

Зуб Г. А.

Харьковский национальный университет им. И. П. Котляревского

НЕКОТОРЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ БАРОЧНОЙ МУЗЫКИ НА ПРИМЕРЕ ОПЕРЫ Г. ПЕРСЕЛЛА «ДИДОНА И ЭНЕЙ»

УДК 781.68:782.1

Зуб Г. А. Некоторые проблемы интерпретации барочной музыки на примере оперы Г. Перселла «Дидона и Эней». В статье анализируются самобытные черты оперы «Дидона и Эней» Г. Перселла, связанные, в том числе, с инструментальной составляющей произведения в контексте фактурно-гармонического единства всех исполнительских партий. В работе концертмейстера-пианиста в процессе изучения клавира оперы следует иметь в виду конечную цель: воссоздание взаимодействия двух форм мышления — гомофонного и полифонического, стилистики эпохи клавесина, осознавая значимость партии клавира, которая выступает в качестве фундамента фактурно-гармонического комплекса сочинения и музыкально-драматургического целого.

Ключевые слова: концертмейстер, эпоха барокко, клавесин, аффект, клавир оперы, пассакалия, динамический контраст в манере «эхо».

Зуб Г. О. Деякі проблеми інтерпретації барочної музики на прикладі опери Г. Перселла «Дідона та Еней». У статті аналізуються самобутні риси опери «Дідона та Еней» Г. Персела, пов'язані, в тому числі, з інструментальною складовою твору в контексті фактурно-гармонічної єдності всіх виконавських партій. У роботі концертмейстера-піаніста в процесі вивчення клавіру опери слід мати на увазі кінцеву мету: відтворення взаємодії двох форм мислення: гомофонного та поліфонічного, стилістики епохи клавесину, усвідомлюючи значущість партії клавіру, яка виступає у якості підвалини фактурно-гармонічного комплексу твору та музично-драматургічного цілого.

Ключові слова: концертмейстер, епоха барокко, клавесин, афект, клавир опери, пассакалія, динамічний контраст у манері «эхо».

Zub G. O. Some problems of Baroque music interpretation on the example of opera by H. Purcell “Dido and Aeneas”. In the article there are analyzed original streaks of the opera “Dido and Aeneas” by Henry Purcell, also concerned with instrumental component of the piece in the context of style-harmonic unity of all interpreting parts. In the work of concertmaster during the opera clavier study there has to be intended the final aim: representation of interaction of two thinking forms: monophonic and polyphonic, stylistics of the clavecin epoch, realizing the meaning of clavier part, that stands as a base of style-harmonic complex of the piece and musical-dramaturgical unit.

Keywords: concertmaster, Baroque epoch, clavecin, affect, opera clavier, passacaglia, dynamic contrast in the “echo” manner.

Стопановка проблеми. На сьогоднішній день концертмейстерське мистецтво пройшло довгий шлях еволюції, пов'язаний не тільки з професійною діяльністю піаністів, але і з формуванням основ художественної практики в широкій історическій перспективі з урахуванням композиторських досягнень, які сформували обширний репертуар сучасного піаніста-концертмейстера.

Аналіз публікацій. В рецензіях на виконання опери «Дидона і Еней» Г. Перселла подія незмінно осмислюється як значиме, виключальне, що обумовлюється унікальністю самого сочинення, вимагаючого особливих

умов виконання і сприйняття публікою [2; 3; 5; 14].

В музикознавчій літературі утвердилось думка про унікальність і самобитність оперного шедевра Г. Перселла [7; 8; 9]. В частині, цінні спостереження містяться в статті «Британський Орфей» В. Конен, де автором відзначається стилеве своєобразие музики Г. Перселла: «По порівнянню з класицизмом XVIII століття музика Перселла вражає “романтичними” рисами. Цьому враженню сприяє не тільки її поглиблено-ліричний характер. “Романтичний” колорит виходить і з незвичайних для XVII — XVIII століть музично-виразительних засобів» [6: 63]. В творчестві Г. Перселла, по думці дослідниці, на загальноєвропейському фоні рельєфно проступають національні риси. Так, в жанрово-національному стилі написан знаменитий хор матросів з опери «Дидона і Еней», який В. Конен вводить як яскравий приклад. Піднесена лірика своїми корнями також пов'язана з англійською національною традицією. В якості ілюстрації В. Конен вводить передсмертну арію Дидони: «На перший погляд може показатися, що Перселл просто слідує традиціям італійських “арій жалоби” XVII століття, також часто строєних на нисходячому хроматическому остигнотному басу. Але на справу пристрастє Перселла до цього формуючому принципу пов'язано з тим, що в народно-танцевальній музиці Англії даний принцип відомий з давніх часів» [6: 65]. Однак все це до сих пор проблема виконавської інтерпретації, мислимої як творчий пошук адекватних засобів самовираження артиста на прикладі опери «Дидона і Еней» Г. Перселла, не отримала в роботах вітчизняних дослідників комплексного осмислення.

