

ІНЮТОЧКІНА Н. ПАРТІЯ ФОРТЕПІАНО ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНО-ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ Р. ШУМАНА «ВІРШІ КОРОЛЕВИ МАРІЇ СТЮАРТ». Розглядається останній цикл Р. Шумана (op. 135, 1852), що демонструє еволюційні процеси в області вокально-фортепіанного ансамблю. Кардинально переосмисленою є партія фортепіано. Прийом «узагальнення через жанр» уможливило висловлення ключового смислообразу кожного з номерів у фортепіанній фактурі.

Ключові слова: партія фортепіано, вірш, жанр, артикуляція, концертмейстер.

INUTOCHKINAN. PIANO PARTY AS A COMPONENT OF THE MUSICAL AND ARTISTIC INTEGRITY OF THE VOKAL CYCLE BY R. SCHUMANN «POEMS OF QUEEN MARY STUART». The considered final cycle of R. Schuman (op. 135, 1852) uncovers the evolution processes that took place in the field of vocal-piano ensemble. The piano party suffers drastic transformation. The technique of generalizing used by Shuman makes it possible to express the key sense of every number in a piano texture.

Key words: piano party, poem, genre, articulation, accompanist.

УДК 78.071.1 : 782.1

Вера Мовчан

ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ОПЕРЕ Л. ДЕЛИБА «ЛАКМЕ»

Актуальность темы. В отечественном музыкознании все больший интерес начинает вызывать оперное творчество выдающихся французских композиторов XIX века, таких как Ш. Гуно (работы Е. Энской [7; 8; 9; 10]), А. Тома (статьи А. Балдиной [1; 2]), Ж. Масне (труды Л. Мудрецкой [4; 5; 6]). Все эти композиторы вошли в историю мировой музыкальной культуры как создатели нового оперного жанра – французской лирической оперы. Но оперное наследие Л. Делиба – одного из сотворцов вышеуказанного жанра – все еще остается наименее исследованным. В связи с этим *цель* статьи заключается в анализе оперного шедевра композитора «Лакме» с точки зрения особенностей претворения конфликта.

По выражению Г. Кулешовой, «конфликт определяет концепцию произведения, по-разному преломляясь в зависимости от сюжета, и служит своего рода пружиной в развитии действия» [3]. Представ-

ление о жанре оперы Л. Делиба «Лакме» как лирического основано на том, что основное внимание в ней уделяется личной судьбе главной героини, ее трагической любви к выходцу из другого мира – английскому солдату Джеральду. Но это не единственная коллизия, получившая в опере последовательное развитие. Она усложнена множеством конфликтных линий, связанных с основной и придающих истории любви ярко выраженные драматические качества. Множественность проявлений конфликтного начала позволяет видеть в этой опере некий итог развития жанра. В опере «Лакме» прослеживается несколько конфликтных линий:

- конфликт двух миров – Востока и Запада;
- чувства и долга в душе Лакме;
- чувства и долга в душе Джеральда;
- внутри любовно-лирической линии;
- между лирической линией и жрецом Нилакантой;
- между лирической линией и солдатом Фредериком.

В трактовке конфликта можно провести нити преемственности от «Лакме» Л. Делиба к большинству образцов жанра французской лирической оперы. Так, отнесение лирических героев к двум противоположным сферам прослеживается в «Ромео и Джульетте» и «Мирейль» Ш. Гуно, только в первом случае герои принадлежат к враждующим лагерям, а во втором – к разным социальным слоям. Конфликт в душе главной героини, вынужденной выбирать между чувством и долгом, прослеживается в «Фаусте» и «Ромео и Джульетте» Ш. Гуно, «Искателях жемчуга» Ж. Бизе. Говоря о конфликте в душе главного героя нельзя не вспомнить того же Фауста Ш. Гуно, Вильгельма и Гамлета из опер А. Тома, Гаруна из оперы Ж. Бизе. Родственник, противостоящий лирической линии, присутствует в «Фаусте», «Мирейль», «Ромео и Джульетте» Ш. Гуно, «Гамлете» А. Тома.

Рассмотрим, как этот комплекс конфликтов проявляется на сюжетном и музыкальном уровне «Лакме».

