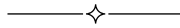


Аїсі. П'ятий фортепіанний концерт С. Прокоф'єва: композиційні та виконавські інновації. Стаття присвячена розгляду композиційних та виконавських інновацій у фортепіанній творчості С. Прокоф'єва на прикладі п'ятого фортепіанного концерту. Розглядається феномен «нового фортепіано» в контексті фортепіанного інструменталізму, техніки й технології композиції. Виявляються аспекти переосмислення романтичного трактування рояля на користь природно-ударного.

Ключові слова: фортепіанний концерт, інструменталізм, ударна природа фортепіано, виконавський стиль.

Aysi. Fifth Piano Concerto by Prokofiev: composite and performing innovation. The article considers the composition and performing innovations in the piano works of Prokofiev on the example of the fifth piano concerto. The phenomenon of the «new piano» in the context of piano instrumentalism, technique and technology composition. I identifies aspects of rethinking romantic piano interpretation in favor of the natural impact.

Keywords: Piano Concerto, instrumentalism, impact nature piano, performing style.



УДК 78.03/782.1

Бай Цюань

СЕМАНТИЧЕСКИЕ УРОВНИ ОПЕРНОЙ КОМПОЗИЦИИ: ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ ОПЕРОВЕДЕНИЯ

В статье представлены перспективные музыковедческие подходы к изучению содержания и формы оперного произведения. Обособляется феномен оперного мелоса, определяется особый характер оперного мелодийного тематизма, разрабатываются ключевые категории вокально-исполнительского анализа оперного текста. Выделяются три основных семантических уровня оперной композиции и способы их характеристики.

Ключевые слова: оперная композиция, семантические уровни, оперный герой, оперный мелос, мелодийная тема.

Осваивая репертуар европейской оперы, в частности, произведения русских композиторов классического периода истории русской музыки, китайские оперные исполнители обнаруживают необходимость создания такого музыковедческого подхода к оперной композиции, который позволяет выявлять ее смыслообразующие стороны,

определять ее значение как особого музыкально-языкового феномена. На этом пути китайскими музыкантами уже накоплен определенный теоретический опыт; можно даже говорить о возможности эстафеты научных музыковедческих идей, углубляющих представления о художественных интерпретативных задачах вокалистов — исполнителей оперных партий.

Главной задачей данной статьи становится консолидация тех подходов к оперному вокально-мелодическому тематизму, которые уже апробированы китайскими музыкантами, приобщившимися к логике музыковедческого анализа оперной поэтики, открывают опорные моменты в познании вокального интонационного тезауруса русской оперы в тех ее образцах, которые уже приобрели мировое признание.

Две магистральные тенденции развития современной культуры — глобализация, обнаруживающая буквальную сопричастность отдаленных в геополитическом и этническом отношениях социальных формаций и персонализация — усиление роли личности в ее углубленном психологическом значении. Причем обе данные тенденции обнаруживают свои позитивные функции, то есть подтверждают свою важность, историческую необходимость для судьбы человеческой культуры.

Подтверждением первой тенденции служит, прежде всего, то, что китайский музыкант, оперный исполнитель, открывает концепционные возможности изучения русской оперы XIX века, следовательно — новые стороны и самого феномена русской оперы в тех ее образцах, основываясь на которых сегодня находит свой профессиональный академический путь оперное творчество в Китае.

Раскрытию содержания второй тенденции, ее объяснению и своеобразному оправданию служит понятие о лирическом герое как об особом эстетическом типе героя, создаваемом именно оперным путем, то есть соединенным со специфическими чертами оперного жанра, потребность в котором не только послужила социопсихологической предпосылкой формирования оперы, но и определила то главное качество оперы — ее центральный смыслообразующий момент, — которое можно определять как оперность и которое выявляется преимущественно музыкальным путем, связано с музыкальной природой оперных образов.

