



Е. А. ПРИХОДОВСКАЯ  
Новосибирская государственная консерватория  
(академия) им. М. И. Глинки

## ЕДИНСТВО СЛОВА, МУЗЫКИ И ВОКАЛЬНОЙ ТЕХНИКИ В СТРУКТУРЕ ОПЕРЫ

УДК 781.6.082.101.2

О соотношении слова и музыки в опере, проявляющихся на уровне либретто и интонационно-тематической драматургии, сказано немало. «Нет ни одной исторической или теоретической работы, строящейся на материале вокальной музыки (песни, романсы, оперы, оратории), где вопрос о взаимосвязи поэзии и музыки так или иначе не затрагивался бы», – писала В. А. Васина-Гроссман<sup>1</sup>. Однако взаимодействие слова и музыки не исчерпывает комплекса элементов, наблюдаемых в вокальном произведении и привлекающих внимание композитора при создании оперы. В связи с этим представляется необходимым обозначить третью важнейшую для оперы (и её сочинения) составляющую – *вокально-техническую* специфику, традиционно не рассматриваемую в музыковедческой литературе как один из определяющих факторов композиторского творческого процесса в сфере оперного творчества<sup>2</sup>.

Вокально-техническая специфика (тесситурные, фонетические, динамические и иные особенности партий) реализуется композитором в нотном тексте оперы и только озвучивается певцом-исполнителем; например, «флорентийская опера XVII века, – по словам В. Багадунова, – поставив во главу угла «слово» впереди звука и ритма, предъявила к вокальному искусству требования ясности дикции и правильности декламации ... Большая французская опера потребовала от певца широкого драматического звука на огромном диапазоне, и вокальная школа ответила на это требование...»<sup>3</sup>. Таким образом, наблюдается определённая зависимость развития вокального искусства от развития вокально-технического комплекса средств выразительности, закладываемого композитором в структуру оперного целого.

Итак, опера в её музыкальной, а не сценической ипостаси представляется воплощаемой путём вза-

имодействия трёх комплексов средств выразительности. Композитор, являясь центральным звеном триады «поэт – композитор – певец», с одной стороны, «отвечает» за музыкальный комплекс, с другой стороны – объединяет все три комплекса в единое целое, так как сам феномен оперы как единства «вербального текста – музыки – вокально-исполнительской специфики» представляет собой результат творческой деятельности композитора и изначально его инициативу. Третий комплекс средств выразительности (связанный с вокальной спецификой) мы, таким образом, утверждаем как полноправный и равноправный двум другим – вербальному и музыкальному.

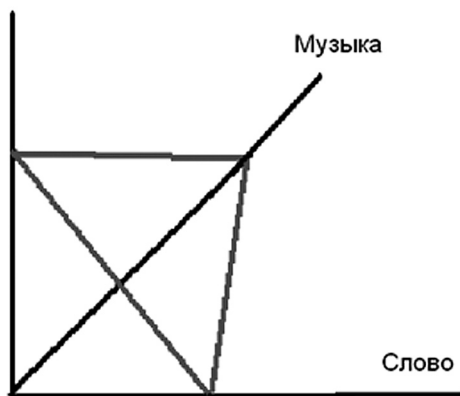
В истории оперы можно встретить множество самых различных пропорциональных соотношений между данными тремя комплексами средств выразительности, что объясняется множеством эпохальных и стилистических характеристик произведений. При этом в музыкальном творчестве композитора нередко проявляется значительное влияние одного из смежных комплексов – вербального или вокально-технического. Это позволяет выделить соответственно два типа творческой личности оперного композитора: 1) «композитор–певец» (Я. Пери и Дж. Каччини; Л. Виттори, С. Ланди, Д. Мадзокки; К. Монтеверди; Дж. Россини; в русской школе – М. Глинка и др.)<sup>4</sup>; 2) «композитор–поэт–драматург» (Дж. Верди, Дж. Пуччини, А. Даргомыжский, М. Мусоргский).

Можно отметить закономерность: возникновение национальных вокальной и композиторской оперной школ совпадают по времени. Так же преимущественно совпадают имена первых национальных оперных композиторов и первых мастеров национальной вокальной школы. В дальнейшем происходит сближение оперного и драматического

театров, и на первый план выходят проблемы вербального.

