

4. Муравьева И. Музыкальная культура [Текст] / И. Муравьева. — К. : Classic music news, 2013. — 26 с.
5. Перельман Н. В классе рояля [Текст] / Н. Перельман. — Л. : Музыка, 1975. — 63 с.
6. Романов К. Крайнев-меценат [Текст] / К. Романов. — К. : Русские вечера, 2011. — 12 с.
7. Соловцов А. Шопен. Жизнь и творчество [Текст] / А. Соловцов. — М. : Музыка, 1960. — 90 с.
8. XII Международный конкурс юных пианистов Владимира Крайнева : [Электронный ресурс]. — Харьков, 2013. — Режим доступа : <http://www.forumklassika.ru/showthread.phpt=95551>.

УДК 78.03 : 792.54

Анна Помпеева

ОПЕРНЫЙ СТИЛЬ: ОТ КЛАССИКИ К СОВРЕМЕННОСТИ (временные аспекты построения симультанной оперной сцены в концепции К. Дальхауза)

Музыка есть искусство звуков во времени. Каким бы способом она ни взаимодействовала с другими видами искусства, в каких бы жанрах её специфика не претворялась, данная аксиома остаётся фундаментальной. Поэтому оперный стиль не является исключением из контекста звуко-временной природы музыки и выступает в тех же параметрах пространственно-временных диспозиций, что и другие виды музыкального творчества.

Цель данной статьи – выявление специфических особенностей оперного стиля, которые представлены симультанными (пространственно-временными) оперными сценами. **Объект** исследования – оперный стиль, **предмет** – оперная сцена как его репрезентант.

Как показывают исследования в области теории оперы, с проблемой оперного времени в конечном итоге связана историческая эволюция оперного жанра, доказывающего «свою поистине беспредельную способность к жанровому, стилистическому, тематическому обновлению и расширению»; в этом обновлении существенно сохранение

«специфики жанра, инвариантных черт, гарантирующих его от эклектического растворения, “авангардистского” распада или перехода в иное качество» [5, с. 124].

Исследованию глубинных проблем бытия оперного жанра со стороны временной природы оперы как музыкально-сценического произведения посвящена концептуальная статья немецкого музыковеда К. Дальхауза «Временные структуры в опере»¹. К. Дальхауз в своих рассуждениях базируется на общих законах («общих местах») оперной эстетики. Автор считает, что в силу того, что они прочно утвердились в музыковедческом сознании, они не подвергались долгое время научному исследованию. В числе законов оперного жанра, относящихся к так называемым «оперным условностям», например, такой: «Все знают, что в классической опере действующие лица могут петь одновременно там, где в драме они высказались бы порознь» [5, с. 124].

Вторая «константа» жанра относится к контексту проблемы «время в опере»: «В поющемся тексте время в общем и целом течет медленнее, чем в разговорной драме: речитатив в опере XVIII–XIX веков примерно соответствует темпу реального диалога, тогда как в замкнутых номерах время не только растягивается, но и порой вовсе останавливается, и все внимание сосредотачивается на “освобожденной от времени лирической эмфазе”» [*формулировка К. Дальхауза – А. П.*] [5, с. 124].

При признании этого факта часто не учитывается, что так называемые замкнутые номера далеко не однородны с точки зрения их временной структуры. В этой связи К. Дальхауз приводит примеры из финала III акта «Вильгельма Телля» Дж. Россини, где после речитатива следует молитва Телля – «миг действия, который в драме и остался бы таковым, в опере застывает в своеобразную “живую картину”, ритм у а л з и р у е т с я» [5, с. 124]. [*Разрядка автора. – А. П.*].

Движение времени в опере Дж. Россини замедленно и неравномерно, что определяется частыми повторами текста. Заключительный ансамбль (квинтет), как отмечает К. Дальхауз, полностью «выпада-

¹ Опубликована в первой тетради за 1981 г. ежеквартального журнала «Die Music-foschung» («Музыказнание»), выходящего в Касселе. Далее ссылки на эту статью приводятся в переводе и комментариях В. Полупанова [5].

ет из времени, поскольку взволнованная речь каждого персонажа – лишь монолог, погружение в собственные переживания, высказанные опять-таки чисто музыкально» [5, с. 124].

Две «ипостаси» оперного времени – «формальное» время исполнения и «содержательное» время действия – в слушательском восприятии сопровождаются «невольным и неосознанным удвоением временных представлений», что означает диссоциацию сюжетного времени («времени рассказа») и «ставшего» времени (по К. Дальхаузу, «рассказанного времени») [5, с. 124]. Возникает ситуация, определяемая автором как постоянное растяжение и сжатие фаз развития сюжета, характерная (даже обязательная) для эпоса, романа, любого литературного произведения.

