

ISSN 2524-2369 (Print)
ISSN 2524-2377 (Online)

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР
ART HISTORY, ETHNOGRAPHY, FOLKLORE

УДК 782.01/08+782.1.01+.82782.9.01:792
<https://doi.org/10.29235/2524-2369-2022-67-3-301-308>

Поступила в редакцию 16.07.2021
Received 16.07.2021

В. Г. Гудей-Каштальян

*Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь*

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЙ СИМФОНИЗМ

Аннотация. Рассматривается специфика проявления симфонизма в музыкально-театральном искусстве. Анализируется своеобразие отношений – взаимодействие и взаимопроникновение собственно музыкального и собственно театрального принципов мышления в жанрах оперы и балета, что позволяет актуализировать проблему музыкально-театрального симфонизма. Главным и наиболее существенным для понимания данного феномена становится выявление собственно музыкальной – симфонической или симфонизированной конструкции, в которую облакаются театральность или театральное действие. Избранный историко-теоретический ракурс позволяет определить симфонические конструкции бицентрического, полицентрического и моноцентрического типа.

Ключевые слова: театральное мышление, драматургическая концепция, симфонизация, симфонизм, опера, балет

Для цитирования: Гудей-Каштальян, В. Г. Музыкально-театральный симфонизм / В. Г. Гудей-Каштальян // Вест. Нац. акад. наук Беларусі. Сер. гуманітар. навук. – 2022. – Т. 67, № 3. – С. 301–308. <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2022-67-3-301-308>

Vera G. Guday-Kashtalyan

*Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy
of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus*

MUSICAL AND THEATRICAL SYMPHONY

Abstract. The article considers the specifics of the manifestation of symphonism in the musical and theatrical art, the peculiarity of relations – the interaction and interpenetration of the musical and theatrical principles of thinking in the genres of opera and ballet, which allows us to actualize the problem of musical and theatrical symphonism. The main and most important thing for understanding this phenomenon is the identification of the actual musical-symphonic or symphonized construction, in which theatricality or theatrical action is clothed. The selected historical and theoretical perspective allows us to determine the symphonic constructions of the bicentric, polycentric and monocentric types.

Keywords: theatrical thinking, dramatic concept, symphonization, symphonism, opera, ballet

For citation: Guday-Kashtalyan V. G. Musical and theatrical symphony. *Vesti Natsyyanal'nai akademii navuk Belarusi. Seriya humanitarnykh navuk = Proceedings of the National Academy of Sciences of Belarus. Humanitarian Series*, 2022, vol. 67, no. 3, pp. 301–308 (in Russian). <https://doi.org/10.29235/2524-2369-2022-67-3-301-308>

Введение. Систематизация многообразных форм проявления симфонизма в историко-культурном и национальном срезе, произведениях различных жанров и стилей, наконец, иных видах искусства особенно актуальна для музыкального театра, поскольку все эти аспекты фокусируются в его синтетических по своей природе жанрах: опере и балете, а также в современной сценической практике. Начиная с оперного творчества Моцарта и малоизвестного балета «Прометей» Бетховена, процесс симфонизации музыкально-театрального искусства прошел ряд этапов в соответствии с изменяющейся историко-культурной и жанрово-стилевой ситуацией, отразивших также возникновение индивидуально-авторских музыкально-театральных концепций.

Изучение специфики проявления симфонизма в музыкально-театральном искусстве, на наш взгляд, дает возможность максимально расширить представления о данном феномене, поскольку симфонизм в XX веке вступает в активное взаимодействие, а в некоторых случаях и во взаимообмен, с принципами мышления и средствами театральной и кинодраматургии, литературным словом, живописью и хореопластикой, наконец, с рок- и поп-культурой, джазом, средствами электронной и компьютерной музыки, медиаартом (медийное искусство). Кроме того, процесс симфонизации музыкально-театральных жанров, который отчетливо маркируется в XIX веке, повлек за собой симфонизацию всех составляющих музыкально-театрального искусства, что, в результате, актуализировало *проблему музыкально-театрального симфонизма* – феномена, до сих пор не изученного ни в историческом, ни в теоретическом ракурсах.