Широта жанровой амплитуды в сфере оперного искусства обусловлена наличием трёх комплексов

#### Вокальная техника



средств выразительности – *трёхкоординатностью* оперного синтеза. Представление о ней даёт возможность создать *трёхмерную модель жанрового поля оперы*<sup>5</sup>.

Каждая из осей в данной модели представляет один элемент из указанных нами (слово – музыка – вокально-техническая специфика). Протяжённостью этих осей определяется изначальная, родовая *пограничность* жанра оперы.

Представим пару координат *слово – музыка* плоскостью, на которой строится третья ось координат (*вокально-техническая специфика*). При увеличении числового значения координаты по одной из трёх осей получаем одну из исторических модификаций оперного жанра; при дальнейшем продвижении по каждой оси наблюдаем выход за рамки жанра оперы. Таким образом, как полагаем, *опера* представляет собой некоторую область жанрового пространства, образующуюся на пересечении трёх координат и обладающую размытыми границами.

Увеличение значения по оси *слова* приводит к выходу за рамки оперы в сторону *драматического спектакля*. В качестве примеров приведём поиски Даргомыжского и Мусоргского в сфере «речитативной оперы» (особенно «Женитьбу» Мусоргского), а также использование техники *sprechstimme*<sup>6</sup> в «Ожидании» Шёнберга или «Воццеке» Берга<sup>7</sup>. Возрастающие значения по оси *музыки* приводят к выходу за рамки оперы в сторону *симфонии*. Ярким примером может служить, например, «Пиковая Дама» П. Чайковского, которую исследователи относят к жанровой модели оперы-симфонии. Усиление значения по оси *вокально-технической специфика* приводит к выходу за рамки оперы в сторону *концерта вокальной музыки*. Здесь можно вспомнить вершинные до-

стижения школы *bel canto* (оперы Россини, Беллини, Доницетти).

Опера как синтетическое целое требует от композитора особого *целостного* подхода. Все элементы, взаимодействующие в завершённом произведении, изначально находятся в нерасчленённом (синкретическом) единстве в сознании композитора. Необходимость взаимосвязи и взаимозависимости в трёхкоординатном целом завершённой оперы трёх комплексов средств выразительности требует обращения к психологическому феномену *установки*<sup>8</sup> на стадии композиторского замысла.

Понятие психологической установки применительно к творчеству певца-исполнителя рассматривает И. Е. Герсамя (опираясь на исследования Д. Н. Узнадзе)<sup>9</sup>, но идентичные импульсы действуют и на поэта, пишущего либретто, и на композитора, сочиняющего оперу, и на певца, исполняющего роль в этой опере. Участие в создании оперы *трёх* практически независимых и располагающих разными средствами выражения сознаний (поэта, композитора, певца)<sup>10</sup> требует понимания зонной природы психологической установки. Психологическая установка, являясь единым «полем» для трёх продуцирующих сознаний (поэта, композитора, певца), попадает каждый раз в новый «контекст» (контекст индивидуального сознания) и приобретает новый «оттенок», новую «точку зрения», хотя и остаётся единой.

Однако, в соответствии с предлагаемой нами моделью, следует говорить не об одной (образно-артистической) установке, но о целом комплексе установок, на которые ориентируется композитор при вычерчивании той или иной вокальной партии в опере:

1) *образная* установка – установка эмоциональной (в тесной связи с сюжетной линией) окраски образа<sup>11</sup>; здесь находит воплощение прежде всего ось *слова*, отражающего чувственно-конкретные стороны образа;

2) *стилистическая* установка – определяющая не характеристику самого образа, но *специфику отношения к образу*, специфику подхода и понимания того или иного героя. Со стилистической установкой связано и решение принципиального вопроса – что превалирует в произведении: вокально-технический или вербальный комплекс средств выразительности. Здесь находит воплощение ось *музыки*;

3) *вокально-техническая* установка – то, что называют манерой исполнения; например, партии графа ди Луна из «Трубадура» Верди и Роберта из «Иоланты» Чайковского, хотя и предназначены для лирического баритона, исполняются в совершенно разной манере. Это зависит и от вербального языка, которым написано произведение, и от стилистики эпохи, и от индивидуального стиля композитора (вокально-техническая установка тесно связана со

стилистической). Здесь находит воплощение ось *вокально-технической* специфики.