Конфликт Востока и Запада. Опера «Лакме», написанная Л. Делибом в 1883 году для парижской *Opera Comique*, подобно многим другим французские оперы второй половины XIX столетия, в том числе «Искатели жемчуга» и «Джамиле» Ж. Бизе, принадлежит к типу сочинений на ориентальный сюжет. Как и большая часть французских опер «о Востоке» – таких как «Весталка» Г. Спонтини, «Искатели жемчуга» Ж. Бизе – «Лакме» Делиба посвящена истории жрицы,

нарушившей обет безбрачия. Но, в отличие от них, ориентальная тематика в «Лакме» впервые становится основой для показа противопоставления двух миров – Востока и Запада. К «ориентальной сфере» безоговорочно можно отнести таких персонажей, как брамин Нилаканта, подруга Лакме Маллика, тайно влюбленный в героиню слуга Хаджи и хор, являющийся олицетворением индийского народа. К представителям «европейской сферы» – солдата Джеральда и его невесту Елену, их друзей Фредерика и Розу, а также компаньонку девушек миссис Бентсон. Интересно расслоение «европейской сферы» на два пласта: лирический (линия взаимоотношений Джеральда и Лакме, Джеральда и Елены) и комический (Фредерик, Роза, Елена и, в особенности, миссис Бентсон). И «ориентальная», и «европейская» образные сферы получают в опере различные музыкальные характеристики. «Ориентальная сфера» характеризуется всеми основными приемами, которые традиционно используются в «европейской музыке о Востоке»:

- свободная, импровизационная ритмика (пунктирный и дважды-пунктирный ритм, триоли, квинтоли и секстоли, синкопы);
- частое использование в оркестровке видовых деревянных духовых инструментов (например, флейты пикколо, английского рожка) и арфы;
- применение альтерированных ступеней и хроматизмов;
- обилие мелизмов;
- «пустые» квинты в роли органных пунктов.

Кроме того, «ориентальная сфера» характеризуется в опере двумя лейтмотивами, которые впервые звучат уже в первом разделе увертюры к опере. Это темы хора народа «О, Дурга...» из финала второго действия оперы и молитвы Лакме «О, светлая Дурга» из первого действия. Показательно, что оба лейтмотива посвящены именно Дурге, в индийской мифологии жене бога Шивы, богине-воительнице, сражающейся с демонами, защитнице богов и мирового порядка, которую призывают как для защиты, так и для разрушения всего, что мешает дальнейшему развитию. Таким образом, подчеркивается воинственный настрой индусов против чужеземцев, что в еще большей степени противопоставляет основные образные сферы оперы.

Лирический и комический пласты «европейской» образной сферы охарактеризованы в соответствии с французскими оперными традициями: лирический пласт решен в ариозно-кантиленной манере,

а комический – в традициях *opera comique*. «Европейская» сфера характеризуется лишь одним лейтмотивом – темой хора военных «Скорее! Смелее!» из финала третьего действия, который появляется при упоминании героями о войне. Эта тема представляет собой типичный оперный военный марш, причем характерный, скорее для комической оперы (скерцозность, достигаемая мажорным ладом, аккордами кларнетов, флейт и *флейт-piccolo* на *staccato*, барабанная дробь). Именно благодаря подобному характеру хор солдат, звучащий контрапунктом к диалогу-ссоре лирической пары в третьем действии, не приобретает символического значения непреодолимой преграды, ставшей между героями на их пути к счастью, а показывает, что Джеральд променял любовь прекрасной жрицы на иллюзию воинской славы.

