

На правах рукописи



ЛОГУНОВА Дарья Викторовна

**ДЕКЛАМАЦИЯ В МУЗЫКАЛЬНО-СЦЕНИЧЕСКИХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ 30-х гг. XX века**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Новосибирск – 2015

Работа выполнена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный руководитель: **Гончаренко Светлана Сергеевна,**
доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки», профессор кафедры теории музыки, член Союза композиторов РФ

Официальные оппоненты: **Умнова Ирина Геннадьевна,**
доктор искусствоведения, доцент ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет культуры и искусств», заведующий кафедрой музыковедения и музыкально-прикладного искусства

Яськевич Ирина Георгиевна,
кандидат искусствоведения, доцент ГАОУ ВПО НСО «Новосибирский государственный театральный институт», проректор по научной работе

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)» (кафедра теории и истории музыки)

Защита состоится 26 ноября 2015 года в 15 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещён на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «__» октября 2015 г.

Учёный секретарь диссертационного совета, доктор искусствоведения, профессор



Н.П. Коляденко

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Примечательной особенностью современной художественной культуры является тенденция к синтезу искусств. Во взаимодействии видов искусства чаще всего доминирующим фактором выступает контакт музыкального и словесного творчества. В последние годы в композиторской практике традиционной направленности и в экспериментах музыкального авангарда широко используются разные формы сочетания музыки и декламируемого слова. Выразительно произнесенное слово обогащает вокальные жанры, освященные многовековой традицией, такие как опера, оратория, кантата, проникает в сферу инструментальной музыки – симфонию, симфоническую поэму, сонату. Оно является основой литературно-музыкальных композиций, активно участвует в тех формах синтеза, которые складываются в инструментальном театре, в экранных искусствах, аудиовизуальных композициях, медиа-инсталляциях. На наших глазах рождаются немислимые ранее жанры, интенсивно преобразуются выразительные средства искусства. Включенная в синтетическое целое, словесная речь и испытывает их влияние, и воздействует на них. В то же время она выполняет кларитивные функции, обеспечивая доступность и понимание самых сложных современных выразительных средств. Значимостью искусства *декламации* – искусства интонируемого слова как компонента синтетического музыкально-театрального целого, где ведущая роль принадлежит музыке, – определяется **актуальность темы** настоящего исследования.

Проблема синтеза искусств и функционирования в этом синтезе художественного слова оказывалась в центре внимания искусствоведения на разных этапах истории культуры. В эпоху Просвещения Ж.-Ф. Мармонтель высказал мысль о влиянии речевого слова на развитие синтетических форм в искусстве. Он отмечал присущий человеческой речи синкретизм и видел в естественной декламации начало музыки, ритмики, танца, театра. «Естественная декламация породила музыку, а музыка – поэзию; музыка и поэзия в свою очередь создали искусство декламации», – писал он¹.

Бесконечное многообразие оттенков слова в исполнительской интерпретации опирается на литературный текст. Фрагменты декламации в музыкально-сценических произведениях, зафиксированные в либретто, рассчитаны на взаимодействие с музыкальным текстом и составляют важный компонент сценарной и музыкальной драматургии целого. Таким образом, при анализе партитуры музыкально-сценического произведения исследователь имеет дело с текстом двуединой природы, т. е. фактически с *битекстовой структурой*. При этом особенности декламации, зафиксированные в литературном тексте либретто, напрямую связаны со спецификой драматического искусства – «подражанием действию посредством действия» (Аристотель).

Театральным жанром, обладающим в сравнении с другими наиболее развитой системой сочленений двух видов текста – речевого и музыкального – в условиях развитого сценического действия, является музыкально-сценическая мелодрама. Эстети-

¹Цит. по: Пави П. Словарь театра. – М., 1991. – С. 67.

ка этого молодого, родившегося во Франции в конце XVIII в. и уникального в своем роде жанра европейского театра в XX столетии проникла в кино и на телевидение и, казалось, навсегда покинула сценические подмостки. Однако в последние годы происходит возрождение жанров мелодекламации и музыкально-сценической мелодрамы. В 1980-е гг. появляются аудио- и видеозаписи французской, чешской, немецкой мелодрам. С конца 1990-х гг. организуются фестивали концертных мелодрам, международный конкурс интерпретации мелодрам.

Предпринятое в конце XIX в. чешским композитором З. Фибихом преобразование классицистской мелодрамы послужило импульсом для исторического и теоретического изучения жанра. Пробудившийся в этот период в музыкальной науке интерес к мелодраме и мелодекламации возрождается через столетие. В поле зрения исследователей попадает творчество композиторов прошлого, работавших в этой жанровой сфере (например, Й. Бенды и особенно З. Фибиха). В 1996 г. в США и Канаде прошли конференции, посвященные концертным мелодрамам З. Фибиха. В 2000 г. в Праге состоялась международная конференция «Фибих – мелодрама – современность». В данном контексте целесообразно изучение исторического опыта применения декламации в музыкальном театре и в особенности мелодраме, где декламация находит самое активное выражение.

Степень разработанности темы. Способы воспроизведения в музыке речевой интонации, природа вокального интонирования, композиционно-драматургические механизмы объединения в художественное целое поэтического и музыкального рядов относятся к важнейшим вопросам, обсуждаемым в музыковедческой литературе. Специфика музыкального интонирования вербального текста в вокальных жанрах, вокально-инструментальном творчестве и в опере освещается во многих музыковедческих трудах, тогда как проблема взаимодействия декламации и музыки в их контрастном соотношении разработана недостаточно. Зарубежные исследователи (Г. Аберт, Я. Йиранек, Р. Роллан и др.) рассматривали преимущественно ее исторический аспект, в том числе истоки мелодрамы – античную технику *parakataloge* (греч. *παρακαταλόγη*), основу которой составляло особое единство музыки и невокализируемого слова, – а также этапы развития мелодрамы. Отечественное музыковедение обращалось к истории мелодрамы в России (А. Глумов, Д. Ломтев). В последние годы появляются статьи (А. Денисова, Е. Кривицкой, Ю. Курановой и др.) об отдельных образцах зарубежной мелодрамы разных исторических периодов.

Цель диссертации – выявление закономерностей функционирования декламации – фрагментов текста либретто, предназначенных для сценической речи, – в драматургии и композиции музыкально-сценических произведений 30-х гг. XX в.

Для реализации поставленной цели представляется необходимым решить следующие **главные задачи**.

1. Рассмотреть историю развития музыкально-сценической мелодрамы – жанра, в котором тесный контакт разномасштабных фрагментов декламации и музыки подчиняется логике драматического действия, системе взаимосвязей всех элементов целостного спектакля.

2. Теоретически осмыслить способы взаимодействия декламируемого текста и музыки с учетом эволюционных изменений композиционной техники мелодрамы (КТМ).

3. Разработать классификацию структурных единиц, которыми оперирует КТМ, в опоре на теорию музыкального текста.

4. Проанализировать использование КТМ в музыкально-сценических произведениях И. Стравинского, А. Онеггера, К. Орфа, созданных в 1930-е гг.

5. Показать определяемые характером использования декламации черты общности и различия в микстовых жанрах этих произведений.