Ціль статті — визначити стилеві параметри виконавської інтерпретації опери «Дидона і Еней» Г. Перселла.

Результати дослідження. Історическа доля опери «Дидона і Еней» складна і містить немало загадочних обставин. В радянському виданні опера вперше з'явилась в якості клавіру в 1975 році, а перше раннє видання було здійснено в 1841 році — через 150 років після її написання композитором. В житті автора твір ставився всього три рази. Вперше він був виконаний в жіночому ансамблі

оне, для которого опера и создавалась. Можно предположить, что Г. Перселл в соответствии с традициями XVII века сам руководил спектаклем, сидя за клавиром, который осуществлял в опере важнейшую функцию фундамента музыкального целого. В рассматриваемую эпоху композитор являлся участником спектакля, играя клавишную партию, что указывает и на важнейшую режиссирующую функцию этого инструмента (композитор выступал одновременно исполнителем и постановщиком собственного творения). Существенным фактом в судьбе произведения является и то, что авторская рукопись оперы до сих пор не обнаружена. Все издания осуществлялись по найденным копиям и представляли собой редакции и расшифровки старинного текста, значительно дополнявшегося в процессе подготовки материалов. Среди редакторов оперной партитуры и клавира – выдающиеся деятели английской культуры: первое издание партитуры было осуществлено композитором и крупнейшим педагогом, профессором музыки Кембриджского университета Джорджем Макфарреном в 1841 году; следующим этапом в освоении текста оперы было издание партитуры на основе более достоверной и полной рукописи (1889 год), владелец которой Уильям Каммингс (органист, певец, музыковед, основатель Перселловского общества, автор биографии композитора) стал вторым ее редактором. В своих выводах мы будем опираться на английское издание Уильяма Каммингса, снабженное предисловием этого выдающегося музыканта [16] и на советский клавир, который был издан в 1975 году и содержит редакторские дополнения Б. Бриттена [11]. Как указано в аннотации к клавиру, это издание ориентируется на оксфордский клавир, изданный в 1925 году. В нашей работе мы сопоставим фортепианное переложение и партитуру. Кроме того, в издании перселловского общества отсутствуют заключительные номера II действия, приобщенные Б. Бриттеном, — Сцена колдуньи и ведьм (Хор и Танец), что является интересным фактом с точки зрения соотношения различных редакторских версий. Характерно, что в отличие от английского издания в советском отсутствует деление на номера. Оперному действию, таким образом, сообщается сквозной характер, что соответствует заложенной в произведении тенденции к объединению завершенных номеров в контексте более крупной драматургической единицы музыкально-театрального жанра, каковой является сцена. Этому способствует связанность, логическая соотношенность всех номеров, образующих яркие контрасты и даже антиномии, где каждое новое событие логически вытекает из всего предшествующего становления.

Особое значение в работе концертмейстера при изучении гениального произведения Г. Перселла имеет сопоставление клавира с партитурой,

поскольку инструментальный состав весьма отдаленной от нас эпохи своеобразен и отличается ярким колоритом. При аутентичном исполнении произведения в спектакле участвует клавесинист. Пианист, играющий на клавесине, учитывает и стремится преодолеть такие качества инструмента, как прерывистость артикуляции, отсутствие тембровых контрастов, тихая звучность, однако клавесин обладает неповторимой выразительностью, особым колоритом: мягкий, серебристый звуко-тембр, неотделимый от присущего эпохе благородства, галантности, сдержанности эмоций. Особенности клавесинного исполнительства в аспекте достижения художественной убедительности при очевидных «несовершенствах» инструмента очерчены в трактатах Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» и «Искусство аккомпанемента», который уже в эпоху генералбаса писал о собственном стремлении к преодолению границ этого инструмента, о специфических свойствах его артикуляции.

