

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

Лю Сі Мей

РИТМІЧНІ АСПЕКТИ ВИКОНАННЯ ПАРТІЇ ІОЛАНТИ В ОДНОІМЕННІЙ ОПЕРІ ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО

Стаття присвячена акцентуванню атрадиційних моментів виразовості в останній опері Чайковського, «Іоланта», яка отримала неоднозначну оцінку серед сучасників. Ямбічність ритмічного рисунка партій різних персонажів має особливий сенс у партії Іоланти, яка втілює алегорію Подвигу у дусі символістського мистецтва 90-х рр. ХІХ століття.

Опера «Іоланта» П.Чайковського вже протягом трьох століть є окрасою в репертуарному списку багатьох оперних театрів у світі. Це насамперед пов'язано з неперевершеною красою її музики, а також з неординарністю її драматургії. Особливе місце вона займає і в оперному репертуарі Китаю.

Треба зазначити, що музика П.Чайковського виступає у світлі неосимволістських орієнтацій сучасного музичного життя, що протікає під знаком «ренесанса А.Цемлінського», «ренесанса Е.Саті», коли перевидуються праці А.Белого [4], виходять з друку книги, подібні до «Енциклопедії символізму» Ж.Кассу [5], та інші видання, які загострюють увагу на «передсимволістських» рисах мислення Чайковського 90-х рр. ХІХ ст. і з яких останні мають тенденцію виокремлення у сучасному виконавстві. Зокрема, це стосується китайських виконавців партій опери «Іоланти» П.Чайковського, які досить чутливі до «символістських натяків» партитур композитора, оскільки саме символістська лінія художнього мислення є природною для мистецтва Сходу і насамперед Далекого Сходу і Китаю.

Тому партія Іоланти в одноіменній опері П.Чайковського стає предметом дослідження на рівні її ритмічної будови та виявлення архетипного ритмічного утворення, де символічним навантаженням може бути підкреслене чи пом'якшене виконавцем, тобто наближене до «казкового реалізму» традиції російської опери, яку Чайковський наслідував. Але може бути виявлена лінія «умовної виразності», яка також має місце в даному творі композитора і яка пов'язана з міфологемою образу самопожертви заради самовдосконалення героя чи героїні, які бажають бути гідними свого обранця (є такий казковий мотив і в фольклорі Китаю, див. нижче).

Мета дослідження – виявити символічні – архетипні елементи в образі Іоланти та втілити умовно-знакові моменти в ритмічній будові партії цієї героїні. Зауважимо, що цей персонаж був створений російським композитором у період, коли символістське бачення світу стало знаменною якістю музичного мислення у світі в цілому (К. Дебюссі написав свою «Діву-Обраницю» у 1888 р., «Фавна» – у 1890, працював над «Пеллеасом» у 1891-1902 рр.), а також фактом художнього життя

Москви 90-х рр. ХІХ ст. (див. так званий «московський модерн»). З цього випливають наступні завдання:

1) виявити передсимволістські лінії в образі «Іоланти» П. Чайковського як реакцію високоталановитого автора на «ідеї свого часу», у тому числі втілення «стилістичної симультанності» авторами у перехідні епохи, якою, безсумнівно, було останнє десятиріччя ХІХ ст.;

2) підкреслити в партії Іоланти із однойменної опери П. Чайковського архетипні ритмічні ознаки, які спроможні внести міфологічне підґрунтя в казкове тло опери російського композитора і зазвучати дещо несподівано, але привабливо в умовах сучасного виконання, що тяжіє до «неосимволістських» чинників художньої виразовості музики сьогодення, які містять перетини із художніми традиціями культури Сходу.

Опера «Іоланта» П. Чайковського при перших її постановках визвала чимало дорікань сучасників. Її супроводжували непорозуміння, зміст яких заслуговує уваги в сучасних умовах пошуків виконавських рішень. Так, прем'єра опери у листопаді 1892 р. мала відгуки у пресі, що, на думку автора монографії, були присвячені творчості П. Чайковського [2] і в цілому були «одностайно суворими» [2, 797]. На підтвердження того «осуду життя» можна привести коментар М. Римського-Корсакова, який є особливо чуйним до величних досягнень своїх колег: «...«Іоланту» чув на репетиціях і знайшов, що це один з найслабших творів Чайковського. На мій погляд, все в цій опері є невдалим...» [2, 797].