Материалом исследования являются: мелодрама «Персефона» (1933) И. Стравинского, оратория «Жанна д'Арк на костре» (1935) А. Онеггера и комедийный музыкальный спектакль «Луна» (1939) К. Орфа. Привлекаются также мелодрамы XVIII–XIX вв. (Ж.-Ж. Руссо, Й. Бенды, З. Фибиха) и сцены из опер XIX в. (К. М. Вебера, Л. ван Бетховена), в которых складывается и получает развитие КТМ.

Объект исследования – текст двуединой природы, построенный на взаимодействии контрастных по природе текстов – литературного, озвучиваемого в декламации, и музыкального.

Предметом исследования выступают композиционные и драматургические функции специфических структурно-семантических единиц, возникающих в результате корреляции произносимого текста и музыки в двуедином тексте музыкально-сценических произведений.

Изучение функционирования в музыкально-сценических произведениях специфических битекстовых структур потребовало рассмотрения **методологических вопросов** в историческом и теоретическом ракурсах.

С этой целью привлекаются труды российских и зарубежных ученых по истории музыкального театра (И. Бэлзы, Л. Данько, Б. Егоровой, Г. Еременко, Г. Кречмара, Т. Ливановой, Л. Раппопорта, Г. Шнеерсона и др.). Особое внимание уделяется работам театроведов и литературоведов, связанным с историей мелодрамы, ее жанровой и композиционной спецификой (А. Глумова, Я. Йиранека, Д. Ломтева, В. Лукова), а также с эстетическим аспектом данного явления, который рассматривается в литературоведческих исследованиях (С. Балухатого, Т. Вознесенской, В. Крутоуса). Исследование темы велось в контексте проблемы жанра и жанрообразования в целом, систематики взаимодействующих жанров (О. Соколов), специфики жанров оперы (С. Гончаренко, М. Друскин, Г. Кулешова) и оратории (И. Манукян, И. Федосеева).

В основе методологии настоящего исследования лежит комплексный подход. Используется также компаративный метод, позволяющий сравнивать явления и по диахронической оси (в историческом ракурсе), и по синхронической – в сопоставлении произведений, созданных в одно десятилетие XX в. Отечественная методология теории музыки дает действенный аппарат для изучения жанровой структуры, драматургии и композиции синтетического целого. Автор опирается на концепцию В. Бобровского о драматургических и композиционных функциях в музыкальном

произведении, функциональную теорию тематизма Р. Лаула и Е. Ручьевской, а также на общие положения о лейтмотивной системе в синтетических музыкальных жанрах.

Специфика материала потребовала, помимо традиционных аналитических методов, опоры на основные положения теории музыкального текста, почерпнутые из трудов Л. Акопяна, М. Арановского, Б. Гаспарова, Б. Каца. Обращение к ним сочетается с использованием продуктивной идеи Д. Ломтева, рассматривающего литературный и музыкальный тексты отдельно.

Объединение указанных положений позволило выработать авторский метод грамматического анализа двуединого музыкально-сценического текста. В диссертации предложена классификация видов структурных единиц, построенных на вертикальном и горизонтальном сопоставлении автономных элементов, имеющих разную природу, – декламируемого литературного текста либретто и музыки.

Научная новизна исследования. В настоящей диссертации функционирование сценического слова обозначено как одна из тенденций в музыкально-театральных жанрах первой трети XX в. Впервые доказывается, что включение декламации в произведения И. Стравинского, А. Онеггера, К. Орфа определяет существенные особенности их микст-жанровой структуры. Являясь важнейшим компонентом целого, декламируемый текст привносит в него характерные художественно-эстетические качества драматического искусства, а в ряде случаев способствует также организации сценического пространства в ходе спектакля.

Проблема взаимодействия музыки и декламации на синтаксическом уровне, образования при этом самостоятельных структурных единиц и их функционирования как органичного компонента музыкальной драматургии в музыковедческой литературе специально не разрабатывалась. В указанном аспекте музыкально-сценические произведения классиков музыки XX в. до сих пор не рассматривались.

Новизна исследования состоит также в системном изучении КТМ. На основе разработанного авторского метода, ранее не применявшегося к анализу композиционно-драматургических процессов в музыкально-театральных произведениях, представлена характеристика композиционной техники в классицистской и романтической моделях музыкально-сценической мелодрамы. В исследовании КТМ используются положения теории музыкального текста. Впервые определены структурные единицы мелодрамы – коррелятивные пары, сегменты и блоки, объединяющие контрастные по материалу элементы; выявлены их виды и функции.

Положения, выносимые на защиту.

1. Активное внедрение декламации в музыкально-сценические произведения ведет к образованию специфической структурной единицы – коррелятивной пары, представляющей собой обусловленное сценическим развитием соотношение музыки и декламации.

2. Многоуровневое функционирование такой коррелятивной пары составляет особую композиционную технику.

3. Эта композиционная техника, откристаллизовавшись в мелодрамах периода классицизма (Ж.-Ж. Руссо, Й. Бенда) и получив развитие в период позднего роман-

тизма (З. Фибих), позже проникает в другие музыкальные жанры – сценические и концертные.

4. Специфика микст-жанровой структуры музыкально-сценических произведений 30-х гг. XX в. определяется включением КТМ в оперу (И. Стравинский), ораторию (А. Онеггер) и комедийный музыкальный спектакль (К. Орф).

5. Функции декламации в сочетании с музыкой во многом определяют драматургию произведений, в которых она применяется, способствуют организации игрового пространства, предопределяя своеобразие рисунка роли, способствуя усилению рельефности мизансцен – расстановки действующих лиц, динамики сценического действия. На композиционном уровне декламация выделяет узловые моменты в разворачивании сюжета, организует сцены сквозного развития, т. е. выполняет формообразующую роль.

6. А. Онеггер и К. Орф расширяют спектр коррелятивных пар по сравнению с И. Стравинским. В трех проанализированных произведениях композиторы оперируют различными видами декламации, что отчасти обусловлено стилевой ориентацией их музыки: неоклассической у Стравинского, неофольклорной у Орфа, постромантической с чертами экспрессионизма у Онеггера, а также трактовкой «вечных» сюжетов в ритуальной (Стравинский, Онеггер) либо карнавалльно-фарсовой (Орф) интерпретации.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в возможности использования предложенного подхода к изучению исторических типов мелодрамы. Он вполне правомерен и при рассмотрении взаимодействия декламируемого слова и музыки в других музыкально-сценических жанрах, а также применим к исследованию иных видов синтеза искусств, где используется КТМ. Материалы и результаты работы могут быть использованы в учебном процессе при чтении таких вузовских лекционных курсов, как «Оперная драматургия», «История музыки», «Музыкальная форма».

Апробация работы. Работа выполнена на кафедре теории музыки Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки. Она обсуждалась на заседаниях кафедры в 2011–2015 гг. и рекомендована к защите. Отдельные положения исследования нашли отражение в ряде докладов на региональных, российских и международных конференциях в Новосибирске, Ростове-на-Дону, Красноярске, Томске, Кемерово. Результаты опубликованы в центральных и региональных изданиях.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, пяти глав, Заключения, списка литературы и нотографии (из 185 названий). В Приложении помещены синхронистическая таблица, иллюстрирующая использование декламации в разных жанрах, другие таблицы, схемы, иные материалы и нотные примеры.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, определяются объект и предмет исследования. Характеризуется музыкально-театральный контекст в культуре Франции и Германии первой трети XX в., способствовавший росту внимания композиторов к искусству декламации. Представлен и оценен накопленный опыт в исследовании взаимодействия музыки и слова в сфере театра. Определены новизна подхода к теме, цель и задачи диссертации.