Опера-драма следует этим чертам «литературного», «эпического» времени, для которого остаётся справедливым выдвинутое ещё Аристотелем требование «единства времени», сохраняемое, как правило, в рамках хотя бы отдельных сцен. В самой драме, на которую ориентируется данный тип оперы, время также неоднозначно. В ней большую роль играют события не показанные, а «рассказанные» – предыстория действия, а также то, что происходит за пределами сцены и о чём мы узнаем из слов действующих лиц: «Благодаря этому “второму плану”, каждый миг действия отягощен воспоминаниями, предчувствиями, и временная структура драмы фактически телеологична [*предопределена*. – А. П.]» [5, с. 124].

Это даёт основание К. Дальхаузу считать оперу «драмой абсолютного настоящего» [5, с. 124], поскольку в ней главное – действие видимое, не рассказанное, как в романе, а показанное на сцене и выраженное через музыку, которая непосредственно воздействует на чувства и не нуждается в словесных пояснениях. Ключевую роль играет оперное либретто, идеалом которого К. Дальхауз считает «либретто без предыстории» [5, с. 125] (пример – «Пророк», набросанный Э. Скрибом для Д. Мейербера). В этот контекст не укладывается музыкальная драма Р. Вагнера, в основе которой лежит так называемая «разговорная» драма. Это, по мнению К. Дальхауза, – «исключение из жанровых правил музыкального театра» [5, с. 125].

Проблема «музыка и либретто» в опере – одна из основных для оперного стиля. Обычное объяснение парадокса: «хорошая» опера

при «плохом» либретто, как, например, в «Трубадуре» Верди – слишком примитивно. К. Дальхауз доказывает, что в случае «Трубадура» «запутанная предыстория и “скрытое действие” не имеют отношения к собственно музыкальной драматургии и никак не влияют на её воздействие» [5, с. 125]. Дж. Верди находит в цепи событий, описанных в либретто, ключевые моменты для развития музыкальной формы, которая существует автономно, как бы поверх событий, описанных в тексте драмы, являющимися лишь внешним поводом для музыкальных идей автора.

В качестве ещё одного свойства, которое сближает классическую оперу с романом и отдаляет её от драмы, К. Дальхауз выделяет эффект «эстетического присутствия автора», свойственный музыке вообще как сфере лирики. При этом, как отмечает В. Полупанов, «в современном драматическом театре “наместником” автора выступает режиссер, чья концепция не столько воплощается в действии, сколько приобретает автономное значение» [5, с. 125]. В плане «авторского присутствия» К. Дальхауз рассматривает систему лейтмотивов, реминисценций, музыкальных характеристик, имеющих практически в каждой опере и выступающих как авторский комментарий, средство для установления контакта между композитором и слушателями-зрителями.

Время в опере, по К. Дальхаузу, подчиняется своим ритмическим законам, которые не сводятся, однако, к тому или иному «режиссёрскому сценарию», не восходят напрямую ни к «драме», ни к «эпосу». «Подкупающая простота» максимы «режиссерский сценарий», по К. Дальхаузу, «не столь уж безобидна» [5, с. 125]. Ведь так называемая «дифференцирующая» оперная режиссура должна учитывать разнообразие темпов в опере: 1) темп как меру отсчета метрических единиц; 2) темп действия и речи персонажей; 3) темп аффекта («как говорил Монтеверди, “темп аффекта, а не руки, отбивающей такт”») [цит. по: 5, с. 125]; 4) темп как меру представленного времени, под которым понимается реальное содержание той или иной оперной сцены, а не «время представления».

Эти пласты времени в опере могут существовать как в идеальной гармонии, так и в рассогласовании, резком расхождении, часто возводимом в ранг художественного приёма, позволяющего слушателю осознать временную структуру оперы. В качестве примеров К. Даль-

хауз приводит следующие: 1) медленную декламацию солиста может сопровождать бурная оркестровая фактура, и такой единовременный контраст способен стать связующим звеном между двумя полярными темпами соседних сцен; 2) медленное развёртывание, а то и остановка действия могут сочетаться со стремительным темпом аффекта, и композитор может выбрать любой из предложенных темпов, а то и оба [5, с. 125].

Синтез драмы и музыки в опере осуществляется по-разному, но с тенденцией к выявлению приоритета «музыкальных темпов» над «темпами действия». К. Дальхауз в этой связи приводит примеры из оперы XIX в., в частности, сцены из «Вильгельма Телля» Дж. Россини, рассматривая терцет II акта, где, по сюжету, Телль и Фюрст пытаются склонить Арнольда к возвращению в лагерь швейцарцев. Терцет состоит из трёх разделов, в первом из которых главенствует темп речи, а в двух последующих – темп аффекта, складывающихся в традиционную для россиниевских опер схему «cantabile» и «cabaletta».

