Елена Андреева

"Калининградский областной музыкальный колледж им.С.В.Рахманинова"
г.Калининград

Ключевые темы –
их особенности и роль в оперной драматургии.

Вступление

Основная цель данной работы - сосредоточить внимание на особом приёме музыкальной выразительности, который в операх композиторов XIX века встречается довольно часто. Речь идёт об отдельных фразах текста либретто, которые композитор музыкально оформляет таким образом, чтобы она (т.е. фраза) - была «замечена» и «услышана» наряду с законченными оперными номерами.

В минимальном временном пространстве такие фразы вмещают в себя максимальную информацию. Они могут быть основаны как на речитативе, так и на ариозной интонации. Именно такие темы привлекли моё внимание.

Долгое время, наблюдая и отслеживая этот «феномен» в различных операх, шли поиски подходящего ТЕРМИНА. В результате он был найден. Автор данного сообщения называет эту особенность - КЛЮЧЕВАЯ ТЕМА, (т.е. тема, или фраза, а иногда, и отдельное слово, заключающее в себе некий важный «знак», информацию). И это становится своебразным «ключом» к прочтению музыкальной драмы. Такая особенность присуща многим оперным шедеврам и является неотъемлемым элементом их музыкальной драматургии.

В процессе изучения оперы в поле зрения попадают такие важные факторы, как

1. Лейтмотивы
2. Реминисценции
3. Тональная символика
4. Интонационная характеристика героев

И среди этих компонентов в ряде случаев появляется возможность говорить о КЛЮЧЕВОЙ СФЕРЕ, которая по своей значимости не уступает Лейтсфере, а иногда даже играет б**о**льшую роль, нежели лейтмотивы.

Причина кроется в том, что в Ключевых темах всегда наблюдается максимальное приближение к **протяжённости реального времени**. Именно поэтому они являются важнейшим фактором в создании реалистической музыкальной драмы.

Огромную роль в КЛЮЧЕВЫХ ТЕМАХ играет взаимосвязь слова и музыки. А это неизменно приводит к необходимости обратить внимание на важную особенность - протяжённость художественного и реального времени в опере.

Но для начала обратим внимание на то, как решается вопрос ВРЕМЕНИ в обычном (не оперном) театре и что запоминает зритель.

Специфика театрального искусства такова, что сюжет в любой пьесе разворачивается посредством текста и действия. Мы остановимся сейчас на его текстовой части и поговорим о слове.

Информационный поток обрушивается на зрителя, который следит за ходом пьесы. Но самые важные, поворотные моменты спектаклязапоминаются, благодаря особой актёрской манере произнесения текста. И тут важно всё – и динамика, и темп, и особая интонация, энергия, сила или трепет в голосе, наличие пауз и многое другое. Именно эти детали и фразы, сказанные в таких экстремальных ситуациях, и являются основными вехами драмы. Наше сознание реагирует и запоминает всё необычное, экстраординарное.

В нашей памяти остаётся именно актёрское воплощение - та неповторимость и индивидуальность, которые привносит в трактовку образа исполнитель. Именно из его актёрской игры и поведения на сцене складывается характер и образ персонажа, который мы запоминаем.

Повод к такой тонкой интерпретации даёт автор пьесы. Поэтому так важны все его замечания, все пояснения, указания и ремарки. Умение наполнить текст пьесы жизнью и убедительностью во многом зависит от таланта режиссёра и особой актёрской интуиции.

Все эти тонкости интерпретации и особенностиавторского замысла чрезвычайно важны также и для оперного спектакля. Опера - жанр условный, где всё поётся, и художественное время течёт по своим законам. Но когда мы чувствуем в опере биение пульса настоящей «реальной» жизни, мы, как правило, называем такое произведение – музыкальная драма. (Иногда добавляем к этому определению термин – «реалистическая»). Так в чём же секрет этого явления?

Обратимся к истории. Внимание к СЛОВУ лежит у самых истоков оперного жанра. Во Флоренции на исходе XVI века появилась dramma per musica. У её создателей была конкретная цель – вернуть поэзии былую силу и значимость, которую она имела в театральном искусстве Древней Греции.