Основная часть. Сочетание музыкального и театрального есть аксиоматическая данность, характеризующая музыкально-театральное искусство как вид художественного творчества, в котором обе составляющие определяют специфику его жанров (опера, балет и др.), а также особенности композиционно-драматургической организации оперно-балетных произведений. В центре внимания при этом непременно оказывается *своеобразие отношений* – взаимодействие и взаимопроникновение собственно *музыкального* и собственно *театрального* принципов мышления как в рамках единого синтетического организма, каковым является музыкальный театр, так и в парадигме композиторского творчества, а именно создания собственно оперы, балета и т. д., предназначенных в дальнейшем для сценического воплощения.

Автор симфонии, по мнению М. Друскина, проверяет звучание партитуры внутренним слухом, в то время как театральный композитор должен быть наделен еще и специфическим даром *видения сцены, богатством сценической фантазии* (здесь и далее курсив наш. – В. Г.-К.) [1, с. 79]. Еще А. Серов отмечал, что оперный композитор выступает уже из ряда просто музыкантов; ему драматическая поэзия должна быть столько же родственна, как само искусство звуков. «Сочинитель оперы, – пишет он, – должен быть настолько же драматическим поэтом, насколько музыкантом. Одного чисто музыкального дара тут недостаточно» [2, с. 187].

Эту же мысль по-своему развивает и Б. Асафьев: «Только в вагнеровскую эпоху композиторы стали писать *симфонические оперы* с верой в их продолжительную жизнь и с расчетом на «вечность»... Хотя режиссеры и дирижеры своими купюрами доказывали обратное: опера рождена для сцены и сцене должна подчиняться» [3, с. 29]. «Музыка, – отмечает исследователь, – хозяин в оперном театре, ибо она оказывается распределителем эмоционального тока, она сгущает и разряжает его, она усиливает и ослабляет действие; но тогда как симфоническая музыка *кристаллизуется в специфически музыкальных концепциях*, театральная музыка либо является отображением «возбужденной» или повышенной речи, либо ярким эмоциональным раздражителем. *Композитор, сочиняя оперу, поэтому всецело подчиняется драматическим импульсам и архитектонике сценического действия*» [3, с. 31]. Таким образом, Б. Асафьев подчеркивает, что опера есть зрелищно-сценическое, театральное произведение, а потому главное в опере – драматически музыкальное развитие, динамика эмоций, сила взрывов чувств и умение такие взрывы подготовить, что в опере логика чисто музыкального развития уступает место развитию драматической идеи, явленной в театральной музыке и через музыку осуществленной.

Основываясь на постулате о том, что оперная музыка должна подчиняться сценическим законам, К. Станиславский определяет и постановочную задачу оперного режиссера, который должен «услышать в звуковой картине заключающееся в музыке действие и превратить эту звуковую картину в драматическую, то есть зрительную» [4, с. 206].

Основными критериями театральности оперной композиции, по мнению Л. Ротбаума, являются *специфика театральной концепции* отдельного композитора или оперы, *режиссерское мышление композитора* и *свойства театральности произведения*. Последнее – свойство театральности произведения – *имманентная театральность партитуры*, отмечает автор исследования, заключается *именно в динамической, действенной сущности музыкальной образности*: «Она, в противоположность изобразительному искусству, показывает психическую жизнь человека в неустанном движении, в беспрестанном процессе ее переменчивости» [5, с. 79].

Специфика *театральной концепции*, или *сценической формы*, в которую облакает свою оперную музыку композитор, с точки зрения М. Друскина, определенным образом влияет на трактовку сюжета: «В свою очередь модус сценического видения композитора обусловлен не только мерой его таланта, но и общим уровнем театральной культуры, ее национальной спецификой. В оперном театре эти традиции устойчивы. Композитор в своем замысле ориентируется на них» [1, с. 77–78].

Своеобразие *театрального мышления* разное у различных композиторов. Развивая эту мысль, Л. Ротбаум, в частности, приводит и некоторые примеры. Так, идеи музыкальной драмы Р. Вагнера можно найти в античной трагедии. Стиль такого необычного монументального театра, соединяющего эпос и романтическую фантастику, диктует, по мнению автора, специфику оригинальной драматургической концепции. Театр Моцарта черпает живительные соки в народном театре, из комедии дель арте и зингшпиля, театр Р. Штрауса – психологически окрашенный, зачастую одухотворен лиризмом, оперное творчество Чайковского также представляет собой разновидность психологического театра.

