

АРИЯ ЛЕТУЧЕГО ГОЛЛАНДЦА В КОНТЕКСТЕ ВАГНЕРОВСКОЙ КОНЦЕПЦИИ DURCHKOMPONIEREN В ОПЕРЕ КАК ДРАМЕ

Актуальность темы. Вагнеровская концепция реформы охватывает все композиционно-структурные и содержательные уровни оперы в процессе её превращения в музыкальную драму. Это означает, что в реформаторское преобразование оперы, тяготеющей к драме, композитором включены её оркестровый, хоровой и вокальный планы. Новаторские положения Вагнера в области оперной драматургии распространяются на исполнительскую интерпретацию, должны формировать, охватить и исполнительское мышление. Вагнеровскому певцу (исполнителю-вокалисту в вагнеровской опере) следует учитывать требования, которые композитор предъявлял к драматическому актеру и певцу, специфические особенности созданного им нового вокального исполнительского стиля, исходя из всей системы положений вагнеровской теории музыкальной драмы. В идеале исполнение вокальной партии в опере Вагнера требует от певца не только прекрасной общей профессиональной подготовки, но и специального предварительного освоения вагнеровских положений оперной реформы с целью их последующей реализации в процессе исполнительской интерпретации. Критерии совершенства, предъявляемые к вокально-сценическому воплощению вагнеровских персонажей, должны соответствовать общим положениям оперной реформы байройтского гения.

Важнейшее положение вагнеровской теории «opera as drama» связано с концепцией *durchkomponieren* – сквозной драматургии, определяющей суть непрерывного развития, единства тяготеющего к драме оперного действия. Ведь, согласно одному из положений вагнеровской реформы, в опере должны быть преодолены «разрывы» между составляющими музыкально-сценическое целое элементами: родами и видами искусства; привычными для традиционной оперы номерами и жанрами; оркестровой и вокальной сферами; элементами вокального языка (свидетельство тому – вагне-

ровская установка: «Моё пение – это совершенная декламация, моя декламация – это совершенное пение»).

Исполнителю-вокалисту необходимо сознавать, что поскольку гений Вагнера представляет собой «систему талантов» (Т. Манн) – композитора, поэта, драматурга, режиссера – в оперных партитурах каждый из образов «прочерчен» автором в единстве музыкально-поэтического и режиссерско-сценического начал. Кроме того, исполнителю следует учитывать и тот факт, что Вагнер создал оперу особого типа, в которой драма характеров (или характера) является предпосылкой раскрытия драмы идей, драмы символов. Вот почему для исполнения вокальной партии в опере Вагнера необходим певец интеллектуального типа, способный органично ощущать себя во времени-пространстве вагнеровской музыкальной драмы, как *интонационно-сценическом исполнительском процессе*, осознавая место, роль, значение, функции своей партии в контексте оперного целого. Для этого подлинно *вагнеровскому певцу* необходимо изучить исполнительскую драматургию с точки зрения таких взаимообусловленных положений реформаторской трактовки музыкальной драмы, как сквозная драматургия и бесконечная мелодия.

Показателем того, насколько большое значение композитор уделял певцу, как воплотителю тех художественных задач, которые он связывал с творимой им оперой как драмой, является такое уникальное в мировом опероведении понятие, как *вагнеровский певец*. С ним связывается не только система технических средств вокального звукоизвлечения, особенностей музыкально-поэтического языка, но и соответствие режиссерским ремаркам Вагнера, касающихся сценического поведения, выраженного в мизансценах психологического портрета героя.

До сих пор с певцом вагнеровского типа связывались тембры сопрано и тенора (вагнеровское сопрано, вагнеровский тенор). Тогда, как понятие *вагнеровский баритон* не получило распространения в научной литературе и художественной практике. Тем не менее, свойственная вагнеровской музыкальной драме уникальная трактовка функции певца распространяется и на баритоновые партии.