Это был музыкальный спектакль, в котором поэзия и музыка представляли творческий синтез. Главную роль выполнял поэт. В его задачу входило создание текста, который тонко и образно отражал бы все нюансы драмы.

А композитор, посредством музыки, должен был усилить и подчеркнуть все эмоциональные особенности слова. Мелодия должна была следовать за поэтической речью. Поиски новых средств сольного пения привели к созданию особого речитативного вокального стиля. (ит. recitare - чтение на распев)

Впоследствии, перевес в сторону музыки, изменил спектакль, он перестал быть ДРАМОЙ истал называться по-другому – ОПЕРА. Так произошло рождение нового музыкально-сценического жанра, где главная роль отводилась композитору. Лишь в редких случаях можно было говорить о выразительной силе и зн**а**чимости слова.

Исторически сложилось так, что главным и неотъемлемым компонентом оперы стала АРИЯ, самостоятельный, замкнутый музыкальный номер, отражающий эмоциональное состояние персонажа.

А Речитатив стал выполнять второстепенную функцию. Его роль свелась в основном к изложению действия – это был своеобразный «рассказчик» сюжетной линии. Такой речитатив – secco (сухой) - связывал между собой АРИИ и другие оперные номера. В музыкальном отношении это был «говорок под музыку», который мелодии не имел и поэтому конкурировать с Арией не мог.

Другая разновидность речитатива – accompagnato (аккомпанированный всем оркестром), предвосхищал эмоциональный тонус АРИИ и был более интересен в музыкальном плане. Он обладал другими возможностями, которые в последующие эпохи были успешно разработаны и использованы.

В XVIII веке в оперном искусстве появляются два крупных реформатора – Глюк и Моцарт. Каждый из них, идя своим путём, стал создателем музыкальной драмы.

Но подлинный переворот в оперном искусстве произошёл в XIX веке. Именно в это время опера как жанр переживает период, связанный с множеством новаторских поисков, оригинальных, реформаторских задач и их успешных воплощений. Романтическое и реалистическое направление приводит к появлению музыкальных драм, как в русской, так и в зарубежной опере. В творчестве целого ряда композиторов усиливается внимание к психологическому началу, к новому пониманию роли **cantabile** и **recitativa** и к целому ряду таких деталей, которые отсутствовали в традиционной опере.

Вопрос о новой трактовке Арии и Речитатива и их роли в музыкальном спектакле стал особенно заметен во многих операх середины и второй половины XIX века. Несмотря на преимущество, которое в операх имела АРИЯ, композиторы начинают уделять всё б**о**льшее внимание декламационному началу и его особой выразительности.

И в этом плане особенно показательно творчество Глюка, Моцарта и целого ряда композиторов XIX века - Глинки, Даргомыжского, Вагнера, Верди, Бизе, Мусоргкого, Бородина, Римского-Корсакова.

Оперный спектакль в их творчестве становится настоящей музыкальной драмой.

Внимание к слову, интонации, к психологически точной музыкальной характеристике персонажа или событий, наконец, к проблеме художественного времени на сцене становится заметным в операх многих зарубежных и русских композиторов и дают повод к тонкой интерпретации музыкального спектакля.

Великие произведения прошлых эпох мы изучаем и трактуем исходя из зафиксированного автором материала. Уйдя из жизни, композитор ведь не имеет возможность лично объяснить нам задуманное. Поэтому особое внимание нужно уделять тому – что и как он записал. Именно так у нас возникает возможность **общаться с композитором через века.**

Особое внимание хотелось бы обратить на тот факт, что в оперной партитуре композитор оставил для нас не только ноты, но и множество других всевозможных деталей - темпы, фермато, оттенки, различные нюансы динамики и манеры исполнения (напр. morendo, a piacere), ремарки и т.д.

При изучении и, особенно при исполнении оперы, нужно быть предельно чутким и внимательным, т.к. любая авторская запись - это творческая лаборатория композитора, которая оставлена нам в наследство. Это святая святых! Тут нет, и не может быть мелочей. Всё важно, всё ценно, ко всему нужно подходить бережно и трепетно. В этих «деталях» заключено всё то, о чём автор хотел нам поведать и наша задачане пропустить их, внимательно изучать записанное, научиться замечать такие «мелочи» и через них распознавать авторский замысел.

