

УДК 78.01/78.072.2+781.43/782.1

*Бай Цюань***ОПЕРНАЯ МЕЛОДИЯ КАК ПРЕДМЕТ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ДИСКУРСА: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ**

Предлагаются актуальные критерии оценки феномена оперной мелодии, намечаются пути создания единой теории оперного мелоса. Обобщение положений ряда музыковедческих и культурологических исследований позволяет выделять текстологический подход к изучению оперной мелодии, определять основные способы ее характеристики. Рассматриваются взаимосвязи оперной мелодии и семантических модусов вербальной коммуникации.

Ключевые слова: оперная мелодия, оперный мелос, мелодийная тема, художественная коммуникация, семантика, «психологическая полифония».

Создание теории оперной мелодии остается одним из насущных заданий музыковедения по нескольким причинам. Во-первых, именно мелодический материал оперы обеспечивает ее особую художественную привлекательность и выражает ее интонационно-стилистическую специфику; во-вторых, категория оперной мелодии еще не явилась специальным предметом музыковедческого рассмотрения; в-третьих, понятие мелодии нуждается в развитии и уточнении с эстетической, жанрово-стилевой и интонационно-стилистической сторон. Оперная поэтика в своем историческом становлении не только тесно связана с феноменом мелодии, но и во многом способствует его семантическому обособлению. Поэтому исследование данного феномена позволяет уточнять общие музыковедческие подходы к мелодическим «заданиям» и возможностям музыки.

Исходя из сказанного главной задачей данной статьи является определение основных коммуникативных предпосылок и принципов формирования оперного мелоса как семантической парадигмы музыкального искусства, профессионального музыкального творчества, не только композиторского, но и исполнительского.

Понятие о мелодии как едином и общем способе организации музыкальной материи способствовало его перерождению в категорию мелодики, которая позиционируется как один из факторов музыкального мышления и одна из универсалий музыкально-творческого процесса. О. Шелудякова даже утверждает, что мелодика явилась первичным, исконным способом бытия музыки как высказывания, и

хотя за многовековую историю музыки она менялась, в соответствии с пониманием музыки в каждую из эпох, «мелодика была всегда» [8].

Автор пытается обосновать тот факт, что и в фольклоре, и в моднодические эпохи существует некое «мелодическое высказывание», вернее, существует музыкальное начало, которое можно трактовать как мелодическое, причем понятия монодии и одноголосия трактуют как тождественные и взаимозаменяемые относительно явления мелодии. С последним утверждением так же трудно согласиться, как и с мыслью о том, что многоголосие — это полифоническая форма бытия мелодического материала, а гомофония «выделила одну мелодическую линию как носительницу основного смысла, сосредоточив в ней сущность музыкального высказывания и убрав все остальные голоса в гомогенный слой аккомпанемента. Именно тогда, когда родилось гомофонно-гармоническое мышление как способ существования музыки, мелодия вырвалась на свободу, интегрировав в себе как горизонтальные, так и вертикальные силы взаимодействия» [8, с. 5].

Появление мелодического плана музыкальной выразительности знаменует определенный и достаточно поздний этап развития средств музыкальной выразительности как уже вполне автономной художественно-видовой сферы. О мелодии как специфически музыкальном явлении можно судить тогда, когда, во-первых, музыка уже автономизировалась от слова и ритуального действия; во-вторых, определились художественно-коммуникативные функции музыкального звучания (воздействия); в-третьих, сформировались внутримызыкальные критерии дифференциации приемов по их образной значимости. В целом можно утверждать, что мелодическая сфера музыки достигает художественной зрелости тогда, когда определяют строение и семантика музыки как текста (текстологических уровней музыкального творчества).

Текстологический подход, обнаруживаемый в работе А. Самойленко, позволяет присоединить к понятиям мелодии, мелоса, мелодики категорию мелодичности как выражающую свойства и качества музыкального интонирования, позволяющие выделять устойчивые типы музыкальной семантики [5].