Таким образом, при создании композитором вокального образа в опере действует комплекс установок, реализующих каждая один из трёх взаимодействующих в оперном синтезе комплексов средств выразительности. Данный комплекс установок мы определяем как *комплексный «ключ» оперы*, который обуславливает специфику драматургии оперы и синтеза всех её составляющих.

Таким образом, детальную проработку композитором оперы предвещает нахождение её комплексного образно-стилистико-технического «ключа», определяющего общую структуру целого, что и представляет собой наиболее проблемную и «мучительную» часть творческого процесса. Момент нахождения такого комплексного «ключа» является «озарением», «инсайтом», творческим импульсом, завершающим достаточно длительный «период накопления» и открывающим новый этап – детальную проработку. Стилистический компонент комплексного (образно-стилистико-технического) композиторского «ключа» тесно связан с вокально-техническим компонентом: тот или иной стиль располагает характерным рядом используемых технических приёмов.

Итак, комплексный композиторский «ключ» оперы, в котором наблюдается взаимодействие трёх типов установки (образная, стилистическая и вокально-техническая), представляет собой прообраз взаимодействия в законченном оперном целом трёх соответствующих комплексов средств выразительности.

В качестве иллюстрации представляется интересным рассмотреть *веристский оперный театр*<sup>12</sup>. Здесь модификация жанра оперы предстаёт в нашей модели как равносторонний треугольник, предполагающий одинаковые значения по всем трём осям. В истории вокала веризм окружён двумя школами: *bel canto* (акцентировавшего, как было сказано выше, вокально-технический комплекс средств выразительности) и экспрессионизма (акцентировавшего вербальный комплекс). В этой связи можно утверждать, что веристский театр не акцентирует ни вербальное, ни музыкальное, ни вокально-техническое начало, стремясь к их абсолютному равновесию.

Господство сольной вокальной линии, имевшее место, как мы уже сказали, в вершинных операх итальянского *bel canto* (Россини, Беллини, Доницетти), постепенно утрачивает свои позиции одновременно с угасанием тенденции «гегемонии певцов» на оперной сцене. На первый план выходит простота и выразительность мелодии, в связи с чем появляется одно из первых новаторств веризма: *глубокая кантилена*, требующая насыщенности тембра и широкого интенсивного дыхания. Если раньше (в операх мастеров *bel canto*) в партиях со-

листов преобладали подвижные фигуры (пассажи, фиоритуры), а кантилена основывалась на достаточно поверхностном и лёгком дыхании, позволявшем солистам легко и быстро переключаться на глубокую и насыщенную подачу звука, то в веристских операх вокальная линия упрощается, но становится более «тяжёлой», «плотной», насыщенной в отношении звука. Отсюда можно проследить корни современной вокальной техники, сменившей технику *bel canto* (современная вокальная педагогика в качестве основы мастерства воспитывает пение «на опоре», предполагающее глубину дыхания и насыщенность тембра). Эти свойства веристского театра свидетельствуют о развитости музыкально-мелодического начала и соответствующего вокально-технического комплекса (предъявляющего к певцам-исполнителям новые в сравнении с эпохой *bel canto* требования).

Веризм достигает высокого градуса экспрессивности и мелодичности во всех элементах музыкальной ткани, увеличивая интенсивность передаваемой эмоции. Отсюда можно вывести ещё одно характерное свойство веристской оперы – *предельная экспрессивность мелодики*. Эта экспрессивность позволяет – а в большинстве случаев естественно предполагает – введение в музыкальную ткань немusicalных компонентов, таких как, например, рыдания, смех, восклицания и т. д. Примеров тому в веристском театре неисчислимое множество; эти детали свидетельствуют о развитости вербального комплекса средств выразительности.

И в отношении структуры оперы, балансирующей между номерной структурой и сквозным построением, веристский театр нашёл некоторую «золотую середину»: в «Паяцах» Леонкавалло встречаются обособленные, «концертные» номера (Пролог, ария Недды, ария Канио); наряду с этим, вся последняя сцена («спектакль в спектакле») – сквозная. Так же и в «Тоске» Пуччини мы слышим три арии Каварадосси, дуэт Каварадосси и Тоски, молитву Тоски, и одновременно с этим – сквозное второе действие, разделённое только молитвой (обладающая структурой «наращивания» сцена Тоски и Скарпия). И сквозные сцены, и номера составляют цельную, удивительно органичную систему.