В трактовке художественного образа многое зависит от того, какие задачи поставил перед собой композитор и какими интонационными средствами воплотил задуманное.

Поэтому в опере чрезвычайно важны особенности музыкальной драматургии. Они индивидуальны для каждого конкретного произведения.

Ключевые темы

И вот теперь речь пойдёт непосредственно о ключевой сфере, которая даёт возможность воплотить «большое в малом» и ощутить «биение жизни» на оперной сцене.

Любой диалог или монолог в музыке неизбежно становится более растянутым по сравнению с речевой драмой, т.к. логика мелодического развития требует большего времени, чем разговорная речь.

И, тем не менее, даже в эпоху Барокко некоторые сцены обретают бессмертие – над ними не властно время. Они отзываются в сердце музыкантов последующих эпох как «дыхание современности». К таким шедеврам относится знаменитое Lamento Дидоны.

Но в этой опере есть ещё один «бриллиант». Крошечная фраза, в которой судьба Дидоны была ею уже предрешена, и последующий уход из жизни был лишь вопросом времени.

*Дидона – «А смерть вонзит свой сладкий нож в тот же миг, как ты уйдёшь»*

Пёрселл «Дидона и Эней» III д.

Эта речитативная фраза производит эффект «взрыва эмоций», хотя звучит медленно, текуче и проникновенно. Она выходит за рамки обычного речитатива, ибо её эмоциональный тонус не уступает финальному Lamento Дидоны. Напротив, - это своеобразный Эпиграф к Прощанию Дидоны. Эту фразу невозможно забыть - такие ощущения не забываются! Это одно их самых ранних использований метода «сжатия времени» - когда «большое информационное поле» отражено в «малом временном пространстве».

Но в эпоху Барокко такие явления встречаются редко. И, тем удивительнее бывает неожиданно ощутить «вторжение реальности» в произведении, общий стиль музыки которого, совершенно не предполагает подобного.

И всё же, это скорее исключение, чем правило. А вот в реформаторских операх Глюка и Моцарта, таких примеров уже значительно больше.

И, хотя говорить о системе пока ещё преждевременно, но всё же, обращают на себя внимание отдельные фразы, которые выделяются из общего музыкального контекста.

Глюк «Орфей и Эвридика» I д. Сцена II во 2-м речитативе Орфея:

*«Эвридики уж нет, а я живу ещё. Боги, верните жизнь ей, иль мне пошлите смерть»*

Глюк «Орфей и Эвридика» III д. Сцена I последние слова Эвридики

*«Так прими мой прощальный привет…и вспоминай Эвридику…»*

Глюк «Орфей и Эвридика» III д. Сцена I после Арии Орфея

*Решение Орфея: «Да, я иду, я иду за тобой! Подожди, милый друг, подожди меня!»*

Моцарт «Свадьба Фигаро» III д. в речитативе secco после Секстета № 18

3 такта Andante a tempo (под весь оркестр) Сюзанна, Фигаро, Марцелина, Бартоло -

Все вместе: *«Пусть лопнет граф от злости всем нам на радость!»*

Моцарт «Дон Жуан» I д. Интродукция – в сцене поединка с Командором

*Дон Жуан: «Коль жаждешь смерти, то вот она!»*

Моцарт «Дон Жуан» II д. 3 картина Сцена на кладбище

*Командор: «Смеяться кончишь ты этой же ночью!»*

*Командор: «Преступник проклятый, мёртвых сон не тревожь!»*

Моцарт «Дон Жуан» II д. Финал: *весь раздел связанный с Появлением командора*

Моцарт «Волшебная флейта» I д. Финал – Сцена Тамино и Оракула

*Тамино: «А там, где искусство, где разум и свет,*

*как будто порокам и злу места нет»*

*Тамино: «Ищу добра, простой любви!»*

Примеров, конечно немного, но в них заметно, что внимание композитора в такие моменты было направлено на то, чтобы музыка фиксировала важнейшие нюансы текста. И вот такие необычные фразы запоминаются, наряду с большими оперными сценами.