Глава 1 «О методах изучения декламации в музыкальных жанрах» посвящена эстетическому и теоретическому аспектам изучения проблемы, в ней излагаются общие методологические принципы, которые являются фундаментальными для настоящего исследования.

В разделе **1.1 «Понятия мелодрама, мелодраматическое, мелодекламация»** выясняется соотношение этих понятий, получивших распространение в литературоведении и искусствознании. Эстетическая категория *мелодраматическое* представляет комплекс *общих «наджанровых» качеств*, присущих определенному типу драматургии, характеризующемуся экстремальными – часто на грани жизни и смерти – сценическими ситуациями, внезапными поворотами сюжетного развития, гипертрофированностью эмоций, экспрессией в их выражении, дидактическим финалом. Под *мелодрамой* в литературоведении и искусствознании имеют в виду жанр драматургии, который отличается «острой интригой, преувеличенной эмоциональностью, резким противопоставлением добра и зла, морально-поучительной тенденцией»². Об этих чертах рассуждают С. Балухатый в отношении к театральной мелодраме (Я. Йиранек называет ее «популярной мелодрамой») и Н. Зоркая в связи с сюжетными мотивами киномелодрамы.

В музыке своеобразие этого понятия связано с национальными традициями. В Италии с XVII в. термин «мелодрама» употребляется как синоним оперы. Во Франции с середины XVIII в., а позже в Германии, России и других странах мелодрамой стали называть предназначенное для сцены произведение с большим удельным весом музыкальных фрагментов, когда реплики персонажей «сопровождаются и/или перемежаются»³ инструментальными фрагментами, а также пением.

В круг явлений, тесно соприкасающихся с музыкально-сценической мелодрамой, входит *мелодекламация* как технический прием одновременного объединения произносимого текста и музыки и как концертный жанр, построенный преимущественно на подобном соединении. В мелодраме, в отличие от мелодекламации, более развит акциональный компонент – сценическое действие и пластическое движение.

Ввиду большого разнообразия жанровых явлений, фигурирующих под термином *мелодрама*, в диссертации рассматриваемая область конкретизируется следующим образом: *музыкально-сценическая мелодрама* определяется как музыкально-

²Театральная энциклопедия / Под ред. П. Маркова. – М., 1964. – Т. 3. – С. 787.

³Музыкальный словарь Гроува / Под ред. Л. Акопяна. – М., 2001. – С. 547.

театральный жанр, основная структурно-смысловая единица которого фиксирует на синтаксическом уровне корреляцию сценической речи и музыки, преимущественно инструментальной.

Пересекающиеся области значений, которые описываются понятиями *мелодраматическое*, *мелодрама*, *мелодекламация*, отражают их общие содержательно-драматургические свойства. Однако эти явления могут существовать и автономно.

В разделе **1.2 «Композиционная техника мелодрамы. Структурные единицы и их функции»** излагаются основы комплексного подхода, реализованного в настоящей работе. Опора на традиционные методы музыкознания сочетается с обращением к трудам, в которых музыкальное произведение рассматривается в свете теории текста. Определяющая роль принадлежит здесь наблюдениям В. Волькенштейна о конструкции драмы в целом, построении драматической сцены, о реплике как ключевом элементе в организации действия. В осмыслении функций декламации в музыкально-сценических произведениях существенны закономерности драматургии и композиции в опере, исследованные М. Друскиным, О. Комарницкой, Г. Кулешовой, В. Холоповой и другими учеными. При рассмотрении в них функции музыки автор диссертации опирается на теории В. Бобровского и Е. Ручьевской.

Важнейшее из общих положений теории музыкального текста, к настоящему времени уже утвердившихся в трудах Л. Акопяна, М. Арановского, М. Бонфельда, Б. Гаспарова, Б. Каца и других ученых, заключается в сегментации текста на нескольких структурных уровнях, под которой понимается «расчленение его на единицы избранного уровня» (Б. Гаспаров). Сегментирование партитуры музыкально-сценического произведения также ведет к выделению структурных единиц на нескольких уровнях. Основными являются три уровня, которые предлагается условно обозначить как морфологический, синтаксический и композиционный⁴.

Первый – морфологический – уровень образуют наименьшие структурные единицы, представляющие собой качественно различные элементы: музыкальные и декламационные фрагменты. Они характеризуются специфическими средствами выразительности, масштабами и функциями. Литерой *М* далее обозначается инструментальный или вокальный фрагмент; в отдельных случаях одновременное звучание оркестра и хора обозначается *М (о,х)*, оркестра, хора и солистов – *М (о,х,с)* и т.д. Литера *Д* указывает на текст либретто, предназначенный для сценической речи актеров или певцов, т. е. собственно декламацию. Кроме того, сюда отнесены те промежуточные между речью и пением способы интонирования слова, которые вошли в арсенал композиторской техники в XX в. Это ритмодекламация – *РД*, речевое произнесение мелодии – *Sprechstimme* – *SS*, полупение – *Sprechgesang* – *SG*. Возможно одновременное или последовательное сочетание разных видов декламации.

⁴Использование триадных категорий характерно для многих музыковедческих трудов. Так, Е. В. Назайкинский (см. «Логика музыкальных композиций». – М., 1982) выделяет следующие три уровня музыкальной формы: фактурный (фонический, предметно-звуковой), синтаксический (интонационный), композиционный (музыкально-сюжетный).

Названные элементы – своеобразные «морфемы» – могут иметь неодинаковые масштабы: *М* – от звука или аккорда до более протяженных фрагментов, *Д* – от краткой *реплики* (точечного включения одного или двух слов, предложения или фразы) до *тирады* (небольшого высказывания из нескольких фраз и предложений), *монолога* (развернутого законченного фрагмента из большого количества предложений) и *сцены* (монологов, диалогов, следующих один за другим). Каждый из коррелятов несет тот или иной эмоциональный заряд и в то же время является своеобразной информационной единицей. Информация в вербальном тексте отличается понятийностью, доступностью логически оформленной мысли. Слово более конкретно, оно фиксирует детали сценической ситуации и психологического состояния персонажа. Специфика музыкального коррелята заключается в его многозначности, возможности обобщения. Функции каждого элемента сохраняются независимо от его облика и масштаба и выявляются на более высоких масштабных уровнях.

Второй – синтаксический – уровень представлен объединением структурных единиц первого уровня в коррелятивные пары. Это бинарные структуры, где контрастные по материалу элементы (словесные и музыкальные) соотносятся друг с другом по смыслу, в связи с конкретным моментом сценического действия.

Структурные единицы второго уровня определяются как простые и сложные коррелятивные пары. Простые коррелятивные пары образуют объединения элементов «по горизонтали», т. е. в последовательности – *М-Д* и *Д-М*. «Вертикальные» объединения сценического слова и музыки, когда они звучат одновременно, составляют другой вид простой коррелятивной пары – *М/Д*. Обычно именно этот прием и именуется собственно *мелодекламацией*. Сложной коррелятивной парой является структура, одним из элементов которой выступает *М* или *Д*, а другим – простая коррелятивная пара *М/Д*. И простая, и сложная коррелятивная пара представляет собой *синтагму*. Она служит основной структурно-семантической единицей драматургического процесса и обладает следующими свойствами: смысловой, драматургической зависимостью между составляющими элементами, полимодальностью, вариативностью.

