

УДК 78.01+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–322–331

Чжан Івен

ORCID: 0000–0002–0495–1503

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
OdZhangYiwen@gmail.com

ПОЛІМЕЛОДИЗМ ЯК ЧИННИК ВОКАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ОПЕРНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Мета статті — виявити значення полімелодизму як властивості оперної мови останньої третини XIX століття, що віддзеркалює нове відчуття історичного та особистісного часу, звідси — нове розуміння оперного хронотопу, яке впливає на виконавське сприйняття та відтворення оперного задуму. *Методологія* роботи визначається жанрово-стильовим оперознавчим підходом, з поглибленням темпорального аспекту та стилістичних характеристик. *Наукова новизна* статті зумовлена проєкцією поняття полімелодизму до сфери оперної поетики пізньоромантичної доби, зокрема до творчості російських композиторів останньої третини XIX століття, типологією темпоральних передумов оперного мелодійного мислення, розширенням творчих завдань оперної вокально-виконавської інтерпретації. *Висновки* статті дозволяють зазначити: полімелодизм є ознакою вищого етапу розвитку, водночас кризового стану оперної поетики наприкінці романтичної доби, зумовлений не лише ускладненням композиторського мислення та фактурно-тематичного письма, а й новими тенденціями концептуалізації оперного художнього часу, тобто змінами у семантичних настановах жанрової форми опери. Відповідно до авторського тлумачення темпоральних засад оперного твору кожен з російських майстрів створює власні способи поліфонізації — полілогічного ускладнення оперного мелосу.

Ключові слова: оперний полімелодизм, полілог, темпоральність, оперний хронотоп, оперний мелос.

Zhang Yiwen, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Polymelodism as a factor of vocal-performance opera interpretation

The purpose of this article is to reveal the value of polymelodism as a feature of opera language of the last third of the 19th century, reflecting a new sense of historical and personal time, hence a new understanding of opera chronotope that influences the performer's perception and reproduction of opera. The methodology of the work is determined by the genre-style operative study approach, with deepening of temporal aspect and stylistic character-

istics. **The scientific novelty** of the article is due to the projection of the concept of polymelodism into the sphere of operatic poetics of the late-romantic era, in particular to the creativity of Russian composers of the last third of the XIX century; to the typology of temporal prerequisites of operatic melodic thinking; to the expansion of creative tasks of operatic vocal performance. **The conclusions** of the article allow us to determine the following: polymelodism is a sign of a higher stage of development, at the same time the crisis state of operatic poetics at the end of the romantic era, caused not only by the complication of composer's thinking and textural-thematic writing, but also by new tendencies of conceptualization of opera art time, that is, changes in the semantic directions of the genre form of opera. According to the author's interpretation of the temporal foundations of the opera, each of the Russian masters creates their own methods of polyphonization — a polylogical complication of the operatic melody.

Keywords: opera polymelodism, polylogue, temporality, opera chronotope, opera melos.

Чжан Ивен, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Полимелодизм как фактор вокально-исполнительской оперной интерпретации

Цель статьи — выявить значение полимелодизма как свойства оперного языка последней трети XIX века, отражающего новое ощущение исторического и личностного времени, отсюда — новое понимание оперного хронотопа, которое влияет на исполнительское восприятие и воспроизведение оперного замысла. **Методология** работы определяется жанрово-стилевым опероведческим подходом, с углублением темпорального аспекта и стилистических характеристик. **Научная новизна** статьи обусловлена проекцией понятия полимелодизма в сферу оперной поэтики позднеромантической эпохи, в частности в творчество русских композиторов последней трети XIX века, типологией темпоральных предпосылок оперного мелодического мышления, расширением творческих задач оперной вокально-исполнительской интерпретации. **Выводы** статьи позволяют определять, что: полимелодизм является признаком высшего этапа развития, одновременно кризисного состояния оперной поэтики в конце романтической эпохи, обусловлен не только осложнением композиторского мышления и фактурно-тематического письма, но и новыми тенденциями концептуализации оперного художественного времени, то есть изменениями в семантических установках жанровой формы оперы. В соответствии с авторским толкованием темпоральных принципов оперного произведения каждый из композиторов создает собственные способы полифонизация — полилогического усложнения оперного мелоса.

Ключевые слова: оперный полимелодизм, полилог, темпоральность, оперный хронотоп, оперный мелос.

