

Проніна Н.В.

канд.мистецтвознавства, преподаватель,
Симферопольське музикальне училище
імені П.І.Чайковского

«КАРАМАНОВ И ПУШКИН». «ФОНТАН ЛЮБВИ», ОПЕРЕТТА ПО МОТИВАМ ПОЭМЫ А.С.ПУШКИНА (ПРОДОЛЖЕНИЕ)

Аннотация. В статье исследовано происхождение понятия «лирико-драматургической гиперфонии», а также рассмотрены его составляющие на примере драматургии первого акта оперетты «Бахчисарайский фонтан» А.Караманова. Предложенное уточненное определение основных тем-образов данного произведения соотносится с аналогичным кругом карамановских религиозно-симфонических макроциклов.

Ключевые слова: балет-поэма, оперетта, прототипы, «формо-содержание», моноповечность, светоносность, тема-эскиз, контекстуальность, интертекст.

Анотація. Проніна Н.В. «Караманов і Пушкін». «Фонтан любові», оперетта по мотивах поеми А.С.Пушкіна (продовження). Дані статті присвячена тинтонаційно-драматургичній специфіці стиля А.Караманова. В ході аналізу найбільш важливіших тем і образних сфер драматургії твора розглядається всесторонньо, з точки зору караманівської симфонічної музики, її ключових іntonacій.

Ключевые слова: балет-поэма, оперетта, прототипы, «формо-содержание», моноповечность, светоносность, тема-эскиз, контекстуальность, интертекст.

Аннотация. Pronina N.V. «Karamanov and Pushkin». «Fountain of love», operetta on reasons of poem of A.S.Pushkina (continuation). In the article the origin of the term "lyric-dramatic giperfonii" and discusses its components by the example of drama of the first act operetta "The Fountain of Bakhchisarai" A.Karamanova. The proposed definition of qualified major themes-images of the work is related to the same circle karamanovskih religious symphony macrocycles.

Key words: ballet-poem, operetta, fountain of love, prototypes, form-maintenance, effulgence, intertext, lyric-dramatic hydraphonex.

Постановка проблеми. Проблематика данной статьи сконцентрирована вокруг интонационно-драматургической линии музыки оперетты ««Бахчисарайский фонтан» А. Караманова. В ходе анализа наиболее важных тем и образных сфер определяются основные черты карамановской интонационной драматургии.

Цель статьи. Постепенное формирование карамановских инициальных тем и интонаций на фоне более традиционных и устоявшихся в русле проблематики пушкинской южной поэмы и в контексте восточно-ориентального типа тематизма составляет суть интонационной драматургии «Фонтана любви». Рассмотрение наиболее важных опорных точек драматургии спектакля с позиций формирования единого карамановского стиля является основной целью статьи.

Результаты исследований. Продолжая анализ клавира «Фонтана любви», сконцентрируем внимание на следующих номерах, органично вкрапленных в сюжетную канву спектакля. Ориентальный колорит преобладает в начальных номерах музыки к спектаклю. Небольшая увертюра, непосредственно предваряющая действие имеет ориентальную окраску, главным образом благодаря изобилию восточных увеличенных секунд, разбросанных в разных оркестровых голосах. В том же плане решен еще один, наиболее «восточный» номер спектакля, – церемония посещения хана. Здесь преобладают достаточно традиционные средства, подчеркивающие церемониально-торжественный характер музыки: гомофонно-гармоническая фактура, трехдольная ритмика шага-шествия, изобилие увеличенных секунд в аккордовых комплексах и пассажной фигурации, – последнее можно рассматривать как музыкальную метафору, воплощающую образ восточной деспотии «Фонтана». Примечательно карамановской чертой ритмики здесь может считаться специфическая трехдольность, вальсовость, обобщающая разножанровые черты, воплощающая собственно интермедиальное, танцевальное начало. Резкая акцентность драматизирует музыку интермеди, придавая ей мрачно-угрожающий характер недобрых предчувствий. Со специфической вальсообразностью, трактованной в творчестве композитора чрезвычайно широко связан центральный, кульминационный номер спектакля, – вальс и дуэт Гирея и Марии. Вальс, предваряющий дуэт, – Allegro amoroso, имеет характер необычайно подвижный, одновременно грациозный и элегический, в нем энергия полетности, восходящего движения сочетается с инерцией плавно-ниспадающих ламентозных интонаций. В вальсе «Фонтана любви» сконцентрированы типичные черты карамановских вальсов, воплощающих сферу светлых образов и возвышенных чувств религиозно-симфонических циклов «Совершившаяся» и «Бысть»: четкая тенденция к восхождению, объемность фактуры, наличие секвентно-восходящего развития нисходящих оборотов, многочисленные кружасшиеся попевки, уплотняющиеся фактурно, «разбросанные» по голосам, создающие эффект космического пространства. В этом же вальсе, насыщенном яркими, броскими интонациями и

