

А. В. ТКАЧУК

Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. ГлинкиГАРМОНИЯ СИМВОЛОВ И СТИЛЕЙ
В «КОРОЛЕВЕ ФЕЙ» ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА

УДК 781.6082.1012

Символично-аллегорический план барочного художественного мышления ярко проявился в области музыкального театра, прежде всего, в оперных прологах и не-оперных жанрах. В связи с этим особое внимания заслуживает английская реставрационная маска (*masque*), воплотившая расцвет аллегии в искусстве Альбиона, а точнее – её ярчайший образец – «Королева фей» (1692/1693) Генри Пёрселла. Это сложное произведение в традициях специфически английского жанра маски соединяет в себе драматический спектакль на основе «Сна в летнюю ночь» У. Шекспира, музыкальные инструментальные и вокальные фрагменты, хореографические номера. Многокомпонентная жанровая природа «Королевы фей» отражается и в стилистической «калейдоскопичности» музыкального языка, что констатируют некоторые исследователи [3; 5; 6; 7; 9]. При этом проблема специфики музыкальной стилистики «Королевы фей» в целом является ключевой в музыковедческой интерпретации произведения. Её решение связано с рядом трудностей, сопряжённых с отсутствием в исследованиях ясного формулирования параметров национальных манер, отмечаемых в партитуре. Даже такие качества, как композиционная схема произведения, жанровые характеристики, техники письма, порой не могут расцениваться как их окончательные показательные признаки. Проблема дифференциации европейских барочных музыкально-стилистических традиций требует поиска объективизированных подходов; представляется возможным очертить характерные признаки, актуальные в связи со временем и местом создания, спецификой жанра и композиционных единиц «Королевы фей».

К специфическим качествам *французской манеры* относятся претворение жанровых моделей из сфер музыкального театра и инструментализма, типы интонационности, «хореографическая» ритмическая организация и тембровые особенности. Ключевым качеством французской музыки по праву считается её в широком смысле дансантий характер. В придворной арии это проявилось в особом качестве мелоса: узкий диапазон линий, регулярная ритмика танцевального типа. Особая текучесть достигается «пренебрежением к тактовой черте» и «отсутствием чётких границ формы» в декламационных речитативах [2, с. 238, 247]. При этом «французская школа

пения не стремится к гладким переходам из одного регистра в другой» [там же, с. 259-260], что характерно, скорее, для итальянского *bel canto*. Французы по-своему представляли критерии «правильного» вокального интонирования: ясно пропеваемый текст с хорошей дикцией и безупречной просодией, благородно звучащий голос, искусное орнаментирование [там же, с. 177, 179, 257], трактовка голоса как одного из равноправных тембров в совместном звучании с инструментами [там же, с. 122, 176]. Жанровые грани «Королевы фей» можно интерпретировать в связи с французской театральной традицией в целом, поскольку типы спектаклей в ней не имели жёстких границ¹. В качестве основополагающих признаков обозначим обязательность балета, композицию сюитного типа на основе драматургического принципа сюжетно-фабульной и образной дискретности, а также само понимание спектакля как сложного многокомпонентного действия. К сфере инструментализма как одной из жанровых составляющих национальной манеры мы относим французскую увертюру и некоторые танцы. Отличительными качествами «французского» оркестра являются монотембровый состав (приоритет струнных), включающий пять партий – скрипка, три партии альтов, бас при обязательном дублировании каждой партии одинаковыми инструментами [там же, с. 282, 287].

В качестве *итальянских влияний* можно указать на воздействие оперы и музыкальной интермедии, где, в отличие от французской интермедии, доминирует пение при весьма скромном объёме хореографии. При этом центральный компонент оперы – ария, портретирующая определённый аффект (реже – полиаффектная) – был усвоен английскими композиторами вкуче со всем комплексом музыкально-риторических средств, особенности работы с которыми обусловили стилистическую типологию арий. Стиль итальянской музыки современниками Пёрселла воспринимался как необычный, стремительный и преувеличенно свободный от правил, чему способствовала характерная инструментальная виртуозность интонирования и обилие колоратур. Они, в свою очередь, порождали довольно свободную ритмику материала: своеобразное нивелирование регулярной акцентности, создающее ощущение *quasi-импровизационности*.

