

Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии

Статья посвящена трактовке понятий «музыкальная драматургия» и «музыкальная композиция» оперы в научной и учебной литературе. Отмечаются терминологические противоречия; вводится понятие «интонационный сюжет».

Ключевые слова: опера, музыкальная драматургия, музыкальная композиция, музыкальное событие, интонационный сюжет.

Несмотря на значительное количество работ, посвященных музыкальной драматургии, терминологию в данной области музыкознания нельзя признать окончательно устоявшейся и свободной от противоречий. Границы терминов нередко размыты, содержание чрезмерно многослойно, что препятствует их строгой классификации и соподчинению. Отдельную задачу составляет разграничение сегментов значения термина «драматургия», общего для литературных и музыкально-сценических жанров, но обозначающего качественно разные процессы и явления.

Требуют согласования и терминологически близкие характеристики в соотношении таких, например, жанров, как опера и симфония, ибо понятие «музыкальная драматургия» является одним из фундаментальных и в анализе инструментальной музыки. Наконец, крайним разнообразием отличаются в музыкознании сами определения, раскрывающие содержание терминов. Так, под музыкальной драматургией понимается «система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-сценического жанра»¹; «тематическое развертывание средствами музыкального языка и формообразования»²;

¹ Келдыш Ю. В. Драматургия музыкальная // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1974. Т. 2. Стб. 299.

² Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973. С. 20.

«план и линия развития существенных для реализации художественной идеи моментов музыкального времени»³; «целостный законченный, отличающийся напряженностью и интенсивностью процесс развития и взаимодействия собственно музыкальных образов в масштабе всего произведения или его крупной, относительно самостоятельной части, движущей силой которого является конфликт»⁴.

Количество определений драматургии, связанных как с музыкально-сценическими, так и с инструментальными жанрами, можно было бы значительно умножить, но это не меняет сути, так как уже из приведенных примеров видно, что большинство формулировок стремится либо к предельной обобщенности, либо к максимальной конкретизации. Очевидно, что дело состоит не только в том, чтобы с помощью определения дать исчерпывающую характеристику самого явления⁵, но и в том, чтобы выстроить систему его уровней, зафиксировав ее в соответствующей терминологии.

Значительный вклад в решение этих вопросов внесли работы Е. А. Ручьевской — статьи, исследования, учебники и, прежде всего, три фундаментальные монографии последних лет: «„Руслан“ Глинки, „Тристан“ Вагнера, „Снегурочка“ Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Жанр» (2002), «„Хованщина“ Мусоргского как художественный феномен» (2005), «„Война и мир“. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева» (2010).

Методика анализа оперы, разработанная Ручьевской, предполагает целостный охват музыкальной драматургии. Она иерархична в своем движении от оперных элементов (речитатив, сольные вокальные номера, ансамбли, хоровые и оркестровые эпизоды) к проблемам *оперы как целого*, трактуемым многосторонне — во взаимодействии формы и жанра, структуры и функции. Музыкальная драматургия оперы в трактовке Е. А. Ручьевской теснейшим образом связана с музыкальной компо-

³ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. Изд. 2-е, доп. М., 2012. С. 77.

⁴ Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984. С. 15.

⁵ Это, скорее всего, в принципе невозможно, как невозможно (или весьма сложно) представить себе и единую теорию драматургии, которая в одной работе охватила бы все ее аспекты. Уже в словаре Брокгауза и Ефрона отмечается: «Вследствие существенного различия предметов, входящих в учение о драматическом и сценическом искусствах, нет почти ни одного сочинения, которое обняло бы драматургию во всем ее значении. Даже положивший ей основание Лессинг... написал не цельное теоретическое сочинение о драматургии, а лишь отрывки о драматическом и сценическом искусствах» (Энциклопедический словарь / Изд.: Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург). СПб., 1893. Т. XI. С. 102).

зией. Вот как определяются эти понятия в работе «Анализ вокальных произведений»⁶:

Под *музыкальной драматургией* подразумеваются воплощенный в музыке внешний и внутренний планы действия: сюжет, ход событий и процесс переживаний, авторский комментарий и т. д.

Музыкальная композиция — это расстановка, компоновка разделов музыкальной формы по законам музыкальной логики. Среди них главное место занимают закон членения, закон контраста и связи разделов⁷.

В одной из последних работ Ручьевская, подчеркивая нетождественность драматургии и композиции, дает еще одно примечательное обоснование их соотношения. Позволим себе пространную цитату:

...если в процессе *анализа композиции* соотношение крупного и мелкого планов рассматривается с позиций *функций в форме*, то в *анализе драматургии* это соотношение крупного и мелкого планов приводит к исследованию *единства целого и деталей* в их смысловом, содержательном плане. Однако главное отличие музыкальной композиции оперы от ее музыкальной драматургии обусловлено спецификой оперного жанра как «произведения прежде всего музыкального» (Римский-Корсаков). Композиция, в конечном счете, включает в себя то же линейное — последовательное во времени — измерение, что и произведение литературное... Опера — как произведение музыкальное — не только допускает, но часто подчеркивает главенство *одновременного плана* или смыслового, материально зафиксированного *контрапункта*. К горизонтали здесь добавляется вертикаль. Именно в этом свойстве оперы — ином по сравнению с литературой — таятся возможности не только компенсации таких явлений, как внутренняя речь, но и создания новых коллизий в музыкальном тексте и его отношениях со словесным планом либретто⁸.