С данной точки зрения, ведущие жанрово-семантические доминанты музыки возникают в связи с текстологическими тенденциями музыки, такими как ораториальность, моторность и мелодичность, причем автор указывает, что эти тенденции сформировались в со-

ответствии с историческим становлением основных жанровых сфер музыки (вокально-хоровой, инструментально-симфонической и камерной), а взаимодействие их обеспечивается теми формами, которые занимают переходное транзитивное положение, в том числе оперными.

Так обнаруживается сближение мелодичности с тенденцией камернизации, из приоритетной жанровой черты трансформирующейся в качественный стилевой показатель. Возникает представление о том, что обособление мелодичности и мелодического мышления — эпифеномен стилевого самоопределения музыки, то есть выделения стилевого качества музыкального звучания и значения (музыкального текста) как отдельного ценностного вектора самодвижения музыки. В таком случае правильно предположить, что явление индивидуализированной и характеристичной мелодии сопутствует формированию и выделению индивидуального стиля, стиля как личностного фактора музыкального искусства — следовательно, стиля как феномена композиторской поэтики.

Как пишет музыковед, «...в «камернизации» выражена безусловность обособленности, отдельности человека, его уникальности, но и его одиночества, а также — условность преодоления границ личностной индивидуации в сопричастии к «другому», одновременно важность такого сопричастия путем сознательного усилия как единственной возможности уменьшить разобщенность людей. Идея личностной ценности согласована в данном случае с представлениями о психологическом тезаурусе человека; границы между человеком и миром уводятся вглубь личностного сознания» [5, с. 309].

Сфера мелодичности обнаруживает сложносоставной характер, поскольку в нее входят стилистические фигуры мадригалов, ариозности, песенности, романсности, речитативности, декламационности, ноктюрновости, многих иных обобщенных и индивидуализированных специфически музыкальных интонационных синтагм, в том числе особого сонорного мелоса. Ее отличительным признаком становится вокально-голосовая интонационность, причем не общинно-хоровая, как в ораториальной текстовой сфере, а индивидуализированная сольная, более свободная и легко вбирающая инструментальные обороты. Ей присущи опора на горизонталь (подчинение ей вертикальных закономерностей), изоляция элементов темы — мелодии, усиление дискретности с целью повышения выразительности интонационной горизонтали, точность мелодического

рельефа, вырастающая из его «точности», самостоятельности, отдельности каждого момента тоновой артикуляции, преобладание лирического начала как в связи с чувственной «предметностью» музыкального звучания, так и в связи с индивидуацией данного чувства, с обращенностью к личностному «Я» одновременно с выраженностью авторского «Я».

По наблюдению музыковеда, уровни и группы текстовых формул музыки как единого текстового пространства сопоставимы с родовыми жанровыми «темами» — эпической, драматической (трагедийной), лирической. Для каждой из названных тем оказываются характерными свои композиционные «сюжеты» и интонационные «образы». Их взаимодействие в процессе исторической эволюции музыки усиливает переходные свойства музыкального текста и способствует появлению обширной области полистилистических, соответственно полисемичных музыкальных фигур (часто авторизованных), которые могут рассматриваться как «интертекстуальные».

Именно в таком интертекстуальном значении входит в память культуры оперный мелос. Он становится основой развития профессионального европейского музыкального творчества и отличительной чертой музыкального синтаксиса Нового времени, обусловленного интересом к психологической сфере человеческого бытия. Оперная мелодия интегрирует интонации сольных музыкальных «высказываний», одновременно разделяет и типизирует их образные значения в соответствии с сюжетно-сценическим положением и назначением персонажей оперного действия. Ее общими содержательными факторами выступают движение — как воспроизведение динамики взаимоотношений действующих лиц — и переживание — как процесс осмысления данных отношений. Таким образом, оперная мелодия знаменует временное начало, является темпоральным образованием, разворачивается в определенном композиционном времени и координирует его существенные опорные моменты.

Моментальность и протяженность — антиномичные свойства мелодического построения, своеобразно составляющиеся между собой: чем значительнее «интонационные моменты» мелодического становления оперного образа, тем важнее их развитие, повторение и вариантное закрепление в общем строе оперного образа как его музыкально-смыслового эквивалента, тем активнее их вхождение в общий музыкально-драматургический контекст оперного произведения.

