

На правах рукописи

Саамишвили Наталья Николаевна

**Оперы Кайи Саариахо 2000-х гг.:
художественные идеи, музыкальная драматургия,
композиционная техника**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

- Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор
Сусидко Ирина Петровна
- Официальные оппоненты:**
- Кисеева Елена Васильевна,**
доктор искусствоведения, доцент,
Ростовская государственная
консерватория им. С. В. Рахманинова,
профессор кафедры истории музыки
- Медведева Юлия Петровна,**
кандидат искусствоведения, доцент,
Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки,
доцент кафедры истории музыки
- Ведущая организация:** Сибирский государственный институт
искусств имени Дмитрия
Хворостовского

Защита состоится «19» октября 2021 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных: <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2021-5>.

Автореферат разослан «__» _____ 2021 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко
Нина Владимировна

Общая характеристика работы

Кайя Саариахо (р. 1952) — одна из самых ярких фигур современного музыкального театра. Ее оперы, безусловно, завоевали мировое признание. «Лучшее новое произведение года. <...> Из многого, что было услышано, одно сочинение не дает себя забыть — это волнующая “Любовь издалека” Кайи Саариахо», — писал критик Э. Томмазини (The New York Times)¹. «Музыка с огромной высоты погружается на большие глубины; возникает настоящая буря из красок и форм», — отмечал Ф. Фукс в своей рецензии на монооперу «Эмили» (Wiener Zeitung)².

Саариахо заявила о себе как об оперном композиторе в 2000 году на Зальцбургском фестивале, где состоялась премьера ее «Любви издалека». Опера принесла ей триумфальный мировой успех и премию Грэмми (2010) в номинации «Лучшая запись оперы». К этому моменту Саариахо была уже вполне сформировавшимся мастером, автором многих инструментальных и вокальных сочинений. После первого успеха композитор создала еще 4 оперных партитуры, и на сегодня мы имеем 5 ее произведений в оперном жанре: «Любовь издалека» (L'amour de loin, 2000), «Мать Адриана» (Adriana Mater, 2006), «Эмили» (Emilie, 2008), «Только звук остается» (Only the sound remains, 2015), «Невиновность» (Innocence, 2018).

О признании опер Саариахо говорят не только отзывы критиков и награды, но и, главным образом, статистика их постановок. Так, например, опера «Мать Адриана» и «Только звук остается» были поставлены уже по пять раз, «Эмили» — девять, «Любовь издалека» — более тридцати, последняя постановка — в Екатеринбургском театре оперы и балета в 2021 году.

Однако, несмотря на это, оперы Саариахо пока не были изучены в отдельном труде, что и обуславливает **актуальность** темы диссертации.

¹ Kaija Saariaho. L'amour de loin. Reviews [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11937/LAmour-de-loin--Kaija-Saariaho/> (accessed: 04.05.2020).

² Kaija Saariaho, Emilie. Reviews [Electronic source] // Wise Music Classical: [website]. URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/37049/Emilie--Kaija-Saariaho/> (accessed: 04.05.2020).

Объектом исследования стали оперные сочинения Кайи Саариахо, **предметом исследования** — композиционные и драматургические решения, реализующиеся в единстве словесно-драматических (либретто) и музыкальных компонентов опер.

Материал диссертации составили партитуры, клавиры и либретто опер Саариахо, прежде всего первых трех — «Любовь издалека», «Мать Адриана» и «Эмили», а также аудиозаписи и видеозаписи их постановок. Такой выбор обусловлен явно уловимыми чертами сходства между сюжетами этих опер, которые складываются в некий «женский цикл» с особой ролью женских персонажей. Кроме того, мы обращались к другим ее сочинениям и к произведениям композиторов, с которыми у Саариахо возникает своеобразный диалог («Тристан и Изольда» Р. Вагнера, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Святой Франциск Ассизский» О. Мессиана и др.). Материалом исследования стали также словесные пояснения к операм, эссе и интервью Саариахо.

Цель работы состоит в комплексном исследовании опер Саариахо в контексте ее художественных воззрений. Она определила ряд **задач**:

- описание круга художественных идей и интересов Саариахо, получивших отражение в операх 2000-х гг.; характеристика творческого взаимодействия с ее постоянными соавторами — либреттистом А. Маалуфом и режиссером П. Селларсом;
- анализ взаимодействия поэтического текста и музыки в операх с точки зрения образного строя, особенностей драматургии и композиции;
- исследование особенностей музыкального языка и техники композиции в операх, выявление общего и особенного в каждом сочинении;
- анализ стиля оперных произведений Саариахо в контексте современных техник музыкальной композиции.

Степень разработанности темы исследования. Исследования оперного творчества Саариахо в целом на сегодняшний день не существует. Предметом рассмотрения в нескольких зарубежных работах становились

отдельные оперы композитора, с акцентом на определенной проблеме. Наибольший интерес у исследователей вызвала опера «Любовь издалека», те или иные аспекты которой затрагиваются в следующих диссертациях: «“Любовь издалека”: семантика недостижимого в опере Кайи Саариахо» Л. Хаутсало (2008), «“Любовь издалека” и вокальные сочинения Кайи Саариахо» Н.-С. Лэмбрайта (2008), «Исследование композиционной техники в операх Кайи Саариахо и Кристиана Йоста» Ф. Х. Керна (2016). Ей также посвящен очерк Дж. Салико «“Любовь издалека” Кайи Саариахо: модернистская опера в XXI веке» в коллективной монографии «Модернизм и опера» под редакцией Р. Бегамы и М. В. Смита (2016). Об опере «Мать Адриана» речь идет лишь в одной работе — монографии американской исследовательницы Я. У. Эверетт «Реконфигурация мифа и нарратива в современной опере: Освальдо Голихов, Кайя Саариахо, Джон Адамс и Тань Дунь» (2015), где наряду с произведениями других авторов опера Саариахо рассматривается на предмет архетипических и мифологических элементов. Моноопера «Эмили» на сегодняшний день еще не попала в центр исследовательского внимания.