Цей «неласкавий» відгук парадоксально збігається з наступним сприйняттям смислу музики опери Чайковського – із характеристикою творчості російського композитора в цілому... як «з початком модерну...» [1, 905]. Останнє твердження в аспекті сприйняття спадщини Чайковського як носія суто «традиційного» мислення є таким же «незрозумілим» у сьогоденні, як і роздуми про «невдалість» опери «Іоланта», яка в наш час є одним із найчастіше виконуваних творів цього композитора. Однак ця популярність опери поступається на світових сценах «Євгенію Онегіню» та «Піковій дамі». Але в цілому опера-казка Чайковського складає «золотий фонд» оперних вистав і закріплюється традиція адресування її «для юнацтва» як вистави, доступної найширшій аудиторії.

Але власне «неприродність» засобів виразності в «Іоланті», що згодом стане «загальною підставою» опонування музично-модерністичним виступам у ХХ ст., привертає увагу до себе: «відчуття» композитором виразовості, що встановиться згодом, особливо в перспективі для композиторів ХХ ст.

Звернемо увагу на «звинувачення» М. Римського-Корсакова, що стосуються опери «Іоланта». Відомий композитор-новатор звертає увагу на дві основні й очевидні для нього «хиби» партитури: «запозичення з А. Рубінштейна» і «темброва алогічність» («...музика, що придатна для струнних, доручається духовим і навпаки, внаслідок чого вона звучить навіть неприродно у тих місцях, в яких би вона мала звучати...» [2, 797].

Як бачимо, для Римського-Корсакова партитура «Іоланти» була «штучною», достатньо «серйозною» («непідходяща фантастичність...»), ніж вимагає сюжет. Музикознавчий аналіз у згадуваній монографії звертає увагу на пересічення лібрето з філософічністю роздумів Спінози, тематичного втілення образів-символів «Трістана» Р. Вагнера, Л. Бетховена та ін. [2, 801-802]. Створюється враження про умовність виразових засобів, які складали для Чайковського основу змісту, що «вбирав» усталені конструкції-знаки заради втілення основної ідеї, судячи з усього, нової для 90-х років ХІХ ст. і досить «тривіальної» на початку ХХІ ст. Треба зазначити, що в тій опері, «як все найкраще, що вийшло з-під пера Чайковського в останні роки його життя», дивує «своєю крайньою, майже елементарною простотою виразових засобів» [2, 803]. Як приклад такої «простоти» можна привести... аріозо Короля Рене («Господь мій, если грешен я...»). Мабуть, «елементарно простим» виступає героїчний хід основними тонами як інтонація-образ оперної музики. І тут же автор зауважує... незвичайно широкий і непростий у виконанні хід на дециму, після якого йде «найпростіший-зрівноважуючий» хід у протилежному напрямку. При цьому автор монографії щиро «не зауважив» прихованої поліфонії, хрестоподібного ходу із символікою «оберненого хреста», тобто бахіанських «позначень», змістовно надзвичайно важливих у розвитку музики опери.

І те, що стало об'єктом уваги для музикознавців, і виразові елементи, які тільки-но усвідомлюються у сприйнятті твору Чайковського, – все це охоплює складові цілого, в якому композитор «збирає» стилістично-жанрово і знаково-змістовно найрізноманітніші елементи. Все це націлене на оспівування Світла, що складає у Православ'ї, яке щиро сповідував композитор, втілення Бога, наближення до пізнання, яке досягається випробуваннями й стражданнями. У зв'язку з тією символікою маємо нагадати, що з початку 90-х років XIX ст., коли створювалася опера «Іоланта» Чайковського, у мистецтві стверджується естетика символізму. У Москві – місті, з яким поєднана творча біографія композитора, найвпливовішою у художньому світі фігурою стає М. Врубель, символізм і християнські засади мислення якого були органічно поєднані. Це є твердженням того, що геній Чайковського ємкістю відбиття «ідей часу» наближався до «культурних парадигм епохи», у тому числі й народжуваного російського модерну, і той художній контекст творчості видатного майстра оперної творчості не можна проігнорувати.