Между тем историческим фактом является процесс увеличения роли и осознания более значимой функции собственно музыкальных принципов организации театрального действия в опере, который проходил под эгидой постепенной ассимиляции и насыщения традиционной музыкально-театральной конструкции симфонизмом. При этом симфонический метод на определенном этапе становится решающим фактором общей проблемы соотношения музыкального и театрального начал в произведениях оперного жанра, поскольку синтетическая природа его как действенно-динамического и концептуального принципа в проекции на метод драматический (театральный) по существу их уравнивает.

Ярким примером реализации подобной синтетической формулы являются музыкально-драматические концепции опер Р. Вагнера, для которого совершенно очевидной была значимость обоих начал, о чем убедительно свидетельствуют противоположные высказывания современников о его реформаторстве. Развивая эту мысль, Н. Николаева справедливо отмечает, что новизна синтеза драмы и музыки у Вагнера рождает художественное целое, в котором безоговорочная дифференциация на первичное и вторичное, главенствующее и подчиненное терпит крах [6].

Наиболее значимым с точки зрения музыкально-театрального и собственно оперного симфонизма принципом достижения органического единства драматического и собственно музыкального действия у Г. Вагнера становится, как известно, сложно организованная лейтмотивная система. Одна из ее функций – создание тематически закрепленных музыкальных характеристик, другая – взаимовлияние, преобразование и развитие тематических, мотивных элементов формы, пронизывающее музыкально-драматическое целое. В результате проявляются, высвечиваются направленность театрального действия и его центральная идея.

Не менее существенным фактором организации сквозного музыкально-драматического развития является использование полифонического принципа («полифония лейтмотивов», контрапункт, «временная многослойность действия»). Но, пожалуй, особую актуальность в ряду завоеваний вагнеровского оперного симфонизма приобретает *принцип сонатности*, восходящий в своей генетической основе к бетховенскому симфонизму.

Впервые именно Л. Бетховен спроецировал собственный конфликтно-драматический метод музыкального развития на действенно-театральную специфику оперной композиции. Анализ его единственной оперы «Фиделио» (1805 г.), предпринятый Г. Кулешовой, свидетельствует об активном использовании сонатно-симфонического принципа в процессе создания единой непрерывно развивающейся драматургической концепции. «Для Бетховена как композитора-симфониста, – пишет Г. Кулешова, – ведущим композиционно-драматургическим принципом явился сонатный принцип развития. В структурной организации оперы в целом и отдельных ее разделов Бетховен чаще всего прибегает к сонатной форме, способной «вобрать» в себя динамизм нарастания конфликтных столкновений и трансформацию образов» [7, с. 50]. При этом, как отмечает автор, собственно музыкальное, симфоническое развитие «Фиделио» находится в прямой зависимости от сценического действия и драматургического замысла, что соответствовало новому для того времени типу драматургии – симфоническому.

Иное существует в балете. Здесь специфика музыкально-театрального мышления композитора, а следовательно, специфика театральности балетного произведения проявляется не столько в видении сцены, сколько, с одной стороны, в ее пластическом (танцевальном) образном обобщении, в особой роли пластически двигательного начала, с другой – в конкретном выражении через танец, мимику, жест, отражение в музыке хореографически организованного движения. Специфические законы организации балетного (театрального) действия, таким образом, диктуют определенные условия создания композитором музыкально-хореографической целостности, в которой соотношение собственно музыкального и танцевально-пластического элементов при использовании симфонического метода образует некое единство в процессе реализации действенно-динамических принципов развития образов.

Данная мысль подтверждается историческим фактом симфонизации балетной музыки в творчестве П. Чайковского, который, будучи композитором-симфонистом, считался со специфическими требованиями балетного жанра, о чем свидетельствует результат его творческого сотрудничества с балетмейстером М. Петипой.