В связи с этим проблема интерпретации мелодического языка классической русской оперы современным китайским исполнителем-вокалистом представляется не только актуальной, но и мето-

дологически важной, позволяющей выявлять новые предметные основания и новые понятийные возможности не только оперного вокального языка, но и музыковедческого подхода к его изучению и типологии. Одновременно подчеркнем, что, несмотря на межвидовые художественные свойства оперного жанра, именно музыковедческий подход к данной проблеме позволяет современному исполнителю овладевать необходимыми художественными способами оценки мелодического содержания оперы, постоянно сохраняя направленность мысли на центральный предмет исследования — оперу как универсальный, одновременно уникальный музыкально-эстетический механизм отражения и трансформации культурно-исторического сознания.

Так, в исследовании Чжу Лу логическая последовательность в развитии научной концепции позволяет автору сосредоточиваться на музыковедческих аспектах проблемы, а ключевое понятие об образе лирического героя направлять в специфически музыкальное русло, доводя его до рассмотрения музыкального тематизма, в частности, принципиально важного для музыкального языка русской оперы «мелодийного тематизма». Благодаря этому круг эстетических и культурологических мотивов исследования обретает музыковедческую завершенность и полноту, что можно считать одним из факторов теоретической значимости указанной работы.

Так, в первом разделе исследования осуществлена постановка проблемы героя в опере — на основе теории автора и героя М. Бахтина и в единстве с эстетико-культурологическими концепциями А. Аверинцева, Г. Гессе, Ф. Ницше, А. Лосева, Э. Фромма, позволяющими открывать актуальность и научную перспективу понятия о герое как о персонифицированном выражении сокровенной сущности человека, воплощении нравственных жестов культуры, проводнике смыслового назначения образа человека в искусстве, в том числе в опере. Из данной постановки вытекает и необходимость обособления явления оперной лирики как предмета музыковедческой оценки, следовательно, рассмотрения лирического как способа, типа эстетического отношения, наиболее близко подводящего к антиномии личностного — общезначимого, в чем и заключается парадоксальность лирического. Методически значимым представляется определение лирики, подкрепленное обращением к исследованию Лидии Гинзбург, как наиболее субъективированного рода художественного творчества, который одновременно, во-первых, имплицитно присут-

ствует в эпической и драматической жанровых формах, во-вторых, направлен к выявлению и художественному воплощению наиболее важных для человеческого существования общих — совместных и сотворческих — процессов «душевной жизни», то есть тех интимно-психологических проявлений личностного сознания, которые свидетельствуют о социально-исторической обусловленности личностной неповторимости. Поэтому Чжу Лу утверждает, и с ним вполне можно согласиться, что именно лирическим путем в искусстве создается исторически-эпохальный типовой образ современника, который соответствует «большим» движениям культуры — «большому времени» культурного человеческого сознания.

Не менее ответственным в теоретико-методическом отношении является определение того эстетико-психологического содержания мелодрамы, благодаря которому она обнаруживает родственность жанровой природе оперы. Сближение оперы и мелодрамы, по наблюдению Чжу Лу, обеспечивается, во-первых, необходимостью уравновешивания трагедийного и утопического полюсов бытия, способов художественной оценки данного бытия, во-вторых, постоянно присутствующей человеку потребностью в особом рода переживаниях, эмоционально-чувственном опыте. Именно этим объясняется в работе и тот факт, что «опера как синтетический жанр, хотя и преимущественно музыкальный, является жанровой областью, наиболее удовлетворяющей текущие постоянные психологические запросы человека, чем и объясняется ее успех в истории культуры. Строго говоря, мы не знаем ни одной эпохи, связанной с развитием музыкального искусства (то есть музыки как автономной области профессиональной деятельности), когда опера не входила в число генерализующих ведущих жанров» [3, с. 53].

Автор отмечает, что именно как мелодрама опера оправдывает все основные ожидания человеческого сознания, обосновывая данный тезис тем, что именно мелодраматическое вхождение в реальность, мелодраматическое переживание мира создают привычку эмоционального реагирования, включают индивидуальный эмоциональный опыт в общепринятый, вырабатывают типизированные формы переживания [3, с. 53–54], то есть способствуют социализации личностного сознания уже на уровне обыденных представлений, укрепляют и нормализуют психологические связи с реальностью.