⁶ «Анализ вокальных произведений» — учебное пособие для студентов музыкальных вузов — является коллективным трудом, подготовленным в 1988 году педагогами Ленинградской консерватории, учениками и коллегами Е. А. Ручьевской. Значительная часть его разделов (и в том числе параграф «Музыкальная драматургия и композиция») написана Е. А. Ручьевской.

⁷ Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. Л., 1988. С. 319.

⁸ Ручьевская Е. А. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб., 2010. С. 248.

Отталкиваясь от этих определений, позволительно рассмотреть возможность дополнения терминологической пары «музыкальная драматургия» — «музыкальная композиция» термином «интонационный сюжет», который широко используется в литературе, но не обрел еще закрепленного статуса.

Приведем некоторые аргументы в обоснование высказанной точки зрения.

1. Данный термин может способствовать укреплению связи учения о музыкальной драматургии с общей теорией драмы, в которой *сюжет*, трактуемый как система событий, составляющая содержание действия, является одним из ключевых понятий. При этом терминология не дублируется, так как отличительный музыкальный признак фиксируется в определении «интонационный».

2. Интонационный сюжет в терминологическом отношении может служить соединительным звеном между музыкальной драматургией и музыкальной композицией. В качестве отличительного признака здесь выступает музыкальное событие — понятие, разрабатываемое рядом ученых. В работе «Классическая музыкальная форма» (2004) Ручьевская ограничивает значение музыкального события пределами формы, не допуская «перехода формы на уровень содержания»⁹. Но в более ранней статье «Формообразующий принцип как историческая категория» (1981) она приходит к выводу о том, что «события драматургические (т. е., события содержательного, семантического ряда. — Н. Д.) являются — и не могут не быть таковыми — также и событиями формы, хотя и не совпадающими по рангу с событиями формообразующими»¹⁰.

Близкой точки зрения, на наш взгляд, придерживается В. П. Бобровский в исследовании «Функциональные основы музыкальной формы». Говоря о двух аспектах понимания формы — драматургическом и композиционном — он прибегает к следующим формулировкам: «форма — проекция художественной идеи на интонационную „плоть“ (драматургический аспект. — Н. Д.) и форма — измерение времени посредством интонационных сопряжений (композиционный аспект. — Н. Д.)»¹¹.

Представляется, что система событий, охватываемая термином «интонационный сюжет», как раз и формируется на том уровне, где пересека-

⁹ Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб., 2004. С. 58.

¹⁰ Ручьевская Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность. Сб. статей / Ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая. Л., 1981. С. 137.

¹¹ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. С. 328.

ются драматургический и композиционный, семантический и структурный процессы развертывания музыкального целого.

3. Дополнительные возможности терминологии открываются в области освещения взаимодействий музыкально-сценических и инструментальных жанров, а также проблемы симфонизации оперной формы. В этом ракурсе понятие «интонационный сюжет» тождественно введенному И. А. Барсовой в исследовании о симфониях Г. Малера понятию «интонационная фабула», получившему широкое распространение.

В отечественной музыковедческой традиции определения «драматургия» и «симфонизм» нередко оказываются не только «парными», но почти синонимичными. В. Э. Ферман, к примеру, пишет:

Нельзя говорить об опере, о *музыкальной* драме вообще, не касаясь вопроса о симфонизме. Понятия симфонизм и музыкальная драматургия неразрывно связаны одно с другим, ибо симфонизм в самом широком смысле слова есть не что иное, как метод *драматического* раскрытия музыкальных образов, а музыкальная драматургия есть не что иное как *музыкальная концепция драматического произведения*, то есть, в сущности говоря, концепция симфоническая¹².

Этим рассуждением исследователь предваряет анализ применения лейтмотивов в произведениях русской оперной классики. Остановившись на особенностях тематического развития в «Иване Сусанине» Глинки, в частности на процессе постепенного, проходящего через всю оперу вызревания темы заключительного хора, автор констатирует: «...здесь мы имеем случай, аналогичный „становлению“ некоторых бетховенских тем»¹³.

По сути, речь здесь идет не только об индивидуальных особенностях конкретного произведения, но и об индивидуализированном претворении некоторых общих для инструментальной и оперной традиции методов развертывания музыкальной концепции, иначе — об индивидуализированном претворении типологического интонационного сюжета. В. Э. Ферман, развивая далее свою аналогию, характеризует особую роль мотива «трех карт» — «одной из ячеек всего симфонического развития» в «Пиковой даме» Чайковского¹⁴. Мы же сошлемся на пример «Фаль-

¹² Ферман В. Э. Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы // Ферман В. Э. Оперный театр: статьи и исследования. М., 1961. С. 112.