В качестве подтверждения данной гипотезы представляется логичным избрать для анализа весьма конкретный и локальный при-

мер – Арию Голландца из 1-го действия оперы Р. Вагнера «Летучий Голландец». Мотивировка выбора материала анализа полиаспектна. «Летучий Голландец» – первая опера, в которой был осуществлён первый опыт практического воплощения принципов оперной реформы. Не удивительно, что в ней сохранены такие приметы «старой» оперы, как номерная структура, традиционные оперные жанры. Вместе с тем, здесь ощутимы прорывы в искусство будущего, связанные с переходом к музыкальной драме. Переходность, как качество оперной драматургии «Летучего Голландца» способствует постепенному вхождению вокалиста в мир вагнеровской драмы, даёт осознать соответствующие ей принципы исполнительской интерпретации. Наконец, поскольку в этой опере с тембром баритона Вагнер связал звуковое воплощение образа главного действующего лица (в дальнейшем основная в системе мужских голосов тембральная функция связывается композитором с тенором), «Летучий голландец» являет собой прекрасный материал для постижения сущности вагнеровского баритона, как вокально-исполнительского феномена.

В данном исследовании весьма объёмно представленная проблема получит раскрытие в связи с изучением Арии Голландца в контексте вагнеровской концепции *durchkomponieren* с точки зрения осмысления соответствующих основ исполнительской драматургии.

Цель исследования – доказать, что при сценическом исполнении Арии Голландца из 1 действия оперы *вагнеровскому певцу (баритону)* необходимо учитывать закономерности концепции сквозной драматургии, исключаящие ее трактовку, как замкнутого номера, независимого от общего интонационно-драматургического процесса музыкальной драмы.

Объект исследования – исполнительская реализация положений вагнеровской теории «оперы как драмы».

Предмет исследования – вагнеровская концепция *durchkomponieren* как проблема исполнительской драматургии.

Материал исследования – Ария Летучего Голландца в контексте 1-го действия оперы Вагнера.

Методы исследования. Специфика применения *целостного анализа* в данном исследовании обусловлена особым типом целостности, который представляет собой опера Вагнера, основанная на единстве

музыкально-поэтического и режиссерско-сценического исполнительского воплощения образа героя. Художественная целостность особого типа предполагает изучение не только музыкальной формы и интонационной драматургии, но и прочих элементов «оперы, как драмы» в процессе оформления музыкально-сценического действия. *Методы контекстуального и структурно-функционального анализа* направлены на определение роли Арии Голландца в интонационно-драматургическом и режиссерско-сценическом процессе разветвления 1-го действия оперы Вагнера.

Казалось бы, есть все основания считать «выходную» Арию Голландца, помеченную композитором номером два, как абсолютное проявление номерной структуры, свойственной традиционной опере. Распространению этой, ставшей, к сожалению, традиционной исполнительской трактовки, способствует система признаков, свойственных Арии Голландца. Прежде всего, это видимое отъединение центрального (второго) номера 1-го акта от окружающих его первого и третьего номеров. Основаниями для исполнительской трактовки «выходной» Арии, как отдельного оперного номера являются следующие факторы: запрограммированные композитором глубокие цезуры между номерами, заполнение которых аплодисментами при сценической постановке воспринимается, как вполне уместное не только слушателями, но и исполнителями; наличие оркестровых – вступления и коды, обрамляющих Арию; фазы экспозиции, кульминации и развязки в структуре Арии, свидетельствующие о наличии в ней вполне законченного, последовательно изложенного сюжета; замкнутость музыкальной формы; традиционная с точки зрения номерной драматургии жанровая определенность второго номера, представляющего в виде Речитатива и трехчастной Арии; наблюдающиеся от номера к номеру смены исполнительского состава и оперно-жанровых характеристик (Интродукция, № 1 – Песня Рулевого; № 2 – Ария Голландца; № 3 – Сцена, Дуэт и Хор), предопределяющих значительные контрасты в области системы средств музыкальной выразительности. «Набор» этих качеств может показаться вполне достаточным для утверждения номерной драматургии как единственно возможного критерия оформления первого действия оперы в целом и Арии Голландца в частности не только исполнителем партии главного героя,

но и всей творческой группой, принимающей участие в оформлении современных сценических постановок оперы.