Характеризуя балет П. Чайковского «Спящая красавица» как произведение, *выражающее и изображающее хореографическую идею М. Петипа*, Б. Асафьев прежде всего констатирует, что «главное – танец, данный в ритме и интонации: а) определенных танцевальных формул; б) танцевальных формул, усложненных и углубленных через преобразование их в симфоническом развитии» [8, с. 79]. Для этой области танца-музыки, по оценке Б. Асафьева, выступает контрастом красивая область «балетного мелоса» Adagio – «своего рода сонатная форма в балете». В свою очередь *хореографическое действие* выявляется музыкой через комбинирование звучаний, направляющих мимодраму (хореографический речитатив), развитые мимические сцены, допускающие в музыке тематическое развитие, не связанное вовсе танцевальными формулами, характеристику действующих лиц *лейтмотивами*, наконец, моменты (статические) живописно-изобразительные, воплощаемые соответствующими приемами музыкальной живописи (звукописи) и развивающиеся иногда в пространственных *симфонических поэмах*.

Действительно, М. Петипа являлся мастером составления музыкально-сценических планов, где им были четко прописаны основные единицы композиционно-драматургической организации будущего балета и не только – акты, картины, танцевальные номера, количество исполнителей, выходы и уходы, пантомимические сцены с указанием действий героев, их эмоции, а также характер музыки, особенности ее жанра, размер и количество тактов, пожелания к использованию того или иного инструмента оркестра. Здесь проявилось особое синтетическое качество балетмейстерского мышления – способность видеть и слышать будущий балет. В предисловии к сборнику материалов, воспоминаний и статей «Мариус Петипа» Ю. Слонимский отмечает именно эту способность балетмейстера-драматурга: «Проекты музыки и хореографии вычерчены до мельчайших подробностей задолго до того, как в воображении композитора возникнут первые такты будущей партитуры, а балетмейстер покажет артистам первые па» [9, с. 13].

Если сценарий первого балета П. Чайковского страдал чрезмерной повествовательностью, то в «Спящей красавице», по мнению А. Демидова, являл собой программу симфонии. Развивая эту мысль, автор констатирует, что драматургия «Лебединого озера» П. Чайковского основана скорее на театральных, чем собственно музыкальных законах [10]. Тем не менее появление именно этих балетов П. Чайковского фиксирует исторически важный момент рождения самостоятельного балетного произведения, музыкально-хореографическая целостность и драматургическое единство которого достигается средствами симфонизма, хотя ни в одном из них принципы *симфонизации* театрального не нарушают традиционную каноническую балетную структуру.

Процесс симфонизации оперы и балета в творчестве русских композиторов непосредственно связан со становлением и развитием этих жанров. «В русской музыкальной культуре, – пишет В. Холопова, – номерной спектакль успел только лишь показаться в конце XVIII – начале XIX в., а все дальнейшие искания русских композиторов были направлены к опере-драме (центр – оперы Мусоргского) и симфонизированному балету (центр – «Лебединое озеро» Чайковского). Эта линия продолжалась у русских советских композиторов – в опере-драме Шостаковича, речитативной опере и драматическом (на основе пантомимы) балете Прокофьева» [11, с. 66].

Говоря о непреходящей ценности музыки русской оперы и балета XIX в., Б. Асафьев формулирует очень важное положение: «...Богатство материала, сила эмоциональной выразительности и магия звука русской музыки, будучи устремлены к театру, «симфонизируют» театральное действие, то есть пронизывают его закономерным ладом музыкальности...». По мнению автора, быть театральной – инстинктивное и упорное стремление русской музыки (оно было всегда), а театрализация поэм, былин, сказаний, сказок, летописей, колыдок и даже стихотворений в русском драматическом романсе насквозь проходит через всю русскую музыку, и случайностью объяснить такое свойство нельзя. Отсюда и главный вывод исследователя: «Театральный симфонизм или симфонизация театрального действия, как начало, исходящее от русской оперы, это своего рода быть или не быть русского театра...» [12, с. 143].

Проясняя и уточняя сущность понятия *музыкально-театральный симфонизм* посредством явления *симфонизации театрального действия или театральности* (оперы, балета), мы объективируем все тот же вопрос о соотношении и взаимодействии музыкального и театрального начал в произведениях музыкально-театрального искусства. При этом главным и наиболее актуальным для понимания данного феномена становится выявление собственно музыкальной – симфонической или симфонизированной конструкции, в которую облекается эта театральность или театральное действие, иными словами, как театральная концепция кристаллизуется в специфически музыкальной (типовой или индивидуализированной) симфонической форме.