Третий уровень – композиционный. Коррелятивные пары группируются в комплексы, состоящие из более чем двух элементов. Те группы, что функционируют в пределах мизансцены, определяются как *сегменты*; те, что образуют более масштабные построения и организуют сцену сквозного развития, названы *блоками*. Помимо вышеперечисленных композиционных уровней для анализа декламации важен также уровень внутреннего действия, отраженный в термине *поэтико-музыкальный период* (далее – ПМП)⁵ – «завершенный этап внутреннего психологического действия», обладающий «музыкально-тематическим и тональным единством»⁶, который может не совпадать с отдельной сценой.

⁵Термин «dichterisch-musikalische Periode» введен в музыковедение А. Лоренцем (Lorenz A. Das Geheimnis der Form bei Richard Wagners «Tristan und Isolde». – Bd: 2. Des Musikalische Aufbau von Richard Wagner.–Berlin, 1926. – S. 1).

⁶Цит. по: Гончаренко С.С. Зеркальная симметрия в музыке. – Новосибирск, 1993. – С. 152.

Многоуровневый подход к анализу декламации в музыкально-сценическом тексте позволяет составить представление о *композиционной технике мелодрамы – КТМ*. Предлагается следующее ее определение: это драматургически обусловленное (подчиненное логике развития действия) распределение речевого слова и музыки на разных масштабно-структурных уровнях – в синтагмах, сегментах, блоках, поэтико-музыкальных периодах, сценах.

Глава 2 «Из истории композиционной техники мелодрамы» представляет яркие художественные образцы европейского музыкального театра, в которых взаимодействие декламации и музыки обретает свою специфику.

Раздел 2.1 «Композиционная техника мелодрамы конца XVIII – начала XIX в. у Ж.-Ж. Руссо и Й. Бенды» посвящен классицистской модели жанра. Она сформировалась в «лирической сцене» *«Пигмалион»* (1770) Ж.-Ж. Руссо/О. Куанье – исторически первой музыкально-сценической мелодраме. Ее сущностные черты – камерная интерпретация сюжета, заимствованного из античного мифа, минимальное количество действующих лиц, преобладание моносцен, патетическое выражение глубоко личных психологических переживаний героев.

Душевные переживания героя, их динамика переданы в монологической *сцене сквозного развития*. Дробность композиции, обусловленная контрастом выразительных средств *М* и *Д*, преодолевается благодаря образно-логическим связям в синтагмах и сегментах. Разномасштабность элементов в простых коррелятивных парах создает неравномерность композиционно-драматургического ритма, он ускоряется в предкульминационной и кульминационной зонах.

Авторы произведения ограничиваются использованием инструментальных эпизодов, которые представляют собой разнохарактерные, неравномасштабные построения разомкнутой структуры, прослаивающие монолог главного героя. Целостности композиции способствует стилистическое единство музыки, преобладание «общих форм звучания» (термин Е. Ручьевской), характерных для эпохи классицизма. Образно-драматургическую арку и тональную репризу композиции создает последний музыкальный номер, предвосхищающий краткий заключительный диалог счастливых влюбленных – Пигмалиона и Галатеи.

Следующий этап в развитии КТМ знаменуют произведения Й. Бенды. В мелодрамах 1770-х гг. он использует новые, в сравнении с Руссо, структурные единицы: простые коррелятивные пары *М/Д*, сложные коррелятивные пары, сегменты вида *М-М/Д-М*. В *«Медее»* (1775) композитор применяет диалог и полилог, хоровую декламацию. Значительно возрастает количество музыкальных и декламационных фрагментов при сокращении их масштабов.

Обновление КТМ выявляется при анализе дуодрамы *«Ариадна на Наксосе»* (1774) – мелодраме, предназначенной для двух действующих лиц. Коррелятивную пару *М/Д* композитор применяет только в самые драматические моменты душевных терзаний Ариадны и в сцене ее самоубийства. В диссертации подчеркивается наличие в произведении трех музыкально-выразительных сфер – героического, драматического и лирического плана. Возвращение музыкально-тематического комплекса из 1-й

сцены в 3-й, проведение любовной темы в 1-й и 2-й сценах позволяют говорить о зарождении в музыкально-сценических произведениях Й. Бенды лейтмотивной техники.

КТМ стала своеобразным «знаком жанра», распространившегося в Германии, Чехии, России на рубеже XVIII–XIX вв. В этот период формообразующие принципы мелодрамы проникают в оперу номерного строения. Сцены сквозного строения с использованием сценической речи встречаются в «Лодоиске», «Водовозе» Л. Керубини, «Ундине» Э.Т.А. Гофмана.

В разделе **2.2 «Композиционная техника мелодрамы в опере начала XIX в.»** в центре внимания – сцены из опер Л. Бетховена «Фиделио» (1805) и К. Вебера «Фрейшютц» (1821), которые в партитуре обозначены композиторами как «мелодрама». Обе анализируемые сцены построены на сквозном развитии и отмечают предкульминационные поворотные моменты в позитивном разрешении конфликта: спасение Леонорой возлюбленного супруга, решающее столкновение сил добра и зла в борьбе за душу Макса.

Мелодраматическая техника «Сцены в подземелье» в начале 2-й к. II д. оперы «Фиделио» близка технике Й. Бенды, что проявляется в краткости структурных единиц *М* и *Д*, их тесной взаимосвязи, использовании *М/Д*, группировке коррелятов в сегменты на основе эмоциональных и музыкально-тематических связей. Объединяя сцену приемом *attacca* с окружающими номерами и помещая ее в «зону золотого сечения» оперы, композитор преодолевает главенствующий в ней принцип номерной структуры.

Включение КТМ в финал II д. оперы «Фрейшютц» – «Сцену в Волчьей долине» – отражает конфликтное противостояние линий действия (реальный мир простых людей) и контрдействия (враждебные силы потустороннего мира в лице Самиеля). Оно воплощено в контрасте вокального интонирования, ярких мелодических тем, декламации и мелодекламации. Средствами *Д* и *М/Д* решен образ Каспара, душа которого уже принадлежит потустороннему миру; в партии Макса – персонажа, оказавшегося на границе двух миров, мелодекламация представлена минимально. Сцена начинается как традиционный оперный финал, но постепенно значение декламации возрастает. Помимо синтагмы *М-Д* активно используются сложные коррелятивные пары *М-М/Д*, объединенные в протяженные конструкции, что является новаторским приемом. Сценическая речь взаимодействует с оперными формами, образуя сложные многосоставные построения. В 8-й мизансцене через прием разговорного диалога осуществляется «модуляция» в мелодраму. Позитивное разрешение конфликта связано с проведением лейттемы арии Агаты.

Подобное проникновение КТМ в оперные формы предвосхищает жанровые поиски композиторов XX в.

Большая часть раздела **2.3 «Композиционная техника мелодрамы в конце XIX в. у З. Фибиха»** посвящена анализу мелодрамы «Примирение Тантала» (1891). Чешский композитор отталкивается от предшествующих традиций в психологической трактовке античного мифа, в использовании *Д* и *М/Д*, хоровой декламации,

большом количестве ремарок, касающихся мимического ряда. Вместе с тем он кардинально преобразует жанр мелодрамы. На морфологическом уровне новой является опора на диалог и полилог, впервые вводится ритмодекламация (преимущественно в партии хора). На синтаксическом уровне главенствует коррелятивная пара *М/Д*. Использование условной тактовой черты в словесном тексте, а также знака, указывающего границы декламации, позволяет снизить вариабельность соотношений *М* и *Д*.

