

**Mazurenko A. The reintoning as experience of scientific interpretation of musical ethnic text: to the question of the free pitch musical system.** Research question of interpretation of the folklore text permitted by experimental modal analysis techniques. Main issues articles is the existence of a free system of pitch in vocal authentic and its perception in terms of academic research experience. The purpose of the study is emphasis on the process of reintoning during the ethnomusicological analysis. As a result of this reintoning — semantic distortion of images of traditional music.

Key words: reintoning, flexible frequency scale, chromating, transcription.



УДК 78.04+78.03/782.1+784.25

*Чжи Инь*

### РЕЧИТАТИВ КАК ФАКТОР ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ ОПЕРНОГО ТВОРЧЕСТВА

*В статье характеризуются разнообразные композиционно-драматургические и стилевые функции оперного речитативного пения, открывается их взаимосвязь с историческими модификациями оперного жанра. Обнаруживается непосредственная связь речитативной формы с реформаторскими тенденциями оперного творчества. Определяется значение речитатива в оперном творчестве русских композиторов конца XIX — начала XX века.*

**Ключевые слова:** жанровая форма оперы, речитатив, стилевые функции речитативного пения, речитативная опера, речитативный тематизм.

Явление речитатива двузначно, даже можно сказать поляризовано. С одной стороны, термин «речитатив» применяется по отношению к музыке и характеризуется именно на ее художественных основаниях. С другой — уже в самом понятии заложено указание на связь с речью, прежде всего, учитывая историческое происхождение явления, с речью словесной. Тем не менее, в обыденном словесном общении человек не говорит «речитативом», равно как не пользуется им в письменных словесно-литературных формах.

Неотъемлемое органическое качество речитатива — его устный характер, проявление в звучании. Другим не менее важным качеством его становится интонационная выстроенность, следовательно, семантическая определенность. Третьей типологической чертой данного явления как звучащего и в живом звучании нахо-

дящего свои художественно-коммуникативные функции можно считать его актуальность или действенность, сопряженную с текущим, в настоящем времени расположенном, состоянием человека. Это состояние можно назвать «готовностью к высказыванию», выраженной в информационно-психологическом напряжении, в усилии выявить содержание сознания как личностную проекцию к действительности.

То, что речитатив «выбирает» для этого *комплекс* средств, объединяет словесный и музыкальный способы интонирования, выступает следствием его коммуникативной природы. В том числе результатом особого монологического формования речитатива оказывается его тесная связь с оперными жанрово-стилистическими средствами. Следовательно, не столько опера породила речитатив, сколько морфология и синтаксис речитативных форм способствовали обособлению и развитию специфического оперного синтетического — драматического словесно-музыкального — языка.

В то же время, именно эволюция жанровой формы оперы, обусловленная выделением различных стилевых направлений (исторических, национальных, авторских композиторских), способствовала функциональному утверждению и композиционно-драматургической автономии речитатива. Поэтому **целью** данной статьи, **предметом** которой выступает **речитативное оперное пение**, становится **определение взаимозависимости между историей оперы и системной функциональной дифференциацией речитативных форм**, вследствие которой речитатив оказывается способным представлять отдельным художественным феноменом с приоритетом музыкальных средств выразительности. Отметим, что *в пределах статьи возможно только указать на общие тенденции взаимодействия жанрово-композиционных условий оперы и семантических данных речитативных форм*.

Прежде всего, укажем, что существуют «предоперные» разновидности речитатива, сосредоточенные в сфере эпоса, то есть в сфере первичных жанров с их обрядово-ритуальной направленностью, предназначенностью для коллективного социально значимого действия. Не менее существенной предпосылкой художественного обособления речитативных форм являются и ранние формы поэтической лирики (и сольной, и хоровой), представленные культурой античности и средневековья, также сохраняющие признаки прагматических служебно-социальных первичных жанров. К данной сфере следует отнести и древнегреческую трагедию, в которой чаще всего

находят непосредственную предшественницу оперного театра. Ее идеи, образы, интонационные открытия остаются метапарадигмой истории оперного творчества [1].