Вопрос об особенностях *английского «музыкального менталитета»* весьма сложен. В XVII веке английская музыкальная культура развивается по собственному пути, будучи непохожей на континентальные опыты настолько, что отдельные её достижения нередко интерпретируются либо как отставание, либо как опережение общеевропейских процессов. Показательны распространённые подходы к рассмотрению европейских музыкальных культур позднего Ренессанса и Барокко, когда в английской музыке отмечаются (и достаточно определённо характеризуются) иностранные влияния, однако, вовсе не воздействие английского стиля на музыку других стран. Таким образом, осознание его специфики не опирается на процесс сравнения с иными национальными манерами; причём такое положение вещей отмечается и в современных исследованиях, и в аутентичных текстах, где отсутствует столь же яркий и насыщенный «спор культур», как например, многовековая полемика французской и итальянской музыки. В итоге специфика, национальная идентичность английской музыки ощущалась скорее интуитивно, нежели формулировалась в опоре на конкретную аргументацию.

Традиции английской музыкальной культуры «прочитываются» в «Королеве фей», главным образом, через принадлежность к специфичному музыкально-театральному жанру – пьесе с музыкальными сценами, организованными по типу маски. Признаками национального для зрителей спектакля были жанровые наклонения отдельных номеров – английские, ирландские и шотландские танцы, городская баллада, елизаветинская лютневая песня, песня с хором. На уровне музыкального языка английская манера, по-видимому, прежде всего, маркируется качествами, присущими национальному фольклору: специфические ритмические конструкции (характерные синкопы и обратный пунктир) с систематическим нарушением регулярной акцентности, модальные фрагменты в гармонии, асимметричные периодические структуры. В целом английский ариозный мелос, по-видимому, по интонационным характеристикам близок французской арии.

С точки зрения масштабов и интенсивности воплощения как символично-аллегорического содержания, так и стилистической «суммарности», в «Королеве фей» выделяются музыкальные сцены чётных актов.

Второй акт содержит огромную «макромаску»², состоящую из двух крупных разделов, связанных единой логикой сюжетного развития, комплементарных в образном отношении и сопряжённых тонально (*C dur – c moll*). Первая маска – лесная сцена, сюжетно обусловленная упоминанием Титанией празднествами фей, вторая – маска Ночи, на которой мы остановимся как на типичном воплощении барочного аллегоризма. Здесь выступают четыре символические

фигуры – Ночь, Загадка, Тайна и Сон; каждая исполняет сольный номер, после следует общий танец³.

В маске Ночи доминируют французские модели интонирования и письма. Ярчайшим образцом является открывающая сцену масштабная ария Ночи. Ария обрамлена инструментальным вступлением и заключением у высоких струнных (две скрипки и альт), в котором нисходящий порядок голосов создаёт зримую картину постепенно надвигающейся тьмы. Полифоническая вязкость, медленное моноритмическое движение, тембровая монохромность, очень тихое звучание воплощают образ текучего и вместе с тем завораживающего погружения в атмосферу ночи. Вступление вокальной партии (сопрано) практически не осознаётся началом арии как таковой: голос органично влетает в инструментальную ткань, выступая очередным тембром в условиях однородной тесситуры. Протяжённые узкодиапазонные фразы, в которых почти отсутствует мелизматика, свидетельствуют о преломлении типичной французской лирической интонационности с присущей ей обобщённой риторичностью (выделение ферматами и распевами ключевых слов *see – смотрите, peaceful – мирный, умиротворённый, repose – покой, сон, murmur'ing – журчащий, pleasing – приятный*). Необходимо отметить и метроритмическую свободу партии сопрано: микромотивы, за исключением каденционных, не совпадают с тактовым цезурированием. Исходя из этого, позволим себе не согласиться с отнесением Э. Дентом арии к итальянскому стилю [7, с. 227].