Обращение к мелодраме как к определенной жанровой форме и способу эстетического взаимодействия с реальностью позволяет

углублять изучение взаимозависимостей между словом и музыкальным звучанием до выявления закономерностей образования семантических структур, уровней музыкального текста, одним из которых предстает мелодический — как индивидуализированно-психологический и наиболее тесно подводящий к феномену лирического в музыке, буквально представляющий лирическую интенцию музыкального высказывания. Данное музыкально-текстологическое наблюдение образует первую кульминацию научного дискурса, связанную со специфически музыковедческими аналитическими обоснованиями категории лирического героя, — со стороны знаковой предметности и имманентной семантики музыки. В связи с этим в оперном мелосе возможно находить определенную музыкально-текстологическую сферу музыки, которая создается путем накопления музыкальных синтагм (текстовых фигур музыки) и их взаимодействия-интеграции, ведущей к возникновению новых мелодийных синтетических соединений [3, с. 56].

Подтверждением разработанных теоретических позиций, одновременно — расширением и уточнением их со стороны исторического опыта музыки, музыкальной драматургии опер ведущих русских композиторов девятнадцатого века может служить развернутое контекстуальное изучение оперной поэтики М. Глинки, квинтэссенцией которой оказывается ключевая идея, причем идея музыкальная, оперы «Жизнь за царя», персонифицированная в образе Сусанина.

Историографический и сравнительно-композиционный пути обобщения способов создания образа героя в русской опере второй половины девятнадцатого столетия позволяют открывать исключительное значение в развитии оперного русского музыкального языка авторских мелодических открытий П. Чайковского.

Вопрос о музыкально-языковой презумпции образа героя в русской опере предстает закономерным следствием движения научной мысли от констатации смысловой взаимосвязи явления лирического героя и эстетической природы мелодрамы к объяснению эстетико-психологической природы оперного мелоса, следовательно, к определению специфического назначения музыкально-мелодического плана, мелодийного тематизма оперы.

Главными общими достоинствами исследования Чжу Лу представляются, во-первых, создание широкого контекста, историографического и дискурсивного, для выявления предназначенности оперного замысла в его музыкальном воплощении, в частности, обсуждении

роли «биографического автора» (самого композитора) в формировании типа оперного героя; таким образом, обсуждение взаимодействия автора и героя, начатое в первом разделе работы, находит свое логическое завершение и фактическое обоснование; во-вторых, обособление *лирической интерпретации звучания низких мужских голосов*, в связи с чем в начале подраздела предлагается обобщенная сравнительная характеристика оперных произведений М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского.

Данная характеристика позволяет убедиться в том, что функция смыслового обобщения и подытоживания содержания музыкально-сценического действия — или — смыслового заострения, выявления трагедийной интенции оперных событий поручается низким мужским тенорам — басовым и баритоновым партиям; особое значение при этом приобретает басовый голос, воплощающий во всех случаях идею власти и силы, становящейся господствующей, всегда имеющей надличностное духовное предназначение.

В целом, басовые партии и связанные с ними мелодические — мелодийно-тематические — характеристики действующих лиц оперы обнаруживают в творчестве русских композиторов девятнадцатого столетия особое семантическое предназначение, которое позволяет интерпретировать их как *образы лирических героев*. С данным верифицирующим ходом исследования связана его вторая, становящаяся генеральной, кульминация.

Ее высшую точку, на наш взгляд, образует высказывание Чжу Лу о том, что «главной предпосылкой... семантического усиления персонажей, представленных низкими мужскими голосами, является та реформа музыкального языка оперы, которая направлена в сторону свободного доминирования мелодийного начала в музыкальном развитии и которая последовательно осуществлялась всеми русскими композиторами — и именно в связи с их стремлением уравновесить полюса житейского и идеального, трагедийного и утопического, утвердить красоту человеческого переживания как главного человеческого пути к смыслу, в связи с этим обеспечить драматическую ответственность музыкальному звучанию и эстетическую оправданность, гармонию — драматическому действию» [3, с. 110].