О. Шелудякова справедливо отмечает, что вершиной развития мелодического мышления становится позднеромантический стиль. Не менее важным представляется ее намерение сопоставить понятия мелодии и темы при рассмотрении формообразующих функций мелодического материала. Данный автор создает своеобразную антологию определений мелодии, позволяющую обнаруживать их общую черту: признание в мелодии, прежде всего, линейной (горизонтальной) последовательности музыкальных тонов, достигающей структурной и смысловой сопряженности как особого (единичного и единственного) «высказывания» [8]. Но, позволим себе заметить, что фактурное одногласие, обычно приписываемое мелодии, не является незыблемым условием, поскольку мелодический контур может разнообразно удваиваться по вертикали, обрастать подголосками и контрапунктами, не теряя значения рельефа и уникального интонационного события. Более того, мелодический план оперного произведения включает в себя и фактурно-гармонические, и темброво-регистровые характеристики, от вокальных голосов (напомним, что греч. *melodia* — песня, пение) передается инструментальным, «заряжает» последние своей *позитивной интонационной энергетикой* (см.: [4]).

Семантические функции мелодии обусловлены ее адресованностью, во всех значениях и жанровых положениях, тому высшему состоянию позитивного резонанса человека с миром, которое определяется как состояние любви. «Одной любви музыка уступает, но и любовь — мелодия...»: эта поэтическая строка А. Пушкина может служить вводным постулатом для музыковедческого изучения оперного мелоса.

Исследование Чжен Цзин позволяет утверждать, что выделение мелодической парадигмы, развитие особого *мелодического стиля* в оперном творчестве композиторов романтической эпохи обусловлено оперной спецификацией темы любви. Благодаря воплощению данной темы как ведущей и объединяющей все сюжетные повороты оперного действия оперная мелодия оказывается «главной сольной музыкальной характеристикой, связанной с накоплением различных семантических свойств и диалогизацией стилистического материала» [7, с. 37].

Китайский музыковед, осваивающий европейскую оперную традицию, предлагает пользоваться понятием «мелодийной темы», отмечая, что мелодийная тематическая характеристика образа оперного

героя представляет как индивидуализированную сторону этого образа, так и его обобщенный смысл. Хотя семантическая модель оперы в целом является более широкой и разнообразной, чем образно-смысловая приуроченность мелодийной темы, но концепционная направленность оперного замысла, его идейная конкретизация целиком зависят именно от индивидуальной интерпретации «мелодийного облика» главного персонажа (нескольких ведущих персонажей, но с функциональным преимуществом одного из них) [7, с. 149–150].

По ее наблюдению, во-первых, тема любви реализуется в опере и в действенно-персонажном плане, и как музыкально-мелодийная, выраженная средствами музыкальной стилистики, причем во второй своей форме она непосредственно воплощает образ оперного персонажа, подключая к нему все средства интонационного контекста. «В связи с развитием темы любви в опере субъектом действия выступает голос человека — его способность к индивидуальному свободному оперированию собственным голосом, а также отдельные тембровые роли, специфические тембровые качества действующих лиц, которые противостоят обще-тембровой хоровой или оркестровой стороне оперы» [7, с. 163].

Во-вторых, автор обнаруживает особое значение лирического начала, способов лирического осмысления в формировании музыкального языка оперы и во всей организационной системе оперной поэтики. На ее взгляд, именно преобладание лирического проявляется в ведущем значении вокально-мелодического тематизма оперы, определяет его стилистические слагаемые, среди которых полярными выступают речитация и гимничность [7, с. 165].

Обращаясь к анализу конкретных оперных произведений, Чжен Цзин находит в операх П. Чайковского взаимодействие обобщающих, призванных выражать целостную идею, позитивных мелодийных построений синтетического интонационного типа, и детализированных локальных интонационных формул, «мотивов состояний», призванных активизировать действие, становящихся мелодийными знаками психологического состояния оперного героя и конкретными коммуникативными характеристиками.