Образно и стилистически арии Ночи родственна последняя в маске ария Сна. Её уникальность относительно предшествующих арий заключается в использовании хора как завершающего раздела сольного номера – слабый отголосок английской песни с хором. Впечатление постепенного погружения в состояние сна создают нисходящие мелодические линии, размеренное монотонное движение с отсутствием каких-либо акцентов, мягкое звучание струнных, а также глубокий низкий тембр голоса (бас). При этом соло, как и в арии Ночи, не выделяется на фоне инструментальной партии, являясь органичной частью фактуры. Особым отзвуком французской интонационной культуры является декламационность вокальной партии с многозначительными паузами и широкими ораторскими интонациями. При этом нужно отметить использование в них «пустых», «холодных» кварто-квинтовых интонаций в пределах октавы. Возможно, это подчёркивает трактовку темы сна как состояния, перетекающего в сферу смерти, небытия. «Шаговая» ритмика, постоянное паузирование вызывают ассоциации с образом траурного шествия⁴. Ария Сна, несомненно, резко выделяется в контексте не только арий маски Ночи, но и большинства арий «Королевы фей». Необычное тембровое и метроритмическое решение, особое качество звукописи, направленной не на изобразительную картинность, а

на «материализацию» неуловимого, непредметного состояния, придаёт этой арии исключительную весомость. По-видимому, это обусловлено особым статусом темы сновидений в барочной онтологии⁵. Сцены, посвящённые теме сна, обрели место в европейском музыкальном театре⁶, а жанр колыбельной стал «визитной карточкой» французской театральной музыки, нередко вступая в союз с пасторальной поэтикой: «Sommeil – грёза о волшебном мире, подобная грёзам о счастливой Аркадии, и сон незаметно обращает всё вокруг – и лесную тень, и голоса птиц, и ручей – в нечто нереальное, эфемерное и далёкое: в недостижаемо прекрасный остров Альдины» [2, с. 253].

Между этими двумя великолепными ариями звучат небольшие арии Загадки и Тайны⁷. Обращает на себя внимание высказывание В. Конен относительно их функции: «композитор искал эффект “облегчения”, – столь откровенно трактует он эти два номера, как интерлюдии между двумя моментами высокого драматического “накала”» [3, с. 163]. Ария Загадки – типичная французская *air de cour*, которую среди номеров маски Ночи выделяет отсутствие инструментального вступления и заключения. Простая мелодическая линия сольной партии продублирована в аккомпанементе, а *continuo* выдержано в характере камерного музицирования. Ария Тайны носит оттенок пасторальной песенки-танца (возможно, менуэта). Регулярное паузирование в инструментальной партии, по-видимому, предвосхищает арию Сна. Концертирующий во вступлении и заключении дуэт флейт (единственный на протяжении всей партитуры «Королевы фей») придаёт арии яркую неповторимость. Их просветлённое, но всё же прохладное, несколько отстранённое звучание, с одной стороны, адресует к сфере пасторали, а с другой, – органично трактовке ночной тематики, связанной с образами смерти и инобытия⁸. Немногочисленные «намёки» на английский пейзаж прослеживаются в мерцании национальной ритмики (обратный пунктир).

Завершается маска Ночи, композиционно родственная французскому дивертисменту, обычным для подобных сцен Танцем спутников Ночи, написанном в технике двойного канона с «опоясывающей» ансамблировкой (1-я тема – виолончели и первые скрипки, 2-я тема – альты и вторые скрипки)⁹. Четыре мелодические линии словно предназначены для каждого из персонажей, которые сгруппированы, таким образом, в соответствии с музыкально-стилистической логикой: Ночь – Сон, Загадка – Тайна. Хореографичность, театральность, персонифицированная зримость этой музыки проявляется и во внутренней активности голосов фактуры: при довольно спокойном движении наблюдается ритмическая нестабильность.

Высокая степень целостности маски Ночи обеспечивается комплексом факторов: ладотональное единство, логика следования вокальных тембров – от самого высокого к самому низкому, интонаци-

онно-ритмические «арки», концептуальная универсальность: «...“маска” Ночи предстаёт перед нами “двуликкой”: как драматическое и возвышенное “таинство” Сна и, одновременно, как земная лирическая “колыбельная”» [5, с. 104].