Новаторство З. Фибиха заключается в непрерывном параллельном совмещении симфонического развития и драматического действия на протяжении всей грандиозной композиции (мелодрама является второй частью трилогии «Ипподамия» и состоит из четырех актов). КТМ основана на гибком сплетении масштабных блочных конструкций. Единство музыкально-тематического процесса достигается синтезом приемов мелодрамы и вагнеровской лейтмотивной системы. Результатом становится максимальная смысловая насыщенность музыкальной ткани.

Анализ 6-й сцены II д. позволил выявить особенности КТМ в эпизоде столкновения двух соперниц – Ипподамии и Аксиохи. Здесь использованы ведущие лейтмотивы мелодрамы. Блочные конструкции, как правило, начинаются мелодекламацией (*М/Д*), чем подчеркиваются границы построений. Структурные масштабы и формообразующие принципы декламационного и музыкального рядов в данной сцене совпадают. Декламация подчиняется логике рефренной формы, в соответствии с которой строится партия оркестра и сценарная драматургия.

В заключение главы дается сравнительная характеристика КТМ в мелодрамах XVIII и XIX вв. Отмечаются общие черты жанра: сквозное развитие драматических событий; взаимодействие сценической речи и музыки, определяющее ход драмы, ее внутреннее и внешнее действие; многоуровневость композиционного целого. КТМ в опере, сохраняя наджанровые свойства мелодраматического, утрачивает связь с античным мифом. Мелодрамы З. Фибиха возвращают эту традицию, одновременно они обогащаются достижениями романтической оперы, претворяемыми в полноценной симфонической музыкальной драматургии.

Следующие главы диссертации предваряет обзор применения декламационной техники в композиторском творчестве конца XIX – начала XX в.

В начале **Главы 3 «Функции декламации в неоклассической мелодраме „Персефона” И. Стравинского»** отмечается, что рассматриваемое сочинение возникло на пересечении трех ведущих направлений в творчестве композитора: поисков в жанре «микст», где важную роль играет сценическое слово, направления, связанного с принципом «разъединения действия» – пластического удвоения музыкального ряда в пантомиме и хореографии – и неоклассической линии. Включение партии чтеца в смешанные жанры характерно для всех этапов творчества композитора. Оно отражает поиски разных вариантов сочетания произносимого текста и музыки.

В разделе **3.1 «Жанровая структура произведения»** речь идет о жанрово-стилевых особенностях «Персефоны». Авторское обозначение сочинения как мелодрамы указывает доминирующую составляющую в его жанровой структуре.

В идейно-художественной концепции и драматургии «Персефоны» объединены черты классицистской и романтической мелодрамы. От эпохи классицизма она унаследовала античный миф как основу сюжета, минимальное количество главных персонажей⁷, хор в роли комментатора событий, комплекс музыки, сценической речи и пластики, где декламация выступает жанрово-определяющим компонентом; от мелодрамы XIX в. – личностный аспект в трактовке образа героини, принцип сквозного музыкального развития.

Известные по историческим образцам особенности мелодрамы предстают у Стравинского в новом качестве. Миф о похищении Персефоны, изложенный в гимне Гомера «К Деметре», существенно переосмыслен. Перед слушателем-зрителем разворачивается многократно повторяющаяся история о путешествии Персефоны из одного мира в другой. Кроме того, все происходящее преломлено через христианскую идею сострадания и самопожертвования. В сценарии А. Жида Персефона проходит путь в царство Плутона, из жизни в смерть и обратно по собственному выбору. В III части – «Возвращенная Персефона» – героиня добровольно решает снова отправиться в мир умерших из сострадания к ним, а не по воле богов.

Новым для жанра мелодрамы явилась связь мифа с ритуалом (инсценировка вечного круговорота природы, отсылки в либретто к элевсинским мистериям). Миф, трактованный как способ познания вечных истин, в интерпретации, характерной для культуры XX в., создает объективный вневременный повествовательный пласт сочинения, который представлен ораториальным жанром XVII–XVIII вв. Это сказывается в преобладании «повествования» над действием, фрагментарности сюжета, аскетизме высказывания, возвышенном характере звучания, в христианской идее, выраженной в партии Персефоны. Музыковеды отмечают сходство ролей жреца Эвмолпа, который выступает в качестве рассказчика, и евангелиста в пассионах.

В диссертации приводятся точки зрения исследователей (Г. Алфеевской, А. Денисова и др.), которые описывают удивительно органичный жанровый сплав в «Персефоне» оперы, оратории, балета и мелодрамы. Подчеркивается, что уникальность этому сплаву придает *возвращение к сакральным истокам КТМ*.

В разделе **3.2 «Виды декламации и их драматургические функции»** изучается техника включения партии Персефоны в музыкально-тематический процесс. Средствами драматического театра решен образ только одного центрального персонажа, что выделяет Персефону среди остальных действующих лиц и позволяет воспринимать ее отстраненно, как некий идеал. Несмотря на то, что используется декламация лишь в 188 тактах из 1056, ей принадлежит решающая роль в драматургии целого. Основным структурным элементом является *М/Д* (*Д* встречается редко в виде простой коррелятивной пары *М-Д* в кульминационный момент).

Включенные в процесс непрерывного музыкально-тематического развития, мелодекламационные фрагменты даются рассредоточенно и значительно различаются по масштабам. Это краткие реплики, тирады и пять монологов – «Я вижу на лугах...»

⁷В произведении Стравинского участвуют всего один певец – тенор (жрец Эвмолп) и четыре мимиста (Деметра, Триптолем, Плутон, Меркурий), декламирует главная героиня – Персефона.

(I ч.), «Возлюбленная мать!», «Верные тени, подойдите», «На морском берегу» (II ч.), «Родная, я возвращена сюда твоей мольбой» (III ч.). В конце II части два следующих друг за другом монолога образуют сцену.

Мелодекламационные монологи Персефоны имеют концептуальное значение. Именно в них раскрывается идея пространственного перемещения главной героини по ярусам мироздания. В смысловом отношении их распределение образует зеркальную симметрию. В двух крайних монологах Персефона, находясь в земном мире, желает попасть в мир мертвых. В центральных монологах, находясь в царстве Плутона, она вспоминает о мире людей. Кроме того, в первом и последнем монологах только дважды во всем произведении проводится в оркестре музыкальная тема Персефоны. Вместе с центральными два монолога из крайних сцен на сюжетном и музыкальном уровнях воплощают философскую триаду «тезис – антитезис – синтез». Тезисом является идея жизни, антитезисом – смерть, синтезом – идея возрождения через смерть. Это выражается в контрапунктическом соединении в последней сцене с Персефой музыкального материала первого монолога (тема Персефоны) и третьего (тема преисподней). На композиционном уровне монологи способствуют образованию композиционного ритма – метра высшего порядка – и симметрии подобия. Таким образом, мелодекламация выполняет важнейшую *смысло- и формообразующую функцию*.

