



Хе Цзяньхуй

Амплуа басовых партий в операх Р. Вагнера

Актуальность темы обусловлена вокальной практикой наших дней, когда мистериальные черты наследия Р. Вагнера составили материал перерождения оперы – музыкальной драмы в откровенно мистериальное действо. Таковой является опера О. Мессиана "Святой Франциск Ассизский", сконцентрировавшая установки постмодерна в области музыкального театра как театра пения. И в этом потоке мистериально выстроенной музыки специальное место получает басовый вокал, который у Р. Вагнера не самодовлеющ, но значим в мировоззренчески базисных партиях его композиций. Традиционное пристрастие к басовому оперному репертуару русской, украинской оперы образует ментально избирательный репертуарный подход к наследию Р. Вагнера, влияя на тембральные предпочтения в неевропейских странах, коль скоро через страны бывшего СССР проходит путь подготовки вокалистов из КНР и других стран Дальнего Востока.

Ключевые слова: амплуа, тембр-амплуа, выразительность басовых партий, стиль Р. Вагнера, опера-мистерия.

Исследовательский поток наследия Р. Вагнера богат и не иссякает, однако ракурс специальной значимости тембральных предпочтений опер композитора, выделение басовой специфики как тембра-амплуа в связи со сценически-поведенческим типажом выражения, – не затрагивался в специальной

литературе и образует оригинальное целеполагание данного исследовательского очерка. Методологическая база – интонационный подход школы Б. Асафьева в акцентировке стилового компаратива в контексте музыкально–семиотических выходов работ В. Холоповой, Е. Марковой и др. [2, с.6–57, 76–115].



Черное наследие Р. Вагнера обрело свой неповторимый облик, поскольку изначально противостояло эстетически–художественной самодостаточности построссиниевской опере, черпая в мистериальных истоках античного театра. В работе В. Осиповой справедливо указывалось, что сама идея строгой монодии и отсутствие хоров, столь органичных в античном театре, на который указывал Р. Вагнер в качестве реального истока его "оперной реформы", – совпадает с практикой итальянской оперы–мистерии начала XVII века [5, с. 43–48]. Мистериальная основа театра Р. Вагнера становится очевидной в практике "служения национальному Искусству" в Байрете и специально определяется в виде жанрового признака в последней опере данного автора – в "Парсифале", опере–мистерии по определению самого композитора.

Мистериальной установкой во многом определилась реформа Р. Вагнера, справедливо исчисляемая от времени создания "Летучего Голландца" (1842).

Сопричастность событий, описываемых в "Летучем Голландце" тем, что составили страницы священных текстов Библии, главной книги Христиан, привносит в фантастику оперного сюжета элемент мистериальности. В этом же мистериальном "ключе" решается и музыкальный ряд оперы (на что справедливо указано в работе В. Осиповой [5, с. 6]: основная тональность оперы и главная лейттема ее сопряжены с тональностью и темой–источником Девятой симфонии Л. Бетховена, ставшей для Р. Вагнера и романтиков в целом в своем роде священным текстом, почитаемым в качестве средоточия провидческих заявлений гения Л. Бетховена.

Обращаем внимание на то, что партия главного героя оперы – Голландца, решена как баритоновая, тогда как Даланд – отец героини Сенты, спасающей Голландца, – подан в тембре баса. Тенор – "второплановый" персонаж Эрик, по ходу действия "разъясняющий" Сенте то, что связано с появлением таинственного незнакомца. Учитывая характер Голландца в опере как "демонического страдальца", мученичество которого побуждает к жертвенному подвигу полюбившую его Сенту (сопрано), возникает тембральный расклад, напоминающий тембральную символику немецкого пассиона: Рассказчик – тенор, Иисус – бас, аллегория Души – сопрано, ибо "живая душа" Сенты оказывается спасительной-искупительной для Голландца, тогда как мученичество последнего имеет аналогию к Иисусу.

И эта аналогия тем более осознается в силу того, что легенда о Голландце составляет свободное "ответвление" мифологии Агасфера:

"Агасфер – враг Христа, но в то же время, свидетель о Христе, грешник, пораженный таинственным проклятием... (ср. более позднее предание о Летучем Голландце), но через само проклятье соотнесенный с Христом, с которым непременно должен встретиться еще в "этом мире", а в покаянии и обращении способный превратиться в доброе знамение для всего мира" [4, с. 13].

Приведенные материалы указывают на объективную сопричастность символики Голландца к символическому значению Иисуса – и в опере Р. Вагнера мы улавливаем приближенность к пассионному тембральному распределению ролей. В этом контексте Даланд, как поверивший Голландцу, облачается особым положительным знаком, резонерским смыслом роли в целом.

Такого рода мистериальные моменты в сюжете и в выразительных средствах опер Р. Вагнера прослеживаются достаточно последовательно в вышеупомянутой работе В. Осиповой [5, с. 42–47]. Соотнося также "Летучего Голландца" Р. Вагнера и "Руслана и Людмилу" М. Глинки, В. Осипова вскрывает мистериальный смысл первой, указывая на лютерански трактова-