Но, настоящий «прорыв» в этой области наблюдается в оперном искусстве XIX века. Даже в тех операх, которые имеют номерную структуру, наряду с традиционными вокальными формами всё б**о**льшее и б**о**льшее место приобретает Ключевая сфера.

Внимание к ТЕКСТУ и умение подчеркнуть в нём множество деталей приводит к появлению целого ряда ярких музыкальных драм.

Ключевые темы становятся важными вехами в музыкальной драматургии. В их изложении наблюдается максимальное приближение к **протяжённости реального времени.** Главной особенностью таких тем является - *краткость и лаконизм.* Именно в такой сжатой форме мгновенно формулируется основная мысль и композитор, используя различные музыкальные средства, делает всё возможное, чтобы такие фразы слушатель запомнил.

Ключевая тема позволяет приблизить художественное время в опере к обычному, и даёт возможность сопережить **миг** в его реальных масштабах.

Главное преимущество таких фраз – КОМПАКТНОСТЬ. Например, восстановить в сознании оперную АРИЮ целиком – трудно. Как правило, вспоминается МОТИВ и основной эмоциональный тонус; в то время как КЛЮЧЕВАЯ ТЕМА запоминается ВСЯ.

В оперном искусстве середины и второй половины XIX века **ключевые темы** используют композиторы разных стран и отводят этому методу исключительно важную роль в музыкальной драматургии.

Обратимся непосредственно к Ключевой сфере. Спектр её возможностей достаточно широк и разнообразен. Рассмотрим основные разновидности.

**Ключевая тема** - это небольшое музыкальное построение разной временной протяжённости. Это может быть:

* либо фраза-восклицание
* либо небольшое ***cantabile***
* либо маленькое ***Ариозо***

Интонационная природа ***ключевых тем*** неоднородна. Такие темы могут возникнуть либо на речитативно-декламационной основе, либо на напевно-ариозной.

**В первом случае** - это очень лаконичные выразительные декламационные *ключевые восклицания,* которые подчеркивают самые важные фразы текста.

*(«Снегурочка») I д. Пролог – Снегурочка: «Людские песни!»*

*(«Русалка») I д. № 4 Дуэт - Наташа: «Постой, теперь я понимаю всё.*

*(робко) Ты женишься? (с яростью) Ты женишься?»*

*(«Каменный гость») II д. Дон Жуан: «Так, я – не монах!*

*(«Риголетто») II д. Риголетто: «Как один день может всю жизнь изменить!»*

*(«Риголетто») III д. Риголетто: «Он - преступленье! Я же - наказанье!»*

*(«Кармен») II д. Квинтет - Кармен: «Я люблю! Безумно люблю!»*

Ключевые темы также передают скрытую, тайную мысль, которая под влиянием особой ситуации не может быть высказана в прямой, открытой форме.

*(«Аида») II д. 1 к. Взрыв радости Аиды: «Жив! Хвала вам Боги!»*

*(«Риголетто»)II д. Сцена с придворными - Риголетто: «Отдайте дочь мне!»*

*(«Травиата) I д. Дуэт - Альфред: «Уж год люблю я!»*

*(«Тристан и Изольда»)I д. - Тристан: «Что там? Изольда!»*

**Декламация в Ключевых фразах** может быть **напевной** и звучать выразительно:

*(«Тристан и Изольда») Тристан: «О, злой обман блаженства! О, миг коварный счастья!*

*(«Аида») I д. 1 к. Радость Радамеса: «Ах! Хвала вам Боги! Сбылись мои мечты!»*

*(«Кармен») IV д. Кармен: «Но, хоть бы смерть в глаза глядела, нет! Нет!!*

*Нет! Не уступлю я никогда!»*

*(«Травиата») III д.- Виолетта: «Но, если радость в миг возвращенья*

*сил не дала мне, то нет спасенья».*

*(«Каменный гость») III д. - Дон Жуан: «Я Дон Жуан и я тебя люблю!*

Ключевые темы появляются в поворотных, рубежных моментах действия, Но особенно ярко и заметно они звучат **в момент срыва кульминации**.