С первым конфликтом тесно связан второй – условный *конфликт чувства и долга в душе главной героини – Лакме*. Можно провести параллели между решением образа героини оперы Л. Делиба и другими героинями французских лирических опер – Маргаритой из «Фауста», Джульеттой из «Ромео и Джульетты» Ш. Гуно, Лейлой из «Искателей жемчуга» Ж. Бизе. Но основным отличием между этими героинями является то, что, терзаемые проблемой выбора, они в результате делают его в пользу чувства, а Лакме предстает в опере в двух равнозначных амплуа: жрицы и влюбленной, стремящейся примирить чувство и религию. Об этом свидетельствуют ее попытка обручиться с возлюбленным по обряду своих предков и постоянные просьбы к нему чтить ее богов. Стилистика вокальной партии Лакме решена в соответствии с обстоятельствами, в которых оказывается героиня. Так, ориентальный колорит свойствен партии героини в ситуациях, которые сближают ее с родиной, религией, обычаями и обрядами предков, а кантиленно-ариозный – в ситуациях, связанных с любовным чувством. Необходимо отметить, что образ Лакме близок образу Чио-Чио-Сан – главной героини написанной на двадцать лет позже, в 1903 году, оперы Дж. Пуччини. И Лакме, и Мадам Баттерфляй влюбляются в «выходцев из другого мира», представителей другой культуры, обе героини прощаются с жизнью, разуверившись в любви. Существенное различие между ними состоит в том, что у Чио-Чио-Сан есть все основания убедиться в предательстве возлюбленного – он приезжает с новой супругой и отнимает у нее сына. Лакме же не примет даже намек на предательство. Подобная бескомпромиссность отличает Лакме от остальных главных героинь французской

лирической оперы, которые, несмотря на то, что предстают главной движущей силой любовно-лирических отношений, покорно прощают главным героям их недостатки, а иногда и откровенные предательства. То есть, можно сказать, что образ Лакме характеризуется в опере наиболее ярко и многогранно, личность героини помещена в центр развития действия, а противостояние Востока и Запада – превращается для нее в проблему выбора между чувством и долгом. Все эти черты позволяют отнести образ Лакме к галерее героинь французских лирических опер и одновременно обозначить ее как предвестницу героинь веристских сочинений.

Конфликт в душе главного героя – Джеральда – также во многом условен. Образ Джеральда решен в полном соответствии с традициями французской лирической оперы. Это молодой человек, в целом не лишенный способности к решительным поступкам и возвышенным чувствам, но при этом постоянно идущий на поводу у жизненных обстоятельств. Подобно Гамлету из одноименной оперы А. Тома, Джеральд, на первый взгляд, предстает типично романтической личностью, вынужденной делать выбор между чувством и долгом. Но, в отличие от принца датского, который испытывает из-за необходимости подобного выбора страшные душевные муки, Джеральд постоянно меняет свои убеждения в зависимости от ситуации. Так, в первом действии, придя вместе с невестой и друзьями к храму и услышав от Фредерика о Лакме, герой мгновенно забывает о присутствии Елены и весь отдается мечтам о Лакме, которую он пока ни разу не видел. В любовно-лирическом дуэте с юной жрицей Джеральд предстает восторженным влюбленным, и создается впечатление, что так внезапно вспыхнувшее чувство к девушке захватило героя целиком. Но во втором действии Джеральд появляется вместе с Еленой, и перед своими друзьями отказывается от своих чувств к жрице (об этом свидетельствуют его оправдания перед Еленой, льстящие самолюбию англичанки). Второе «отречение» Джеральда от любви к Лакме происходит в его кратком диалоге с Фредериком, следующем после легенды Лакме. Но как только Джеральд остается наедине с юной дочерью брамина, его снова переполняют нежные чувства к ней (лирический дуэт героев «Ах! То могучей любви дремавшей пыл!» из второго действия). Подобная бесконфликтная ситуация внутри лирической линии продолжается вплоть до появления Фредерика в сцене третьего акта оперы, когда Джеральд в третий раз отрекается от сво-

ей любви, причем интересно, что герой, по сути, ни разу не говорит Фредерику о том, что влюблен в Лакме. В качестве доказательства, приведем реплики героя из его дуэта с Фредериком: «Во власти я волшебной страсти и любви *ее!*», «К любви светлой и чистой проснулась в ней душа», «Теперь я, пойми, под чарами прекрасной!». И наконец, последнее, роковое предательство Джеральдом Лакме происходит в заключительном разделе дуэта, когда герой без колебаний решает уйти в поход против соотечественников героини. В связи с подобной характеристикой образа Джеральда в «Лакме» можно говорить о том, что его чувства к героине ближе скорее увлечению или влюбленности, нежели истинной любви, что снова заставляет вспомнить образ Пинкертона из «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини.