Надійшла до редакції 15.12.2012

секвенциями в вокальных партиях и оркестре немаловажное значение приобретает тембровая драматургия. Постепенное подключение четырехголосного хора придает музыке вальса оттенок гимничности, апофеозности, кульминационный дуэт Гирея и Марии буквально подхватывает движение инструментальной стихии, вокальная партия главных героев насыщена интонациями инstrumentального плана, преобладают секундово-терцовые обороты с многочисленными хроматизмами и альтерациями. Особенно выделяются альтерации II и VII ступеней, а также лейтintonизация увеличенной секунды, завершающая весь вальс-дуэт. Карамановский прием «поглощения минора мажором» также реализуется здесь на интонационно-драматургическом уровне, звуки ges и g (III ступень Es dur'a), попеременно чередуясь, начинаясь с минорного варианта, приходят к утверждению последнего, мажорного. Наличие смешанного хора придает звучанию дуэта экстатический, гимничный оттенок. Одним из наиболее впечатляющих оркестровых номеров клавира «Фонтана любви» является танец с ятаганами, предваряющий финал. Стремительный темп, резкая акцентность, синкопированность, опора на гомофонно-гармоническую фактуру, октавно-унисонное и хроматическое движение струнных при остинатной поступи басов составляют характерные штрихи этого «танца с саблями». Принцип динамизации, ведущий для танцевальной стихии, здесь приобретает характер итога, завершения всей драмы. Важнейшие оркестровые темы-образы фонтана и Марии направляют всю драматургию спектакля, в них сосредоточена вся положительная динамика развития действия. Основным драматургическим принципом спектакля становится чередование сольных, ансамблевых (главным образом дуэтных) и оркестрово-хоровых номеров. В целом драматургия спектакля состоит из двух актов: в первом акте экспонируются образы Заремы и Гирея, в конце первого акта появляется тема-образ Марии, предвосхищающая драматические коллизии второго акта. В нем безраздельно господствуют образы Марии и Гирея, вокальная партия Гирея приобретает более «европейский» колорит, в его центральной арии, служащей средоточием второго акта, исчезают условно-ориентальные, «деспотично»-восточные черты (увеличенные секунды, орнаментика, инструментальный тип мелодики) и в целом статика его образа, его интонационно-гармонический стиль сменяется кантиленой итальянского оперного образца. Наиболее опорными драматургическими точками первого акта можно считать следующие: вступительная тема фонтана (тема-эпиграф всего произведения) песня Заремы и дуэт Заремы и Гирея, колыбельная Гирея, дуэт гяура и Гирея, тема-эскиз Марии. Некоторые из этих номеров объединены интонационно и тематически; в компоновке сцен прослеживается четкая логика, – тема любви царит безраздельно, объединяя всех персонажей, как главных, так и второстепенных. Постепенно, на протяжении всего спектакля формируется идея все-побеждающей любви, – скорбно-патетические мотивы, пронизывающие дуэтные сцены Заремы и Гирея перевоплощаются в апофеозно-глориозные интонации

кульминационного вальса-дуэта Марии и Гирея. С точки зрения карамановского инициального стиля наиболее яркими номерами первого акта являются песня Заремы, дуэт Заремы и Гирея, колыбельная Гирея и дуэт гяура и Гирея. Важным в плане драматургического развития образа Заремы является эпизод дуэта *L'istesso tempo, cantabile*, ц.4 клавира. Здесь впервые появляется поступенно-восходящий оборот в объеме мажорной терции (B dur'a), который приобретет впоследствии лейтмотивное значение темы ревности Заремы. Песня Заремы из второго акта (№ 17) целиком построена на минорном варианте (b moll) терцового оборота этой темы, благодаря чему звучит более обостренно. Последующий номер (№ 18, сцена самоубийства Заремы) становится кульминационным для развития ее образа в первом акте, остродраматический характер происходящего передается посредством обращения к универсальной интонации увеличенной секунды и постепенным перевоплощением оной в секундово-терцовую интонацию темы ревности. Последний раз тема ревнивых подозрений Заремы звучит во втором акте (сцена отравления Марии № 32), в той же тональности b moll, закрепляя статичный характер ее образа. В отличие от вокальной партии Заремы, насыщенной ариозно-декламационными оборотами, партия Гирея в первом акте, до появления темы Марии, не получает широкого развития. Впервые образ крымского хана намечен в дуэтной сцене с Заремой: здесь царит полнейшая идиллия, единство дум и настроений героев выражается целым комплексом устойчивых и достаточно традиционных интонационно-гармонических средств, ясная диатоника и напевная мелодика образуют редкую, ничем не нарушающую гармонию. Одним из наиболее впечатляющих вокальных номеров, предвосхищающих неоднозначную драматургию образа Гирея, становится его Колыбельная (№10 клавира). Любопытно проследить роль данной миниатюры в русле карамановской «музыкальной религии», и, шире, в традициях восточной философии, носителем которой был в значительной мере и сам композитор. На первый взгляд, это типичная миниатюра, отличающаяся специфической тонкостью художественных приемов. Ее поэтический основа выдержана в духе малых лирических форм средневековой восточной поэзии, таких, например, как рубай Опасайся плениться красавицей, друг, Красота и любовь – два источника мук\Ибо это прекрасное царство не вечно\Поражает сердца и уходит из рук (текст Г. Бодыкина).