Известно, что создатели флорентийской камераты стремились изучить античное искусство и представить его принципы в новых, ренессансных музыкально-поэтических сценических формах. В том числе для них принципиально важным был вопрос о том, как проносить словесный текст и каким должен быть сам данный текст, какими поэтическими особенностями он должен обладать. На пути к новой *мелодике речи* они открыли «*такой тип пения, где можно было бы словно говорить*» (Дж. Каччини) и «*пение на полпути между обычным говором и чистой мелодией*» (Я. Пери) [5].

Флорентийцы определили главное направления поиска оперного языка как переходного, срединного, находящегося между словесным и музыкальным способами интонирования и приобретающего, благодаря этой своей миграционной природе, особые выразительные свойства. Данный язык обнаруживает значительно большую психологическую глубину, нежели и словесное обыденное общение, и обобщенное, обобществленное мелодическое содержание фольклорных песенных образцов. Однако определить, к чему именно способен данный язык как особый художественно-психологический феномен, удалось только К. Монтеверди. Знаменательной чертой его оперного творчества становится то, что избранная и усовершенствованная им риторическая система базируется на речитативных стилистических основаниях. Новаторские оригинальные черты оперного стиля Монтеверди — выделение «репрезентативного» и «взволнованного» модулов стиля оперного пения — имеют речитативные истоки [2].

Важно и то, что в операх Монтеверди речитатив уже противопоставит иной форме музыкального высказывания — ариозному пению, тем самым укрепляя собственный самостоятельный статус. С ним ренессансный мастер связывает определение и выражение индивидуального характера, способа переживания, свойственного тому или иному оперному персонажу. Поэтому отдельные речитативные обороты проникают и внутрь арии; на их основе происходит типизация и характерологическая классификация материала арий, исторически сопряженная с периодом формирования и развития стиля *bel canto*. И хотя о последнем часто (и, в известной мере, справедливо) пишут, что он способствовал приоритету арии в оперной композиции, вытеснению речитатива на периферию оперного действия, упрощению

его художественных задач, однако все известные до сегодняшнего дня, ставшие «классическими» *типовые итальянские арии*, а именно — *lamento* (по-итальянски — плач, жалоба) — скорбные арии, арии патетические (страстные), бытовые, лирические, бравурные (шумные, бодрые), буффонные, арии мести — имеют речитативно-риторический стержень, то есть те специфически речитативные интонационные обороты, которые определяют «семантическое ядро» арии (как, например, стонущая нисходящая секунда в арии-*lamento*, восходящая ритмически активная квартовая или секундово-терцовая интонация в героической арии, упорное вдалбливание одного звука с быстрым «наговариванием» слов в арии мести и т. д.) [1].

Композиторы неаполитанской оперной школы *окончательно разделили композиционно-драматургические функции арии и речитатива, тем самым упрочив их в значении двух основных оперных вокальных, вокально-инструментальных форм. Причем они подчеркнули актуализированный характер речитатива, поскольку с ним связывали включение в действие или приобщение к событию, отводя для арии функцию своего рода лирической интимной остановки. Они также указали на подвижность речитатива относительно горизонтальной координаты слово — музыка, то есть на его способность становиться ближе то к слову («сухой» речитатив), то к музыке («аккомпанированный»).*

В некоторых национальных разновидностях комической оперы (французской, австро-немецкой, российской) речитатив окончательно переходит на сторону прозаической речи, хотя последняя заметно отличается от обыденной условностью содержания и театрализованной аффективной стилистикой. Но это лишь подсказывает иные, более разнообразные, широкие возможности последующих омузыкаливаний речево-речитативных фраз.

В этой связи стоит вспомнить о жанровом происхождении и стилистическом содержании оперы *«Дидона и Эней»*, принадлежавшей перу **Генри Пёрселла**. Хотя в ней присутствуют разговорные диалоги и явно ощущается комический эстетический наклон, в ариях Дидоны, а также путем контраста глубоко психологизированного образа Дидоны и формально-риторического образа Энея, композитору удается достичь яркого трагедийного эффекта. В том числе, в партию Дидоны в ее ариях *lamento* внедряются речитативно-декламационные интонации, и именно их *индивидуально-речевая музыкальная выразительность* обеспечивает трагедийную семантику и данного образа, и оперы в целом.