В атмосфері підвищеної уваги до символічних узагальнень образних значень мистецтва не можна не зауважити багатозначний збіг імені героїні – Іоланта – із фонічно і коренево близьким йому – Іола. У грецькій міфології так називають дочку ехалійського царя, кохання до якої Геракла і зрада її батька стало несподіваною причиною загибелі всієї родини ехалійців і страшної смерті надгероя. У казці Херца і в лібрето опери Чайковського також розповідається про загрозу з уст батька на адресу обранця Іоланти, правда, з метою ігрової стимуляції дій Іоланти.

Інший аспект міфологічних асоціацій пов'язаний із мотивом самовдосконалення Іоланти заради збереження почуття коханого. Тут маємо сюжет змушеного випробовуючого каліцтва, що нагадує міфологічні мотиви казок різних народів. У Китаї, зокрема, є легенда про Дун Юнь та Ці Сьєн Ню, котрі щиро кохали одне одного, при тому, що Ці Сьєн Ню була Богинею Неба, що злітала на небеса, а Дун Юнь – людина земна, селянський хлопець, однак вродливий і з тонкою душею. Заборона батька Богині Імператора Неба не зупинила закоханих, і вони залишилися разом на землі. Цей сюжет дещо споріднений з історією Іоланти, що зафіксована у Херца та опері Чайковського: заборона батька-Короля Водемон також дисонує, але любов Іоланти все гармонізує. Мелодія китайської легенди-балади про Ці Сьєн Ню вражає своєю ліричною експресією, нагадуючи «зітхання» Іоланти (порівняйте із аріозо «Отчего это прежде не знала...»). У китайській ліриці сполучення мотивів, подібного до «зітхання» у єдності із широтою загального мелодичного контура, утворює свого роду музичну виразовість. Тому китайські співаки вчувають у мелодії Чайковського дещо близьке з їхнім розумінням музичної інтонації.

Вищезазначені асоціативні змістовні мотиви складають «елементарно-міфологічне» тло сприйняття «Іоланти» Чайковського як у XIX, так і на початку XXI ст., апелюючи до загальнокультурного досвіду глядачів-слухачів оперної вистави. «Елементарність вираження» позначена принципом «точки відліку» і для становлення символістів, що полягало у нерозривності з інтелектуалізмом і релігійною благоговійністю змісту, який відмежовувався від традиційно-театральної драматичності-трагедійності. Споглядальність і душевний спокій «очікування Дива» відрізняє символістський тип мислення від романтизму, навіть романтизму Р. Вагнера, до якого символісти багаторазово зверталися, надихаючись «культури таємниці», яка започаткована в «Лоенгріні» і була довершена у «Парсіфалі». Звісно, що Чайковський не прийняв богатирства-епосу Вагнера, томління смерті-кохання його «Трістана». Але «очікування радості», прилучення до Світла-Бога – це органічний для Чайковського хід думок, який породжує принципово новаторську драматургію.

Адже перше, що вражає слухача при сприйнятті опери, – це те, що в ній дивно уніфікована ритміка в усіх тематичних побудовах твору. Ритмомотиви найрізноманітніших тем-образів, що «розкидані» в композиції, мають надзвичайну подібність: орієнтацію на ямбічний хід у ритмічних поєднаннях, що часто мають вигляд пунктирних зворотів. Обидві вищезазначені ритмічні форми присутні в заключному дуеті Іоланти і Водемона, тема якого, розвиваючись, охоплює звучання хору й оркестру. І, зважаючи на даний ритмічний імпульс, можна відчутти вихідний ритмомотив, який сприяє розвитку того результуючого образу-«зітхання», починаючи з Інтродукції. І не випадково композитор, за глибоким спостереженням М.Римського-Корсакова, доручає «звично струнні зітхан-

ня» – духовим інструментам, з притаманною останнім «відстороненістю» й аналогіями до органних звучань. І це «знімає» безпосередньочуттєве вираження, де на перший план художнього змісту виходить «томління Подвижництва», чекання одухотвореної Любові, що впливає на перетворення навколишнього світу. Так, в сюжет опери закладена алегорія Самовдосконалення душі. І всі персонажі сценічного дійства не стоять осторонь тяжіння до досконалості, а лише різними способами і різними ступенями усвідомлюють їх.