Единственная монография о творчестве Саариахо в целом — монография П. Мойсала «Кайя Саариахо» (2009) — содержит биографические сведения и краткие характеристики сочинений. В одной из последних работ (диссертация Э. Вол «Тембровый замысел: исследование исполнительской практики и техники в вокальной музыке Кайи Саариахо», 2017) акцент сделан на исполнительской проблематике. Особо необходимо отметить исследования российских ученых, прежде всего статьи и переводы Т. В. Цареградской³, а также диссертацию Г. А. Схаплок (Сидоровой) «Творчество Кайи Саариахо

³ Цареградская Т. В. «Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо» // Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М., 2018. С. 140-164; Цареградская Т. В. Опера и «поздний модернизм» конца XX — начала XXI века // Опера в музыкальном театре: история и современность. Сб. ст. по материалам Международной научной конференции (11–15 ноября 2019 года). М., 2019. С. 101–110. Пуссе Д. Произведения Кайи Саариахо, Филиппа Юреля и Марка-Андре Дальбави — *stile concertato, stile concitato, stile rappresentativo*. Пер. Т. В. Цареградской // Композиторы современной Франции о музыке и музыкальной композиции. М., 2020. С. 183–218; Саариахо К. Тембр и гармония: интерполяция тембровых структур; пер. Т. В. Цареградской // Там же. С. 219–244.

1980–1990-х годов» (2014) и книгу на ее основе (2017). В них рассматриваются инструментальные сочинения Саариахо.

Методология и методы исследования. Рассмотрение сочинений Саариахо в единстве всех компонентов синтетического по своей природе оперного жанра предполагает комплексный метод анализа. Ориентирами служили подходы, сформированные в трудах К. Дальхауса, Л. В. Кириллиной, П. В. Луцкера, И. П. Сусидко, М. Г. Раку, Н. О. Власовой, И. А. Медведевой.

Изучение опер Саариахо в соотношении с другими ее сочинениями и с рядом опер XIX–XX вв., составляющих жанровый, стилевой, идейно-образный, музыкально-технический контекст, а также обращение к авторским суждениям композитора (то есть включение исследуемого объекта «в условия, его породившие»⁴), побудили нас использовать компаративный метод и контекстный анализ как один из инструментов герменевтики.

В анализе композиционной техники в операх Саариахо мы опирались на методы отечественного музыкознания, сформированные в трудах Т. В. Цареградской, Л. О. Акопяна, Л. В. Кириллиной, С. И. Савенко и др., исследующих музыку XX–XXI вв.

Научная новизна диссертации определяется ее темой и музыкальным материалом. Это первая российская диссертационная работа, посвященная оперному творчеству Саариахо. Впервые оперы композитора проанализированы в единстве литературно-драматического, музыкального и сценического воплощения: выполнен перевод либретто, определены и систематизированы основные сюжетные мотивы, проведен анализ музыкальной драматургии, выявлены ее определяющие компоненты, рассмотрен комплекс музыкально-выразительных средств и художественных предпочтений автора. Новым представляется также анализ оперных сочинений Саариахо в контексте актуальных композиторских техник, в соотношении с общими тенденциями развития музыкального театра.

⁴ Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. М.: Музыка, 2009. С. 13.

Положения, выносимые на защиту.

- В своих операх Саариахо обращается к разнообразным пластам мировой культуры (средневековая поэзия, литература и музыка, культура и искусство эпохи Просвещения) и человеческой мысли (от исследований поэзии трубадуров до ньютоновской физики). Следствием проявления такого широкого круга интересов и глубокого погружения в их объекты становится возникновение в операх многочисленных аллюзий.
- Каждая из опер 2000-х годов имеет индивидуальные художественные особенности, однако, в целом, они формируют триаду, своеобразный цикл; объединяющим фактором в нем выступает особая роль женских персонажей, а также целый ряд музыкально-драматургических и композиционных решений.
- Драматургические решения Саариахо, сформированные в союзе с либреттистом А. Маалуфом и режиссером П. Селларсом, направлены на создание сложного, «многослойного» действия: параллельное развертывание фабулы и символической линии, сопряжение временных планов прошлого, настоящего и будущего, реального и ирреального, сознательного и подсознательного, что выражается в системе лейт-комплексов (повторяющиеся мотивы, ассоциации, реминисценции). Музыкальная драматургия каждой из опер строится на взаимодействии нескольких образных сфер, группирующихся вокруг основных образов, тем, идей.
- Оперный стиль Саариахо в значительной степени сохраняет связь с ее инструментальными и камерно-вокальными сочинениями, в нем синтезированы результаты поисков композитора в области формы, гармонии, тембра, оркестрового и вокального письма. В операх более ясно, чем в других сочинениях Саариахо, ощущим ее диалог с традицией европейского музыкального искусства.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.

Достоверность результатов исследования обусловлена анализом оперных партитур Саариахо, полученных легально; опорой на значительный ряд музыковедческих исследований творчества Саариахо, как зарубежных, так и российских; классических и новейших работ по современной зарубежной музыкальной культуре, музыкальному театру; а также обращением к комментариям самой Саариахо, запечатленным в ее научных статьях, эссе, предисловиях к изданиям, интервью.