Углублению трагедийной стороны музыкальной декламации и декламационно-речитативной стороны оперного пения посвятил свою реформу Ж. Б. Люлли, которого считают создателем эталонного стиля «большой» французской оперы. В его творчестве особенно явно обнаруживается *ораториальное значение возвышенного речитативного пения*, обусловленное подражанием драматической декламации известных театральных французских актеров и становящееся композиционным музыкальным центром оперного спектакля. Таким образом, в орбиту эволюции и оперы, и оперного речитатива оказывается втянутым смежный с ними жанр оратории, которому изначально присуща ориентация на особые «говорящие, молящие» способы омузыкаливания слова [3].

Идея «*лирической трагедии*» исторически транслируется от Люлли к Х. В. Глюку постольку, поскольку связана с превращением оперы в аккумулятор социально-психологических потребностей и оценок человека.

Знаменательно, что оперная реформа Глюка явилась в значительной степени реформой взаимоотношений между ариозной и речитативной формами пения, включая и воздействие той инструментальной мелодики, которая уже успела приобрести устойчивые классицистские черты. Так, знаменитый хор Фурий из 2-го действия «Орфея» выделяется той лапидарной простотой музыкального тематизма, которая исходит от «очищенных» от всякого рода опеваний гармонических фигур, «гармониемелодий». Вместе с тем, обусловленная противостоянием ариозным излишества итальянской оперы сериа, реформа Глюка на самом деле подтвердила функционально-семантический регламент арии и речитатива, установившийся не только в итальянской, но и во французской опере, упрочив, таким образом, и тенденцию сближения двух данных лексикодов оперного жанра. В создании развернутых, проникнутых речитативными интонациями драматических оперных сцен Глюк стремится передавать общую динамику действия, в то же время — динамику переживаний, сопряженных с данным действием (яркие примеры тому предоставляют оперы «Альцеста», «Ифигения в Авлиде»).

Инструментализация речитатива, позволяющая сближать звучание вокальной и оркестровой партий, создавать единое монументальное симфоническое оперное полотно, становится типологической чертой реформы Р. Вагнера, который в этом отношении является прямым наследником Глюка. Вокализация оркестра и на-

деление инструментального звучания мелодической индивидуацией, свойственной ариозно-декламационному пению, следовательно, углубленная вокальная мелодизация речитатива, становится отличительной чертой стиля Дж. Верди и более поздних представителей итальянского романтизма, с его тенденцией перерастания в веризм и экспрессионизм.

Но, так или иначе, реформаторский оперный путь привел Рихарда Вагнера и Джузеппе Верди, как и Глюка, к задаче развития и преобразования музыкального языка оперы на основе ее (оперы) речитативного лексикода. Вагнер использовал принципы оркестрально-вокального речитатива как интонационную и композиционную основу всей оперы, подчинив ему характер построения оперной бесконечной лейтмотивной мелодии. Верди же чаще обособляет речитативные эпизоды, противопоставляя их ариозно-мелодическому пению, как моменты наивысшего, трагедийного напряжения в судьбе героев, то есть использует речитатив как знак критической эстетической ситуации.

Так возникают две основные тенденции использования речитатива в европейской опере: речитативная монологизация (монотематизация) оперного языка, с одной стороны, диалогическое противопоставление речитативного, как собственно речевого, ариозно-кантиленному, как собственно музыкальному. Данные две тенденции были намечены оперной реформой Глюка, а также теми двумя предпосылками взаимосвязи слова и музыки в опере, которые обозначились в двух типах раннего речитатива — «сухого» и «аккомпанированного».

Как справедливо отмечает О. Руднева, «выбор предметов обыкновенных и, в частности, обычных, «не одетых в геройскую робу» персонажей — важнейшая тенденция искусства XIX века. Однако стремление к «обыкновенному», правдивому изображению жизни «как она есть» сказалось не только в выборе сюжетов и героев. В литературе и поэзии оно нашло отражение в самом словесном воплощении — в лексике, синтаксисе; в живописи — в технике композиции и новых приемах письма; в музыке же, и особенно в музыке со словом, в концепционном усложнении поиска способов музыкального интонирования, в детализированном, «портретно» укрупненном музыкальном выражении образа» [8].