Аллегорический дивертисмент IV акта также представляет собой масштабную «макромаску», звучащую на рассвете после примирения Титании и Оберона. Частое завершение английских масок сценой рассвета [5, с. 114] является наследием традиции ночных маскарадов. Хотя музыкальная композиция IV акта – ещё отнюдь не завершение грандиозного спектакля, некоторые смысловые итоги здесь уже намечаются: прежде всего, магистральная концепция гармонии.

Симфония, открывающая «макромаску», выполняет функцию «инструментального пролога». Это обозначение отсылает к итальянской традиции, которая, при общей «полистилистичности» сцены, имеет большое значение. Скорее всего, симфония следует традиции венецианских увертюров второй половины XVII века – крупных композиций, приближенных к циклическим сонатам: с неторопливым началом, контрастом характера и темпа разделов, усиленной полифоничностью и частым концертированием труб [1, с. 32-35]. Первая часть симфонии, в свою очередь, представляет собой «микроувертюру» с торжественным первым разделом и небольшим фугато во втором. Вторая часть обозначена автором как *Canzona*, – снова «итальянский реверанс». Третья (*Largo*) – сарабанда, близкая по материалу ариям Ночи, Сна, Зимы, репрезентирующим «сферу небытия». Четвёртая – полиаффектный финал, где первый раздел (*Allegro*) написан в духе тарантеллы, а медленная середина (*Adagio*) образует арку с *Largo* сонаты. В этом сонатном цикле развернуты две главные сферы, которые получают развитие в маске. Первая – триумфально-героическая – в «увертюре», канцоне и первом разделе финала: *D dur*, фанфарные интонации, активная ритмика, диатоника, динамика *f*, звучание труб и литавр, быстрый темп. Вторая – скорбно-лирическая – в *Largo* и *Adagio* (*h moll* третьей части), с тональными «блужданиями» в середине финала, ламентозной интонационностью, хроматикой, преимущественно тихим звучанием или динамикой «угасания» от *mf* к *pp*, мягкой оркестровкой струнных, медленным темпом. Итальянская стилистика проявлена и в активном концертировании, в яркой риторичности музыки медленных разделов.

Инструментальная интрада сменяется вокальными номерами, представляющими собой вторую часть монументального вступления к явлению Феба. Первый из них – ария *сопрано* – содержит в жанровом отношении синтез английской песни с хором, с присущими ей песенно-танцевальными ритмоинтонациями, и итальянской арии с колоратурами и риторическими фигурами. Дуэт *альтов* (контртеноров) также строится на остинатной фигуре в басу (*ground*),

совмещая бытовой жанр менуэта с оперной колоратурой. Эта микросюита распетых танцев усиливает принцип, намеченный в симфонии, и содержит связи интонационного (фанфарность), конструктивного (эхо-эффекты) и тонального (*D dur*) планов.

Не только вступительная симфония написана как сонатный цикл, но и строение маски Солнца можно уподобить *sonata da camera*. Выход Феба, Ария Феба и приветственный хор составляют собственно маску Солнца. При этом антре божества выполняет двойственную функцию завершения пролога и начала действия. Музыкальные средства, связанные с торжественно-героической образностью славления, объединяют инструментальный Выход Феба и грандиозный хор.

Ария Феба написана в итальянской манере: инструментальное вступление и ариозный речитатив импровизационного характера сменяются пасторальной *aria di minuetto*. Отметим, что здесь также представлены две сферы – смерти (небытия, инобытия) и жизни. Вступление и речитатив, воплощающие образ суровой зимы, написаны в стилистике арии Ночи из II акта (высокие струнные, влетающий в инструментальную фактуру вокальный «голос-тембр», медленный темп, плавное движение мелодических линий с минимальными скачками в узком диапазоне, тональность *a moll*, в которой, кстати, будет звучать ария Зимы из маски Времени года).