Использование клавесина в опере «Дидона и Эней» определяет звуко-тембровое своеобразие анализируемой партитуры. В оркестровом исполнении при участии струнного ансамбля и клавесина роль пианиста не ослабевает, поскольку в партии клавира содержатся основные тематические идеи сопровождения, которые в оркестровом варианте приобретают особое темброво-интонационное звучание. Клавесинист создает своеобразный звуковой каркас: отдельные фактурные пласты в его партии дублируются струнными инструментами. Так, в увертюре партия клавесина (согласно тексту рассматриваемой партитуры) объединяет мелодические линии всех струнных инструментов, причем подобная оркестровка используется многократно на протяжении всей оперы, где клавир предстает в качестве суммирующего инструмента. Можно говорить и о том, что оркестровка находится в полном согласии с техническими возможностями клавира. В партитуре У. Каммингса в клавирной партии тщательно выписаны все голоса. Насколько это соответствует авторскому замыслу не известно, поскольку оригинал так и не был найден и все издания лишь с относительной долей достоверности воспроизводят оригинальный замысел английского Орфея. Однако существенным является то, что звучность клавесина присутствует на протяжении всей оперы, создавая особую тембральную атмосферу произведения. О диалоге национальных культур – английской и французской — свидетельствует строение увертюры: ее структура соответствует модели французского типа с характерным для нее чередованием темпов медленно – быстро – медленно, причем третий раздел мог в этой схеме отсутствовать вследствие каденционной завершающей функции заключительного раздела (Г. Перселл собственно и обращается к двухчастной схеме медленно – быстро). В опере

английского композитора первый раздел увертюры выдержан в торжественно-патетических тонах (*Lento, c-moll*), второй (*Allegro moderato*, без смены тонального центра – *c-moll*) — зиждется на имитационном принципе, перетекая, однако, в фактурные формы гомофонно-гармонического типа (фугато). Начало II раздела увертюры в опере «Дидона и Эней» ознаменовано имитационным вступлением струнных инструментов от верхнего регистра к нижнему — первые скрипки, вторые скрипки, альты и низкие струнные, способствуя постепенному уплотнению фактуры. Строение увертюры и включение многочисленных балетных номеров в контекст оперного действия указывают на жанровую традицию французской лирической драмы.

Экспонирование образа Дидоны, судьба которой определяет основное содержание оперы, совершается в песне-арии «О, что пророчит смутный трепет сердца?» (№ 2 в английском издании), где развитие вокальной линии опирается на граунд-бас, исполняемый низкими струнными в дублируемый клавесином. Важное значение имеет вариационное полифоническое развитие средних голосов (в партии клавесина), которые обуславливают непрерывность общего звучания, преодолевающего цезуры на стыке отдельных вариаций, создавая выразительный контрапункт вокальной партии, свободно парящей над инструментальным трехголосием виолончелей и клавесина. Особое выразительное значение имеет интонационная общность вокальной партии солистки с основным мелодическим ядром *basso ostinato* в партии виолончели, а также имитационные переключки между средними голосами клавесина и виолончелью, играющей непрерывный бас. Как отражение тяжких раздумий героини в мелодической линии прорастает выразительная ламентозная (хроматизированная) интонация, которая приходится на слова: «Мне страшен, мне страшен... твой зловещий свет». Мелодия затем переходит в неизменном виде в оркестровую партию, доносясь отголоском на фоне выдержанного тянущегося звука в вокальной партии. Полифоническое многоголосие зачастую дополнено четырехголосной вертикалью, которая ясно очерчивает аккордовые функции. Характерно, что остальные участники оркестра (скрипки и альты) появляются лишь в заключительном ригуреле номера, объединяющем всех участников камерного ансамбля. Интересно и то, что наряду со сквозным развитием в этом номере ясно прослеживаются черты строфичности, свидетельствуя о песенных истоках этой музыки. В интонационном содержании заметна связь с арией *lamento*, указывая на амплуа героини уже с первой ее интонации, очерчивая трагическую предопределенность в характеристике образа, чему в немалой степени способствует упорно повторяющийся бас, который словно бы скovy-

вает душевный порыв героини, выраженный в вокальной кантилене.