Когда мощное развитие, направленное к кульминационной вершине, вдруг, неожиданно прерывается, то после срыва кульминации *ключевая тема* мгновенно привлекает к себе внимание. Таких примеров много в опере «Аида»

*I д. 1 к. Амнерис: «Вернись с победой к нам!»*

*II д. Большой Финал - Амонасро: «Завтра может и тебе изменить»*

*III д. Дуэт - Амонасро: «Не дочь мне больше! Ты фараона раба презренная!»*

**Другая разновидность ключевых тем** – небольшие, певучие, структурно завершенные ***cantabil****e.*

*(«Аида») II д. 1 к. Признание Амнерис в любви: О, милый, приди моё блаженство….*

*(«Аида») IV д. 1 к. Радамес: «О, Боги, вы пощадили, спасли Аиду!*

*Дайте ей счастье, дайте радось, а я умру!»*

*(«Тристан и Изольда») I д.- Брангена: «Молви, Изольда, голубь мой нежный!*

*Если любишь подругу – доверься ты Брангене!»*

*(«Кармен») I д. Дуэт – Хозе: «Поцелуй даст избавленье.*

*Теперь вся колдовская сила чар прошла!»*

*(«Риголетто») I д. 2 к.- Джильда: «Он красой своею сердце привлекает»*

*(«Русалка») (в III и в IV д.) Князь: «Невольно к этим грустным берегам*

*меня влечёт неведомая сила».*

*(«Каменный гость») I д. 2 к. Лаура: «Их сочинил когда-то мой верный друг,*

*мой ветренный любовник!»*

*(«Каменный гость») I д. 2 к. Лаура: «А виновата ль я, что беспрестанно*

*мне на язык приходит это имя»*

*(«Каменный гость») II д. Дон Жуан: «У ваших ног прощенья умоляю!»*

Некоторые из таких тем-**cantabil**e по своей удивительной завершённости, напоминают маленькие, крошечные ***Ариозо:***

*(«Кармен») I д. – Кармен: «Как страстно меня он любит*

 *и как возможно, что полюблю и я!»*

*(«Риголетто») II д.- Герцог: «Ты мне явилась, и я познал душою*

*восторг любви святой и непорочной.*

*Внимая звукам твоих слов невинных,*

*сам тогда я чище сердцем становился!»*

*(«Риголетто») I д. 1 к. Джильда – «Я не желала бы, чтоб он был знатен.*

*Его и бедным бы любила также искренно и нежно.*

*Лишь по тебе сердце страдает.*

*И днём и ночью уста шепчут: Люблю…»»*

*(«Князь Игорь») II д. Владимир Игоревич: «Медленно день угасал, солнце над лесом*

*садилось, зори вечерние меркли,*

*ночь надвигалась на землю; тени ночные*

*тёмным покровом степь застилали!*

*Тёплая южная ночь!»*

*(«Борис Годунов») II д. – Борис Годунов: «В семье своей я мнил найти отраду,*

*готовил дочери весёлый брачный пир,*

*моей царевне, голубке нашей».*

*(«Евгений Онегин») I д. – Ленский: «Прелестно здесь! Люблю я этот сад*

*укромный и тенистый!*

*В нём так уютно!».*

*(«Фальстаф») I д. 2 к.- Алиса Форд: «О, пусть твой образ сияет мне тогда,*

*как в тёмном небе, как в тёмном небе*

*яркая звезда!»*

*(«Фальстаф») II д. 2 к. миссис Куикли: «Чтоб лучше всё устроить, я тут же*

*рассказала, что влюблены вы обе*

*без памяти в красавца.*

*Тут он совсем расстаял,*

*скоро будет здесь у вас.*

Совершенно очевидно, что такие Ключевые темы со временем приобрели огромное значение и стали использоваться в операх наряду с традиционными сольными номерами.

Например, знаменитый Выход Отелло – решен совершенно по-новому – не в виде выходной Арии. Первое появление Отелло – всего лишь одна фраза, которая самодостаточна и живёт яркой автономной жизнью – яркое **ключевое Ариозо**.