Треба зауважити, що ритмофігура ямбічного звороту («хід з-за такту») і її обернення у вигляді фігури з пунктиром мають архетипне значення для становлення вольової активності в русі, що у старовинній риторичі було пов'язане то з ідеєю «політності», то із пасіонним «мордуванням-биттям», що є невідривними від суб'єктивного бажання носія активності дій.

У сфері уявлень про символіку ритмопобудови опери перше аріозо Іоланти («Отчего это ночи молчанье...») дає «перший повштовх подвижницького Бажання». Алегорія «спокою незнання Світла», що обурює Світлого Лицаря Водемона, безглуздість такого буття загострює творення «неспокою» Іоланти, а троянди в її саду складають «натяг» на Богородичний символ Непорочності (білі троянди) і жертвовної Любові (червоні троянди). Незрозуміння Іолантою символіки кольорів – то незнання свого призначення у світі, зміст якого – Світло Подвигу.

Таке трактування драми Х.Херца, що покладене в основу лібрето «Іоланти», триває із символіки Ночі-Світла, яка в період панування романтичної ідеї робила акцент на оспівуванні Ночі на противагу відсуненню на другий план Дня. Але через те затьмарювалася основна теза релігійного мислення: Віра-Світло. Жадоба подвигу-самопожертви притаманна майже усім героїням опер Чайковського. Такого роду «томління за жертвним самоутвердженням» надає героїням більшості опер композитора «комплексу Снігуроньки» (за слухним баченням О.Соколова), коли вони «відмежовуються» від носіїв «спокійного щастя», чи то наближаючись до гріха-випробування – кохання-жалості, кохання-спасіння, чи присвячуючи себе на «самоспалення» в жертвному томлінні незвершення Любові (Іоанна, Тетяна, Ліза...). В їхніх характеристиках ямбічний ритмоархетип протистоїть кантовій усталеності ходи-роздуму (порівняй ямбічні мотиви «мрій» та «кохання Тетяни» із «умоглядним ідеалом» кантових хореїчних мотивів в аріозо «Кто ты, мой ангел ли хранитель...» та ін.). Іоланта – особливий виняток у низці героїнь Чайковського, бо її образ розкривається не через «боротьбу протиріч» ритмічних поштовхів виразу, а у поступовому осяганні змісту буття й спрямування руху до Найвищого.

Драматургія одноактової опери з яскраво вираженою пасіонною двохфазовою структурою дії (намагання бути готовим до мучеництва – до подвигу Одухотворення душі) розкривається через вибудову «змістове крещендо», небетховенський рух («від мороку – до Світла»). Небетховенський – бо виключає «боротьбу, знищення «супротивника». Навіть «мотив долі», який, накреслюючись в Інтродукції і демонстративно нагадуючи тему-образ П'ятої симфонії віденського класика, «цитатним» характером набуває ефекту відсторонення: ямбічний рисунок даного мотиву стає стимулюючим чинником єдиного руху до Досконалості, що втілюється у фінальному номері композиції.

Доречним вважаємо зауваження А.Альшванга, що стосується свідомого звернення композитора до мелодики романсу А.Рубінштейна «Отворите мне темницу...» у темі Водемона «Чудный перенец творенья...», як це представляли теми-знаки з творів XVIII ст. у «Піковій дамі» [2, 806]. Такого роду «знаковість» виразу ритуалізує виклад, надає дії опери умовної пластики обрядового театралізованого дійства у формі «сценічної кантати» XX ст. Головна героїня опери Іоланта концентрує алегорію жертвовної Любові, і ритмічні формули її партії, будучи виконаними в річищі домінуючої ямбічності, збагачуються дієвістю бажання Звершення. Ритмічна уніфікація опери складає один із тих «передмодерністичних» елементів виразності музики П.Чайковського, що у XX ст. породжує серіацію ритміки і споріднені з нею явища антитрадиціоналізму наступних історичних етапів розвитку музичного мистецтва.