Вместе с тем, признаки Арии, как самостоятельного «номера», сосредоточены на поверхностном уровне смыслообразования 1-го действия. Значительность факторов, указывающих на необходимость трактовки Арии как этапа сквозной драматургии 1-го действия, превышает в качественно-количественном отношении признаки номерной структуры.

В этой связи следует, прежде всего, отметить специфику и неоднозначность вагнеровской трактовки «номеров» в процессе оформления оперной драматургии «Летучего голландца». Конструирование Финала 1-го действия (Сцена, Дуэт и Хор), а также начальных номеров 2-го (№ 4 – Сцена, Песня и Баллада) и 3-го актов (№ 7 – Сцена и Хор), свидетельствует о том, что для композитора в его первой реформаторской опере *«номер» по масштабам и системе функций значительнее, чем сцена*, составляющая лишь этап сквозного развития (сквозной драматургии).

Тяготение Вагнера к сквозной драматургии отражено и в конструкции Интродукций (Введений), открывающих 1-ое и 2-ое действия оперы. Что касается организации сценической Интродукции 1-го действия, то в ней логично выделить непрерывно следующие друг за другом этапы развития сквозного действия: оркестровая прелюдия (сцена бури) – закулисный хор матросов «земного» корабля – ариозо Даланда – оркестровая постлюдия.

Следовательно, Песня Рулевого и Ария Голландца, помеченные композитором, как номера 1-ый и 2-ой, окружены Интродукцией и Финалом, написанными на основе закономерностей сквозной драматургии. Следует предположить, что черты сквозной драматургии должны преломиться и в центральных – моножанровых (Песня; Ария) и «монологичных» (Рулевоу; Голландец) – номерах 1-го действия.

Показательно, что в масштабах всей оперы, моножанрово-монологичные номера, кроме 1-го и 2-го, отсутствуют. В дальнейшем Вагнер тяготеет к укрупнению, монументализации номеров, оформляя их по типу полижанровых (исключение – № 5 – Дуэт Эрика и Сенты) и полигеройных «блоков», основанных на сквозной драма-

тургии. Показательно, что во 2-м и 3-ем актах Вагнер, не отказываясь от традиционных для романтической оперы жанров баллады, арии, каватины, вводит их не под отдельными номерами, но в составе полижанрово и полигеройно оформленных номеров-блоков. Так, Баллада Сенты – «фрагмент» 4-го номера, открывающего 2-ое действие (Сцена, Песня и Баллада), Ария Даланда – составная часть № 6 (Финал 2-го действия – Ария, Дуэт, Терцет), Каватина Эрика введена в Финал 3-го действия (№ 8).

При условии экстраполяции вагнеровского метода расположения сольных номеров во 2-м и 3-ем действиях оперы на структуру 1-го акта, станет возможным представить их не в качестве отдельных композиционных единиц, но в виде «фрагментов» единого номера-блока: Интродукция, Песня, Ария, Сцена, Дуэт, Хор. Ария Голландца предстает в функции центра крупномасштабного номера-блока.

