарт специально добивались разрешения на использование пьесы в оперной версии. Получили согласие, с условием устранить наиболее обличительно звучащие фрагменты. Либреттист в Предисловии к изданию оперы заявил, что он «хотел не переводить Бомарше, а лишь *подражать* (курсив наш. – Е. Ч.) ему» [цит. по : 1, с. 268]. Аберт обратил внимание на тот факт, что либреттист «свел на нет всю политическую сатиру». Музыкальное решение Моцарта, судя по всему, должно было «напомнить» слушателям, какого рода «взрывчатый» материал помещен был в основу либретто. Не забываем, что Моцарт в 1886 году, когда была написана опера, состоял уже в масонской ложе, которая солидаризировалась с деятельностью франк-масонов, готовивших якобинскую революцию. Общий взгляд на состав действующих лиц и тембральный подбор голосов обнаруживает нечто необычное: два главных, но социально диаметрально противоположных персонажа – Граф Альмавива и камердинер Фигаро – определены как баритоны. Кроме того, Доктор Бартоло и Садовник – басы. И только Дон Базилио, музыкальный мастер, и Дон Курцио, правовед, то есть сугубо второстепенные персонажи – тенора.

Показательная для итальянской оперы установка на лирические страницы спектакля в исполнении теноров в данном случае демонстративно переосмыслена в пользу «лирических басов», в которых буфонные и лирические страницы специально «перепутаны» так, чтоб социально привилегированный граф и социально приниженный

слуга оказались не только соотносимыми в психологии музыкального выражения. Музыкально выигрышнее, в конце концов, оказывается второй: три блистательные арии Фигаро явно перевешивают сольную нагрузку Графа, полнота сольного выхода которого имеется лишь в арии III действия («ария счета»).

Заметим, у обоих персонажей в партиях присутствуют эффекты basso-buff. Но в варианте сольных номеров Фигаро мы находим высокие взлеты героического воодушевления («Мальчик резвый» – «Non più andrai farfallone amogoso»), энергического блеска виртуозного высказывания («Если захочет барин попрыгать» – «Se vuol ballare, signor contino»), пафоса и гнева («Мужья, откройте очи» – «Aprite un po' quegli occhi»).

Аберт с особым сочувствием относится к характеристике такого персонажа как Граф, в образе которого он слышит «соприкосновение с трагическим». Комические штрихи в характеристике данного персонажа никак не перечеркивают высокую мужественность облика этого героя, совершившего (по предыдущей части комедии Бомарше, обыгранной в операх Паизиелло и Россини «Севильский цирюльник») достаточно яркий поступок, женившись по любви на бесприданнице Розине, Графине Розине в опере Моцарта и взяв в услужение столь небезопасного партнера и камердинера как Фигаро. Поэтому в исполнительской версии исключается «комикование» – данный персонаж заслуживает признания за способность к красоте мыслей и поступков. Ближайшая аналогия к Графу Альмавиве – рыцарь-грешник Дон Жуан из одноименной оперы, в облике которого запечатлен исторический прототип совершенно героического смысла [об этом специально в работе Е. Марковой : 4, с. 4–5].

Все приведенное выше свидетельствует о том, что Фигаро получил в образе Графа серьезного и достойного противника, борьба с которым не проста, а победа свидетельствует о незаурядности и богатстве натуры победителя. Собственно баритоновой является только партия Альмавивы, поскольку Фигаро у Моцарта – ближе к басу («высокий бас»), этот последний демонстрирует «преодоление бассо-буффо», тогда как баритоновый «благородный герой» целиком оказывается в сценическом облике Графа.

Итак, обобщая сказанное, отмечаем:

1) баритоновый тембр партии Графа Альмавивы в опере Моцарта сопряжен с характером незаурядным и неоднозначным, составляющим достойную оппозицию активности его слуги и партнера Фигаро;

2) отсутствие в числе главных персонажей тенорового звучания придает специальную весомость партии Графа, значимость которой определяется и музыкальной яркостью его арии, и самостоятельностью выходов в ансамблевых сценах;

3) партия Графа составляет аналогию к самостоятельности баритонового тембра-амплуа в других операх Моцарта как соотносимого с ведущими теноровыми партиями (см. Гульельмо – Феррандо в «Так поступают все»), а то и оттесняющего на второй план героя-тенора (Дон Жуан в соотношении с Доном Оттавио в опере «Дон Жуан»).

Сравнение баритоновых партий в операх Моцарта с соответствующими тембрально-сценическими фигурами в итальянской опере (с которой немецкий художественный ареал органично сращен был исторической судьбой с VIII по XVI ст. и сохранявшего в целом единство до начала XIX века) позволяет констатировать специальный акцент на *героическом* элементе выразительности, при всей вписываемости их в характер комической интриги. В этом обнаружился «французский крен» как Венского стиля в целом, так и творчества Моцарта в особенности. Не забываем, что для этого композитора чрезвычайно существенным было пребывание в Мангейме, который называли «маленьким Парижем» и бывшего ступенью в освоении художественных связей Парижа как такового.