*I д. Выход Отелло - «Честь и слава! Мы флот врагов разбили в бою морском.*

*Враг защищался храбро.*

*Но помог ураган с врагом покончить».*

Точно также обращает на себя внимание последние слова Хозе, завершающие оперу Кармен – яркое **ключевое Cantabile.**

*(«Кармен») IV д. Хозе: «Арестуйте меня! Пред вами её убийца.*

*Ах, Кармен, Карменсита дорогая!»*

Приведённые примеры не исчерпывают всё обилие и многообразие ключевой сферы в операх XIX века. Но, поскольку главная задача музыкальной литературы - **«поставить уши»** - то если данный аспект будет замечен и должным образом оценен, то он поможет раскрыть все детали и тонкости оперного замысла.

Синтез слов и музыкального начала привёл к образованию новых принципов мелодизма в творчестве Даргомыжского, Мусоргского, позднего Верди, Пуччини, Массне, Дебюсси, Рихарда Штрауса, Равеля, Пуленка.

В их творчестве музыка вбирает в себя ритмическое и тембральное своеобразие, а также неповторимые особенности динамики разговорной фразы.

КЛЮЧЕВАЯ СФЕРА в музыкальной драматургии опер

«Каменный гость А. С. Даргомыжского и «Фальстаф» Дж. Верди

А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ

Первый русский композитор, который стремился глубоко проникнуть в интонации человеческой речи и найти ей музыкальный эквивалент был младший современник Глинки – А. С. Даргомыжский. Его творческим «кредо» была известная фраза, сказанная композитором «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды». Это позиция, которая привела его к совершенно новому стилю – вначале в целом ряде романсов, а позже в оперном творчестве. Потрясают экспрессией, правдивостью и психологической глубиной женские портреты в вокальной лирике Даргомыжского и характеры его оперных героинь (Наташа в «Русалке»; Донна Анна и Лаура в «Каменном госте»).

Стиль Даргомыжского прошел значительную эволюцию. В раннем периоде его творчества мелодика имеет песенно-романсовую окраску, а к концу жизни в опере «Каменный гость» он приходит к речитативно-декламационному складу и свободному тональному развитию. Это связано с эволюцией Даргомыжского как оперного композитора, постепенно пришедшего к *сквозной* музыкальной драме («Каменный гость»), хотя предпосылки этого были и в крупных сценах оперы «Русалка».

Музыка Даргомыжского точно следует за сценическими событиями, гибко переходит от ситуации к ситуации, от слова к слову.

Основная сквозная драматургическая форма оперы «Русалка» – ансамбль, построенный на непринуждённых диалогах и кратких репликах, которыми обмениваются участники сцены. Органической частью диалогических сцен являются небольшие ариозные фрагменты.

Подлинным открытием в творчестве Даргомыжского явилась опера «Каменный гость». В ней композитор стремился передать неисчерпаемое разнообразие поэтического начала и динамику речи. Речитатив и декламация становятся самостоятельными и важными музыкальными элементами.

В этой опере Даргомыжский поставил перед собой задачу воспроизвести музыкально весь текст Пушкина: «…*пробую дело небывалое: пишу музыку на сцены „Каменного гостя“ так, как они есть, не изменяя ни одного слова».*

И он в совершенстве справился с поставленной задачей. Поэтическое содержание слова музыка передаёт в абсолютно точной близости к тексту Пушкина. Это богатая палитра нюансов – нежность, любовь, страсть, страх, мотивы комизма. Количество ключевых тем в опере поражает их обилием и разнообразием. Некоторые из них приобретают значение лейтмотива.

Можно с уверенностью сказать, что «Каменный гость» Даргомыжского есть самый точный перевод произведения Пушкина с одного поэтического языка на другой.

Смелый опыт Даргомыжского в жанре психологической музыкальной драмы позже (вначале 90-х гг.) был оценен великим оперным мастером – Верди, который, работая над своей последней оперой «Фальстаф», внимательно изучал клавир «Каменного гостя».