Материалы диссертации были представлены в сборниках «Исследования молодых музыковедов» (РАМ им. Гнесиных, 2014), «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ им. Гнесиных, ГИИ, 2016 и 2019), «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» (ГИИ, 2018), «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (РАМ им. Гнесиных, 2020), на Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов (РАМ им. Гнесиных, 3–4 апреля 2014), Международной конференции «Опера в музыкальном театре: история и современность» (РАМ им. Гнесиных, 2016 и 2019), Международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, просвещение» (ГИИ, 2018), Международной научной онлайн-конференции «Научные школы в музыковедении XXI века: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных» (РАМ им. Гнесиных, 2020). Основные положения исследования отражены в 11 публикациях, из которых 3 — в журналах, входящих в список рецензируемых изданий, рекомендованных ВАК.

Теоретическая значимость исследования. Данная работа формирует аналитический инструментарий для подхода к новейшим образцам оперного жанра. Результаты исследования создают основу дальнейшего изучения творчества Саариахо, а также музыкально-театральных сочинений XXI века.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах лекций по истории зарубежной музыки и композиции, а также могут привлечь внимание современных оперных

режиссеров и дирижеров к сочинениям с целью их исполнения в России.

Структура диссертации. Диссертация состоит из Введения, трех глав, Заключения, Списка литературы и четырех Приложений.

Основное содержание работы

Во Введении обоснованы актуальность темы диссертации, сформулированы ее цель и задачи, описаны методы исследования, его новизна, теоретическое и практическое значение, а также степень достоверности исследования.

Глава 1. «Любовь издалека»

Желание создать оперу возникло у Саариахо в 1992 году, — после премьеры мессиановского «Святого Франциска Ассизского» на Зальцбургском фестивале в постановке Селларса, произведшей на композитора глубочайшее впечатление. Саариахо пригласила режиссера в свою «команду», куда затем также вошел и французский писатель, журналист Маалуф, ставший автором либретто. В творчестве Селларса и Маалуфа, композитора, по-видимому, привлекло осязаемое стремление к преодолению границ — исторических, географических, национальных, временных и пр. Совмещение реального и мифического, прошлого и настоящего, соединение элементов различных культур, воплотившиеся в спектаклях Селларса, по-своему перекликаются с историями из книг Маалуфа, рассказывающими о путешественниках — с древнейших времен до XX века, — странствующих между Востоком и Западом, землями, языками, религиями. Все это вкупе с объединяющим их размышлением о людях, судьбах и чувствах, безусловно, было и остается созвучно идейным интересам Саариахо.

Сюжет оперы «Любовь издалека» основан на легендарной истории о знатном трубадуре, отправившемся в далекое плавание к прекрасной Даме, воспеваемой им в песнях и знакомой лишь по рассказам, но в пути его настигла

странная болезнь, от которой он, достигнув берега, умер на руках у своей возлюбленной⁵. Смысловым центром оперы становится идея *далекой любви*, ее суть состоит в «предельной устремленности», вожделении «куртуазного идеала, к которому трубадур вечно стремится, но которого никогда не достигает»⁶. С одной стороны, она как порождение куртуазной эстетики связана с христианским мировоззрением. С этой точки зрения любовь Жофре, обожествлявшего свою Даму, — отголосок культа Девы Марии, сам же трубадур в либретто уподобляется Адаму. В диссертации приведены примеры других аллюзий на библейские образы: древо познания, рай и ад, запретный плод.

С другой стороны, в идее *далекой любви* улавливаются отсылки к суфийской культуре, оказавшей значительное влияние на творчество трубадуров. Главный герой оперы, подобно суфийским поэтам, воспевал мистическую любовь, а его путешествие вызывает определенные ассоциации с суфийской концепцией «Пути к Богу» (тарйк). Эта параллель в диссертации иллюстрируется посредством анализа состояния, переживаемого Жофре на корабле, как прохождения «стоянки страха» (хауф) — одной из стадий суфийского процесса богопознания. В свою очередь, противоречивое состояние героини в последних сценах оперы интерпретируется нами с позиции парных понятий, которые в суфизме описывают процесс «восприятия Бога и человека, божественного бытия и множественного мира»⁷.

Сосредоточенность Жофре на своей любовной страсти дает основание трактовки сюжета оперы с точки зрения теории психоанализа, как это делает Я. У. Эверетт, рассматривая поступок главного героя сквозь призму лакановского «наслаждения» (*jouissance*). Анализируя такую трактовку концепции *далекой любви*, мы приходим к выводу о ее убедительности: герой в своем стремлении к

⁵ Жизнеописание средневекового дворянина и трубадура Жофре Рюделя Саариахо обнаружила в книге Жака Рубо «Отраженный цветок» (*La Fleur Inverse*).

⁶ Найман А. Г. Песни трубадуров. М.: Наука, 1979. С. 206.

⁷ Насыров И. Р. Основания исламского мистицизма. Генезис и эволюция. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 269.

запретной любви переходит границы дозволенного и попадает под власть наслаждения, приводящего к смерти.

Тема любви и смерти, отсылающая к тристановскому *Liebestod*, — одна из важнейших в опере — побудила нас обратиться к незабвенной музыкальной драме Вагнера, а также к «Пеллеасу и Мелизанде» Дебюсси. Об идейной близости «Любви издалека» с этими оперными шедеврами упоминала сама Саариахо. В результате проведенного анализа между операми удалось выявить ряд сходных сюжетных мотивов и, в целом, свойств сюжета, помимо темы любви и смерти: мотивы запретной всепобеждающей любви, природной стихии как символического отражения чувств героев, фатальной предопределенности; такие сюжетные характеристики, как таинственная атмосфера действия, мистический флер, ощущение выхода за пределы реальности, символизм, многозначность образов, их архетипический характер, неторопливость повествования.