Обозначив главные вершины в исторической парадигме эволюции музыкально-театрального симфонизма и решения его главной проблемы соотношения театрального и музыкального в оперном (Л. Бетховен, Р. Вагнер) и балетном (П. Чайковский) творчестве, можно условно выделить две исторически сложившиеся разновидности антитетической *симфонической конструкции бицентрического типа*.

Первую условно можно определить как *симфонизированная*. В ее основе действуют механизмы использования принципов симфонизма, прежде всего на уровне образно-тематических связей и обобщений (темы-лейтмотивы и их сквозное преобразование, тематические арки, повторы, вариантная динамика, логика тональных соотношений, тембровая характеристика и т. д.), а реализация драматического конфликта переведена в плоскость контрастного сопоставления. При этом антитетичность образов мыслится как идейный концептуальный вопрос борьбы противоположностей, как собственно театральный действенно-драматический фактор, реализуемый симфоническими средствами.

Ярким примером такого рода *бицентрической* концептуальности является «Дон Жуан» В. А. Моцарта (1787 г.). В ее основе – столкновение образов Дон Жуана и Командора, олицетворяющих, соответственно, «непосредственность и необузданность чувств» и «строгость и сознание морального долга». Е. Чигарева отмечает: «Композитор иногда подчеркивает непримиримость «чувственного» и «духовного» начал, иногда дает их в сложном переплетении или создает построения переходного типа, объединяющие многообразные индивидуальные характеристики. При этом основные тематические элементы разрабатываются им так, что образуют единую «сквозную» линию музыкально-драматического развития» [13, с. 301].

Балетным примером симфонической конструкции подобного рода является «Спящая красавица» П. Чайковского, где в контрастном противопоставлении и сквозном драматургическом развитии предстают «светлый мир феи Сирени и мрачные образы, сопутствующие фее Карабосс». «Мир Карабосс, – пишет М. Тараканов, – остается до конца «миром в себе», хотя движение присущего ему тематизма строится на симфонических принципах, на мотивной разработке приданных ему тем. То же, что ему противостоит, разворачивается и симфонически, но иными средствами: широкие, пластически замкнутые мелодии, словно расцветающие, наливающиеся соками, не могут вступить во взаимодействие с гротесковым тематизмом мира Карабосс, чьи краткие, ритмически заостренные мотивы нигде не складываются в более или менее развернутую мелодию» [14, с. 150].

Вторая разновидность бицентрической симфонической конструкции в основе своей опирается на принцип сонатности, а потому может быть условно названа *сонатно-симфонической*. Помимо «Фиделио» Л. Бетховена, ее вариантом можно считать «прогрессирующую сонатность» (Н. Николаева) вагнеровского типа (первое действие оперы «Валькирия»). Образная антитеза

здесь приобретает ярко выраженную конфликтную драматургическую основу, а потому именно драматически-конфликтный тип симфонизма и его наиболее концентрированный эквивалент – сонатность – становятся наиболее актуальными музыкальными средствами симфонизации театрального действия.

Особый интерес с точки зрения использования идеи конфликтного столкновения двух начал (антитетичность бицентрического типа) в условиях сонатной драматургии представляет «История солдата» И. Стравинского (1918 г.). Это необычное сценическое произведение – «Сказка о беглом солдате и черте, читаемая, играемая и танцуемая» – демонстрирует самодовлеющую музыкальную концепцию, сущность которой трактуется Г. Алфеевской как противопоставление национального деревенского жанра космополитическим городским и постепенное растворение первого в последних. В то же время автор подчеркивает: «Автономия музыки «Истории солдата» была обусловлена не только эстетической установкой композитора, но и изначально поставленной целью дать ей самостоятельную жизнь...» [15, с. 134]. Независимая от текста музыка сюитного композиционного строения давала возможность ее не только театрального, но и концертного исполнения.

Принцип сонатности с точки зрения чисто музыкальной идеи в данном произведении И. Стравинского реализуется не только в характерной последовательности и функциях номеров, но также с позиции развития и взаимоотношения двух образно-тематических и интонационных сфер – Солдата и Черта. В результате их взаимодействий, которые приводят к трансформации и вытеснению тем Солдата темами Черта, обнаруживается «типичная симфоническая концепция, основанная на конфликте противоположных музыкально-образных сфер». Между тем, как справедливо отмечает Б. Асафьев, «Сказка о беглом солдате» – полусимфония-полусюита: «Сюитность ее выражается в наличии пластических и мускульно-моторных принципов оформления (ходьба, танец), а симфонизм – в энергетике музыки, в динамичности ее материала, в интонационно-тематической спайке частей и их драматической контрастности» [16, с. 165–166].