¹³ Там же. С. 113.

¹⁴ Там же.

стафа» Верди. Тема заключительной фуги «Фальстафа» совершает долгий, проходящий через всю оперу путь становления. Начиная со второй картины I действия (сцена кумушек: чтение письма Фальстафа и планы мести), в многочисленных ансамблях постепенно формируются две интонационные ячейки, составляющие ее конструкцию, — «ядро» с упругим ритмом и выразительным нисходящим скачком (интервал постоянно варьируется; в теме это скачок на малую септиму), и «развертывание» — равномерные триоли в поступенном движении. Накапливаясь в интонационном материале, они объединяются в целое только в теме фуги. Тем самым фуга оказывается не только финалом, венчающим оперную форму и в том числе — череду ансамблей — опорных точек в драматургии и композиции «Фальстафа», но и итогом длительного сквозного развития одной из ведущих интонационных идей оперы.

Как представляется, термин «интонационный сюжет» с наибольшей полнотой может выявить свои возможности в анализе оперных произведений, основанных на лейтмотивном принципе, вследствие того, что взаимосвязи и развитие лейтмотивов во многих операх имеют поистине сюжетную природу. Приведем хрестоматийные примеры. В дуэте Эльзы и Лоэнгрин из III действия оперы, по мере того как запретные вопросы Эльзы становятся все настойчивее, героиня начинает петь словно бы «не свою партию» — в тексте (подобно тени отца Гамлета) все чаще мелькает один из мотивов Ортруды. Другой пример: «мотив ревнивых подозрений» Амнерис является производным от лейтмотива Аиды — тем самым в интонационном материале формируется завязка одной из важнейших сюжетных линий оперы.

Чрезвычайно богато сюжетными взаимоотношениями тематическое развитие в «Саломее» Р. Штрауса. Лейтмотивы оперы образуют интонационные коллизии, комментируют сценические ситуации, «ведут себя» подобно персонажам реального действия. Особую линию в интонационном сюжете прочерчивают отношения тем Саломеи и Иоканаана. Диалог персонажей сопровождается здесь «диалогом» лейтмотивов (причем инициатива в этом процессе принадлежит исключительно тематизму Саломеи), и этот второй «диалог» опережает первый по интенсивности и темпу развития событий. В то время как Саломея в сценическом действии только пытается завладеть Иоканааном (сцена оболыщения пророка), Саломея в действии музыкальном уже достигает своей цели. Ее тематический круг раздвигается, «захватывая» мотивы Иоканаана и вовлекая их в свою орбиту. При этом мотивы Иоканаана коренным образом преображаются. Так, квартетный мотив, который, по словам Г. Орджоникидзе, символизирует непреклонность пророка, его «готовность жертвовать

собой и безжалостно карать отступников веры»¹⁵, попадая в партию принцессы, утрачивает императивность, таинственный и грозный характер: меня тембровые и ритмические характеристики, он превращается то в мотив томления Саломеи, то в легкий и грациозный танцевальный мотив.

Как видим, интонационный сюжет формирует свою относительно автономную систему событий. Образую сложный психологический контрапункт с литературно-сценарной основой, он не дублирует и драматургический ряд произведения, то уходя во внутренний план драматургии, то акцентируя кульминационные моменты и повороты в развитии действия.

Литература

1. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / Отв. ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
2. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование. Изд. 2-е, доп. М.: Книжный дом «Либроком», 2012. 338 с.
3. Келдыш Ю. В. Драматургия музыкальная // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1974. Т. 2. Стб. 299–301.
4. Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник. Сб. статей. Вып. 5 / Редколлегия: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.). М.: Сов. композитор, 1984. С. 214–231.
5. Ручьевская Е. А. Формообразующий принцип как историческая категория // История и современность. Сб. статей / Ред.-сост. А. И. Климовицкий, Л. Г. Ковнацкая. Л.: Сов. композитор, 1981. С. 120–138.
6. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 2004. 300 с.
7. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Жанр. СПб.: Композитор, 2002. 396 с.
8. Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. СПб.: Композитор, 2005. 388 с.
9. Ручьевская Е. А. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб.: Композитор, 2010. 478 с.
10. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
11. Ферман В. Э. Особенности музыкальной драматургии русской оперной школы // Ферман В. Э. Оперный театр: статьи и исследования. М.: Гос. муз. изд-во, 1961. С. 97–119.
12. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 111 с.
13. Энциклопедический словарь / Изд.: Ф. А. Брокгауз (Лейпциг), И. А. Ефрон (С.-Петербург). СПб.: Типо-Литография И. А. Ефрона, 1893. Т. XI. С. 99–102.

¹⁵ Орджоникидзе Г. «Саломея» и «Электра» Рихарда Штрауса (к проблеме экспрессионизма в опере) // Музыкальный современник. Сб. статей. Вып. 5. М., 1984. С. 227.