Показательными можно считать определение жанровых предпосылок формирования оперного языка Чайковского, обсуждение литературного творчества композитора — как одной из существенных частей его художественного наследия, тесно связанной с камерно-во-

кальним и оперным творчеством (см. [3, с. 140]), наконец, обсуждение актуальных аспектов теории мелодии в музыкознании и определение суггестивно-коммуникативных свойств мелодии человеческого голоса, определяющих преимущественное положение мелодийной стороны музыкального воздействия.

Перспективными идеями исследования, которые способствуют созданию *теории оперного мелоса* и нуждаются в специальном развитии, являются следующие.

Жанровое содержание оперы раскрывается, прежде всего, со стороны внешних условий и предпосылок возникновения и реализации оперных замыслов, их сюжетной основы, позволяющих раскрывать те связи с историческим контекстом, с социальной действительностью, которые определяли, прежде всего, «образ автора» — личную мотивацию творческого композиторского выбора, а затем, на его основе, уже и «образ героя». В этом случае существенно привлечение объемного фактологического материала, внимание к деталям исторического контекста, вообще контекстуальный подход, позволяющий определять прагматические факторы становления жанровой формы оперы в ее связи с театрально-исполнительской практикой.

Особой закономерностью развития европейской оперы является совпадение наиболее активных его фаз, то есть фаз наивысших достижений в оперном искусстве, с наиболее кризисными в социокультурном отношении историческими периодами. И, напротив, в ситуации социально-исторической стабильности, относительно спокойного хода истории опера, как правило, переживает собственные кризисы — как жанровые, так и стилевые. Данный аспект современного опероведения нуждается в теоретическом углублении еще и потому, что именно в кризисные периоды особое значение приобретают нравственно-эстетические оценки личности, личностный подход к семантическим доминантам культуры. Методическую весомость приобретают вопросы, во-первых, о том, насколько кризисные проявления русской культуры девятнадцатого века спровоцировали появление оперных шедевров; во-вторых, о том, может ли современное состояние как композиторского творчества, так и оперно-театральной сферы объясняться с точки зрения *теории кризиса*.

Жанровая природа оперы актуализирует и вопрос о *притчевом* механизме оперной композиции, в связи с ним — об эстетической при-

роде притчи. Словами Чжу Лу, «...притча, притчевость проникают внутрь музыкального выразительного ряда, наделяя его переносным смыслом по отношению ко всей системе оперных художественных отношений и определяя концепцию оперы как музыкальную, главное значение которой — в утверждении свободы человеческого выбора, человеческой воли, человеческого сознания и судьбы» И что именно таков «ответ оперы на суровые запреты античной драмы рока» [3, с. 22–23]. Заметим, что по отношению к творчеству М. Глинки и П. Чайковского семантические позиции, обусловленные притчевой формой, еще не рассматривались, следовательно, и притчевые импликации опер названных композиторов пока что остаются не выявленными.

Решение задачи прослеживания эволюции способов создания образа героя в русской опере, выявления единства подходов русских композиторов второй половины XIX века к осмыслению образа оперного героя и к выбору вокальных тембров при создании музыкальных образов ведущих персонажей, а также — о музыкальной типологии оперных героев в их произведениях представляется необходимой ступенью при переходе на второй уровень изучения оперной поэтики — уровень образной драматургии.

Данный уровень выявляет синтетические художественные черты оперных персонажей, однако он позволяет убедиться и в ведущей роли их музыкальных характеристик, в ролевом назначении музыкально-мелодийных способов оперного «высказывания» героев. На данном уровне теоретически опорной становится антиномия «жанрового образа автора» — «стилевого образа автора», от которой зависит общий этический строй оперного произведения, определяющий направленность его понимания как образно-смысловой целостности, одновременно усиливающий важность исполнительской интерпретативной стороны оперной образной драматургии.