Композиция «Любви издалека» включает 5 актов, подразделяющихся на 13 сцен. Композиционная динамика разворачивается по традиционному для драмы плану: экспозиция — завязка — развитие (приходящее к кульминации) — развязка — эпилог. Наиболее интенсивное развитие и кульминация приходятся на IV акт оперы, целиком отведенный морскому путешествию Жофре и его болезни. Таким образом, наивысшая точка развития совпадает с апогеем страданий героя и одновременно с картиной шторма, назревающего параллельно буре в душе трубадура. Характерная особенность композиции оперы — наличие общих закономерностей в организации сцен. Сцены первой половины действия (I–III акты) строятся по сходному плану: оркестровое вступление, основная часть — монолог героя или диалог героя с хором либо диалог двух персонажей, оркестровая постлюдия. После этого структура сцен меняется, что связано с нарастанием драматизма действия. Двум последним актам свойственно более свободное строение. Так, финальная 13 сцена полностью отдана заключительному монологу героини.

Музыкальная драматургия оперы в целом реализуется в повторяющихся мелодических, ладо-гармонических, тембровых элементах, очерчивающих соотношение драматических мотивов и характеристик персонажей. Такая техника напоминает свободно и индивидуально трактованный лейтмотивный принцип. Весь музыкальный материал оперы, по сути, вырастает из *мотива далекой любви*. Его трансформация и варианты, а именно: звучание в виде мелодической «формулы», ее вертикализация, звучание в обращении, ритмическом увеличении наряду с изменением тембровой окраски рождает сеть родственных друг другу тематических повторов.

В опере сосуществуют два образных мира, сопоставление которых было одной из первых идей в замысле Саариахо: мир трубадура Жофре (баритон) и его провансальского замка и мир прекрасной Дамы Клеманс (сопрано) и ее триполийской крепости. Комплекс средств, связанный со сферой Жофре, отсылает к музыкальным феноменам, ассоциирующимся с образом средневекового трубадура и его песен. Это диатоничная ровная мелодия с вкраплениями модальных оттенков, отдельные фрагменты которой совпадают с подлинной канцоной Рюделя, а также чистые квинты арф и струнных в сопровождении, имитирующем лютневый аккомпанемент. Другая сторона образа Жофре — его пылкость, одержимость любовным чувством. В моменты ее проявления вокальная партия утрачивает кантиленность, в ней усиливается декламационность, диатонику сменяет хроматика. Ярче всего эта сторона представлена в сценах IV акта, когда во время морского путешествия герой переживает внутреннюю трансформацию.

Образ Клеманс погружен в иную атмосферу. С ее появлением в оперу входит изысканный восточный колорит: орнаментированные мелодические фразы деревянных духовых инструментов с трелями, глиссандо и флажолетами, инкрустированные ориентальными интонациями, на фоне выдержанных аккордов у струнных. Утонченные и в то же время экспрессивные интонации вокальной партии передают нюансы чувственной природы героини: волнообразные линии, часто с нисходящим начальным

мотивом, с обилием секундовых и терцовых ходов. Однако в моменты драматического накала, особенно в последнем акте, партия Клеманс демонстрирует более широкий спектр средств вокализации: яркая выразительная декламация с охватом широкого диапазона, обилием скачков, переходом на говор, напоминающий о технике Schprechstimme, применением разнообразных филировок и т. д.

Два мира соединяет образ Пилигрима (меццо-сопрано), своеобразного «медиатора». В его партии доминирует прием «отражения» тех выразительных компонентов, которые характерны для музыкальных сфер Жофре и Клеманс. Так, в рассказе о Триполи предвосхищается тот восточный колорит, который ощущается в сценах Клеманс. Говоря с графиней о Жофре, Пилигрим воспроизводит интонации, характерные для песни трубадура. Вокальная партия Пилигрима лишена индивидуальности, в диалогах с главными персонажами он перенимает особенности их музыкальной речи, о чем свидетельствует сходство мелодических контуров партий.

В «Любви издалека» Саариахо проявила себя как мастер колористического *оркестрового письма*. В партитуре отразились тембровые приоритеты Саариахо и характерные признаки ее оркестрового стиля: доминирование деревянных духовых (особенно флейты), арфы и звенящих ударных (ксилофон, маримба, вибрафон, кротали, челеста). Другая важная особенность — динамический, тембровый и фактурный баланс между вокальным и инструментальным компонентами партитуры. Важную роль при этом играет распределение материала на условно фоновый и рельефный: оркестр выполняет функцию фона во время звучания вокальной партии и заполняет пространство более рельефным материалом в моменты пауз у солиста, как бы отзываясь на его реплику. Такая практика, имеющая в опере давнюю традицию, приобретает у Саариахо индивидуальную трактовку, так как разделение на фон и рельеф никогда не связано с иерархией главного и второстепенного. В этом отношении композитор наследует композиционной

технике Дебюсси, Я. Сибелиуса, достигающих тематической плотности партитуры, несмотря на ее прозрачность.

В партитуре «Любви издалека» задействованы электронные средства, роль которых сводится, в основном, к усилению пространственного параметра звучания. Кроме того, используется заранее записанный материал — сэмплы, которые воспроизводятся и комбинируются в реальном времени с помощью миди-клавиатуры: звуки ветра, моря, птиц, листьев, колокола и человеческого голоса (речь и шепот). Эти сэмплы, производящие дополнительный звуковой слой, создают легкий, призрачный флер — их присутствие в оркестровом звучании практически неразличимо на слух.