Рассмотренные выше варианты симфонизированных конструкций бицентрического типа наиболее часто используются композиторами в оперных и особенно балетных произведениях. В продолжение тенденции симфонизации театрального действия в балете XX века этапным можно назвать творчество С. Прокофьева, в частности, его балет «Ромео и Джульетта» (соч. 1936 г., пост. 1940 г.). Новаторство композитора проявилось в том, что он спроецировал особенности антитетической бицентрической конструкции в ее сонатно-симфоническом варианте, сформировавшемся в оперном жанре, на балет и реализовал ее в масштабах целостной музыкально-хореографической концепции. Утвердившаяся в «Ромео и Джульетте» конструктивная симфоническая модель стала своего рода эталоном для многих последующих балетных сочинений советских композиторов. Ее особенности заключаются в сочетании номерной композиции, основанной на контрастно-составном (монтажном) принципе организации театрального действия, с собственно музыкальными закономерностями организации и симфонической процессуальностью сонатной формы.

Контрастное противопоставление главных интонационно-тематических образных сфер (любовь Ромео и Джульетты – вражда Монтекки и Капулетти) в монтажно-кадровой последовательности замкнутых номеров-эпизодов соответствует функции сонатной экспозиционности. Острый конфликт-противостояние, взаимодействие драматических образно-тематических антитез приводят к сопряжению номеров и образованию развернутых композиций (сцен), что соответствует разработанным принципам симфонизма (2-я половина II акта). В результате сквозной динамики интонационного взаимопроникновения и развития основных лейттематических комплексов на основе кадровой драматургии (как специфического принципа разработанности в балете С. Прокофьева) происходят преобразование и трансформация лирической сферы.

Именно поэтому в репризной части балета (III акт), на что обращает внимание С. Катанова, ведущие темы возвращаются не в своей первоначальной тональности, а в новой («новотональная реприза», по оценке А. Шнитке), ибо они утрачивают свой светлый колорит, переключаясь в минорные сферы. «Подобное новое тональное преобразование, – отмечает С. Катанова, – становится действенным приемом формообразования не только финала, но и целостной композиционной модели балета» [17, с. 85–86]. При этом лейтмотивные связи основных образно-тематических

антитез и их взаимодействие происходят благодаря многочисленным интонационным «переключкам» и звукоаркам, а также использованию принципа тематического повтора-«наплыва».

Но нередко в процессе симфонизации оперно-балетной театральности возникают не две, а три или более противоположаемых контрастных образных и тематических сфер (центров) сквозного развертывания. Такую действенно-драматическую концепцию можно назвать *полицентрической*. Симфоническая конструкция подобного рода обнаруживается в балете А. Петрова «Сотворение мира» (1971 г.), где главной антитезой представлены созидательные силы добра (Бог и ангелы) и разрушительные силы зла (Дьявол), между которыми находится мир людей (Адам и Ева), вовлеченных в этот извечный конфликт-противостояние. Контрастное сопоставление образных сфер подчеркивается различием их стилистического решения, при котором эстрадно-джазовая стилистика, атональная музыка, серийная техника и пуантилизм презентуют многообразие и враждебность сферы зла, диатоника, тональная музыка и стилизация старинных танцевальных жанров – светлое начало и гармонию добра, классико-романтическая направленность, преломленная сквозь призму индивидуально-авторского стиля, характеризует жизненные реалии мира людей.