Посредством «двойного сцепления», «двойной цепи» Вагнер соединяет этапы 1-го действия, словно бы «врезая» начало каждого номера в заключительный раздел предыдущего: так утверждается *торжествующая бесконечность, как идеал вагнеровской интонационно-сценической драматургии, подчиняя себе и исполнительскую логику*. Оркестровая кода, венчающая Интродукцию, модифицируется из постлюдии в прелюдию (или интродукцию?) к 1-му номеру, поскольку интонационно-сценически предвещает его содержание (переходящая в сон Песня Рулевого). Данный раздел обретает значение и интерлюдии, способствуя плавности перехода Интродукции в номер 1-ый, подчеркивая роль сквозной драматургии на этих этапах развития оперного целого. Так, оркестровая фантазия (сцена вторжения корабля-скитальца – финал 1-го номера) обладает тройной жанрово-драматургической функцией – постлюдии, завершающей 1-ый номер, прелюдии (интродукции), предвещающей номер 2-ой, и интерлюдии, разделяющей и соединяющей эти этапы сквозного действия.

На основании диалектических связей соотносятся между собой 1-ый, 2-ой и 3-ий номера оперы. В зону окончания 1-го номера, когда Песню Рулевого прерывает победивший героя сон, словно бы вторгается начало 2-го номера – предваряющее Арию Голландца, прибытие корабля-призрака и сценический выход его Капитана:

интонационно-драматургическое развитие действия находит свой сценически-ситуативный аналог. Развертывание 2-го номера не означает паузы в ситуативно-сценическом длении 1-го: Ария Голландца, разворачиваясь в зоне картины сновидений Рулевого, словно бы во сне (сквозь сон) созерцающего прибытие корабля-призрака и исповедь его Капитана, обретает значение материализовавшегося сновидения «земного» героя. В сценическом пространстве Арии-сновидения представлено два плана действия-сновидения – драма восставшего из сна-смерти Скитальца и картина сна-забвения Рулевого. Симультанное действие, объединяющее окончание 1-го, 2-го и начала 3-го номеров (пробуждение Рулевого), способствует реализации *durchkomponieren* на уровнях интонационно-вербальной и ситуативно-сценической логики организации действия.

Фактором, свидетельствующим о наличии глубинных интонационно-вербальных связей между 1-ым и 2-ым номерами 1-го действия, а, следовательно, их включенности в сквозную драматургию, является *постепенное превращение музыкально-поэтического материала Песни Рулевого в символ (предзнаменование) грядущего искупления Скитальца ценой жертвенной любви Избранницы*. Ведь сопряженные с ней интонационно-поэтические темы, входя в интонационно-смысловой контекст драмы ожидания-искупления Голландца, предопределяют грядущее освобождение Героя от пытки бессмертием. Подтверждением провидческой функции Песни Рулевого в драме искупления служит хоровое провозглашение ее третьего куплета в Финале 1-го действия (сопровождает сцену отплытия корабля Даланда).

Распознать приметы сквозной драматургии, располагающиеся на интонационно-вербальном и ситуативно-сценическом уровнях оформления оперного действия, помогают авторские ремарки, помещенные композитором на гранях номеров. Заключительным тактам Интродукции соответствует авторская ремарка, подготавливающая начало прерванной сном Песни Рулевого: «Он зевает, потом встряхивается, чтобы отогнать сон». Согласно ремарке, предвещающей № 2 (расположена в заключительном разделе № 1), Моряк-Скиталец, вырвавшись из океанского плена, предстает на сцене *до* начала «выходной» Арии. Явление демонического героя сопровождается проводимая в оркестре

музыкальная эмблема – лейтмотив его клича: знаково-интонационная идентификация Голландца, его сценически-интонационный «выход» опережает собственно «выходную» Арию героя. Так возникает запрограммированная интонационно-сценическая «связка» в развитии действия, тяготеющего к сквозному, призванная нивелировать глубину отмеченной выше цезуры между 1-м и 2-м номерами 1-го акта.

