



ОСОБЛИВОСТІ ВИЯВЛЕННЯ СУТНОСТІ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ ІДЕЇ В ОПЕРНОМУ ФІНАЛІ (У ЖАНРІ ОПЕРИ-ДРАМИ)

А Піднімаються питання дослідження особливостей фіналу в жанрі опери-драми як феномену музичної форми, що несе в собі як елементи структурного плану, так і «смысловорення» художнього змісту. На базі порівняння досліджень різних авторів, які аналізували процеси структуризації та семантики музичної форми, що стали наявними в середині XIX ст., надається аналіз як спільних, так і особливих рис, притаманних опері-драмі. Характеризуються процеси, що проявляються саме в цьому синтетичному виді мистецтва.

Ключові слова: опера-драма; організація музичного матеріалу; музична драматургія

Постановка проблеми. Друга половина XIX сторіччя стала ключовою в зміні геоцентричної концепції світосприйняття на антропоцентричну. Внутрішній світ людини став домінуючим у мистецьких художніх концепціях. Нове світосприйняття концептуально змінює центр уваги в музичній драматургії із зовнішнього конфлікту на внутрішній. Найяскравіше ці концепції реалізувалися в жанрі симфонії, сонати та опери. Музична драматургія стає драматургією змін, яка реалізується через певні формотворчі прийоми. Фінал у такій драматургії несе особливе значення не тільки зі структуро-організуючої сторони, але й як змістовна розв'язка внутрішнього конфлікту.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Дослідженню структури музичної форми і конфлікту музичної драматургії присвячено багато робіт, зокрема це праці М. Г. Арановського, Б. В. Асаф'єва, Є. В. Назайкинського [1; 3; 4]. Феномен оперного мистецтва досліджується в роботах М.Ф. Гейліг, К. С. Станіславського, В. Е. Фермана [4; 8; 9]. Особливої уваги заслуговує автореферат Г. Г. Кулішової, що аналізує принципи наскрізного музичного розвитку в оперному жанрі. Кожний із дослідників займався як окремими тенденціями, так і аналізом певних явищ, що мають концептуальне значення.

Виділення невіршених раніше частин загальної проблеми: думається, що порівняльний аналіз структурних і змістовних компонентів музичних структур і різних типів оперних фіналів, певним чином концентрує увагу на важливих сутнісних деталях музично-драматургічної логіки. У статті окреслюються питання значення фіналу опери як підсумку музично-драматургічних трансформацій, що проєктуються на ідейно образну домінуючу спектаклю. Аналізуються як загальні музичні принципи драматургічного розвитку, так і специфічні, притаманні саме оперному мистецтву.

Формування цілей статті: визначення певних аксіом досліджень музичної драматургії та зміни сутності музичного конфлікту в різні стиліові епохи, аналіз дослідження та погляди провідних науковців XX ст. в контексті проблеми структуризації музичної форми в різних жанрах; а також характеристика процесів формотворення в жанрі опери-драми, як особливого синтетичного жанру музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Кристалізація «смысловорення» художнього змісту в оперному жанрі має особливу специфіку, завдяки його синтетичній природі.

У другій половині XIX сторіччя цікавість до внутрішнього світу людини стала домінуючою. «Геоцентрична концепція світобудови вже повністю була заміщена антропоцентричною. Більше того, вона отримала в XIX сторіччі особливо підкреслене виявлення, з однієї сторони, в мистецтві реалізму, з його намаганням пояснити сутність Людини умовами соціального виховання, а з іншої – в романтизмі, що

помістив у центр Всесвіту, не Людину взагалі, але саме Індивіда, окрему Особистість» (авт. перекл.) [1, с. 16].