В свою очередь особой разновидностью центральных моделей становится, соответственно, *моноцентрическая*, где сквозное симфоническое развитие одной темы-лейтмотива, одного центрального образа, концентрирует в себе главную действенно-драматическую линию развития и основную концептуальную идею произведений. Подобная конструктивная модель представлена в балете «Макбет» В. Кузнецова (соч. 1999 г., пост. 2000 г.), конфликтная динамика которого основана на стилистическом преобразовании музыкальной ткани от преобладающей натурально-ладовой диатонической основы, через контраст тонально очерченных и свободно атональных зон, к двенадцатитоновости, сопряженной с серийным методом и алеаторикой. Процесс «разрушения» исходных интонационно-тематических и ритмопластических элементов осуществляется не только внешним контрастом различных звукообразов, но и внутренним глубинным преобразованием, основанным на взаимодействии диатоники и хроматики, тональности и атонализма, модальности и серийности. Таков кровавый путь Макбета – от славы к бесчестию, через агонию любви и ненависти, дружбы и предательства, через осознание ужаса совершаемых преступлений и неизбежной расплаты за совершенное зло.

Заключение. Многообразие современных явлений музыкально-театрального искусства XX века – «новая опера» и балет романного типа, хореопера и опера-балет, хореографическая кантата и оратория, балет-симфония, хореографическая и вокально-хореографическая симфония, опера малых форм (малая опера, камерная опера, концертная опера), теле- и радиоопера, хореопластический и телебалет, фильм-опера, фильм-балет и танец-фильм, медиаопера – демонстрирует дальнейшее развитие и обновление принципов музыкально-театрального симфонизма при опоре на исторически сложившиеся разновидности антитетической симфонической конструкции бицентрического, моноцентрического и полицентрического типа.

Список использованных источников

1. Друскин, М. О западноевропейской музыке XX века / М. Друскин. – М. : Совет. композитор, 1973. – 272 с.
2. Серов, А. Русская опера в Петербурге / А. Серов // Статьи о музыке : [в 7 вып.] / А. Н. Серов ; [сост. и коммент. Вл. Протопопова]. – М., 1984. – Вып. 1. – С. 180–194.
3. Асафьев, Б. Опера как бытовое явление / Б. Асафьев // Об опере : избр. ст. / Б. Асафьев ; сост. Л. Павлова-Арбекина. – 2-е изд. – Л., 1985. – С. 28–33.
4. Станиславский, К. С. Законы оперного спектакля / К. С. Станиславский // Собр. соч. : в 8 т. – М., 1959. – Т. 6 : Статьи. Речи. Отклики. Заметки. Воспоминания. 1917–1938. – С. 320–322.
5. Ротбаум, Л. Опера и ее сценическое воплощение: записки режиссера : [перевод] / Л. Ротбаум. – М. : Совет. композитор, 1980. – 262 с.
6. Николаева, Н. Об оперном симфонизме Вагнера / Н. Николаева // Рихард Вагнер : сб. ст. / ВНИИ искусствознания ; ред.-сост. Л. Полякова. – М., 1987. – С. 147–176.
7. Кулешова, Г. Г. Композиция оперы / Г. Г. Кулешова ; науч. ред. М. П. Загайкевич. – Минск : Наука и техника, 1983. – 175 с.
8. Асафьев, Б. «Спящая красавица» / Б. Асафьев // О балете: статьи, рецензии, воспоминания / Б. Асафьев ; сост. А. Н. Дмитриев. – Л., 1974. – С. 76–85.

9. Мариус Петипа: материалы, воспоминания, статьи / сост. и авт. примеч. А. Нехендзи. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1971. – 446 с.
10. Демидов, А. «Лебединое озеро» / А. Демидов. – М. : Искусство, 1985. – 366 с.
11. Холопова, В. «Классицистский комплекс» творчества И. Ф. Стравинского в контексте русской музыки / В. Холопова // И. Ф. Стравинский: статьи, воспоминания / [ред.-сост.: Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина]. – М., 1985. – С. 40–68.
12. Асафьев, Б. «Хаванщина» / Б. Асафьев // Об опере : избр. ст. / сост. Л. Павлова-Арбенина. – 2-е изд. – Л., 1985. – С. 28–33.
13. Черная, Е. С. Моцарт и Австрийский музыкальный театр / Е. С. Черная. – М. : Гос. музык. изд-во, 1963. – 435 с.
14. Тараканов, М. Музыкальная драматургия в советском балете / М. Тараканов // Советский музыкальный театр: проблемы жанров : [сборник] / ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР ; ред.-сост. М. Е. Тараканов. – М., 1982. – С. 133–183.
15. Алфеевская, Г. На повороте к неоклассицизму («История солдата») / Г. Алфеевская // И. Ф. Стравинский: статьи, воспоминания / [ред.-сост.: Г. С. Алфеевская, И. Я. Вершинина]. – М., 1985. – С. 128–153.
16. Асафьев, Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1977. – 279 с.
17. Катанова, С. Музыка советского балета: очерки истории и теории / С. Катанова. – 2-е изд., доп. – Л. : Совет. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. – 412 с.