Актуальність теми роботи. Явище полімелодизму притаманне багатьом жанровим формам музичного мистецтва у його пізньоромантичному періоді, що знаменується розквітом вокального та інструментального мелосу, щедрістю фактурних відкриттів та інтонаційно-тематичною винахідливістю творців музики. Воно, з одного боку, віддзеркалює підсилення ролі поліфонічних прийомів у фактурному викладі музичного матеріалу, ускладнення структури твору (логіки мислення) у цілому; з іншого, в полілогічності мелодійного викладу проявляється надлишковість, перенасиченість музичного мелосу наприкінці класико-романтичного періоду як знак його вершинного розвитку, що водночас стає знаком кризового стану музичної творчості, яка опиняється перед необхідністю підведення підсумків та здійснення змін. Оперна поетика пізнього романтизму також відзначена рисами поліфонізації на усіх рівнях; закономірно, що прагнення смислової поліфонії внаслідок ускладнення оперних концепцій веде до полістилістичних ефектів, а вони, поглиблюючись, активізують засоби стильового полілогу, тобто провокують рух до *стильової поліфонії*, яка стане магістральною ознакою наступної доби, ХХ століття. Полімелодизм оперної композиції виникає як своєрідна «гра часів» — гра музично-стильових меж усередині жанру, коли сполучення ціннісно-завершеного минулого художнього часу та гостроти переживання теперішнього моменту у новій інтонаційній формі відбувається не тільки в часовій послідовності опери, діахронно, але й у просторовій фактурній вертикалі, що відбиває наповнення сценічного простору, симультанно — шляхом гармонійних ускладнень, включення позафункціональної гармонійної логіки, комплексів дисонантної діатоніки та несанкціонованої хроматики.

Мета статті — виявити значення полімелодизму як властивості оперної мови останньої третини ХІХ століття, що віддзеркалює нове відчуття історичного та особистісного часу, звідси — нове розуміння оперного хронотопу, яке впливає на виконавське сприйняття та відтворення оперного задуму.

Основний зміст статті. Музика майже завжди розглядається як часове явище, оскільки в будь-якому музичному творі безпосереднє звучання створює відчуття перебігу часу. В опері рух музичний створює той ефект безперервного часового розгортання, який компенсує неминучі для драматичного твору протиріччя між сценічними розтягуваннями й стисканнями у часі, тобто музика в опері перетворює умовний сценічний зображуваний час у безумовний, фактичний. Але

через цю свою «фактичність», часову безпосередність музика апелює — музичними ж засобами — до художніх подій та явищ, що вже відбулися у минулому, закріпленому, замкненому у певних жанрових формах; ці форми стають частиною музично-семантичного простору, через них пізнається відношення жанру до соціально-ідеологічної ієрархії музично-культурних подій.

Створюючи музичний час опери, європейські композитори, серед них російські, відбивали історичний час через психологічні стани героїв, динаміку розвитку основних образів, а в більш широкому сенсі — за допомогою відбиття світорозуміння самого автора, який залишається у власному теперішньому, тобто затверджує власне сьогодення як провідний часовий аспект. У такий спосіб в оперну поетику входить і часова антиномія «минуле — сьогодення» в її авторському (композиторському) розумінні, розгадати значення якої можливо, не лише вивчаючи цілісну авторську оперну поетику, але і рухаючись вглиб композиції, до її власних музично-текстових полілогічних сполучень. Ускладнення художнього часу стає найбільш вагомим приводом для ускладнення мелодійно-тематичного змісту оперного твору. Таким чином тлумачення часу композитором, котре виражається через застосований стилістичний та стильовий матеріал, тобто завдяки узагальненню в оперному мелосі стилістичних засобів та стильових ідей, набуває концептуальної спрямованості, тому є засадничими і для виконавської інтерпретації, особливо у процесі вокально-виконавського відтворення партій провідних героїв опери. Полімелодизм пізньоромантичної оперної поетики розкривається як її своєрідна музична поліхронія — часова полімодальність, зрозуміти яку можна лише у цілісному жанровому контексті твору. Російські композитори у цьому плані проявили надзвичайну винахідливість, здійснюючи три основні жанрово-естетичні форми темпоральної організації стильового та стилістичного матеріалу — мелодійної мови опери: казково-легендарну епіко-ліричну; особистісно-психологічну; лірико-драматичну; історико-міфологічну; епіко-драматичну. Перша форма широко й всебічно розкривається у творчості М. Римського-Корсакова, другу здійснює у своїх пушкінських операх П. Чайковський; третя увінчує досвід історичної реконструкції давньогрецької трагедії та позитивістської репрезентації ренесансного музичного мислення С. Танєєва. Виконання вокальних партій у творах названих композиторів не можливе поза усвідомленням змістових концепційних та композиційно-технологічних передумов їх *оперного полімелодизму*.