Заключительный раздел главы посвящен обобщению пересечений «Любви издалека» с операми Вагнера и Дебюсси, со «Святым Франциском Ассизским» Мессиана. Помимо этого, в ее музыке ощутимы связи со стилевыми направлениями, которые приобрели актуальность в искусстве рубежа XX-XXI вв., — символизмом, модернизмом, мифологизмом. С другой стороны, в опере проявились индивидуальные особенности творческой манеры Саариахо. Ни один из компонентов ее стиля не отсылает к прообразам явно, возникающие ассоциации, порой, едва уловимы в органичном и целостном мире ее музыки.

Глава 2. «Мать Адриана»

Работа над второй оперой проходила в уже сложившемся кругу соавторов: Саариахо, Маалуф, Селларс⁸. В стремлении создать оперу, радикально отличающуюся от «Любви издалека», возникла идея произведения, «отражающего окружающий мир»⁹. Опубликованная переписка Саариахо и Маалуфа позволяет проследить, как были определены две основные темы оперы — война и материнство. Маалуфа, бывшего военного репортера,

⁸ Премьера оперы «Мать Адриана» состоялась в 2006 году на сцене Парижской национальной оперы в постановке Селларса.

⁹ Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer (2010) / Translated from the French by Jeffrey Zuckerman // Music & Literature. no. 5. 2014. P. 29–47. P. 35.

волновала тема войны, неоднократно поднимавшаяся в его литературных работах, в центре внимания Саариахо, в свою очередь, была тема материнства как отражение ее личного опыта и, одновременно, как символ непостижимых тайн природы.

Сюжет оперы не имеет литературного или событийно-документального источника, но при этом вызывает многочисленные ассоциации с социально-политическими событиями последних десятилетий. В опере повествуется о молодой женщине Адриане, ставшей жертвой насильника во время войны и родившей от него сына. При внешней простоте сюжета в нем присутствует недосказанность: не указываются конкретное время и место действия. Персонажи лишены конкретизирующих признаков, определены лишь их функции по отношению друг к другу, что отсылает к архетипической модели семьи: Адриана — мать, Йонас — сын, Рефка — сестра, Царго — отец. В тексте главы приведен анализ поступков героев и их побудительных причин с этой точки зрения. Наиболее яркий пример — образ Йонаса: в конце 4-й сцены оперы возникает видение, напоминающее некий обряд искупления и инициации одновременно. Затем, в 6-й сцене происходит встреча отца и сына, в результате которой последний, клявшийся убить насильника, все же не решается поднять оружие на отца. С одной стороны, в тексте либретто чувства и мысли Йонаса показаны с реалистичностью, достойной кинематографического сценария, с другой — в них ощущается та ритуальность, которая присуща действию в целом: герой осознает принадлежность к своему роду и свое взросление. Именно благодаря выбору Йонаса в финале оперы происходит условное воссоединение семьи¹⁰.

Композиция оперы тесно связана с ее драматургией: два действия, отделенные друг от друга временным промежутком в 17 лет, включают 7 сцен, имеющих символические названия: «Свет», «Тьма», «Два сердца», «Признания», «Ярость», «Дуэль», «Адриана». Своеобразие драматургии

¹⁰ Эта идея рельефно подана в постановке Селларса: Йонас подходит к матери, берет ее за руку, а взгляд его обращен в сторону Царго, хотя в партитуре отражено лишь примирение матери и сына (реплика Адрианы Йонасу: «Иди, обними меня, хочу прислонить свою голову к мужскому плечу»).

заключается в том, что эпизоды реальной жизни перемежаются картинками видений, воспоминаний и предвидений. Один из примеров, рассмотренных в диссертации, — картина, возникающая в 1-й сцене I акта, когда после напряженных диалогов Адрианы с Царго и Рефкой герои переживают странное видение, принадлежащее то ли кому-то конкретно, то ли всем одновременно, где в метафорической, завуалированной форме припоминаются образы прошлого и предвещаются события будущего. Анализ фабулы драматургии оперы позволяет сделать вывод, что присущие им архетипические черты проявляются в отражении индивидуального и коллективного бессознательного персонажей посредством воплощения ирреальных картин, иллюстрирующих образы человеческого подсознания.

Тема войны и материнства в сюжете связана с рядом мотивов-символов (мотивы войны, крови, материнства, идентичности, прощения). Они не образуют некие связные, последовательно развертывающиеся линии, но поданы дискретно. Мотивы либретто «играют» разными смысловыми гранями в зависимости от контекста, то появляются, то исчезают — все это рождает своеобразную сеть повторов, углубляет композиционное единство текста. К примеру, мотив войны впервые дает о себе знать в ремарке перед 1-й сценой, которая указывает на обстановку действия — «до войны», но не присутствует в самой сцене. Затем он вновь возникает в ремарке (перед 2-й сценой) — «во время войны» — и начинает «звучать» более явно, когда появляется Царго в военной форме. В дальнейшей части действия, происходящей уже после войны, мотив войны представлен как отголосок — репликами героев, свидетельствующих о травмах, нанесенных войной.