Особое внимание уделяется лейтмотивной системе оперного текста, благодаря которой мелодийная тема способна выступать не только семантической составляющей оперного произведения, но и отдельным репрезентантом, который, чаще всего, приобретает персонифицированные черты.

Мелодический материал оперы обнаруживает имманентные эстетические и драматургические закономерности, связанные с взаимодействием вербальных и музыкальных факторов оперной речи персонажей: «Потеря мелодической красоты, жесткость, скованность, речитативное ограничение, с одной стороны, как последняя граница речевой индивидуализации голоса персонажа, и широта диапазона развития мелодической (мелодийной) темы, со всеми признаками лирического мелоса и с преимуществом гимнического начала, с другой, символизирующая торжество любви и ее принадлежности ко всему миру — таковыми предстают концепты любви, воссоздающие ее главную антиномию в операх Д. Пуччини «Богема» и П. Чайковского «Пиковая дама» (частично — «Евгений Онегин» и «Мазепа»). В зависимости от того, какой из этих концептов становится завершающим, опера приобретает лирико-трагедийное или лирико-эпическое жанровое наклонение. Заметим, что подобная поляризация — концептуализация происходит в тех оперных произведениях, которые, согласно стилевым установкам авторов, развивают трагедийную интерпретативную тенденцию темы любви.

Но и в операх с эпической интерпретативной тенденцией главный музыкально-тематический концепт любви, то есть непосредственное музыкальное «объяснение в любви», является связанным со стилистической сферой гимничности, обогащенной песенными, ариозными вокальными мелодическими оборотами, иными стилистическими эпифеноменами» [7, с. 153–154].

Следовательно, в оперном мелосе возникает своего рода «горизонтальная полистилистика» или горизонтальное выравнивание и антитетичность контрастных стилистических комплексов, служащая выявлению «психологической полифонии» ведущих оперных образов. При этом оперная мелодия не упрощает — не уплощает — драматические сложности, противоречия в музыкальной судьбе оперного персонажа, но возлагает на себя функции их объяснения и разрешения.

«Музыкальное звучание берет на себя функции поэтического обобщения, освобожденного от семантического регламента слова, что ведет к возрастанию роли симфонической стороны оперы. С другой стороны, мелодический музыкальный материал способствует возвышенной поэтизации образа действующего лица, предусматривая и противоположную возможность — движение в сторону прозаического снижения, в случае господства словесно-речевого материала».

ла, речитативных интонаций, вплоть до полупения-полуговора или «сухой» речи» [7, с. 158].

Оперная мелодия концентрирует и своеобразно сублимирует семантические модусы вербальной коммуникации. Опираясь на некоторые культурологические и социально-психологические работы [1–3; 9], выделим те из них, которые являются наиболее значимыми для интонационного содержания музыкального текста оперы и его исполнительского преподнесения:

- чистота интонирования — точность тоновых позиций и их временной ритмической соотнесенности, отчетливость словесной артикуляции — в наибольшей степени содействует «эстетической доброжелательности», образной ясности и «понятности» создаваемого звукообраза;

- динамическая гибкость — разнообразие тембровых градаций голоса и агогических нюансов, свобода и мера громкостной подачи — способствуют владению временем и пространством звучания как процессом артикуляции музыкального смысла;

- предметность — осознанность и интеллектуальная включенность — обеспечивают уровень и характер персонификации музыкального образа, глубину проникновения в него;

- наконец, эмпатийность и суггестивность — вчувствование и способность транслировать в звучании испытываемое переживание — создают эмоциональную силу художественного убеждения.

В связи с суггестивными свойствами оперного мелоса, которые являются общими для вербального и музыкального уровней художественной коммуникации, выделяются понятия «мелодики голоса», *эмоциональной экспрессии и интенциональности*.

Так, первая характеризуется тем, что мелодика голоса способствует лучшему проникновению в сознание и подсознание слушателя, позволяет установить первоначальный контакт в процессе коммуникации; вторая выражается в более сильной эмоциональной окрашенности, при которой провоцируются сопереживание выражаемым чувствам и возникновение эмоций, равносильных «тону переживаний» адресанта художественного диалога; третья ведет к тому, что восприятие слушателей приобретает особенно действенный характер, поскольку «в голосе говорящего появились определенная окраска, такой тембр, который подсознательно воспринимается как смысловое указание, конкретизация-актуализация возможного отношения, переживания и/или поступка» [9].