Маска Времени года по мотивации появления персонажей, по особенностям введения материала (после помпезной сцены Феба), казалось бы, должна иметь дополнительно-вставной характер. Тем не менее, в смысловом, композиционном и контекстуально-драматургическом отношении она является одним из важнейших концептуальных узлов «Королевы фей».

Тема времени года масштабно развернута в европейском искусстве Ренессанса и Барокко¹⁰. В XVII веке она звучала пессимистически, как символ изменчивого, преходящего бытия, и в рамках такого толкования получает претворение и у Пёрселла. Появлением в определённой показательной последовательности Весны, Лета, Осени и Зимы композитор воплощает концепцию «от жизни к оцепенению», намеченную уже в угасании звучания среднего раздела финала симфонии. Аллегорическая маска Времени года представляет всё те же сферы жизни и смерти. При общем принципе бинарности в этой сцене имеет место парная группировка номеров.

Ария Весны (сопрано, *h moll*) и ария Лета (альт, *G dur*) обобщённо-пасторального склада, по словам В. Конен, «строятся на танцевально-сюитной основе, масштабы развития невелики, мелодический стиль несколько “простоват”», «всю мощь своего воображения Пёрселл словно бережёт для последних двух аллегорий» [3, с. 177]. Скорее, их можно назвать песнями-ариями, первая из которых имеет итальянский акцент (стилистика *bel canto*, колоратуры, риторическая фигура *circulatio* на слове *round*), а вторая

– французский (сдержанность и элегантность несколько «наивной» придворной арии, стилизованная пасторальность которой усилена введением гобоев).

Несмотря на определённый контраст между арией Осени (тенор, *e moll*) и арией Зимы (бас, *a moll*), в них есть общие «французские» качества, проявляющиеся в линейности вязкой монохромной (струнные) фактуры, полифонической текучести. Они соединяются с такими яркими чертами итальянского музыкального мышления, как концертное скрипко в арии Осени, тотальная хроматизация в арии Зимы, наряду с демонстративной риторичностью (*passus duriusculus* в первой фразе о приходе зимы или *anabasis* при упоминании солнца). При общей тенденции нарастания качеств, репрезентирующих сферу инобытия, от арии Ночи до арии Зимы, отметим особое переходное положение арии Осени, где через опосредованную жанровость (пунктирный ритм, фанфарность) проявляется связь с витальной сферой. Ария Зимы – тихая трагическая кульминация маски, посвящённая осознанию оборотной стороны бытия. Демонстрируя её пугающий лик, голос Зимы словно призывает зрителей к переоценке прошедших перед ними ранее светлых образов. По силе воздействия эта ария сопоставима с такими монологическими высказываниями, как арии Ночи и Сна, речитатив Феба, Жалоба Нимфы из V акта.

В целом, как и маска Ночи, маска Времени года представляет собой французский аллегорический дивертисмент. Явные параллели с музыкальной сценой II акта просматриваются в последовательном появлении четырёх солирующих персонажей, объединяющихся в заключительном танце, общем сгущении колорита через понижение вокальных тембров. Однако, в отличие от маски Ночи, более сбалансированной и композиционно-драматургически уравновешенной «опоясывающей рифмой» арий Ночи и Сна, здесь наблюдается своего рода «парная рифма» со смысловым крещендированием к арии Зимы, которая образует арку с речитативом Феба, тем самым усложняя соотношение масок Феба и Времени года.

Хор, вводимый после арии Зимы, с одной стороны, выполняет драматургическую функцию позитивного финала, восстанавливающего гармонию, а с другой, предельно остро подчёркивает проявление антиномичной природы барочного универсума, в котором «хаотичное состояние мира рационализируется в виде двойственности, разноплановость жизни выражается через всеобщий дуализм» [2, с. 51].