На основе данной эстетической декларации автор предлагает рассматривать ту реформу оперного интонирования, которая осуще-

ствилась в творчестве М. Мусоргского и была связанной с «важнейшей художественной задачей в области музыкального языка, задачей, вытекающей из выбора определенных тем, сюжетов и образов», с идеей «воплощения живой человеческой речи, ибо интонационная ее сторона как ничто другое способна раскрывать эмоциональную палитру чувств, психологический склад, душу и характер персонажа». В качестве главного результата данной реформы О. Руднева указывает на «общую установку на расширение музыкально-интонационного и, в частности, речитативного словаря за счет расширения спектра его взаимодействия с вербальным началом, с устным словом — словесной речью» [8].

Вполне соглашаясь с данным обобщающим суждением, отметим, что создание «мелодии, говором творимой» явилось для Мусоргского той музыкально-композиционной базой, опираясь на которую он формирует ряд контрастных оперных характеров, их посредством выделяя индивидуально-личностные черты персонажей, то есть идет вглубь речитативного высказывания, интонационно дифференцирует его [4]. В этой работе над природой оперного мелоса он привлекает не только устные обыденные, но письменные литературные формы слова, наследуя и воспроизводя стилистические контрасты пушкинской «исторической драмы» [7; 9]. Таким образом он меняет представление и об условном оперном слове, значительно расширяет спектр его драматургических возможностей, *подвергает его детально-укрупняющему музыкально-стилистическому анализу*.

Противоположный, но не менее реформаторский, путь представляет оперная поэтика Н. Римского-Корсакова. Он также создает особый авторский речитативный мелос, но создает его тремя основными музыкальными путями: обобщая, синтезируя вокальные, лирико-эпического происхождения интонации, в том числе хоровые былинные попевки, мотивные обороты протяжных лирических песен, преобразованные ораториальные интонации; привлекая тематизм инструментального происхождения, связанный с горизонтальным переизложением гармонического контура, часто с фигурационно-орнаментальным рисунком; используя традиционные вокально-инструментальные риторические формулы западно-европейской оперы.

Так формируются три разновидности оперного речитатива в операх Римского-Корсакова, адресованные трем различным по сюжетно-семантической функции группам персонажей. К первой из них

относятся те оперные персонажи, которые не индивидуализированы, представляют обобщенный образ народа, в отдельных случаях — персонифицируют великую силу искусства, творческого человеческого могущества, воплощают этические категории, спасительные символы веры, а также силы природы (например, Лель, Садко, Левко, царь Берендей, Феврония, Сервилия, Мария, Марфа, Ольга, отчасти Царевна-Лебедь, Ярило-Солнце).

Во вторую группу входят персонажи переходные, вокруг которых концентрируется основное действие. Они могут относиться как к сфере волшебного, фантастического, так и к сфере реального, однако в своих поисках истины и места в мире все они стремятся к любви как к своей высшей — последней — реализации, открывающей особое соединение чувственного и духовного планов бытия (яркие примеры — Снегурочка, Волхова, Феврония в моменты перевоплощения, некоторые другие) [6].

Третья группа включает персонажи, олицетворяющие зло, зависть, враждебность ко всему живому. На раннем этапе творчества они не являются ведущими; это — обобщенный образ опричнины, Матута в «Псковитянке», упоминание о злой Ведьме — Мачехе в «Майской ночи», по существу безобидные, не причиняющие вреда человеку Черт и Солоха в «Ночи перед рождеством». «Млада» оказывается первой оперой, где к персонификации зла причастны и реальные (Войслава, Мстивой), и фантастические персонажи (Святохна-Морена, Чернобог и другие). В дальнейшем символами насилия становятся Бомелий, Грозный, Сальери, Тигеллин, Эгнатий, пан Воевода, Кашей, отчасти сватья Барбариха; олицетворением греховности, малодушия является Кутерьма, обобщенным образом врага — татары, знаками тупости, примитивности — Додон и его царство.

Н. Римский-Корсаков создает собственный тип оперного слова, не детализирующего, но поэтически-обобщающего, позволяющего музыкальной стороне речитативного комплекса *усилить направленность на синтез, на создание символического «общего плана» художественного действия*. Однако и в данном случае исходная позиция композиторского выбора связана с *переосмыслением выразительных художественно-коммуникативных функций речитативного оперного высказывания как способа достижения предельного единства, нераздельности словесного и музыкального типов интонирования*.