Особливий інтерес М. Римського-Корсакова до казково-легендарного часу пояснюється завданням (ідеєю) його зіставлення з часом умовно-реальним (у межах художнього), тобто зустрічаються власне вже три форми часу: теперішній художньо здійснюваний; умовний казково-фантастичний, канонічно-жанровий стилізований; умовно-реальний, презентуючий оригінальні мовні авторські знахідки. Вихід з казкового часу до реального відбувається за допомогою зняття *стилізованої ілюзії* — або *темпоральної алюзії*, але це може виявитися згубним для деяких з оперних героїв. З таким самовикриттям пов'язані завершення пізніх казкових опер («Казки про царя Салтана», «Золотого півника»); але Римський-Корсаков використовує й інші прийоми виходу до реальності як у справжнє теперішнє для думки й почуття. По-перше, це фінальне об'єднання учасників сценічної дії у позасюжетній післямові, що несе актуальну мораль як вказівку на підвищену серйозність автора-«оповідача» (другий етап фіналів); по-друге, це застосування далекої для казково-епічного матеріалу, відчуженої від нього дисонантної сфери, покликаної демонструвати реальний драматизм буття людської (музичної) свідомості. Темпоральний аспект оперної дії взаємозумовлений просторовим, тому зі сценічним простором та зміною декорацій. Оскільки це і обсяг сприйняття світу, даний тому або іншому персонажу, то виникає ускладнення, своєрідна поліфонія і просторових координат опери як роздвоєння на реальне — уявне, замкнене — відкрите, прикінцеве — нескінченне, історичне (звичаєве) — природне позалюдське, як полярні показники спатіального змісту.

Природа в оперній поезії Римського-Корсакова також подвійна; з одного боку, вона є частиною народного побуту, позитивним началом, що породжує людину; з іншого боку — характеризується як сфера надзвичайного, чудесного, що дивує й навіть жахає. Ця сторона музичної мови опер Римського-Корсакова забезпечує найбільш яскраву його нову авторську риторичку (поряд з тематизмом природно-людської сфери), насамперед *шляхом проектування гармонійних нововведень до мелодійної сфери*, що помітно ускладнює останню (див.: [5]). Іншими словами, мелодійна горизонталь визначається вертикальним ладово-гармонійним «профілем» (гармонізується та розшаровується). Саме нові мелодійні формули, *мелодійні теми*, дозволяють композитору музично виразити перехід від чудесного до згубного, так само як і показати рятівне переродження. Наприклад, арпеджований хід по звуках зменшеного септакорду у високому регі-

стрі, у партіях арфи або струнних передвіщає появу Панночки, Волхови, Царівни-Лебідь, тіні князівни Млади у снах Яромира. Ця ж гармонія в низькому регістрі, посилена тремолюючим звучанням, стає загрозливим знаком. Так, в операх «Псковитянка» і «Боярина Віра Шелого» подібні сценічні ситуації (сцена в лісі) підкреслені за допомогою тривалого застосування зменшеного септакорду на тих самих словах: «А ліс густий...» Це ж співзвуччя набуває особливо похмурого характеру у сцені грози в «Псковитянці». Ланцюжок зменшених септакордів з'являється в партії Оксани, що милується картиною зоряного піднебесся, на словах «Ух, страшно...» Послідовність зменшених септакордів на відстані тритону використовується в «страшних секвенціях» в «Ночі перед Різдом» [4].

Ставлення до музичного матеріалу виявляється в найбільш частому способі його викладу шляхом багаторазового варійованого повторення початкового короткого мотиву, тобто у варіантно-варіаційному методі мелодійно-тематичного становлення, який вважається типовим для петербурзьких музикантів; але Римський-Корсаков укрупнює деталі музичного висловлення, іноді виділяючи одну інтонацію, одну гармонію або ладову барву, підсилює композиційну й семантичну самостійність афористично коротких мотивів, здатних представляти різні жанрово-стилістичні сфери музики (різні рівні музичного тексту), чергує їх, наближаючись у музичному розвитку до загальної сюжетної логіки.

Прикладом такої мотивно-тематичної роботи з музичним матеріалом є третя й четверта дії «Кітежа». Провідні короткі лейтмотиви змінюють один одного, їх чергування веде до семантичних контрастів, як, наприклад, зміна теми навали другою фанфарною темою Кітежа або ж лейттемою порятунку Кітежа, буквально ілюструючи сценічну дію. Мотивне формування тематичної горизонталі та її щільне заповнення лейтмотивами дозволяє знаходити в «Кітежі» ефект «нескінченної мелодії» — один з характерних моментів мимовільного вагнеріанства Римського-Корсакова.

У композиторській творчості дев'ятнадцятого століття, і це часто пов'язують із домінуючим романтичним напрямком, мелодика в музиці набуває нових синтаксичних й формальних можливостей, обумовлюючи новий тип музичної теми, тематичного комплексу, а також нові аспекти взаємозалежності між тематизмом і музичною формою. Мелодика починає панувати над фактурними нормами, з одного боку, убираючи функціональні залежності тонів, властиві

гармонійній вертикалі, тобто перетворюючись у лінійно розміщену гармонію, а з іншого — підкоряючи побудову гармонійної вертикалі інтонаційній волі мелодійної горизонталі, тобто перетворюючи гармонію в мелодію.