Раздел 3.3 «**Функции декламации во II части „Персефона в преисподней”**» посвящен анализу мелодраматической техники Стравинского. Как правило, музыкальный материал в мелодекламации героини логически продолжает развитие, начатое ранее, часто является вариантом предшествующего и/или последующего тематизма. В результате образуются весьма протяженные многосоставные структуры на композиционном уровне – сегменты, поэтико-музыкальные периоды и блоки. Подобные конструкции выступают основными структурными единицами в мелодраме Стравинского. В ПМП распределение сегментов неравномерно и неодинаково по масштабам. В отдельных случаях границы сегментов и ПМП не совпадают, образуются блочные конструкции, включающие в себя несколько ПМП.

Музыкально-сценическая композиция II части представляет собой сложную *политематическую блочную конструкцию*, в которой сочетаются музыкальный ряд и речевая декламация, выражающая смысл происходящих событий и реакцию на них героини. Асинхронность «цезур» в двух контрапунктирующих пластах способствует текучести формы целого. При этом целостность в большой степени создает музыкально-тематический процесс благодаря интонационным связям, как синтагматическим, т. е. между музыкальными и мелодекламационными фрагментами, так и парадигматическим – связям на расстоянии (черты репризы всей части в третьем монологе Персефоны, наличие тематической арки с I ч.).

В композиции «Персефоны» техника классицистской мелодрамы синтезирована с достижениями музыкального театра XIX столетия. Характерный для микст-жанровых произведений И. Стравинского принцип разъединения действия (пантомима и балет дублируют хоровые партии, роль главной героини исполняют драматическая актриса и танцовщица) подчеркивает визуально-пространственный план спек-

такля. Благодаря отстраненной подаче истории Персефоны снимается конфликтное противопоставление жизни и смерти. В результате, как это ни парадоксально, в неоклассической мелодраме Стравинский приходит к отказу от содержательного комплекса мелодраматического.

Глава 4 «Функции декламации в оратории „Жанна д’Арк на костре” А. Онеггера» описывает КТМ в сочинении на исторический сюжет.

В разделе **4.1 «Жанровая структура произведения»** в ходе анализа жанровой структуры «Жанны д’Арк на костре» выявляется преобразование в ней черт оратории благодаря опоре на первоисточник жанра – средневековые народные представления – и внесению элементов исторической мистерии. Изначальное предназначение сочинения для воплощения на театральных подмостках обусловило развитый план драматического действия. Композитор отказывается от номерной структуры традиционной оратории в пользу сквозного развития. Как и в мистериальных представлениях, значительный удельный вес приходится на разговорные сцены. В мистерии П. Клоделя/А. Онеггера все события преломлены сквозь призму воспоминаний Орлеанской девы, которая стала Святой после сожжения. Партия брата Доминика, перелистывающего вместе с Жанной «Книгу» ее жития, перекликается с функцией евангелиста⁸. Однако, кроме того, он активно участвует в беседе с героиней, сопереживает ей, комментирует инсценируемые страницы «Книги».

КТМ Онеггера имеет качественно новые черты в сравнении с предшествующими образцами. В разделе **4.2 «Виды декламации и их драматургические функции»** отмечается, что разнообразные виды декламации применяются на протяжении всего произведения, сценическое слово включается в сложные взаимодействия драматургических планов, монтажные сопоставления эпизодов, относящихся к разному времени и пространству.

На морфологическом уровне обновление КТМ осуществляется за счет расширения палитры декламационных средств, широкого использования наряду с речевым словом ритмодекламации (*РД*) и *Sprechstimme* (*SS*). Элементы морфологического уровня выполняют также композиционные функции. Так, например, повторяющиеся ритмические фигуры в ритмодекламационных фрагментах с участием народа и Жанны создают связи на расстоянии (сцены № 3, 5 и их вариант в сценах № 4, 8, 9, 11). Разговорные диалоги, масштабы которых расширяются до самостоятельных сцен, приобретают композиционные функции. Три диалога: Жанны и брата Доминика в конце 2-й и 5-й сцен, клирика и крестьян в середине 8-й сцены – выступают как способ членения музыкально-тематического процесса, разделяя ораторию на четыре крупных драматургических этапа.

Ведущими в театрализованной мистерии XX в. становятся несколько элементов первого уровня: *М*, *Д*, *РД*, *SS*. Благодаря этому и синтаксический уровень становится весьма разветвленным. Преобладают следующие разновидности мелодекламации: *М/Д*, *М/РД*, *М/SS*, *М/РД,SS* (вкрапление *SS* в *РД* на фоне музыки), *М/Д+РД* (одновре-

⁸«Книга» – название второй сцены, данное П. Клоделем.

менное сочетание *Д* и *РД* в сопровождении музыки). При этом музыкальные фрагменты являются не только инструментальными. Они могут исполняться одновременно оркестром и хором, оркестром и солистами, а также оркестром, хором и солистами, образуется контрапункт нескольких партий, самостоятельных по музыкальному тематизму.

Функции, которые выполняет речевое слово, связаны не только с развитием действия, представлением событий, но и с характеристиками некоторых действующих лиц. Средствами сценической речи подчеркивается группировка последних. Исполнительские партии дифференцированы на предназначенные для драматических актеров и для певцов. Так, библейские персонажи – Богородица, Святая Маргарита, Святая Катерина – характеризуются исключительно вокальными средствами, что выводит их над другими действующими лицами. Брат Доминик декламирует на протяжении всей композиции. В партии главной героини представлен как весь спектр речевого интонирования, так и вокал.

Использование определенных структурных единиц позволяет композитору драматургически отделить одни сцены от других. В гротесковых сценах сфера декламации значительно уже. Так, 4-я сцена «Жанна, отданная животным» примечательна применением только ритмодекламации – *РД* – вне коррелятивных связей. В других сценах такой прием не встречается. 6-я сцена карточной игры целиком строится на простых коррелятивных парах *М-Д* и *М/Д*.

На заключительном этапе драматургического развития, где достигается кульминация в характеристике образа Жанны д'Арк, взаимодействие *М* и *Д* усложняется. Важную драматургическую и композиционную функцию выполняет коррелятивная пара с включением *Sprechstimme* – *М/РД, SS*. Она отмечает моменты нагнетания экспрессии, священного экстаза в партии Жанны. Более сложные разновидности мелодекламации *М/Д+РД* композитор использует в последних сценах, во всей глубине раскрывающих образ Жанны (вторая половина 8-й, 9-й). Здесь контрапунктически сочетаются музыка (вокальная и оркестровая партии), *РД* хора и декламация (а в одном случае *РД*) Жанны. Онеггер противопоставляет одновременно звучащие пласты, связанные с образными сферами линий действия и контрдействия – святой, истово верующей Жанны (позитивная сфера) и народа-обвинителя (негативная сфера). При этом каждый пласт хорошо прослушивается, что достигается благодаря принципу ритмического контраста, остинатных «слоев» в оркестре.

Изложенное выше конкретизируется в процессе рассмотрения декламационной техники в *сцене № 9 «Меч Жанны»*, где концентрируются почти все виды декламации и ее сочетаний с музыкой, представленные в оратории.

Отмечаемые исследователями (К. Друмевой, Л. Раппопорт, Г. Филенко и др.) многокомпонентность жанрового микста, многоплановость драматургии оратории непосредственно сказываются на КТМ. Она приобретает *облик сложной, функционально дифференцированной системы декламационных приемов, действующих на морфологическом, синтаксическом и композиционном уровнях.*

В Главе 5 «**Функции декламации в комедийном музыкальном спектакле „Луна“ К. Орфа**» КТМ у К. Орфа исследуется в сравнении с таковой у И. Стравинского и А. Онеггера.