Узагальнюючи вищезазначене, звертаємо увагу на такі суттєві сторони виразовості партії Іоланти в однойменній опері П.Чайковського, як:

1) наявність багаторівневої асоціативної символіки в сюжеті опери і певних виразових елементів, що порівнюються з умовною значущістю знака-образу в мистецтві символістів, тобто з виходом на між- та понаднаціональні ознаки виразовості у конкретній сюжетній канві твору;

2) суттєвість ритмічної уніфікації в творенні партії Іоланти, зокрема на рівні архетипної ямбічної побудови, що від першовитоків людства втілюють вольово-силову (і болісну!) напругу душі; гіпертрофію пунктирних ритмів знаходимо у О.Скрябіна, якого справедливо вважають класиком російського музичного символізму і який був молодшим сучасником П.Чайковського у представництві Московської композиторської школи на зламі століть;

3) виконання партії Іоланти, насиченої ритмічною чіткістю подання архетипного стрижня характеристики героїні, надає їй сценічному втіленню ритуалізованої конфігурації. У цьому випадку в її образі впізнається релігійно-міфологічна підоснова, прославлення в фіналі твору Бога-Світла, якому принесена була добровільна жертва страждання прекрасної Діви, виводить на сюжет, який представляє несподіваний ракурс ...«Снігуроньки» О.Островського, музика до драми якого складала предмет постійної ніжності душі композитора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte. – Frankfurt a.M., 1924.
2. Альшванг А. П.И. Чайковский. – М.: Музыка, 1967.
3. Асафьев Б. О музыке П.Чайковского. – М.: Музыка, 1972.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994.
5. Кассу Ж. Энциклопедия символизм. – М.: Республика, 1999.
6. Конен В. Театр и симфония. – М.: Музыка, 1974.

Lu Si Mej

RHYTHMIC ASPECTS OF PERFORMANCE OF A IOLANTE PARTY IN THE SAME P.TCSHAIKOWSKIJ OPERA

Clause akcention the atratitionel moments of expression of last P.Tcshaikowskij opera, which has received an ambiguous estimation from the contemporaries. Iambus of rhythmic figure of parties the different character has the special sense in a Iolante party, containing allegory of feat in spirit of symbolismus art of the 1890-th years.

Мирослава Жишкович

ВОКАЛЬНА ОСВІТА В КОНСЕРВАТОРІЇ ГАЛИЦЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ – ПОЧАТОК ХХ СТОЛІТТЯ)

У статті досліджується розвиток вокальної освіти у консерваторії Галицького Музичного Товариства в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. На основі численних щорічних звітів Виділу Галицького Музичного Товариства, програм виступів та деяких інших матеріалів простежуються зміни в організації навчального процесу консерваторії, висвітлюються форми вокальної освіти.

Сто п'ятдесят років відділяють нас від тих подій, коли у Львові було відкрито перший на території Східної Галичини професійний музичний навчальний заклад – консерваторію Галицького Музичного Товариства – один із трьох попередників-фундаторів Львівської державної музичної академії ім. М.Лисенка. Сто п'ятдесят років – це чималий часовий відтинок, музично-історичні події якого ще неповно висвітлені в музикознавчій літературі. І насамперед це стосується питань, пов'язаних з історією розвитку професійного вокального мистецтва (виконавства та педагогіки) у Львові.

Слід віддати належне невтомному досліднику музичної культури краю професору Л.Мазепі, який чимало своїх статей та наукових розвідок присвятив розкриттю питань, пов'язаних з музичним життям та розвитком музичної освіти в Галичині. Підсумком його наукової діяльності на даному