Вместе с тем, «связка» отнюдь не означает «снятия» цезуры между 1-м и 2-м номерами. Она аналогична *pausa lunga*, вводимой композитором, как правило, между разделами сцен оперы, оформленной по типу «драматургии сновидений», драматургии ожидания (Е. Г. Рощенко). Цезуры подобного рода, расположенные на «рубежах» развития действия, нередко означают и *отрыв* временного от вечного, действительности от мечты, и *порыв* к их воссоединению. К числу цезур подобного рода относятся, в частности, те, что символизируют безмолвие спящей мертвым сном команды корабля-призрака (вагнеровские ремарки «продолжительная пауза»; «глубокое молчание» из 7-го номера) или сопровождают «долгое молчание» Скитальца (ремарка Вагнера из 3-го номера) на призывы и вопрошания «смертного» Капитана и его моряков. Исполненные напряженным ожиданием, *цезуры «Летучего голландца» – фрагменты безмолвующей вечности, бесконечности* – включены в процесс *бесцезурно развивающегося действия, фрагментарно оформленной сквозной драматургии, способствуя преодолению «разрывов» между расположенными на одной вертикали земным, подземным (морским) и небесным мирами.*

Цезура между двумя первыми номерами необходима и для осуществления *внутреннего превращения* героя из Морского Скитальца в исторгнутого морем на брег Грешника, впервые, после семи лет блужданий, вновь ощутившего под ногами земную твердь. Психологизация цезуры обуславливает ее введение в развертывание внутренней драмы Голландца, подчиненной логике сквозной драматургии.

В числе способов достижения сквозной драматургии – организация 1-го действия оперы, как рондальной полирефренной композиции. Множество сквозных интонаций-символов «прослаивают» 1-е действие, объединяя развитие его этапов. Таковы лейтмотивы клича Голландца, томления (ожидания), тематический материал пес-

ни Рулевого, оркестровые морские пейзажи («марины»), сопровождающие развитие внутренней драмы героя как ее атрибуты.

Интонационно-вербальные, смысловые связи Арии Голландца с ее интонационно-сценическим «окружением» не исчерпываются соотношением с 1-ым номером. Сольные эпизоды Скитальца из Дуэта «двух капитанов» в № 3-ем обретают значение «пунктирного» развития содержательных планов Арии: бесконечной исповеди страдающего Героя (Ариозо «признания» Скитальца – раздел *Moderato-Lento*) и его вопросов, обращенных к Провидению (раздел *Allegro agitato*). *Ария Голландца, словно бы выходя за пределы регламентирующих ее «берегов» (границ 2-го номера), подчиняясь законам сквозной драматургии, распространяется, благодаря предшествующей ей оркестровой картине (вступлению-прелюдии), на окончание 1-го и дуэтную сцену 3-го номера, обретая в его масштабах фрагментарное развитие-завершение.*

В масштабах 1-го акта оперы № 3-ий обретает значение синтетической репризы-коды. В ней, наряду с дальнейшим развитием сюжета (сговор о свадьбе, совместное отплытие к норвежским берегам), подводится итог развития предшествующего действия. Размещенная в заключительном разделе номера полифункциональная кульминация, объединяющая течение внутренней драмы ожидания-искупления Голландца и развитие внешнего действия (отплытие корабля Даланда), а также нарастание концентрации интонационной событийности по мере приближения к финальной сцене свидетельствуют о наличии направляющей развитие 1-го акта *драматургии цели.*

1-е действие оформлено наподобие расходящихся от смыслового центра – Арии Голландца – интонационно-семантических ситуативно-сценических «кругов» (арок), охватывающих всё большее и большее время-пространство окружающих ее номеров вплоть до масштабов всего акта. Сцепление концентрически организованных интонационно-вербальных и сценически-ситуативных «кривых смысла» вокруг Арии-центра подчеркивает её организующую роль в оформлении сквозной драматургии 1-го действия.