В основе *музыкальной драматургии* оперы «Мать Адриана», как и «Любви издалека», лежит взаимодействие повторяющихся интонационных, ритмических, гармонических, тембровых элементов. Однако их характер несколько иной: в отличие от «Любви издалека», драматургия которой «вырастала» из одного мотива, здесь сформирован ряд, в целом, довольно разрозненных элементов. Мотивы войны, насилия, материнства, интонации

плача и пр. возникают в определенный момент, но не присутствуют в партитуре permanently, как это происходит и в либретто оперы. Герои также обладают своим набором музыкальных характеристик. Персонажи наделены инструментальными лейттемами: Адриана — кларнет, Рефка — флейта, Йонас — труба, маримба и ксилофон, Царго — малый барабан, контрабас, фагот, а также и другими лейтхарактеристиками — мелодическими, фактурными, темпо-ритмическими и гармоническими. Причем характеристики Царго и Йонаса во многом сходны: кровная связь отца и сына воплощается именно музыкальными средствами. Идея семьи реализуется и в составе солирующих голосов, включающем четыре разных тембра и образующем две пары — мужскую и женскую, и отражающем определенную иерархию: Царго и Йонас — бас и тенор, Адриана и Рефка — меццо-сопрано и сопрано.

Опера «Мать Адриана» демонстрирует в целом более напряженное и драматичное музыкальное письмо, чем «Любовь издалека». Ее звучанию присущ затемненный оркестровый колорит, в создании которого большую роль играют медные духовые, рояль в функции ударного инструмента, различные барабаны, трубчатые колокола, басовые голоса хора в экстремально низкой тесситуре. В музыкальном тематизме преобладает подчеркнуто антикантиленный тип интонирования. Для инструментального письма характерна многослойная, полиэлементная фактура, плотная, насыщенная диссонантными гармониями вертикаль. В вокальных партиях доминируют мелодии с силлабическим строением, с обилием экспрессивной декламации, дополненной такими выразительными приемами, как говор и крик.

Значимое место в опере занимает хоровая партия, выполняющая одновременно две функции — дополнительной тембровой краски и комментатора действия. В первом случае хоровая партия используется без слов, как, например, в 6-й сцене, где в моменты пауз диалога Йонаса и Царго в партитуре возникают оркестрово-хоровые эпизоды. Или во 2-й сцене, когда хор, буквально скандируя поочередно фонемы «tsa» и «ka» сопровождает эпизод насилия. Во втором случае хор выступает в качестве стороннего

комментирующего голоса, вливаясь в ансамбль солистов, как это происходит в 1-й и 7-й сценах оперы.

В заключение сделан вывод: ряд признаков, обнаруженных в опере, вызывает ассоциации с литературой «потока сознания» и «магического реализма». Это раздвоенность повествования, завуалированность мысли, апелляция к бессознательному, обращение к потаенным локусам человеческой психики, смещение временных планов и многое другое, скрытое в нюансах словесного и музыкального текста. Несмотря на то, что «Мать Адриана» во многом отличается от первой оперы Саариахо, между ними есть немало общего. Помимо сходных элементов драматургического и композиционно-технического плана, в обеих операх поднимаются извечные темы человеческого бытия, подчеркивается идея значимости подсознательного, ирреального, условность границ и предрассудков, сохраняется вектор на воплощение сложных, многогранных женских персонажей, занимающих особую роль в сюжете.

Глава 3. «Эмили»

Идея создать монооперу у Саариахо возникла под влиянием таланта финской певицы-сопрано Кариты Маттила: «“Эмили” была написана специально для Кариты, как в музыкальном, так и в сценическом отношении. На протяжении многих лет я не спускала глаз с Кариты ...»¹¹. Ориентиром в поиске героини был женский персонаж, способный раскрыть актерский и вокальный потенциал певицы, и таким образом выбор пал на биографию выдающегося французского ученого эпохи Просвещения Эмили дю Шатле (1706–1749), которая заинтересовала композитора своей силой и неординарностью¹².

Рассматривая разные аспекты личности прототипа героини, мы приходим к выводу о существующих параллелях с личностью самой Саариахо:

¹¹ Saariaho K. Five Acts in the Life of an Opera Composer. P. 42.

¹² Премьера монооперы «Эмили» состоялась в 2010 году на сцене Лионской оперы в постановке Ф. Жирара.

склонность к глубокой интеллектуальной работе, интерес к явлениям окружающего мира, тяга к теоретическому осмыслению, а также особое переживание опыта материнства.

Анализ *сюжета* и концепции «Эмили» позволил сравнить ее с монооперами «Ожидание» А. Шенберга и «Человеческий голос» Ф. Пуленка. В центре всех трех сочинений находится женский персонаж, однако концепцию «Эмили» отличает взгляд на женщину не только сквозь призму ее переживаний, но отношение к ней как к многогранной фигуре, неординарной личности, в чем ощущается влияние современного отношения к статусу женщины.

Действие монодрамы разворачивается в одну из последних ночей жизни героини, когда она, будучи беременной и опасаясь смерти, в состоянии исступления заканчивает главный труд своей жизни — перевод «Математических начал» И. Ньютона и комментарии к ним. *Либретто* строится на переживаниях, мыслях, воспоминаниях Эмили, перемежающихся фрагментами ее переписки с возлюбленными¹³.

Композиция оперы включает 9 сцен, исполняемых без перерыва: «Предчувствия», «Могила», «Вольтер», «Лучи», «Встреча», «Огонь», «Ребенок», «Начала», «Против забвения». Они связаны с основными мотивами сюжета, сгруппированными вокруг трех образно-смысловых сфер, взаимодействие которых определяет драматургию:¹⁴ лирической сферы, (чувств Эмили к ее возлюбленным), научно-интеллектуальной, связанной с исследованиями героини, и экзистенциальной (рассуждения о смерти и ее предчувствия). В тексте либретто использованы три языка — французский, английский и латынь, — которые тоже распределены по трем образно-смысловым сферам. Этот прием усиливает выразительность и рельефность драматургии.