Для раскрытия специфики основного конфликта оперы – *конфликта взаимоотношений главных лирических героев* – рассмотрим более подробно специфику лирической линии в опере Делиба. Первое кардинальное отличие этой линии в «Лакме» от других образцов жанра французской лирической оперы состоит в том, что начальный ее этап – зарождение влюбленности Джеральда – происходит еще до первой встречи героев. Герой узнает о Лакме от своего друга Фредерика и мгновенно увлекается. Интересен также этап зарождения любви Лакме. Не видя Джеральда и даже не зная о его существовании, героиня уже предчувствует их встречу. Для нее вся природа наполнена таинственным чувством любви. Это чувство выражено в речитативе и строфах Лакме. Отдаленно названный номер напоминает краткий монолог Джульетты из первого действия оперы Ш. Гуно, в котором героиня, узнав о том, что Ромео – Монтекки, предчувствует трагическую развязку их любви. Второй этап развития лирической линии – знакомство героев и зарождение любовного чувства Лакме – сосредоточен в первом дуэте лирической пары из первого действия оперы.

Следующая диалогическая сцена содержится в № 12 из второго действия оперы. Именно здесь между героями впервые возникает непонимание, а перед Джеральдом встает необходимость выбора между чувством и долгом. Эта краткая сцена сюжетной ситуацией отдаленно напоминает аналогичную сцену из «Аиды» Верди, когда Аида и Амонастро уговаривают Радамеса предать родину, но в отличие от храброго египтянина, который действительно терзается проблемой выбора, Джеральд негодует скорее по привычке. Третье действие оперы

практически полностью посвящено заключительному этапу развития лирической линии, приводящему к трагической развязке.

В соответствии с характерными сюжетно-драматургическими особенностями жанра французской лирической оперы, в большинстве образцов которой присутствует некий родственник, противостоящий любви героев, одним из основных носителей конфликтного начала в опере становится образ брамина Нилаканты, отца Лакме. Этот момент отдаленно напоминает сюжетную фабулу «Искателей жемчуга» Бизе, в которой мрачная фигура жреца также становится основным носителем конфликта. Но, в отличие от вышеназванной оперы Бизе, в которой жрец обрисован исключительно в мрачных, inferнальных тонах, Нилаканта у Делиба наделен вполне человеческими качествами: наряду с чувством мести и религиозного гнева, ему свойственна и нежная любовь к дочери. В связи с такой неоднозначной характеристикой образа, в разных сценических ситуациях брамину присущи различные музыкальные особенности, но в пределах ориентальной сферы. Обращение Нилаканты к дочери всегда окрашено в лирические тона, а обращение к индусам – в напряженные драматические.

Существенную роль в развитии конфликта играет и образ Фредерика, который своим влиянием на Джеральда постоянно пытается разлучить его с Лакме, причем не всегда остается понятным, ради кого он так поступает, ради друга или ради «дочери лесов», как он сам характеризует Лакме.

ВЫВОДЫ. В трактовке конфликта опера «Лакме» Л. Делиба стала неким обобщением жанра французской лирической оперы. Но все же она отличается от остальных образцов жанра в первую очередь тем, что конфликтное начало проникает во взаимоотношения лирической пары. В большинстве образцов жанра при том, что женский персонаж брал всю инициативу на себя, а герой принимал в развитии действия сравнительно мало участия, сомнений в силе чувств обеих «половинок» не возникало. В опере Л. Делиба, по-настоящему сильные чувства испытывает только Лакме, Джеральд же, скорее, просто увлечен ею.

Таким образом, можно провести прямую линию преемственности от «Лакме» Л. Делиба к написанной в начале XX века «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини. Вторым немаловажным новаторством Делиба в опере становится трактовка ориентальной тематики в русле проблемы Востока и Запада, что станет важной темой для искусства XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Балдіна А. Інтерпретація «Років навчання Вільгельма Мейстера» В. Гете у творчості А. Тома / А. Балдіна // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т. мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2005. – Вип. 16. – С. 61–69.

2. Балдіна А. Міньон та Філіна – дві героїні, два світогляди (інтерпретація жіночих персонажів «Вільгельма Мейстера» В. Гете в опері «Міньона» А. Тома) / Анастасія Балдіна // Київське музикознавство / Київське держ. вище муз. уч-ще ім. Р. Глієра. – К., 2007. – Вип. 22. – С. 187–195.

3. Кулешова Г. Г. Композиция оперы / Г. Кулешова. – М. : Наука и техника, 1983. – 174 с.