Сон Рулевого, прервавший его Песню (предфинальный раздел 1-го номера), и его пробуждение, сопряженное с напеванием очередной фразы прерванной песни (начало 3-го номера), спуск

Даланда в каюту и его выход на палубу образуют сцеплённые между собой два малых «круга», очерченных вокруг Арии Голландца – интонационно-смыслового центра 1-го действия. Внешний круг-обрамление, объемлющий всё 1-е действие, образуют сцены прибытия (Интродукция) и отплытия корабля Даланда. При этом от финальной сцены отплытия протягиваются «связующие нити» не только к Интродукции 1-го действия, но и к Песне Рулевого: хор моряков «земного» Капитана «допевает» третий куплет песни о «жемчужном пояске». Так возникает еще одна «арка», описанная вокруг Арии Голландца, раскрывающая сущность синтетической репризы, как на горизонтальном, так и на вертикальном уровнях развития интонационно-сценического действия.

Черты полирефренной рондальности, драматургии концентрического типа (арочной драматургии), признаки драматургии осевого центра (центрообразующая роль Арии Голландца) и драматургии цели, явленные в их совокупности, способствуют реализации принципа durchkomponieren, что должен найти адекватное воплощение в исполнительской – музыкально-сценической – интерпретации оперы байройтского гения певцом вагнеровского типа (вагнеровским певцом).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Вагнер Р. Статьи и материалы. — М. : Музыка, 1974. — 199 с.
2. Роценко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). — Харьков : ХНУРЕ, 2004. — 286 с.

Можжаев Ф. Ария Летучего Голландца в контексте вагнеровской концепции durchkomponieren в опере как драме. Разработана концепция обусловленности исполнительской драматургии опер Р. Вагнера системой реформаторских принципов, свойственных искусству композитора. Мотивируется необходимость учёта вагнеровским певцом в процессе работы над партией Летучего Голландца принципа сквозной драматургии, что превагирует над номерной структурой уже в первой реформаторской опере байройтского гения. Обнаруженные в 1-м действии оперы черты полирефренной рондальности, арочной драматургии, драматургии цели, драматургии осевого центра (в этом качестве предстает Ария Голландца), что, явленные в их совокупности, способствуют реализации принципа durchkomponieren, должны найти адекватное воплощение в исполнительской – музыкально-сценической – интерпретации.

Ключевые слова: *durchkomponieren*, *opera as drama*, вагнеровський певец, інтонаційно-сценічна драматургія.

Можсєв Ф. Арія Летючого Голандця в контексті вагнеровської концепції *durchkomponieren* в опері як драмі. Арія Летючого Голандця Розроблено концепцію обумовленості виконавчої драматургії опер Р. Вагнера системою реформаторських принципів, властивих мистецтву композитора. Мотивовано необхідність врахування вагнеровським співаком у процесі праці над партією Летючого Голандця принципу наскрізної драматургії, яка превалює над номерною структурою вже у першій реформаторській опері байройтського генія. Віднайдені у 1 дії опери риси полірефрентної рондальності, арочної драматургії, драматургії центру-осі (у цій якості виступає Арія Голандця), що у сукупності сприяють реалізації принципу *durchkomponieren*, мають віднайти адекватне втілення у виконавській – музично-сценічній – інтерпретації.

Ключові слова: *durchkomponieren*, *opera as drama*, вагнеровський співак, інтонаційно-сценічна драматургія.

Mozhaev F. Aria Flying Dutchman in the context of Wagner's concept *Durchkomponieren* that views opera as a drama. Introducing concept of dramatic performance of Wagner's opera based on reformist principles inherent in the art of the composer. While working on Scenic performance of the Flying Dutchman it is essential to incorporate the key innovative principle of "durchkomponieren", which prevails over the numbered structure even in the first reform opera of Bayreuth genius. Such innovative features as: arch drama, dramatic goals, plays an axial center (Dutchman's aria), are already used by the composer in the 1st act of the opera, and, in combination, contribute to the implementation of the principle of «durchkomponieren». Consequently, all these features should be adequately translated into music-scenic interpretation.

Key words: *durchkomponieren*, *opera as drama*, Wagnerian singer, intonation and stage speech drama.