Если привести примеры на указанные особенности веристского театра, иллюстрациями к характеристике веристской кантилены могут быть вторая («Un nido di memoria») и последняя («E voi piu tosto») части Пролога, ария Недды, ария Канио (знаменитая «Ridi, Pagliaccio»), дуэт Сильвио и Недды в «Паяцах»; в «Тоске» – все арии Каварадосси, молитва Тоски, дуэт Тоски и Каварадосси в третьем действии. Традиционны такие экспрессивные элементы, как рыдания Канио в конце арии, рыдания Каварадосси (в конце второй арии «E lucevan le stelle»), смех Недды, а затем Тонио в сцене-дуэте Недды и Тонио,

крик Тоски «Миоги!» в конце второго действия после убийства Скарпия, и т. д.

Веристский оперный театр, на наш взгляд, с максимальной равнозначностью элементов в структуре воплотил единство трёх комплексов средств выразительности, что способствует предельно наглядному представлению нашей схемы (см. на с...). Однако равнозначность элементов в структуре веристской оперы как наиболее наглядная иллюстрация предлагаемой нами трёхэлементной схемы предполагает рассмотрение её не как эталона, а как одного из множества возможных вариантов. Разнообразие вариантов их соотношения в зависимости от эпохи и стиля

определяет разнообразие исторических и жанровых модификаций оперы. Инвариантное свойство жанра в структуре оперы как музыкального феномена наблюдается в единстве и взаимодействии трёх комплексов средств выразительности – вербального, музыкального и вокально-технического. Самобытность каждой оперы обусловлена спецификой комплексного композиторского «ключа», действующего на стадии замысла и включающего в себя образный, стилистический и вокально-технический типы психологической установки, которые представляют собой прообраз единства трёх комплексов средств выразительности в завершённом оперном целом.

## ПРИМЕЧАНИЕ

<sup>1</sup> Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Кн. 1. – М., 1972. – С. 5.

<sup>2</sup> Этому явлению уделяет внимание исключительно вокально-методическая литература, хотя то, что представляется важным вокалисту-исполнителю, не может не войти в круг внимания композитора.

<sup>3</sup> Багадунов В. Очерки по истории вокальной методологии. Вып. 1. – М., 1929. – С. 7.

<sup>4</sup> См.: Ярославцева Л. К. Зарубежные вокальные школы. – М., 1981.

<sup>5</sup> В статье предпринимается попытка выделить некий *инвариант* синтетического взаимодействия комплексов средств выразительности, актуальный для творчества композитора в данном жанре безотносительно его принадлежности тем или иным эпохе и стилю.

<sup>6</sup> *Sprechstimme* (нем.) – «декламирующая», *Sprechgesang* – «декламационное пение».

<sup>7</sup> Мы обращаемся лишь к наиболее показательным примерам.

<sup>8</sup> Как известно, *установка* – понятие, которое впервые сформулировано Л. Ланге и разработано школой Д. Узнадзе, – представляет собой психологическое состояние predispositionности субъекта к определённой активности в определённой

ситуации. Установка содержит общую неразвернутую модель будущей деятельности, своеобразно отражающую её конечный результат.

<sup>9</sup> См.: Герсамя И. Е. К проблеме психологии творчества певца. – Тбилиси, 1995.

<sup>10</sup> Как уже было сказано, взаимодействие трёх продуцирующих сознаний соотносится с взаимодействием трёх комплексов средств выразительности в опере по принципу «носитель – функция».

<sup>11</sup> Именно варианты образной установки в творчестве певца-исполнителя определяют разницу в интерпретации того или иного персонажа. Ориентироваться в формировании образной установки певец может только на своё собственное восприятие образа: персонаж оперы каждый раз, в каждом новом исполнении «рождается заново».

<sup>12</sup> Стремление к выявлению инварианта и акцентирование внимания на средствах выразительности (вне зависимости от исторических модификаций жанра) обуславливают отсутствие в статье конкретизации рассматриваемой эпохи (веристская опера приводится лишь в качестве иллюстрации), предполагая учитывать всего пути, пройденного жанром оперы от зарождения до современности.

**Приходовская Екатерина Анатольевна**

аспирантка кафедры .....

Новосибирской государственной  
консерватории им. М. И. Глинки