В разделе 5.1 «**Жанровая структура произведения**» подчеркивается, что компоненты оригинального жанрового синтеза, который осуществляет Орф в первом образце его музыкального театра, объединены традициями народной карнавальной культуры. В «маленьком мировом театре» – таково авторское определение жанра «Луны» – космогонический миф получает карнавально-фарсовую интерпретацию. В спектакле объединяются черты балаганного театра марионеток (так называемого «вифлеемского ящика»), комедии нравов, комической оперы зингшпиль, оперетты, сценической притчи (на них указывают А. Гозенпуд, Л. Данько, Г. Еременко О. Леонтьева, К. Лукас).

Жанровая доминанта карнавализованной мистерии выражается в идущем от фольклорного конкретно-предметного мышления снижении мистериальных мотивов. Необъятное пространство Вселенной уместается на небольшой сцене, разделенной по вертикали и горизонтали так, что симультанно демонстрируются все ярусы в картине мира – Земля и две соседние деревни, Преисподняя (в виде подвала), Небо. В отличие от Стравинского и Онеггера Орф не персонифицирует женское начало: Луне отведена роль сценического атрибута. Однако именно ночное светило является центральным элементом всей пьесы: «жизненный путь» его перемещений из одной деревни в другую, из мира живых в мир мертвых и обратно (идея смерти и воскресения) разделяет одноактную притчу на 4 сцены. Луна – предмет ритуального поклонения древних – висит как лампа (или фонарь) на дереве, и чтобы она светила, нужно подливать масло. Небесный страж предстает могучим стариком, швыряющим кометы, который путем обмана завладел Луной, чтобы установить ее в своих владениях. Мертвецы вкушают радости жизни. Идея круговорота природы воплощена в лейткомплексе «колеса мироздания».

Разворачивая в сценарий фабулу сказки «О луне» братьев Гримм, К. Орф (являющийся и автором либретто) соединяет эпическое повествование и условное комедийное представление. Музыкальная драматургия «Луны» построена на контрастном чередовании монологов Рассказчика и инсценировок, воплощающих разные оттенки комического: то добродушный юмор (Петр, похитители Луны бурши), то гротеск (маски оживших мертвецов).

В разделе 5.2 «**Виды декламации и их драматургические функции**» КТМ К. Орфа рассматривается в сравнении с декламационной техникой И. Стравинского и А. Онеггера, а также с точки зрения комедийной направленности «Луны». На морфологическом уровне в «Луне» структурные единицы представлены достаточно разнообразно (*Д*, близкая к ритмодекламации хоровая *Д*, *РД* хоровая, тактированная и нетактированная, *SS*, звукоизобразительные стоны, широкий спектр *М* – соло, ансамбли, хоры – от вокальной речевой интонации на одном звуке до вокального интонирования в духе народных песен, хоралов и т.п.). В декламационных фрагментах Орфа особое значение приобретают такие выразительные средства, как ритм и тембр. Выразитель-

ность ритмодекламации усиливается за счет разных способов ее окрашивания тембром человеческого голоса. Одна и та же фраза (или слово) повторяется то у солистов, то у хора (мужского, женского, детского или смешанного), она проводится то в имитационной фактуре, то в совместном звучании.

В разделе показаны способы ритмического и тембрового варьирования ключевой фразы спектакля «*Das ist der Mond*» («*Это Луна*»). Данная ритмоформула служит своего рода лейтмотивом и выполняет скрепляющую роль. Она появляется в разных ситуациях всякий раз, когда о существовании необычного источника света узнают разные персонажи и удивляются ему; звучит в партии крестьянина из первой деревни, в ансамбле буршей, хорах крестьян и мертвецов, ее повторяет Старый Петр. Фраза варьируется темброво, ритмически, звучит то в вокальной партии, то в виде декламации как ритмизованной речи, то в виде ритмодекламации. Стабильной при этом является ритмоформула, всегда завершающаяся более крупной длительностью на сильной доле. В заключительной сцене ее вариант поручается детскому голосу. Декламационная фраза высокого тембра дисканта гармонично сочетается со светлой пасторальной темой в оркестре, завершающей спектакль. В историю о том, как появилось второе небесное светило, Орф вкладывает скрытый смысл, апеллируя к универсальным нравственным проблемам. В назидательной форме он рассказывает о человеческих пороках и завершает повествование в оптимистическом ключе: вводит образ ребенка, чистая душа которого принимает новый, естественный порядок бытия.

Одна из особенностей КТМ у Орфа, заключается в преимущественном использовании структурных единиц второго синтаксического уровня. В музыкальную ткань, в вокальную партию внедряются краткие реплики и фразы (например, в партии Рассказчика). С другой стороны, в разговорной сцене звучит вокальная фраза (в сцене у трактира в первой деревне). Контраст декламации и музыки на очень коротких участках выступает одним из способов создания комедийного эффекта.

На синтаксическом и композиционном уровнях преобладающими конструкциями являются разномасштабные синтагмы и сегменты, включающие в себя *РД* или *М/РД*; *М/Д* встречается редко. Блоки, которые играют большую роль в «Персефоне» и «Жанне д'Арк», для Орфа менее характерны. Сегментные конструкции, на первый взгляд даже элементарные, но очень емкие, близки к КТМ Стравинского.

«Луне» не свойственна монологичность, характерная для классицистской мелодрамы, основными формами декламации служат диалог и полилог (в том числе ритмодекламационный). Тем самым на первый план выдвигается внешнее действие. Три разговорные сцены в жанровой структуре произведения усиливают компонент драматического театра, подобно тому, как это имело место в оратории Онеггера. Декламация организует композиционную логику как на макроуровне (рондообразная форма), так и на микроуровне (логика бар-формы в отдельных сегментных декламационных построениях).

В каждой сцене наблюдаются разные приемы комбинирования структурных единиц, что подчеркивает отличия сцен – эпизодов общей рондообразной композиции, рефреном которой выступают эпические монологи Рассказчика. В 1-й сцене ис-

пользуются простые коррелятивные пары и сегменты; во 2-й – сложные коррелятивные пары и сегменты, впервые появляется *Sprechstimme*; в 3-й сцене помимо вышеперечисленных встречаются блочные конструкции, имитация стонов мертвецов; в 4-й появляется лишь один сегмент.

Результаты анализа композиционных и драматургических функций декламации сведены в таблицу, где указаны структурные единицы в каждой из семи мизансцен одноактного произведения и соответствующий музыкальный контекст.

Декламационные фрагменты активно вовлекаются в музыкально-тематический процесс, что подробно рассматривается на примере *третьей сцены*.

В отличие от Стравинского и Онеггера Орф выстраивает взаимодействие слова и музыки в рамках двух противоположных процессов. С одной стороны, музыкальный театр обогащается средствами драматического, когда небольшие по масштабам декламационные реплики «расцветивают» музыкальную ткань. С другой – драматический театр обогащается средствами музыкального, когда в больших разговорных сценах автор обращается к *РД*, несущей в себе музыкальную составляющую – ритм. В результате формируется жанровая структура музыкально-сценического произведения, которая отличается паритетным соотношением декламации и музыки.