Г. Кулішова у своїй дисертації «Организация действия и сквозное музыкальное развитие в опере» [6] пов'язує зміну історичних епох і пошуки нового змісту, що відповідає сучасним ідеям суспільства, з концептуальним значенням сутності конфлікту. Вона вводить поняття «форми конфлікту». Новий погляд на світ, ідеї, що з'являються в суспільній свідомості, призвели до виникнення нових жанрів у музичному мистецтві і відкрили нові шляхи розвитку існуючих жанрових напрямлень. Найяскравіше втілення принципи нового світосприйняття знайшли в жанрі симфонії та сонати. На цьому фокусує свою увагу М. Арановський у роботі «Симфонические искания». «Сонатна форма склалася в зв'язку з необхідністю відображення в музиці процесу емоційних змін» [1, с. 20]. «Новизна симфонії заключалась передусім у самому методі демонстрації емоцій. ...Стабільності вона протиставила зміни... Симфонія відкривала для музики невідомі області людського духу» (авт. перекл.) [1, с. 19].

Аналізуючи прийоми та методи досягнення процесуальності подієвого ряду, М. Арановський фокусує увагу на деяких моментах.

Особлива організація музичного матеріалу, що враховує не тільки первинну яву нашого сприйняття про плінність музичного часу, але й складніші механізми оцінки музичних подій, що базуються на інтелектуальних діях порівняння (трансформація тематичного матеріалу, лейтематизм, тональні співставлення, арки...).

Близькість структури сонатної форми до норм побудови драми – експозиція (зав'язка), розвиток, кульмінація та розв'язка.

Поява концепції семантичних функцій частин сонатного і симфонічного циклів. «Семантичні функції частин (так чи інакше) повинні відповідати певній концепції Людини» (Людина Діяльна, Людина Мисляча, Людина Граюча, Людина Суспільна) (авт. перекл.) [1, с. 16].

Таким чином, «Музична форма виступає як структура майбутнього змісту. ...Функція форми була в тому, щоб початкову нестійкість підсилити, загострити, і тільки в кінці досягнути рівноваги» (авт. перекл.) [1, с. 20]. Функція фіналу в таких умовах діаметрально зростає. Він стає не тільки необхідним фактором, що організовує цілісність музичного твору за формальними структурними ознаками, але й несе концептуальне значення як підсумок музично-драматургічних трансформацій.

Ті ж ідеї, що живили розвиток симфонізму, викликали новий етап у розвитку оперного мистецтва. Поява опери-драми ознаменувала не тільки інтерес до нового змісту в оперному спектаклі, але й викликала нові музичні і сценічні форми реалізації цього змісту. Характерна для епохи романтизму ідея антитез двох начал – добра і зла, що реалізується у формі зовнішнього конфлікту, доповнюється

ідеєю духовної трансформації героя (внутрішній конфлікт). Це поєднання створює багаторівневу структуру взаємодії конфліктів. При цьому динаміка розвитку образу головного героя, впливає не тільки на динаміку зовнішніх конфліктів, але й стає головним об'єднуючим стрижнем розвитку драматургії, наскрізною лінією опери.

Централізуюча ідея спектаклю, на розкриття якої направлені жанрові компоненти опери знаходить своє відображення на всіх етапах драматургічного розвитку (зав'язка, конфлікт, драматичні колізії, розв'язка) і кристалізується у фіналі. Цей вектор направленості до фіналу стає основним стрижнем драматургічної структури і композиційної логіки опери-драми.

Наскрізна драматургія опери-драми має безпосередню аналогію із симфонічним циклом. В. Ферман відмічає про це у своїй книзі «Оперный театр», він зазначає, що музична драматургія, яка є музичною концепцією драматичного твору, стає по суті концепцією симфонічною. М. Арановський у роботі «Симфонические искания» відмічає схожість симфонізму з принципами театральної драматургії і називає її «драматургією кінцевої мети»: «Симфонічний розвиток спрямований до певної кінцевої мети. Ця мета бачиться автором вже на початку...». «Єдність драми і музики в опері не тільки не спростовує, а навпаки, підтверджує існування музичних закономірностей її структури» (авт. перекл.) [4, с. 3].

Безумовно, особливістю оперного жанру є його багатомірний вплив на слухача-глядача, що створює певну поліфонію пластів різних паралельних планів оперного спектаклю. Композитор-драматург завжди враховує цю специфіку і використовує можливості, що надає цей жанр для підсилення сприйняття та враження.