При переработке комедии Шекспира в либретто «Королевы фей» большой объём оригинального текста был сокращён. При этом оказались исключены фрагменты, содержащие выражения человеческих чувств, понимаемых как проявления неразумности. Музыка стала не только весомой компенсацией купированных эпизодов, – она призвана расставить новые акценты в трактовке общей темы вторичности человека по от-

ношению к законам мироздания. Особенно ярко идея неотвратимости универсальных законов проведена в масках-аллегориях Ночи и Времени года, связанных с темой цикличности. Таким образом, в «Королеве фей» относительно «Сна в летнюю ночь» усилена идея дов-

леющих над человеком мировых сил. Именно аллегорический план произведения связан с демонстрацией незыблемых законов бытия, в числе которых оказываются концепция цикличности, изначальной гармонии бытия, непостижимости природных сил.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В связи с «Королевой фей» упоминаются различные виды французского музыкального театра: *comédie-ballet* [8], балетные дивертисменты Люлли [5], *ballet de cour* [3].

² Понятие «маска» многоуровнево: масками называли различные композиции – от небольшой сцены до спектакля. В рабочем порядке в статье вводится понятие «макромаски», причём под «маской» подразумевается содержательно и композиционно завершённая вставная музыкально-драматическая сцена, а под «макромаской» – сочетание двух и более таких сцен.

³ Персонажи сферы ночи традиционны для жанра маски («Оберон» Б. Джонсона, «Маска лордов» Т. Кэмпбелла, «Видение двенадцати богинь» Даниеля [5, с. 101]).

⁴ Тональность маски *c moll* использовалась композитором в траурных произведениях («Музыка на смерть королевы Марии», «Канцона для похорон королевы Марии»).

⁵ «Сон совершает прорыв в невидимое глазу бодрствующего, а невидимая реальность для барочного художника – всегда реальность истинная. Поэтому сон дороже действительности» [2, с. 240].

⁶ Например, Пролог оперы Ф. Кавалли «Любовь Аполлона и Дафны» (1640), где Морфей и его спутники обеща-

ют публике красочные сны (последующее действие – видения наяву); Колыбельная Арнальты из «Коронации Поппеи» К. Монтеверди (1642); сон Атиса из «Атиса» Ж.-Б. Люлли (1676). Божество Сна появляется в «Балете зачарованных рыцарей» (1615) и «Диане Фонтелло» А. Демаре (1686). Пёрселл включает в «полуоперу» «Королева индейцев» (1695) прелюдию Бога снов. В число стереотипных театральных декораций XVII века входила «Пещера снов».

⁷ Р. Мур называет их песнями [9, с. 111].

⁸ Такое же темброво-фактурное решение встречается у Пёрселла в «Оде на день св. Цецилии» (текст «Напрасно любовная флейта...») и в «Вечерней песне», открывающейся Симфонией для двух флейт.

⁹ «Финальный балетный эпизод поразителен тем, что при всей облегчённости восприятия и театральной картинности построен на сложнейшей полифонической основе» [3, с. 164].

¹⁰ Она «наделялась определённым философским смыслом: смена времён года рассматривалась в аспекте смены периодов человеческой жизни, и в таком аспекте весна, то есть пробуждение природных сил, олицетворяла начало и символизировала юность, а зима – конец пути – старость» [4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. – М.: Композитор, 2005.

2. Бульчёва А. В. Сады Армиды: Музыкальный театр французского барокко. – М.: Аграф, 2004.

3. Конен В. Д. Пёрселл и опера. – М.: Музыка, 1978.

4. Майкапар А. Е. «Времена года» Антонио Вивальди [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.maikapar.ru/articles/vremena.shtml> (04.01.2007).

5. Роднянская М. Л. Английские национальные традиции в музыкально-драматических произведениях Пёрселла: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1986.

6. Adams M. Henry Purcell: The origins and development of his musical style. – Cambridge, 1995.

7. Dent E. J. Foundations of English Opera. – New York: Da Capo Press, 1965.

8. Lefkowitz M. Masque // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. – Macmillan Publishers Limited, 2001. (DVD-ROM).

9. Moore R. E. Henry Purcell and the Restoration Theatre. – London, 1961.

Ткачук Алина Владимировна

аспирантка кафедры истории музыки
Новосибирской государственной консерватории
им. М. И. Глинки