Фарсовой трактовке сакрально-сказочного сюжета способствуют следующие приемы: *сюжетные* (герои-маски, олицетворяющие несовершенства людей, снижение образов Луны и Петра), *музыкальные* (комедийный характер музыки, темы, напоминающие мелодии оперетт, организация материала в стиле пастиччо) и *декламационные* (незакрепленность разных видов декламации за определенными действующими лицами, отключение музыкально-тематического пласта в разговорных мизансценах, близких к декламационным комическим диалогам балаганных театральных представлений, пародийная манера подачи текста).

Ориентация К. Орфа в его музыкальной инсценировке баварской сказки «Луна» на традиции народной карнавальной культуры определяет особенности КТМ и ее функции. Приемы сочетания выразительно произносимого слова и музыки, идущие от общности самой природы «озвучивания слова» в речи и музыке и освоенные человеком еще в древности, приобретают у него яркое современное звучание.

Завершает Главу 5 сравнительная характеристика трех рассмотренных сочинений 1930-х гг., их концепций, жанров и КТМ.

В **Заключении** подводятся итоги проделанной работы, выявляется закономерность использования КТМ в жанре мелодрамы, оратории и комедийном музыкальном спектакле. В ходе исторического развития раздвигаются жанровые границы использования КТМ, усложняются ее структурные элементы и способы их функционирования в музыкально-тематической организации произведения, возникают все более тесные и разнообразные контакты сценического слова и музыки. Отделившись от содержательного комплекса, связанного с эстетической категорией мелодраматического, КТМ продолжает плодотворно существовать в иных жанровых условиях, изменившемся драматургическом контексте, где обретает новые жизненные силы. К середине

XX столетия она прочно входит в арсенал композиторской техники крупнейших мастеров, лидеров современной музыки.

Избранные для рассмотрения музыкально-сценические произведения 1930-х гг. наглядно представляют указанные тенденции в концептуально-содержательном, художественно-эстетическом и чисто техническом аспекте. И. Стравинский, сознательно ориентируясь на античную технику *parakataloge*, возрождает ее в новом качестве. Яркий художественный эффект создается экономным распределением сценической речи в оперно-ораториальных формах «Персефоны». В ее целостной музыкальной драматургии каждое слово приобретает весомость, рельефность и необычайную силу воздействия. Мистериальный компонент жанрового микста преобразует содержательный комплекс КТМ.

Эту линию продолжает оратория А. Онеггера. Воплощая основной драматургический план действия – линию Святой Жанны, – КТМ выполняет ритуальные функции. Основной план действия вступает во взаимодействие с линией контрдействия. КТМ становится также и средством социального обличения, гротескового осмеяния. Этому способствует, в частности, утрированная подача словесного текста в таких видах декламации как *РД*, *SS*. Сопоставление контрастирующих пластов КТМ по горизонтали и вертикали дает новое качество ее применения в конфликтной драматургии.

К. Орф принимает эстафету от И. Стравинского и А. Онеггера. Вслед за Стравинским он вписывает идею амбивалентности жизни и смерти, их взаимоперехода в вечный круговорот природы, иносказательно показывая наблюдаемое человеком периодическое исчезновение и восстановление лунного диска. Карнавальное снижение, переворачивание наизнанку нейтрализует скрытую ритуальность произведения. С другой стороны, продолжая линию гротесковой трактовки КТМ, К. Орф расширяет сферу ее содержательных возможностей, привлекая иные виды комического. Его концепция окрашена здоровым народным юмором.

Декламационная техника в сочинениях Стравинского, Онеггера и Орфа демонстрирует дополняющие друг друга два направления в культуре – ритуальное и фарсовое. Таким образом, возрождаются две ипостаси, свойственные античному *parakataloge* – возвышенная трагедийность и комизм.

Дальнейшее углубленное изучение композиционной техники мелодрамы в различных музыкальных жанрах в их истории и современном бытовании, на наш взгляд, составляет актуальную и перспективную задачу.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК

1. Сафонова Д.В. «Персефона» И. Стравинского: к поэтике мелодрамы // Музыка и время. – 2011. – № 10. – С. 32–35 (0,5 п. л.).
2. Логунова (Сафонова) Д.В. И. Стравинский и А. Онеггер: музыкально-театральные новации 30-х годов XX века [Текст] / Д.В. Логунова // Вестник Кемер. гос. ун-та культуры и искусств: журнал теоретических и прикладных исследований. – 2011. – № 17-1. – С. 88–94 (0,5 п.л.).
3. Логунова (Сафонова) Д.В. «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо как первый образец музыкально-сценической мелодрамы // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1 (12). – С. 243–248 (0, 7 п.л.).

Другие публикации по теме исследования

4. Сафонова Д.В. Из истории мелодрамы (к вопросу о синтезе искусств) // Международная научная интернет-конференция «Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве» (опубликовано на сайте Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова www.rostcons.ru). – 2008. – 0,5 п. л.
5. Сафонова Д.В. Мелодрама и ее претворение в опере «Фиделио» Бетховена // Искусство глазами молодых: Материалы I Междунар. (V Всерос.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, 23–24 апр. 2009 г. / КГАМиТ; ред Н.В. Винокурова, М.М. Гохфельд, И.В. Ефимова, М.В. Холодова. – Красноярск, 2009. – С. 30–33 (0,4 п. л.).
6. Сафонова Д.В. «Персефона» Стравинского: традиции и новаторство в трактовке жанра мелодрамы // Традиции и новаторство в современной музыке: Материалы конф., посвящ. 80-летию Э.В. Денисова. – Томск, 2010. – С. 90–96 (0,3 п. л.).
7. Сафонова Д.В. Взаимодействие слова и музыки в мелодраме «Орфей» Е. Фомина // Русское слово в культурно-историческом и социальном контексте: Сб. статей по материалам Рос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (Кемерово–Далянь): В 2 т. – Далянь; Кемерово: КемГУКИ, 2010. – Т. 1. – С. 441–449 (0,5 п. л.).
8. Сафонова Д.В. Из истории сценической мелодрамы // Наука и современность – 2010: Сб. материалов IV Междунар. науч.-практ. конф.: В 2 ч. Ч. 1 / Под общ. ред. С.С. Чернова. – Новосибирск: Изд. НГТУ, 2010. – С. 96–101 (0,5 п. л.).
9. Сафонова Д.В. Мелодрама в музыкальном искусстве: к проблеме изучения // Материалы Четвертой студ. муз.-теор. конф. (16 апр. 2010 г.) – Новосибирск: НГК (академия) им. М.И. Глинки, 2010. – С. 89–93 (0,25 п. л.).
10. Логунова (Сафонова) Д.В. Функции декламации в музыкальной драматургии и композиции оратории «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера // III Междунар. (VII Всерос.) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Искусство глазами молодых». – Красноярск, 2011 (0,5 п. л.).

Научное издание
Логунова Дарья Викторовна
**«Декламация в музыкально-сценических
произведениях 30-х гг. XX века»**

Подписано в печать 24.09.2015 г. Формат 60x84/16.
Уч.-изд. л. 1,0. Усл. печ. л. 1,00. Тираж 120 экз.
Заказ № 28795

Отпечатано в типографии ЗАО «Кант».
г. Новосибирск, ул. Путевая, 18. Тел. (383) 351-06-19