Головна роль музики в опері призводить до виникнення оперної драматургії, закони якої обумовлені взаємодією вербальної драми та її музичного втілення. Стрижневою основою цього зв'язку, безумовно, є драматургія зі специфікою драматургічного конфлікту – з однієї сторони; і зі специфікою побудови і розвитку з музичної драматургії, що обумовлена цим конфліктом – з іншої.

Спробуємо зупинитися на декількох музичних закономірностях побудови фінальних розділів сонатно-симфонічного циклу і співвіднести їх із театрально-композиційними прийомами, що притаманні оперному спектаклю.

Музичне мистецтво використовує особливості людської психіки співвідносити «музичні структури з властивостями будь-яких життєвих явищ» (авт. перекл.) [1, с. 20], випрацювало низку прийомів, направлених на цілісне сприйняття твору, на «запам'ятовування і збереження вражень» (авт. перекл.) [7, с. 262]. Цей пошук у свій час призвів до виникнення форми (*al capo da fine*), а в подальшому, до ширшої концепції репризи, як фінального розділу. Ідея репризи заключає в собі суміщення двох головних елементів організації й розвитку музичного процесу – «тотожність та контраст» (по Б. Асаф'єву) (авт. перекл.). Реприза контрастна по своєму музичному матеріалу середньому розділу і тотожна першому. Ця властивість репризи дуже точно відображає специфіку людської психіки в механізмі запам'ятовування, коли сприйняття контрасту, можливе лише при наявності порівняння з тотожним. У той же час впізнання тотожного сприяє збереженню враження. Таким чином, можна сказати, що в самій ідеї репризи сформувалися елементи, властиві фіналу, як заключному розділу форми, який повинен працювати на створення цілісності і завершеності композиції. Ідея репризи в сонатній формі з розвитком симфонізму знайшла нові смислові завдання. «Показ відносно стабільного психологічного стану, змінюється зображенням процесу переживань, зміною афекту, картини душевних переживань» (авт. перекл.) [1, с. 19]. Прийоми, що направлені на показ процесуальності змін емоційних станів (трансформація тематичного матеріалу, введення додаткових контрастів, нові тональні співставлення), призвели до виникнення

динамізованих реприз, розширенню функцій і значенню ролі коди (особливо у Бетховена)... Усі ці зміни були направлені на закріплення результату тематичних трансформацій, виникнення нової якості. Цей ефект досягався виключно музичними засобами, але мав яскраву аналогію з життєвими явищами.

Елементи репризності, повтору в фіналі ми можемо побачити і в літературі (повторення однієї з початкових строф в поезії); і в театральної драматургії (повтор сценічних положень: одні й ті ж самі дійові особи в першій і останніх картинах спектаклю, повтор зовнішнього сценічного антуражу тощо). Вони також працюють на впізнання і порівняння, як фактори запам'ятовування і цілісного сприйняття. Але повне повторення в цих видах мистецтва не можливе, тому що слово несе значно конкретніший художній образ, ніж музична інтонація. Музичне повторення, навіть точне (*al capo da fine*), сприймається в новому психологічному контексті, що готується середнім розділом. «... Це повторення, що довго розгортається, здатне в умовах театру викликати подив, у музиці стає фактором руху, розвитку дії» (авт. перекл.) [7, с. 262]. У цей же час у музиці окремі мелодичні, гармонічні або навіть ритмічні звороти, що повторюються у фіналі, отримують особливий знаковий сенс, тому що за ними стоїть період розвитку, боротьби, співставлень, якісних трансформацій, які відстежує слухач. Є. Назайкинський називає цей прийом – «pars pro toto» (частина замість цілого) – принципом репрезентації і вважає його одним із основних принципів фінальних розділів, хоча цей принцип і не є виключною приналежністю фінальної фази.