Музыкальная драматургия монооперы также строится на взаимодействии образных сфер и их элементов — интонационных,

¹³ Автор либретто, как и в двух более ранних операх, — Маалуф.

¹⁴ Такой принцип композиции, состоящей из ряда сцен, каждая из которых имеет господствующую тему, образ, настроение, вызывает ассоциации с романтическим вокальным циклом.

гармонических, ритмических, тембровых. Так, к примеру, *мотив смерти*, относящийся к экзистенциальной сфере, — представляет собой ровный остигатный повтор одной ноты четвертными длительностями, ассоциирующийся с обратным отсчетом времени; *мотив луны* — один из элементов сферы науки — имеет вид протяженных и медленно сменяющихся аккордов струнных, украшенных звуками ударных (тарелочки, вибрафон) и глиссандирующими подголосками духовых.

Музыкальная драматургия разворачивается параллельно драматургии либретто, то есть музыкальные элементы ассоциированы и зачастую совпадают с текстовыми: предчувствие, смерть, Вольтер, огонь, лучи, наука и другие. При этом роль элемента, обеспечивающего музыкально-драматургическое единство материала, принадлежит мотиву предчувствий, что, безусловно, роднит монооперу с «Любовью издалека».

Моноопера «Эмили» от двух более ранних опер отличается камерностью: в партитуре использован расширенный малый состав оркестра. Оригинальность и специфика звучания определяется рядом особых красок, таких как тембр клавесина, которому отводится ведущая роль в оркестре, тембр скрипящего по бумаге гусиного пера, электронная трансформация тембра сопрано. В этой опере электронные средства получили более широкое применение, нежели в «Любви издалека» и «Матери Адриане».

При очень скупом внешнем действии, по сути, представляющим собой монолог героини в ограниченном пространстве ее будуара, акцент переносится на внутреннее действие — ее мысли и чувства. Разные стороны личности и грани характера Эмили раскрываются в насыщенной и экспрессивной партии сопрано. В ней сочетаются эпизоды традиционного оперного пения с преобладанием декламационного стиля и широкий спектр вокальных приемов нового времени — от *Sprechstimme* до электронной обработки голоса, речь и шепот, подражание другим голосам.

Характерные признаки партитуры «Эмили» — комплементарность всех ее «голосов». Взаимодействие инструментальных линий напоминает реплики в

оперном ансамбле, когда начало фразы одного инструмента подхватывается другим инструментом, затем третьим и т. д., а главным регулятором этого процесса становится вокальная партия Эмили: «[О]ркестровая партия тесно связана с ритмом ее дыхания»¹⁵.

В монодраме «Эмили» образ женщины как сильной личности, присутствовавший ранее в творчестве Саариахо, воплощен по-новому. Героиня предстает здесь как воплощение большого дарования и высочайшего интеллекта. Формат монооперы, отличающийся от тех произведений, где драматическое и музыкальное развитие строятся на конфликте человеческих взаимоотношений, позволил композитору экспериментировать в новом для нее русле, где все действие сосредоточено во внутреннем мире одного персонажа.

Заключение

В результате исследования оперного творчества Саариахо 2000-х годов удалось сделать ряд выводов.

1. Объемное и многослойное воплощение сюжетов в операх Саариахо рождает большое количество разнообразных и разнородных аллюзий. Из тех, что рассмотрены в диссертации, напомним лишь некоторые. В «Любви издалека», к примеру, неоднократно возникают отсылки к христианским образам и символам, наталкивающие на их интерпретации в других парадигмах (психоанализ, суфийская концепция). В опере «Мать Адриана» также возникают аллюзии на библейские образы (Мать Скорбящая, Ева), но вместе с тем присутствуют эпизоды, уходящие корнями в более архаичные, дохристианские времена (ритуал жертвоприношения). В моноопере «Эмили» иные аллюзии: помимо выдержек из научных работ И. Ньютона и рассуждений д-ра Шатле либретто содержит упоминание ряда имен великих деятелей науки и искусства разных эпох, тем самым отсылая к их трудам, благодаря чему создается дополнительный смысловой слой. Сюжетный фон опер становится

¹⁵ Saariaho K. Emilie: Programme Note [Electronic source] // Kaija Saariaho: [website]. URL: <http://saariaho.org/works/emilie/> (accessed: 3.01.2020).

импульсом и для возникновения характерных жанровых и историко-стилевых ассоциаций: музыка и фрагменты подлинных текстов средневековой канцони («Любовь издалека»), звучание клавесина, на котором в действительности играла героиня «Эмили», фанфары трубы и дробь малого барабана как звуковые символы войны («Мать Адриана»). В операх Саариахо ощутима связь с традицией европейского музыкального театра, возникают параллели с рядом австро-немецких и французских сочинений.

2. Индивидуальность музыкальных решений в операх во многом определяется спецификой сюжета. В «Любви издалека» преобладают лирика, напевная мелодика, светлый гармонический колорит, красочное полупрозрачное оркестровое звучание. «Мать Адриана» и «Эмили» отличаются от первой оперы декламационностью вокальных партий, диссонантным гармоническим колоритом. В «Матери Адриане» господствует темное, густое оркестровое звучание, в «Эмили» — камерный стиль инструментального письма с большой ролью электронной обработки. Однако центральное положение женских образов объединяет оперы в своеобразный цикл. При этом в каждом из них личность героини раскрывается по-разному: женщина — объект любовных воздыханий, женщина — мать, женщина — ученый.

3. Заявленное во Введении положение о наличии в операх Саариахо сложного, многокомпонентного и «многослойного» действия в процессе анализа удалось подтвердить. Наличие символического ряда, сочетание различных временных планов (прошлого, настоящего, будущего), чередование и наложение реального и ирреального, сознательного и подсознательного присуще всем трем операм. Эти качества способствовали рождению параллелей с разнообразными явлениями из области искусства, литературы, философии.