4. Мудрецька Лілія Григорівна. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюля Массне (на прикладі опер «Манон» та «Вертер») : дис... канд. мистецтвознавства ; 17.00.03 / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2004. – 16 с.

5. Мудрецькая Л. Опера Ж. Массне «Вертер» и ее интерпретации / Л. Мудрецькая // Київське музикознавство / Київське держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. – К., 2000. – С. 115–123.

6. Мудрецькая Л. Оперное творчество Ж. Массне в культурном контексте эпохи / Л. Мудрецькая // Київське музикознавство / Київське держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. – К., 2004. – Вип. 16. – С. 115–123.

7. Енська О. Ю. Антична тематика та діалог культур в оперній творчості Ш. Гуно : автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – муз. мистецтво / Олена Юріївна Енська ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 1995. – 25 с.

8. Энская Е. Ю. Оперное творчество Ш. Гуно в оценке русской критики второй половины XIX века / Елена Энская // Музыка Западной Европы XVII–XIX веков : творчество, исполнительство, педагогика : сб. ст. – Сумы, 1994. – С. 68–80.

9. Энская Е. Ю. Оперы Ш. Гуно и их сценическая судьба / Елена Энская // Музыка Западной Европы – классика и современность : сб. ст. / К. : Госконсерватория, 1994. – С. 48–67.

10. Энская Е. Ю. Россини и Гуно / Елена Энская // Джоаккино Россини : современные аспекты исследования творческого наследия : сб. ст. / К., 1993. – С. 99–104.

МОВЧАН В. ОСОБЕННОСТИ КОНФЛИКТА В ОПЕРЕ Л. ДЕЛИБА «ЛАКМЕ». Рассматриваются особенности претворения конфликта в опере Л. Делиба «Лакме», малоизученной в отечественном музикознании. Особое внимание уделяется характеристике ориентальной сферы оперы, так называемой французской музыки «о Востоке». Проводятся нити преемственности между «Лакме» и галереей французских лирических опер Ш. Гуно,

Ж. Бизе и А. Тома, а также с шедевром веристской драмы Дж. Пуччини «Мадам Баттерфляй».

Ключевые слова: конфликт, лирическая опера, ориентализм, Восток и Запад, драматургия, жанр.

МОВЧАН В. ОСОБЛИВОСТІ КОНФЛІКТУ В ОПЕРІ Л. ДЕЛІБА «ЛАКМЕ». Розглядаються особливості конфлікту в опері Л. Деліба «Лакме», яка недостатньо вивчена у вітчизняному музикознавстві. Особлива увага приділяється характеристиці орієнтальної сфери опери, так званої французької музики «про Схід». Простежується спадкоємність між «Лакме» та низкою французьких ліричних опер Ш. Гуно, Ж. Бізе та А. Тома, а також з шедевром веристської драми Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй».

Ключові слова: конфлікт, лірична опера, орієнталізм, Схід та Захід, драматургія, жанр.

MOVTCHEAN V. FEATURES OF CONFLICT ARE IN OPERA OF L. DELIBES "LAKME". The article is sanctified to the features of conflict in opera of L. Delibes "Lakme", insufficiently known in our musical science. The special attention is spared to description of ориєнтальної sphere of opera, so-called French music "about East". The filaments of succession are conducted between "Lakme" and gallery of French lyric operas of C. of Gounod. G. Bizet and A. Thomas, and also with the masterpiece of verismo drama of G. Puccini "Madam Butterfly".

Key words: conflict, lyric opera, orientalism, East and the West, dramaturgy, genre.

УДК 78.071.1 : 786.2.082.2

Анна Богатырева (Кулак)

СИМФОНИЗАЦИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. МАК-ДОУЭЛЛА

Научное осмысление наследия Эдварда Мак-Доуэлла (1860–1908), с которого, по словам В. Конен, ведет свое начало «совершеннолетие» американской музыки [3, с. 253], начинается в 1906 году. Л. Гилмен – автор первой монографии о композиторе – представляет подробную биографию Э. Мак-Доуэлла, исследует особенности его творческого метода, цитирует фрагменты его литературного наследия [9]. Исследование Дж. Порте, вышедшее в США в 1922 г., продолжает монографическую линию в изучении творчества Э. Мак-Доуэлла, уточняя и расширяя фактологический материал, представленный Л. Гилме-