Отметим, что рассматриваемый фрагмент оперы преисполнен мягкости, красоты интонирования, вокального и инструментального, образующего нераздельное целое, о чем должны помнить все участники совместной игры, экспонируя черты карфагенской царицы Дидоны, наделенной даром предвиденья, предчувствия собственной участи. Здесь присутствует характерный для эллинистического мифологического мышления смыслообраз Судьбы, роковой неизбежности, который получит закономерную развязку в заключительной предсмертной арии, которая аналогично зиждется на граунд-басе. Заметим, что анализируемая музыкальная форма предстает английской версией барочного *basso ostinato*. ПИАНИСТ играет здесь первостепенную роль в создании полифонического единства и одновременно дискретности с солисткой в процессе создания текучей, непрерывно струящейся звуковой ткани песни-арии (№ 2). В фортепианном переложении при отсутствии виолончельной партии перед концертмейстером возникает задача тембрового выделения, наполнения значительностью партии *ground bass*, которая должна звучать певуче, но вместе с тем весомо, образуя отдельный пласт в соотношении с другими голосами фортепианной фактуры (подобно виолончели). Они должны звучать более мягко, но очень выразительно, здесь важно подключить полифонический слух в осмыслении фактуры инструментальной партии, ощущать полифоническую целостность вокального и инструментального начал и вместе с тем мыслить их как разноплановые единицы: ведь мелос певицы имеет собственную логику развития, подчиненную строфическому принципу. В основе мелодической линии припева лежит основная интонация темы *basso ostinato*, ее стержень — вспомогательный нисходящий ход от первой ступени лада к седьмой гармонической с последующим возвращением к начальному звуку и дальнейшим скачком на кварту вниз к пятой ступени лада, что определяет характерную интонацию вокальной партии.

Форма пассакалии включает здесь четырехтактовую тему (данное количество тактов согласуется с жанровой природой граунда, которому присуща процессуальность становления формы, несмотря на характерную для жанра четную структуру самой темы, образуя национальную разновидность вариаций на выдержанный бас) и двадцать полифонических вариаций. Интересно проследить за техникой вариационного развития. В тональном плане пассакалии преобладает *c-moll*, однако вариации XI и XII многообразием рисунков отдельных голосов, наблюдается динамизация с переходом от более крупных длительностей к более мелким — шестнадцатым (XIII—XV вариации). Однако в соответствии с

жанровой моделью пассакалии, после кульминации, совпадающей с этими вариациями, «точкой золотого сечения», наступает эмоциональное просветление и динамический спад от *forte* к *piano* и *pianissimo*, а также обратное движение в сторону укрупнения ритма. Гибкая выразительная мелодика в единстве с прихотливым ритмическим рисунком определяют стиль перселловского граунда, создавая особую текучесть в области интонационного становления. Изысканная ритмика характерна для вокальной и в особенности инструментальной партии, включая пунктирный ритм, обратный пунктир, шестнадцатые длительности, секстоли. Пунктирность в эпоху Барокко обретает особую заостренность, способствуя выражению различных переживаний, участвуя в создании ариозного стиля, оригинального языка и тематизма. Следует выделить переменность количества голосов, которая характеризует полифонический стиль данной арии, а также единство интонационного материала вокального мелоса и инструментальных голосов, так как общие для всей арии попевок переходят из одного «голоса» в другой, создавая ощущение бесконечности.

Музыкальная риторика XVII столетия связана с активной разработкой типизированных музыкально-риторических фигур. Эти музыкальные фигуры тесно связаны с эмоционально-образным содержанием слова, выражая стоящую за ним символику. Эмоциональное воздействие музыки XVII — XVIII столетий обусловлено музыкальной риторикой, воссоздающей «лексикон эпохи». Особенно напряженным высказыванием отмечены две арии-песни Дидоны. Смысловая арка между начальным и заключительным номером соответствует идее замыкания круга — от начальных роковых предчувствий при экспонировании образа героини до их осуществления в контексте полного раскрытия заложенной в начале произведения идеи в предсмертной арии. Возникает ощущение событийной повторности, но на новом витке смыслообразующей спирали — от предчувствий к их осуществлению.