Позиция Моцарта оказалась перспективной для XIX столетия, когда баритоновые партии стали соперниками «новым» («драматическим») тенорам, иначе осознававшимся как «баритональные» голоса с высокими сильными звучаниями в высоком регистре. Самозначимость баритонов на ведущих партиях – это и Вильгельм Телль в одноименной опере Россини, и Риголетто у Верди в опере, носящей имя названного главного персонажа, это же многочисленные партии баритонов в ведущих партиях русской и украинской опер (Руслан в «Руслане и Людмиле» М. Глинки, Князь Игорь в одноименной опере А. Бородина, Борис Годунов в соответствующей опере М. Мусоргс-

кого, а также множественные баритоновые партии в операх П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, партия Тараса Бульбы в одноименной опере украинского классика Н. Лысенко и др.

Специальное место отведено баритоновым партиям в сочинениях символистов: Принц Голо в «Пеллеасе и Мелизанде» К. Дебюсси, Герцог в «Замке Герцога Синяя Борода» Б. Бартока, Король Рогер в одноименном сочинении К. Шимановского. Аналогічна висока значимість баритонного амплу у веристов – тільки указание на партию Тонио в «Паяцах» Леонкавалло и Алеко в одноименной опере С. Рахманинова позволяет осознать базисность рассматриваемого тембра-амплуа в музыке на грани XIX и XX столетий.

Конечно, все названные сочинения XIX ст. решены в жанре отнюдь не комическом, но порождены преобразованием «второплановых» жанров и амплу XVIII ст. в героические партии драматических партий первого плана, поручаемых баритону. Моцартовское оперное мышление составило особого рода источник преобразований музыкального театра в XX веке, в том числе экспрессионистского-неоэкспрессионистского, воспроизводящего комедийные и quasi-комические штрихи моцартовой традиции: партия Берга в опере «Прыжок через тень» Э. Кшенека, Воццека в одноименной композиции А. Берга, св. Франциска в «Святом Франциске Ассизском» О. Мессиаана и др.

Баритоновые партии образуют стойкую линию выразительности в опере XX столетия, которая имеет тенденцию уступать первенство высокому мужскому голосу в начале XXI столетия. И это – специальная тема, образующая исторически обусловленное развитие-продолжение указанного выше художественного феномена второй половины XVIII, XIX и XX веков.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / Г. Аберт. – М.: Музыка, 1983. – Ч. 1: Кн. 2. – 518 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л.: Музыка, 1971. – 379 с.
3. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М., 1995. – 289 с.

4. Маркова Е. О символике партий Фигаро в операх В. Моцарта и Дж. Россини / Е. Маркова. – Аркадія. – Одеса, 2006. – № 2 (12). – С. 2–5.
5. Кошиць О. Спогади / О. Кошиць. – К.: Рада, 1995. – 384 с.
6. Русаков Е. Еще раз о bel canto / Е. Русаков // Музыкальная жизнь. – 2006. – №№ 1–2. – С. 1–5.
7. Северный Афон. Хор братии Спасо-Преображенского Валаамского монастыря [CD]: Аннотация. – 1995.
8. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – СПб.: Мирт, 2003. – Ч. I–IV. – 416 с.

Чайка Е. Система взаємодій тембров-амплу мужських вокальних партій в опері «Свадьба Фігаро» В. Моцарта. В статті прослідковується специфіка проявлення баритонного тембра в вокальній музиці староевропейської храмової та новоевропейської світської традицій, в проекції на актуальні виконавські аспекти трактування провідних чоловічих партій опери В. Моцарта «Свадьба Фігаро».

Ключевые слова: музыкальные символы, тембр-амплуа, тембровая характеристичность, колокольность, баритон, бас, тенор, героические оперные партии.

Чайка О. Система взаємодії тембрів-амплу чоловічих вокальних партій в опері «Весілля Фігаро» В. Моцарта. У статті прослідковано специфіку прояву баритонного тембра у вокальній музиці староевропейської храмової та новоевропейської світської традицій, у проекції на актуальні виконавські аспекти трактування провідних чоловічих партій опери В. Моцарта «Весілля Фігаро».

Ключові слова: музичні символи, тембр-амплуа, темброва характеристичність, колокольність, баритон, бас, тенор, героїчні оперні партії.

Chayka E. The system of interactions of the timbre-emploi of the male vocal parts in the opera «The Marriage of Figaro» by V. Mozart. The article traces the specifics of the baritone voice exposure in the vocal music of the old European temple and modern European secular traditions. It is made from the point of view of the current performing aspects of the leading male parts in the opera «The Marriage of Figaro».

Keywords: musical symbols, timbre-emploi, the characteristic timbre, belfry, baritone, bass, tenor, heroic opera parts.