Інтенціональність оперної мелодії — це її здатність породити «музикально-звукові жесты» як власну психологічну предметність. По спостереженню О. Катаєвої, «звукові жесты, що належать до мелодики звучущої мови, скорочують вербальний текст, замінюючи слова і включаючи в діалог те чи інші додаткові значення. Виступаючи в ролі самостійної репліки або включаючись в висловлювання, що складається з вербальних і невербальних елементів, звуковий жест виявляє багаті ресурси як чисті інформативні, так і експресивні» [3].

Таким чином, характеристики оперної мелодії як художньо-комунікативного феномена, пов'язаного з психологічними можливостями музикального формування людського голосу, можна визначити як персоніфікацію-характеристичність, рефлексивність і семиотичність — психологічну предметність і вагомість. Вони призначені актуалізувати особистісний ліричний аспект музикального образу як досвід людського співчуття, що перемагає психологічні протиріччя і забезпечує спільне значення художнього переживання.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. Музикальна форма як процес. Кн. 1–2 / Б. Асаф'єв. — Л. : Музгиз, Ленінгр. отд-ние, 1963. — 378 с.
2. Асаф'єв Б. Речева інтонація / Б. Асаф'єв. — М. ; Л., 1965.
3. Катаєва О. Комунікативні основи мелодики голосу особистості [Електронний ресурс] / О. В. Катаєва, О. В. Ромахи. — Режим доступу : <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/622-communicative-framework-melodic-voice-personality.html>
4. Курт Ґ. Романтична гармонія і її криза в «Тристані» Вагнера / Ґ. Курт ; пер. з нім. Г. Балтер ; предисл. і комент. М. Ґтінґера. — М. : Музика, 1975. — 551 с.
5. Самойленко А. Діалог як музикально-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства : дисс. ... докт. мистецтв. / А. І. Самойленко. — Одеса, 2002. — 426 с.
6. Тюлін Ю. Музикальна форма : [учебник для муз. училищ] / [общ. ред. проф. Ю. Н. Тюліна]. — М. : Музика, 1974. — 359 с.
7. Чжен Цзин. Тема любові як естетична і музикально-інтонаційна парадигма оперного жанру : дис. ... канд. мистецтвознавства ; спец. 17.00.03 — музикальне мистецтво. — Одеса, 2013. — 184 с.
8. Шелудякова О. Феномен мелодики в музиці пізнього романтизму : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.02 / Оксана Євгенівна Шелудякова. — Катеринбург, 2006. — 710 с.

9. Эффективная коммуникация: история, теория, практика : словарь-справочник. — М., 2005. — 960 с.

Бай Цюань. Оперна мелодія як предмет музикознавчого дискурсу: до постановки проблеми. Пропонуються актуальні критерії оцінки феномена оперної мелодії, накреслюються шляхи створення єдиної теорії оперного мелосу. Узагальнення положень низки музикознавчих та культурологічних досліджень дозволяє виокремлювати текстологічний підхід до вивчення оперної мелодії, визначати основні способи її характеристики. Розглядаються взаємозв'язки оперної мелодії та семантичних модусів вербальної комунікації.

Ключові слова: оперна мелодія, оперний мелос, мелодійна тема, художня комунікація, семантика, «психологічна поліфонія».

Bai Chuan. Opera melody as a subject of musicological discourse: to the problem statement. Are current assessment criteria of the phenomenon of Opera tunes, and the ways of creating a unified theory of Opera melodies. The generalization of the provisions of a number of musicological and culturological research allows you to select textual approach to the study of Opera tunes, to define the main ways of its characteristics. We consider the relationship of the Opera ringtones and semantic modes of verbal communication.

Key words: Opera melody, Opera and melos, melody theme, artistic communication, semantics, «psychological polyphony».