В основе данного поэтического четверостишия – метафористические и символические ассоциации, столь свойственные любовно-лирической тематике в целом. Особенно характерна для восточной поэзии ассоциативная связь образов любовной жажды и источника живой воды, находящегося в легендарной «Искендер-наме» и олицетворяющего живой родник мистического прозрения. Подобная взаимосвязь тонких поэтически-философских ассоциаций близка карамановскому мистическому мышлению. В нем, в свою очередь, проявляются некоторые черты учения суфистов. Не претендуя на исчерпывающую характеристику упомянутого философского направления,

отметим те его черты, которые отразились в данном контексте: явное преобладание этического над эстетическим, орнаментальный литературный стиль и символичность образов. В русской философской традиции, как известно, преобладает тенденция к поиску наилучшего сочетания (гармонии) морального и эстетического. В восточной философии эта проблема была поставлена несколько иным образом, – этика, тонкая и гибкая мораль, занимает лидирующее положение, этика и литература неразрывно связаны (адаб – этика, адабиет – литература) и призваны быть проводниками истины, – единой, и непреложной. Возвращаясь к колыбельной Гирея, отметим следующие черты, в первую очередь поэтические, определяющие карамановский инициальный стиль в гармонии колыбельной (прием «поглощения минора мажором»). В первом двустишии намечается метафора, – тому, что уподобляется (красота и любовь) соответствует переносное метафористическое значение, являющееся частью контекста и образующее внутренний, скрытый план смысловой структуры. Тому, что служит средством уподобления (два источника мук), соответствует прямое значение, противоположное контексту и образующее внешний план. Таким образом, в этой метафоре оба плана смысловой структуры даны как бы слитно. Во втором двустишии символический характер образности усиливается, главные образы и их глубинный смысл выступают в структуре символа как два полюса, немыслимые один без другого, ибо смысл теряет вне образов свою явленность, а образы вне смысла рассыпаются на компоненты. Фигурируя как символ прекрасного царства, образ любви становится «прозрачным», смысл «просвечивает» сквозь него, будучи дан как смысловая перспектива. Именно воплощением данной смысловой перспективы воспринимается карамановский гармонический прием поглощения минора мажором, сопровождающий напев колыбельной. Сам напев мерно-однообразен, в его основе – краткая попевка в объеме терции, ее прозрачность, кристальная

хрупкость интонаций органично сочетается с выровненным ритмическим рисунком восьмых и шестнадцатых в двудольном размере. Вариантно-попевочное развитие пронизывает всю вокальную партию, ее поступенно-восходящее движение находит столь же органичное продолжение в гармонии. На фоне мерного напева колыбельной особенно ярко звучат аккорды в оркестре, расцвеченные изысканными синкопированными хроматизмами и альтерациями и наконец, появляется мажоро-минорный оборот, обобщающий почти весь спектр параллельно-переменных и одноименных ладовых оттенков (B dur–b moll–g moll). В итоге инерция поступенно-восходящего развития терцовой мажоро-минорной попевки, с преобладающим минорным вариантом преобразилась в динамику аккордовой вертикали, вовравшую в себя оборот «поглощения минора мажором» (минорная мелодическая терция в верхнем регистре, мажорная гармоническая терция в нижнем).

Выводы. Возвращаясь на круги символического мышления, можно констатировать, что образ любви реализовался в мелодии колыбельной, а ее символ, – светоносная истина, воплотился в гармонии приема «поглощения», поглощения тьмы светом. В интонационно-драматургическом отношении эту тему можно охарактеризовать как тему размышлений, тему тайных, сокровенных дум Гирея. Таков основной событийно-тематический ряд первого акта «Фонтана любви» А.Караманова.

Список литературы:

1. Асафьев Б. Критические статьи и рецензии. М., «Музыка», 1967.– 298 с.
2. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке. М., «Музыка», 2009.– 256 с., нот.
3. Музыка, жизнь, судьба Сб. ст. М., Классика – XXI, 2005.–364 с.
4. Жизнь есть дух. Композитор А. Караманов Сб. ст. М., «Коктебель», 2009. – 360 с.