При этом оба «темпа» объединены и было бы неверно говорить о переходе в рамках одной сцены от «музыкальной драмы» к «поющей опере». Дж. Россини использует типично оперный приём, определяемый К. Дальхаузом как «бессловесное мгновение» [5, с. 124], которое воплощается в музыкальном образе – прекрасной мелодии, временная протяженность которой ирреальна, а текст оказывается её чистым «субстратом». Душевные проявления героя остаются как бы «по ту сторону речи», а кабалетта (темп аффекта) вырастает из «остановленного мгновения». Её музыка концентрирует и пространственно-музыкально обозначает героический жест, несущий в себе идею действия.

По этому поводу К. Дальхауз говорит буквально следующее: «Именно отступая от реального хода времени, музыкальная форма удовлетворяет требованиям драматической ситуации, которая требует подчеркнуть тот или иной момент» [цит. по: 5, с. 125]. Речь идёт о способности музыкальной формы в опере, формы именно временной, реагировать на «драму» и «управлять» ходом разыгрываемых событий, выделять и подчёркивать в случае необходимости музыкальными средствами «поющей оперы» их идейно-художественную значимость.

Управляя темпом времени, композитор создаёт имманентную логику музыкально-драматургического развёртывания, которое единственно и является главным признаком оперной формы и стиля, делает оперу подлинно симфоничным музыкальным произведением. Опера как синтез музыки и драмы рождает различные формы диалога этих двух начал, основанные на «переводе», который, по Ю. Лотману, есть «элементарный акт мышления» [3, с. 268]. Оперное либретто – литературное произведение, предназначенное для драматического спектакля. Однако создаётся либретто с расчетом на музыку – вокальную и симфоническую.

Поэтому опера буквально пронизана различными видами диалога, который, вытекая из «перевода» как акта мышления, выступает в качестве его «механизма». Характеризуя диалог в этом качестве, Ю. Лотман отмечает: «Диалог подразумевает асимметрию, асимметрия же выражается, во-первых, в различии семиотической структуры (языка) участников диалога и, во-вторых, в попеременной направленности сообщения» [3, с. 268]. Такая двойственность диалога, в котором его участники попеременно переходят с позиции «передачи» на позицию «приёма», означает, что любой диалог дискретен, то есть ведётся с перерывами между высказываниями его участников.

Это свойство диалога определяет его главенствующее положение в драме, в то время как в эпосе, если брать литературные аналоги, действует принцип «романной полифонии», означающий и для оперы возможность отхода, отступления от «чистой» драмы в область «бессловесного мгновения» (К. Дальхауз), где событийность и реальный ход времени как бы сжимаются в едином музыкально-лирическом потоке. Ведь музыка – искусство лирическое по своей природе, и именно это характерно для оперного стиля, в котором «лирика» стремится подчинить себе как «драму», так и «эпос», сосуществующие с ней в синтетическом оперном спектакле.

Говоря о диалоге, подчеркивая его асимметрию, Ю. Лотман одновременно отмечает, что «если без семиотического различия диалог бессмыслен, то при исключительном и абсолютном различии он невозможен. Асимметрия подразумевает уровень инвариантности» [3, с. 268]. Идеальным инвариантом для оперы является совпадение музыки как лирики с драматическими и эпосными (сюжетными)

коллизиями, однако прямого совпадения наблюдаться не может, поскольку «асимметрия» диалога в опере как в музыкальном, в первую очередь, произведении будет стремиться к «выравниванию», которое по отношению к диалогу выступает как монолог.

Монолог как противоположность диалогу отражает в музыке диалектическое начало, связанное с симфоническим качеством, если считать, вслед за Б. Асафьевым, симфонию «жанром высоких обобщений» [1, с. 125]. В «поющей опере» (К. Дальхауз) действует общий принцип вокально-поэтической речи, где музыка «обобщает», а слово «детализирует» [4, с. 7]. Обобщение и детализация осуществляются в едином симультанном (лишённом временной размерности, дистанции) комплексе, где может звучать одновременно речь нескольких персонажей или воссоздаваться широкая панорама событий и участвующих в них действующих лиц.

Такое, по своей природе, сценическое, действие (то есть драма) в опере, начиная с XIX в., как показывает К. Дальхауз, «корректировалась “романной” эстетикой, а именно: требованием локального колорита, характерности» [5, с. 125]. Речь идёт о том, что в музыке, даже показывая на сцене события, происходящие одновременно, композитор (как и писатель) должен рассказывать о них последовательно. Примером этому могут служить ансамбли в сценах из романтических опер, где музыкальные характеристики персонажей вынуждены сближаться в рамках единого, хотя и многосоставного, интонационного образа, выступать как контрапункты.