Внимание к речитативным формам оперного звучания в творчестве русских композиторов приводит к обособлению жанровой фор-



мы камерной оперы в творчестве А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова, Ц. Кюи, С. Рахманинова, в которой преобладает речитативно-декламационный стиль изложения текста и окончательно закрепляется в качестве ведущего речитативный оперный тематизм.

Таким образом, обобщающая характеристика реформаторских тенденций в развитии оперного жанра позволяет убедиться в их прочной связи с поиском новых семантических функций речитатива, с определением *роли речитатива как существенного стилевого начала*, объединяющего все параметры фактора эволюции оперной композиции.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Конен В. Театр и симфония / В. Конен. — М. : Музыка, 1975. — 376 с.
2. Конен В. Этюды о зарубежной музыке / В. Конен. — М. : Музыка, 1975. — 324 с.
3. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1989 г. : [в 2 т.] / Т. Ливанова. — М. : Музыка, 1983. — Т. 1. — 462 с.
4. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах / А. Оголевец. — М. : Музгиз, 1960. — 523 с.
5. Опера в XVII веке [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://musike.ru/index.php?id=1>
6. Орлов Г. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий / Г. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки. — Л.: Музыка, 1975. — Вып. 14. — С. 3—30.
7. Орлова А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества / А. Орлова. — М. : Государственное музыкальное издательство, 1963. — 702 с.
8. Руднева О. Интонационная основа вокальной мелодики М. П. Мусоргского: к проблеме организующей роли гармонии : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ольга Викторовна Руднева. — Санкт-Петербург, 2000. — 157 с.
9. Ширинян Р. Оперная драматургия Мусоргского / Р. Ширинян. — М. : Музыка, 1981. — 284 с.

**Чжі Інъ. Речитатив як фактор жанрово-стильової еволюції оперної творчості.** У статті характеризуються різноманітні композиційно-драматургічні та стильові функції оперного речитативного співу, відкривається їх взаємозв'язок з історичними модифікаціями оперного жанру. Виявляється безпосередній зв'язок речитативної форми з реформаторськими тенденціями оперної творчості. Визначається роль речитатива в оперній творчості російських композиторів кінця XIX — початку XX століття.

Ключові слова: жанрова форма опери, речитатив, стильові функції речитативного співу, речитативна опера, речитативний тематизм.

*Chzhi In. Recitative is a factor of genre-stylish evolution of the opera work.* The various compositional-dramaturgic and stylish functions of the opera recitative singing are characterized in the article, their relations with historical modifications of opera genre are opened. Direct connection of recitative form reveals with the reformative tendencies of opera work. The value of recitative is determined in opera work of the Russian composers of the end of XIX — beginning of the XX of century.

Key words: genre form of the opera, recitative, stylish functions of the recitative singing, recitative opera, recitative theme.



УДК 78.03+78.087.2/781.6

*Айси*

### **«НОВОЕ ФОРТЕПИАНО» С. ПРОКОФЬЕВА: ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ И КОМПОЗИТОРСКИЙ АСПЕКТЫ**

*В статье рассмотрены причины возникновения феномена «новое фортепиано» в творчестве С. Прокофьева. Рассматриваются исполнительские особенности и композиторские нововведения, связанные с позиционированием инструмента как инструмента ударной природы.*

*Ключевые слова: «новое фортепиано», токкатность, ударная природа фортепиано.*

Фортепианная музыка С. Прокофьева на протяжении многих десятилетий остается одной из наиболее востребованных и любимых страниц мировой фортепианной музыки, со стороны как исполнителей, так и слушательской аудитории. Однако такую заинтересованность к музыке С. Прокофьева проявляют не только исполнители, но и исследователи творчества композитора. Так, Б. Гнилов называет фортепианные концерты С. С. Прокофьева «пропастью красивой музыки» [4].

Жанр концерта для фортепиано с оркестром становится для еще молодого С. Прокофьева и творческой лабораторией, в которой оттачивались черты стиля композитора, и возможностью убедить слушательскую аудиторию в своей профессиональной состоятельности. Так, Первый фортепианный концерт композитора, увидевший свет чуть более ста лет назад, в 1912 году, становится заявлением о появлении на фортепианной сцене нового, дерзкого, но, бесспорно, талант-