В оперному жанрі суміщаються прийоми театральної драматургії з чисто музичними принципами, тому, як і в драматичному театрі, повне точне повторення музичного матеріалу є неможливим. Але тим більше значення набувають елементи повтору на самому різному сценічному і музичному рівні. «Фінал «дописує» узагальнений портрет людини, розкриває сутнісний аспект його цілісної концепції» (авт. перекл.) [1, с. 25]. Цей вислів М. Арановського відноситься до узагальнюючої семантичної ролі фіналу в симфонічному циклі, але дивним чином підходить і до визначення місця фіналу в опері-драмі. В жанрі, де одна з головних драматургічних ліній, є лінія трансформації головного героя (героїв), фінал, безумовно, дописує портрет головних персоналій і ставить крапку в їх духовних перетвореннях. Так, безумовна різниця в підході до психологічного розвитку образу Марфи або Любаші в «Царевій нареченій» М. Римського-Корсакова в порівнянні з образами Царівни-Ледьбідь або Шемаханської цариці в творчості того ж автора. Динаміка розвитку образів героїв є не тільки об'єднуючою наскрізною лінією опери, але й головним стрижнем розвитку драматургії, що впливає на динаміку зовнішніх конфліктів. Так без психологічної трансформації образу Отелло або Германа неможливий розвиток сюжету. Саме трансформація їх внутрішнього світу залучає в колізію конфліктів інших героїв, що створює додаткові драматургічні лінії, що збагачують ідейну концепцію твору.

Багаторівнева структура взаємодії конфліктів дає можливість виявляти їх як у наявній, так і в скритій формі на різних етапах розвитку драматургії. Так, наприклад, у складному вузлі протиріч – політичних, морально-етичних і психологічних в опері М. Мусоргського «Бориса Годунова», бачимо як явний конфлікт – Бориса і Самозванця, і скритий психологічний конфлікт – Бориса і Шуйського. Також можемо зустріти тип конфлікту, який розвивається як би на відстані – Борис та Народ. З одного боку глядач бачить внутрішню трансформацію Годунова від торжества досягнення «висшої влади», до сцени божевілля, мук сумління, втрати реальної влади і трагічної загибелі. З іншого боку, колективний образ Народу теж інтенсивно трансформується від покірної байдужості (до нав'язаного владою царя), через мовчазний конфлікт (у сцені у Василя Блаженого), до

відкритого бунту (в сцені під Кромами). Уособлюють і персоніфікують образ Народу Пімен та Юродивий, що збагачують драму додатковими лініями зіткнення, що переносять конфлікт на відстані в явний (Борис – Юродивий у сцені у Василя Блаженого) і внутрішньо-психологічний (розповідь Пімена в четвертій дії).

Можливість реалізувати найрізноманітніші драматургічні та ідейні концепції в жанрі опери-драми, сприяло широкому розмаїттю формотворчих структур – від номерної Кармен до опери-симфонії Пікова дама. З'являються внутрішньо-жанрові різновиди: героїчна драма («Тарас Бульба»), побутова драма («Наймичка», «Чародейка»), психологічна драма («Пікова дама», «Кармен»)… Але при всьому багатстві сюжетів, бачимо типові для цього жанру драматургічні особливості – взаємозв'язок внутрішнього і зовнішнього конфлікту. Таке складне драматургічне завдання ставило перед композитором проблему особливо відповідального обрання першоджерела для сюжету і чітко драматургічно продуманого лібрето.

Централізуюча ідея спектаклю в опері-драмі знаходить своє відображення на всіх етапах розвитку сюжету (зав'язка, конфлікт, драматургічні колізії та розв'язка) і кристалізується у фіналі. Таким чином, цілісність спектаклю в опері-драмі отримує особливе, нове для опери звучання. Всі компоненти драматургічного конфлікту переплетені між собою і є єдиним ланцюгом процесу причинно-наслідково-го зв'язку єдності.

Саме тому в опері-драмі часто кульмінація як би зміщена у фінал. Наприклад, фінальний дует Хозе і Кармен є її найвищим щаблем драматургічної напруги, і логічною розв'язкою конфлікту, і підсумком психологічного розвитку образів головних героїв. К. Станіславський, працюючи над постановкою Кармен, визначав фінал як найбільш «страшний» і напружений момент спектаклю, в якому зіштовхуються внутрішні світи героїв. [8]. Кульмінація співпадає і з фіналом «Цареві нареченої», хоча музично-драматургічно і композиційно фінальна сцена тут вирішена зовсім інакше. В арії божевілья Марфи Римський-Корсаков досягає високого трагізму, уникаючи емоційної афектації.