Как отмечает К. Дальхауз, если брать оперу XIX в., то «лишь Верди в квартетах из “Риголетто” и “Дона Карлоса” сумел объединить характерную речь различных персонажей в симультанное музыкальное целое» [цит. по: 5, с. 125]. Задача «симультанизации» частично решается и за счёт «полифонии пластов» в оркестре, где вокальные линии могут дополняться контр-темами, темами-лейтмотивами, обозначающими как персонажей, действующих на сцене, их аффекты или даже предметы-символы, так и авторский комментарий к происходящим, происходившим или будущим (ожидаемым) событиям.

Романная полифония, существующая в литературном варианте лишь как последовательное повествование, хотя и в ней, по М. Бахтину [2, с. 221], возможно «двуголосое слово», когда автор и персонаж

говорят как бы в два голоса, в музыке может оказаться непосредственной звуковой реальностью, что находит своё логическое завершение в явлении, определяемом К. Дальхаузом как «гетерогенные оперные сцены» [5, с. 125]. Такие цельные, композиционно единые, но неоднородные по составу оперные сцены, по К. Дальхаузу, являются достижением оперы XX в. В них симультанная техника вокальных ансамблей оперы XIX в. доводится до логического завершения.

К. Дальхауз считает подобные сцены «одной из удивительных возможностей нового музыкального театра, поскольку опера в них удаляется от драмы и от романа и утверждает собственную временную структуру – как «способ отражения реальной действительности в музыкальном театре» [5, с. 125]. Путь оперы к подобным сценам означал длительный многовековой процесс, как говорит К. Дальхауз в другой своей работе [5, с. 125], «одновременную неодновременность» становления элементов жанровой системы, где элементы (жанр-элемент) взаимодействуют между собой и с целым (жанр-система). Становление оперных жанров, разветвлённой системы их обозначений, семантик и классификаций происходило в условиях единого стилевого процесса, направленного к выявлению глобального качества оперного стиля. Его главной особенностью явилось «омузыкаливание» всех компонентов оперного спектакля в едином, симультанном по природе самого жанра музыкально-сценическом облике. Одной из разновидностей воплощения подобной оперной сцены уже во второй половине XIX в. (ближе к его концу) и в XX в. становится одноактная опера, возникшая на «стыке» тенденций развития «старого» и «нового» оперного мышления.

Выводы. Абсолютизация сцены-картины, как бы вычлененной из контекста «большой» многоактной оперы-драмы, была результатом процесса эволюции оперного стиля, который складывался как бы внутри жанровой системы, представленной тремя типовыми оперными конструкциями-формами – оперой номерной структуры, оперой сквозной структуры, оперой смешанной структуры. Главное в оперном стиле как в стиле музыкальном – способы воплощения и структурной организации времени, что и рождает тенденцию к симультанности оперной сцены-картины. Взаимодействуя с другими видами искусства (традиционно – с литературой и театром, позже – кино,

телевиденням, новими видами живописи и другими «пространственными» искусствами), опера, оставаясь жанрово разнообразным явлением, в области стиля тяготеет к камерной логике построения, при которой в едином ансамбле объединяются как музыкальные партии (вокальные и оркестровые), так и ингредиенты других видов искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. *О симфонической и камерной музыке [Текст]* / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
2. Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского [Текст]* / М. М. Бахтин. — 4-е изд. — М. : Сов. Россия, 1979. — 318 с.
3. Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров [Текст]* // Ю. М. Лотман. Семиосфера. — СПб. : Искусство, 2000. — С. 268–269.
4. Малышев Ю. В. *Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе [Текст]* : автореф. дис. канд. искусствовед. : 17.00.02. — Институт искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — К., 1977. — 26 с.
5. Полупанов В. *Опера – драма или эпос? [Текст]* / В. Полупанов // Советская музыка. — 1981. — № 11 — С. 124–125.

УДК 782.6 : 78.087.68 : 821.161.2 : 82-1/-9

Наталія Белік-Золотарьова

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМИ-ФЕЄРІ «ЛІСОВА ПІСНЯ» Л. УКРАЇНКИ В ХОРОВІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ В. КИРЕЙКА

Актуальність теми дослідження. До спадщини геніальної української поетеси Л. Українки В. Кирейко у своїх творчих пошуках звертається понад півстоліття. Його музично-сценічний доробок за творчістю Л. Українки складають три твори: дві опери – «Лісова пісня» (1957), «Бояриня» (2008) – і балет «Оргія» (1977). Ці опери можуть вважатися етапними в творчій біографії В. Кирейка, адже «Лісова пісня» є першим випробуванням для композитора в царині