Отметим, что исполнение этой оперы выдвигает множество сложнейших задач перед исполнителями с точки зрения верного претворения ее стилевых черт. Существенной проблемой выступает художественно-выразительное звучание старинной музыки, о чем постоянно должен заботиться и концертмейстер. Произведение Г. Перселла отражает индивидуальную интерпретацию жанра оперы, обусловленную историей ее создания, возможностями исполнения, тонкостью эмоциональных нюансов, где трагизм уравновешивается необычайно светлым восприятием мира. Эмоциональная палитра насыщена здесь сильными аффектами, антиномиями, однако экспрессивная сторона носит опосредованный характер, проходя сквозь фильтр полифонических форм и приемов, риторических фигур, драма-

тургических контрастов. Глубокие переживания героев прочитываются сквозь призму гармоничности стиля, упорядочивания антитез.

Обращает на себя внимание целенаправленность драматургии оперы, где все линии устремлены к осуществлению трагической развязки. Уже в I действии показаны два противоположных начала — любовь и злоба. В первой арии Дидоны намечен путь от предчувствий к их осуществлению в предсмертном монологе, очерчивая вектор ее судьбы. Первая картина экспонирует образы возлюбленных и их свиту, во второй — представлена сфера черной магии, которую можно прочитывать и как мир фантастики, и как проявление человеческой злобы. II действие связано с направленностью от идиллических настроений царской охоты к постепенному нарастанию тревоги в процессе «изложения» мифа об Актеоне, которые находят логическую развязку в картине бури — разбушевавшейся природы, где психологические состояния, торжество злых сил связаны с музыкальной живописью, звуковым «плэнэром», «обрисовывающим» естественную разрушительную стихию. III акт знаменует трагическую развязку, причем он предстает как бы зеркальным отражением, смысловой инверсией событий I действия: триумф сил зла, осуществление предчувствий героини, смерть Энея и его свиты (напомним, что в экспозиционной части в начале были показаны два любящих сердца и их приближенные, а затем ведьмовские персонажи). Таким образом, борьба чувства и долга заканчивается торжеством последнего, несмотря на невозможность для влюбленных жить друг без друга.

Таким образом, являясь порождением эпохи, рассматриваемое произведение обнаруживает оригинальность трактовки оперного жанра, не совпадая с традиционными представлениями о жанровой модели барочной оперы с характерным для нее обилием персонажей и многоканальным разветвлением сюжетных линий. Оригинальность этого сочинения заключается в небольшом количестве действующих лиц, особой концентрации в раскрытии конфликта и сосредоточении всех событий вокруг стержневой оси драматургического действия, каковой является борьба добра и зла, чувства и долга.

Выводы. В опере «Дидона и Эней» Г. Перселла сопряжены две исторически взаимодействующие модели аккомпанемента, реализующие полифонические и гармонические принципы. Ведь даже в условиях развитой полифонической ткани, образованной совокупностью голосов, создающих художественную целостность, парящий вокальный мелос и инструментальный пласт дискретны, выступая разноплановыми единицами музыкальной фактуры. Определяющее значение в интерпретации музыкально-смыслового строя оперы обретает звуковой образ клавесина: в рассматриваемый

исторический период этот инструмент утверждался в сольном и ансамблевом исполнительстве, а также в контексте оперного спектакля. При исполнении инструментальной составляющей оперы «Дидона и Эней» на фортепиано (при освоении оперного клавира) следует учитывать стилистику и эстетическую направленность эпохи клавесина — благородство и сдержанность эмоций, глубину аффектов. Партия клавесина в анализируемой опере постоянно присутствует в партитуре (насколько можно судить по изданию В. Каммингса) — от первого до последнего такта, словно подчеркивая свое значение скрепляющего начала, фундамента музыкально-драматургического целого, которое расцветается выразительными голосами струнного ансамбля. Роль пианиста-концертмейстера при изучении музыкального текста рассматриваемой оперы заключается в своеобразной «режиссуре» музыкально-сценического целого, направленной на достижение сквозного развития при опоре на арии, хоры, танцы как отдельные единицы оперной драматургии. При этом очерчивается двойность роли концертмейстера при освоении «Дидоны и Энея»: 1) как *пианиста*, помогающего певцам и инструменталистам в разучивании их партий; 2) *участника оперного спектакля*, осуществляющего режиссирующую функцию и способствующего воссозданию специфического тембрового колорита эпохи клавесина.