Отметим, что и данная сторона опероведческого подхода сегодня только намечена, хотя может претендовать на роль ведущей в связи с изучением сценической и музыкально-драматургической природы оперы как мелодрамы. Вокально-исполнительская интерпретация мелодраматического аспекта оперной формы существенна еще и потому, что понятие мелодрамы, мелодраматических эффектов часто получает негативные оценки, тогда как в композиционных условиях оперного произведения их следует рассматривать только в поло-

жительном ключе. Исполнение партии лирического героя оперным певцом связано с особыми технологическими и образно-смысловыми задачами, в том числе в достижении достаточной степени мелодраматической выразительности, что соответствует аффективной природе оперного мелоса.

Его композиционно-драматургические функции могут быть раскрыты на третьем уровне исследования оперной формы, причем именно как специфической формы уже всецело музыкального дискурса, хотя необходимой стороной данного дискурса всегда остается словесный текст [1; 2].

Для данного *семантического уровня* изучения оперной архитектуры принципиальную важность приобретают те теоретические понятия, которые способны выступать ключевыми характеристиками имманентно-музыкального содержания оперного текста, специфические языковые интенции которого отчетливее всего проявляются в сольных вокальных партиях. *Они образуют то системное единство, в центре которого предстает феномен оперной мелодии — как особой музыкальной мысли, высказанной специфическим оперным путем, то есть предполагающей собственный специфический интонационный строй и способ формирования музыкальной интонации.*

Именно данный интонационный строй оперного языка позволяет характеризовать *музыкальную концепцию оперы* как систему музыкально-выразительных приемов, позволяющих наделять музыкально-звуковое воплощение оперной идеи понятийной завершенностью и определенностью, уточняя его с помощью словесных слагаемых оперного текста.

В связи с оперной концепцией новое значение приобретают понятия *музыкального осмысления и семантических функций музыки*, отражающие процесс концентрации возможных значений музыкально-лексической фигуры вокруг концепционного центра (образа, героя, события, ситуации) оперного произведения.

Оперный мелос — специфический мелодизм вокальных партий в опере — выражает процесс метафоризации смысла в музыке, способы введения новых метонимических значений музыкально-лексической фигуры и осуществление символических возможностей музыкального звучания. Для него показательно укрупнение и эмоциональное усиление музыкально-выразительного приема, вплоть до предельной индивидуализации его значения; данное художественно-функциональное преобразование приема может рассматриваться как персо-

нификация — закрепление определенного предметного значения за конкретным музыкальным приемом, а это усиливает конкретность, самостоятельность отдельного интонационно-мелодического построения, определяет его трансформацию в *мелодийный тематизм*.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Джан Бибо. О значении вербальной символики в музыке / Джан Бибо // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової : [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. — Одеса : Друкарський дім, 2005. — Вип. 6. Кн. 2. — С. 142–151.

2. Джан Бибо. Слово как символ в композиторской концептуализации музыкальной поэтики / Джан Бибо // Проблемы современности : культура, мистецтво, педагогіка : [зб. наукових праць / за заг. ред. В. Д. Філіппова]. — Луганськ : Луганський державний інститут мистецтв та культури, 2007. — Вип. 8. — С. 34–44.

3. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века : дис. ... канд. искусствоведения по специальности 17.00.03 — музыкальное искусство / Чжу Лу. — Одесса, 2012. — 186 с.

Бай Цюань. Семантичні рівні оперної композиції: вокально-виконавський аспект оперознавства. У статті представлені перспективні музикознавчі підходи до вивчення змісту та форми оперного твору. Виокремлюється феномен оперного мелосу, визначається особливий характер оперного мелодійного тематизму, розроблюються ключові категорії вокально-виконавського аналізу оперного тексту. Виділяються три основних семантичних рівні оперної композиції та способи їх характеристики.

Ключові слова: оперна композиція, семантичні рівні, оперний герой, оперний мелос, мелодійна тема.

Bay Thsuan. Semantic levels opera compositions: vocal-performing aspect operalogy. The article presents promising musicological approaches to the study of the content and form of opera works. The phenomenon of opera melos is segregated, the specific nature of the opera melodic thematism is determined, the key categories of vocal and interpretative analysis of the text of the opera are developed. There are three basic semantic level operatic compositions and methods for their characteristics.

Keywords: opera composition, semantic level, the opera hero, opera melos, melodic theme