References

1. Druskin M. *About the Western European music of the twentieth century*. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1973. 270 p. (in Russian).
2. Serov A. Russian opera in St. Petersburg. *Stat'i o muzyke* [Articles about music]. Moscow, 1984, iss. 1, pp. 180–194 (in Russian).
3. Asaf'ev B. Opera as a household phenomenon. *Ob opere: izbrannye stat'i* [About opera: selected articles]. 2nd ed. Leningrad, 1985, pp. 28–33 (in Russian).
4. Stanislavskii K. S. The laws of the opera performance. *Sobranie sochinenii T. 6. Stat'i. Rechi. Otkliki. Zametki. Vospominaniya. 1917–1938* [Collected works. Vol. 6. Articles. Speeches. Responses. Notes. Memoirs. 1917–1938]. Moscow, 1959, pp. 320–322 (in Russian).
5. Rotbaum L. *Opera and its stage embodiment*. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1980. 262 p. (in Russian).
6. Nikolaeva N. On Wagner's opera symphony. *Rikhard Vagner: sbornik statei* [Richard Wagner: collection of articles]. Moscow, 1987, pp. 147–176 (in Russian).
7. Kuleshova G. G. *Composition of the opera*. Minsk, Nauka i tehnika Publ., 1983. 175 p. (in Russian).
8. Asaf'ev B. "The Sleeping Beauty". *O balete: stat'i, retsenzii, vospominaniya* [About ballet: article, reviews, memoirs]. Leningrad, 1974, pp. 76–85 (in Russian).
9. Nekhendzi A. (comp.). *Marius Petipa: materials, memories, articles*. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1971. 446 p. (in Russian).
10. Demidov A. "Swan Lake". Moscow, Iskusstvo Publ., 1985. 366 p. (in Russian).
11. Kholopova V. "Classicist complex" of I. F. Stravinsky's creativity in the context of Russian music. *I. F. Stravinskii: stat'i, vospominaniya* [I. F. Stravinsky: articles, memoirs]. Moscow, 1985, pp. 40–68 (in Russian).
12. Asaf'ev B. "Khavanshchina". *Ob opere: izbrannye stat'i* [About opera: selected articles]. 2nd ed. Leningrad, 1985, pp. 28–33 (in Russian).
13. Chernaya E. *Mozart and the Austrian musical theater*. Moscow, State Music Publishing House, 1963. 435 p. (in Russian).
14. Tarakanov M. Musical dramaturgy in the Soviet ballet. *Sovetskii muzykal'nyi teatr: problemy zhanrov: sbornik* [Soviet musical theater: problems of genres: collection]. Moscow, 1982, pp. 133–183 (in Russian).
15. Alfeevskaya G. On the turn to neoclassicism ("The Story of a Soldier"). *I. F. Stravinskii: stat'i, vospominaniya* [I. F. Stravinsky: articles, memoirs]. Moscow, 1985, pp. 128–153 (in Russian).
16. Asaf'ev B. *The book about Stravinsky*. Leningrad, Muzyka Publ., 1977. 279 p. (in Russian).
17. Katanova S. *Music of the Soviet ballet*. 2nd ed. Leningrad, Sovetskii kompozitor Publ., 1990. 412 p. (in Russian).

Информация об авторе

Гудей-Каштальян Вера Григорьевна – кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник. Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы, Национальная академия наук Беларуси (ул. Сурганова, 1, корп. 2, 220072, Минск, Республика Беларусь). E-mail: vera-kashtaljan@rambler.ru

Information about the author

Vera G. Gudey-Kashtalyan – Ph. D. (Art.), Associate Professor, Senior Researcher. Center for the Belarusian Culture, Language and Literature researches of the National Academy of Sciences of Belarus (1 Sarganov Str., Bldg 2, Minsk 220072, Belarus). E-mail: vera-kashtaljan@rambler.ru