Перспективы дальнейших исследований. Основные положения публикации могут быть использованы для дальнейшего изучения вопроса аутентичности исполнения барочной музыки.

Литература:

1. Бейшлаг А. *Орнаментика в музыке* / А. Бейшлаг; [пер. с нем. З. Визеля; общ. ред., коммент. и послесл. Н. Копчевского]. — М.: Музыка, 1978. — 318 с.
2. Дроздов А. *Опера Г. Перселла «Дидона и Эней»* / А. Дроздов // *Сов. музыка*. — 1946. — № 2–3. — С. 126–128.
3. Кияновська Л. *«Дідона та Еней»: [Перша в Україні постановка опери Г. Перселла «Дидона та Еней» у Львів. ТОБі (концерт. прем'єра)]* / Л. Кияновська // *Музика*. — 1996. — № 2. — С. 10.
4. Ковнацкая Л. *Возрождение шедевра: [«Дидона и Эней» в Малом зале Ленингр. филармонии]* / Л. Ковнацкая // *Муз. жизнь*. — 1974. — № 14. — С. 18–19.
5. Ковнацкая Л. *Из потока новостей: [О концерт. исполнении силами студентов Пибоди-консерватории из Балтимора оперы «Дидона и Эней» Г. Перселла]* / Л. Ковнацкая // *Муз. академия*. — 1993. — № 3. — С. 86.
6. Конен В. Д. *«Британский Орфей»* / В. Д. Конен // *Этюды о зарубежной музыке*. — [изд. 2-е, доп.]. — М.: Музыка, 1975. — С. 59–72.
7. Конен В. Д. *К истории «Дидоны и Энея»* / В. Д. Конен // *Сов. музыка*. — 1977. — № 1. — С. 125–132.
8. Конен В. *Первая английская опера: [«Дидона и Эней» Перселла]* / В. Д. Конен // *Муз. жизнь*. — 1991. — № 15–16. — С. 19–21.: портр.; нот. ил.
9. Конен В. Д. *Перселл и опера. Исследование* / В. Д. Конен. — М.: Музыка, 1978. — 262 с.: нот.; ил.
10. Медушевский В. В. *Анализ музыкальных произведений. Памятка к занятию по теме Барокко* / В. В. Медушевский — [Рукопись].
11. Перселл Г. *Дидона и Эней [Ноты]: опера в 3-х действиях: клавир / либр. Т. Тейта по поэме Вергилия «Энеида»; пер с англ. Ю. Димитрина; вст. ст. Л. Ковнацкая*. — Л.: Музыка, 1975. — 119 с.
12. Пэрриш К. *Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха* / К. Пэрриш, Дж. Оул. — Л.: Музыка, 1975. — 213 с.
13. Роценко Е. Г. *(Аверьянова) Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): [монография]* / Е. Г. Роценко (Аверьянова). — Харьков: ХНУРЕ, 2004. — 288 с. — Библиогр.: с. 276–286.
14. Садовников И. *Старинная музыка в России и консерватории: [В т.ч. об опере «Дидона и Эней» Перселла, поставленной 24.10.1996 Коллегией старинной музыки при Моск. консерватории]* / И. Садовников // *Муз. академия*. — 1998. — № 3–4. — Кн. 2. — С. 248.
15. Юнг К. Г. *Архетип и символ* / К. Г. Юнг; сост. и вступ. ст. А. М. Руткевича. — М.: Ренессанс, 1991. — 304 с.
16. Cummings William H. *Reface* // Purcell H. *Dido and Aeneas edited by William H. Cummings* // *The works of Henry Purcell* — V. III — London and New York: Novello, Ewer and co., 1889. — P. 3–6.

Рецензент статьи: Бабий О.П.,
канд. искусствоведения, ст.преподаватель
кафедры интерпретологии и анализа музыки,
Харьковский национальный университет искусств
им. И.П.Котляревского