Концептуально значення фіналу в опері-драмі можна оці-

нити і по оперним спектаклям, де історично або традиційно склалося декілька варіантів фінальних сцен. У силу наявності декількох редакцій опер ідейно-психологічні акценти можуть дозволити собі зробити режисер і диригент-постановник. Наприклад, оперу «Борис Годунов» М. Мусоргського завершують як сценою під Кромами, так і сценою смерті Бориса. «Фауст» Ш. Гуно може бути завершений як сценою смерті Маргарити, так і сценою Вальпургієвої ночі. Безумовно, вибір оперної редакції логічно витікає з обраної ідейної концепції постановки. В опері «Борис Годунов» на перший план піднімається або особиста трагедія Бориса або драма всього народу. В опері «Фауст» фінальна сцена у в'язниці акцентує увагу на психологічному розвитку образу Маргарити і підкреслює ідею морального вибору. Фінал – «Вальпургієва ніч» у більшій мірі є данню традиції великої французької опери з масштабними балетними сценами і театрално яскравим, ефектним фіналом.

Висновок. Таким чином, можемо стверджувати, що драматургія кінцевої мети (в опері-драмі) робить фінал ключем розуміння ідейної концепції всього спектаклю. Тому аналіз його тектонічних, семантичних і психологічних функцій є не тільки цікавою темою наукового дослідження, але й актуальною проблемою виконавської інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Арановский, М. Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. Исследования, очерки / М. Арановский. – Ленинград : Советский композитор. Ленинградское отделение, 1979. – 287 с.
2. Аристотель. Поэтика. – Київ : Мистецтво, 1969. – 129 с.
3. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с.
4. Гейлиг, М. Форма в русской классической опере / М. Гейлиг. – Москва : Музыка, 1968. – 117 с.
5. Конен, В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии / В. Конен. – Москва : Музыка, 1968. – 349 с.
6. Кулешова, Г. Организация действия и сквозное музыкальное развитие в опере : автореф. дисс. ... на соиск. учен. степ. докт. искусствовед. / Г. Кулешова. – Киев, 1982. – 49 с.
7. Назайкинский, С. Логика музыкальной композиции / С. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.
8. Станиславский К. – реформатор оперного искусства. Материалы, документы. – Москва : Музыка, 1988. – 368 с.
9. Ферман, В. Оперный театр. Статьи и исследования / В. Ферман. – Москва : Музгиз, 1961. – 359 с.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 07.06.2017

Кречко Н. М., Якобчук Н. А. Особенности выявления сущности художественно-образной идеи в оперном финале (в жанре оперы-драмы).

А Поднимаются вопросы исследования особенностей финала в жанре оперы-драмы как феномена музыкальной формы, которая несёт в себе как элементы структурного плана, так и смыслообразующего фактора художественного содержания. На базе сравнения исследований различных авторов, которые анализировали процессы структуризации семантики музыкальной формы, которые актуализировались в середине XIX ст., предлагается анализ как общих, так и индивидуализированных черт присущих опере-драме. Характеризуются процессы, которые проявились именно в этом синтетическом виде искусства.

Ключевые слова: опера-драма; организация музыкального материала; музыкальная драматургия

Krechko N. M., Yakobenchuk N. O. Some features of finding of essence of the artistic and figural idea of the opera finale (in the opera and drama genre).

S This paper is devoted to review the features of the opera finale in the opera-drama genre, as well as to the phenomenon of musical form, that carries both elements of structural plan and semantic factors of artistic content. On the base of researches of different authors, is analyzed semantic processes of musical form, both general and individual lines, which are common to the opera-drama of the middle of XIX sanctuary, Also in the article are characterized processes, which take part exactly in this type of art.

Key words: opera-drama; organization of musical material; musical dramaturgy