4. Сюжетная драматургия опер представляет собой взаимодействие нескольких образно-смысловых сфер, связанных с ключевыми идеями и мотивами: война и материнство в «Матери Адриане», любовь, ребенок, наука в «Эмили», идея далекой любви и мира двух героев, которым не суждено соединиться в «Любви издалека». Музыкальная драматургия реализуется в

опоре на узнаваемые повторяющиеся звуковые элементы, комплексы, приемы, мотивы и их трансформацию.

5. Оперы Саариахо стали итогом ее поисков в области композиционной техники, которые происходили на почве инструментальных и камерно-вокальных сочинений. Звуковая вертикаль строится на многозвучных, протяженных аккордах и их постепенной трансформации — своего рода акустического аналога спектральных преобразований. Замедленность этого процесса компенсируется за счет тембрового и фактурного компонентов. Вокальный стиль опер Саариахо разнообразен, он сочетает традиционные и особые приемы интонирования и исполнительские техники. Для создания необходимого образа композитор также использует и средства компьютерной обработки голоса. Инструментальное письмо опер отличается необычайной гибкостью и детализированностью. Линия оркестровой партии всегда тесно сопряжена с вокалом, что рождает эффект высокой тематической плотности.

Исследование опер Саариахо имеет значительные перспективы. Одна из них — расширение материала, изучение двух других опер Саариахо — «Только звук остается» и «Невиновность». Немалый интерес для музыковедов может представлять анализ соотношения композиционных принципов в инструментальной и оперной музыке Саариахо. Кроме того, оперные произведения как синтетический жанр, состоящий из множества компонентов, порождают довольно широкий диапазон исследовательских направлений с теми или иными акцентами.

Публикации по теме диссертации

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК:

1. Бедова, Н. Н. (Саамишвили, Н. Н.) Кайя Саарьяхо и ее опера «Далекая любовь» / Н. Н. Бедова // Музыка и время. — 2012. — № 10. — С. 20–23. — 0,5 п. л.
2. Саамишвили, Н. Н. Музыкальная драматургия и образный строй оперы «Эмили» Кайи Саариахо / Н. Н. Саамишвили // Культура и искусство. — 2016. — № 6 (36). — С. 854–859. — 0,5 п. л.
3. Саамишвили, Н. Н. Между сном и явью : к вопросу о драматургической концепции в опере Кайи Саариахо «Мать Адриана» / Н. Н. Саамишвили // Художественное образование и наука. — 2018. — № 4 (17). — С. 52–57. — 1 п. л.

Другие публикации:

4. Саамишвили, Н. Н. Феномен постмодернистской чувствительности в творчестве Кайи Саариахо и ее опере «Любовь издалека» / Н. Н. Саамишвили // Исследования молодых музыковедов : сборник статей по материалам Всероссийской научной конференции аспирантов и студентов (3–4 апреля 2014). — М. : РАМ имени Гнесиных, 2014. — С. 114–122. — 1 п. л.
5. Саамишвили, Н. Н. Опера Кайи Саариахо «Любовь издалека» : вопросы либретто и композиционной техники / Н. Н. Саамишвили // Philharmonica. International Music Journal. — 2015. — № 2. — С. 342–364. — 1 п. л.
6. Саамишвили, Н. Н. О сценической интерпретации монооперы «Эмили» Кайи Саариахо / Н. Н. Саамишвили // Опера в музыкальном театре : история и современность : сборник научных статей по материалам международной конференции. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2016. — С. 363–373. — 1 п. л.

7. Саамишвили, Н. Н. «Эмили» Кайи Саариахо — моноопера-портрет [Электронный ресурс] / Н. Н. Саамишвили // *Philharmonica. International Music Journal*. — 2016. — № 3. — С. 1–13. — URL : https://enotabene.ru/phil/article_20952.html (дата обращения: 12.08.2020). — 1 п. л.
8. Саамишвили, Н. Н. Опера «Мать Адриана» Кайи Саариахо : композиция и система персонажей [Электронный ресурс] / Н. Н. Саамишвили // *Научные школы в музыковедении XXI века : к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных. Материалы Международной научной онлайн-конференции, 24–27 ноября 2020 г. / ред.-сост. Т.И. Науменко. — М. : РАМ имени Гнесиных, 2020. — С. 561–570. — URL: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Nauchnie_shkoli_v_musikovedenii_Sbornik_statey_2020.pdf (дата обращения: 12.08.2020). — 1 п. л.*
9. Саамишвили, Н. Н. Проблема синестезии в творчестве Кайи Саариахо / Н. Н. Саамишвили // *Проблемы синестезии и поэтика авангарда : сборник статей / отв. ред. Н. В. Злыднева. — М. : ГИИ, 2020. — С. 125–141. — 1 п. л.*
10. Saamishvili, N. N. The opera of Kaija Saariaho «L'amour de loin»: questions of libretto and composing technique / N. N. Saamishvili // *Philharmonica. International Music Journal*. — 2015. — № 2. — P. 323–341. — 1 п. л.
11. Saamishvili, N. N. Some Features of Libretto and Musical Composition in “L'amour de loin” by Kaija Saariaho [Electronic resource] / N. Saamishvili // *Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 284. 2nd International Conference on Art Studies : Science, Experience, Education (ICASSEE 2018)*. — P. 667–671. — URL : <https://www.atlantis-press.com/proceedings/icassee-18/55908401> (дата обращения: 20.03.2019). — 1 п. л.