Дж. ВЕРДИ

В опере «Фальстаф» Верди достиг подлинного союза музыки и драмы и в этом большая заслуга либреттиста. Арриго Бойто подготовил русло для чудесного потока музыки, в котором каждая деталь поражает своей красотою.

Художественное КРЕДО Верди было ясно сформулировано в письме к А. Бойто:

«Когда знаешь, **ЧТО** предстоит положить на музыку, когда знаешь, **КАКОЙ** предстоит изваять характер или какую выразить страсть, трудно дать себя увлечь каким бы то ни было странностям и преувеличениям, вокальным и инструментальным».

Последняя опера Верди поражает богатством речитативного стиля. В ней объединены все интонационные достижения музыкально-драматического искусства.

Синтез музыки и слова бесконечно расширил выразительные возможности – от сухого речитатива докантиленой мелодики. Характерные особенности мелодики «Фальстафа» возникают из нового ощущения красок слова, его фонетической экспрессии. В речи героев отражаются психологические переживания, особенности драматических ситуаций. И именно эти стороны предопределяют интонационный рельеф музыки.

Грани между разными видами мелодизма стёрты. Речитатив и песенность сближаются, а порою происходит их слияние, т. к. герои в зависимости от драматической ситуации переходят от одной формы речи к другой.

Но, несмотря на тесную взаимосвязь музыки и слова, музыкальные образы вовсе не являются иллюстративными по отношению к литературномуначалу. Они обладают самостоятельной эстетической ценностью, своим психологическим, тонким содержанием.

Например, капризно-изящные реплики Фальстафа:

«Звук пустой и короткий», или мотив «с 4-х до 5-и». Они настраивает фантазию рыцаря на соответствующий лад. А в реплике Фальстафа – «Моя Алиса!» - оркестр вспыхивает темой бурной радости. Это инструментальный образ, но он красноречивее любых слов.

Частота смены стиля **cantabile** и **parlando** привела большой гибкости переходов и подвижности голосов. Вокальный стиль «Фальстафа» свободен от рулад, украшений, орнаментов, каденций. Но иногда Верди использует их для специфического драматического эффекта и создания комического эффекта.

В «Фальстафе» связь музыки со сценической драматургией настолько сильна, что кажется, будто Верди удалось достичь их полного слияния. Музыка точно следует за сценическими событиями. Иногда её движения неуловимы, а иногда ослепляют фонтанами красок.

Одна из особенностей симфонической драматургии – большая роль оркестровых тем, связанных с определённой драматической ситуацией, с характерной чертой персонажа или c выразительностью отдельного слова.

Действие оперы развивается стремительно. Музыка вторгается, в недоступные ей раннее, стороны драматургии. Специфика выразительных ресурсов музыки способствуют успешному претворению поэтических образов в звуковых формах.

Одно из своеобразий музыкального материала заключается в том, что он развёртывается во времени и с большей наглядностью, чем любое из других искусств, воплощает Жизнь и Динамику чувства, внезапность эмоциональных порывов, их тончайшие нюансы и неуловимые переходы.

В заключении хочу напомнить о совете Верди, который он адресовал артистам:

«Изучайте, вдумывайтесь, сколько хотите, в стихи и слова либретто, но не слишком занимайтесь музыкой. Ведь если музыка по-настоящему характерна, если образ действующего лица хорошо схвачен, если выражение слова в пении точно – то музыка получается естественно, рождаясь, так сказать, сама собой»

Два великих композитора – Даргомыжский и Верди – блистательно решили важнейшую задачу в области музыкальной драмы – приблизить действие к дыханию реального мира. На сегодняшний день и «Каменный гость» и «Фальстаф» звучат очень современно, т.к. манера поведения героев на сцене и их речь воспринимается без напряжения.

Остаётся только сожалеть, что Даргомыжский ушёл из жизни слишком рано и не подарил миру новых, изысканных, смелых и ярких замыслов.

Список используемой литературы:

1. Г.Ш.Орджоникидзе - Оперы Верди на сюжеты Шекспира Москва, Музыка, 1967
2. А также личные наблюдения и исследования автора данной работы