Оперна поетика П. Чайковського виявляє гармонійну рівновагу обох тенденцій взаємодії мелодійно-тематичного й фактурно-гармонійного планів музичного оперного тексту. Звернувшись до аналітичних спостережень, що містяться в дослідженні Чжу Лу [6], відзначимо, що йому вдалося виявити зв'язок оперної поетики П. Чайковського з принципами використання «інтонаційного словника епохи», відкритими М. Глінкою. Спираючись на синтез інтонацій міської й селянської пісні, побутового романсу, поєднуючи його зі стилістичними відкриттями сучасних західноєвропейських композиторів-романтиків, Чайковський створив свою мелодійну мову, що дозволяє психологічно збагачувати, лірично поглиблювати масштабні художні задуми, звертатися до найбільш широких естетичних оцінок людського досвіду, виявляючи його позитивний ціннісний аспект, одночасно неперекорність індивідуально-особистісних протиріч.

Навіть у симфонічних творах П. Чайковського «мелодійні теми» здатні перетворюватися на свого роду «ліричних героїв», досягати рівня провідних культурних символів вже в автономній, суто музичній формі, виступаючи синтезом оперних і інструментально-оркестрових засобів музичної виразності. В опері «Євгеній Онегін» саме симфонічний розмах того *мелодійного тематизму*, який передається від Тетяни до Онегіна в заключній сцені опери, дозволяє їй у цьому образі знаходити риси «ліричного героя». Але переломним моментом оперної дії, своєрідним підсумком «ліричних сцен» виявляється арія Гремїна, який своєю відстороненістю та удаваним спокоєм — атараксичною емоцією — оголошує вирок почуттям Тетяни та Онегіна як нездійсненим.

В опері «Мазепа», хоча Чайковського найбільше приваблювало мелодійне окреслення образу Марії, яскраво виражені характерні риси всіх інших персонажів, різних етапів розвитку трагедійної ідеї за допомогою значної емоційної амплітуди музичних характеристик (див. про це: [2; 3]). Взагалі кожен «пушкінський» твір Чайковського є складним конгломератом мелодично виражених характерів.

Полімелодійний склад характеристик оперних персонажів в «Орестей» С. Танеєва також є закономірним проявом поліфонічного методу композитора, його поліфонічного мислення в цілому, що проявляється у всіх жанрах без винятку. Але в «Орестей» композитор

поставив перед собою особливо складне смислове й стильове завдання: відродити етос античної трагедії як ренесансний, тобто вступити в діалог відразу з двома історичними епохами, з двома концепціями світобудови. С. Танеєв, як дослідник-позитивіст, прагнув зміцнити ті моральні настанови, які йому уявлялися обов'язковими для вдосконалення людини і її підйому до вищих сфер буття.

У цьому потязі до узагальнених ідей совісті та справедливості, до розкриття універсальних моментів у взаєминах людей, нарешті, у прагненні до створення універсальної мови, що розкриває ці моменти, Танеєв близький концепціям Глюка, і — ширше — класицистського театру. Зв'язок з класицистським театром у Танеєва виражений в перевазі загальних ідей над розвитком індивідуальних характерів, що приводить до відомої статуарності й сповільненості темпу дії.

Однак було б неправильним стверджувати, що в опері Танеєва немає розробки певних особистісних психотипів або емотивних колізій. Зрештою, Б. Асаф'єв відзначав, що Танеєв звернувся до концепції філософського порядку, але ідею людини — образ людини він інтерпретує в категоріях класицистської трагедії, підходячи до нього як до метаісторичної категорії, а до оперної дії — як до музичного епосу.

Втім досить важко погодитися з таким висловлюванням Б. Асаф'єва: «Танеєв — не оперний композитор, як ніхто з російських музикантів, він жив і творив, занурений у світ ідей, у розвиток відсторонених, далеких від суєти понять.... В «Орестей» Танеєва ідея виражена сильніше характеру: вона панує й диктує свою волю; абстрактне поняття виражене яскравіше, ніж особистість, ніж індивідуальне «я»: поняття живе майже самостійним життям» [1, с. 39].

Основними музичними образами опери стають лейтмотиви відносин, тобто мелодійній категоризації підкоряється тонка психологічна тканина образів. Нагадаємо, що Танеєв ретельно продумував будову й контрапунктичні вузли, метаморфози мелодійної горизонталі — і вертикалі — опери, звертався до мелодійного цитування, застосовуючи фрагменти грецьких пісень, використовував стилізацію, прагнучи відтворити цілісний образ античного мелосу (античної мелопеї).

Таким чином, мелодійний зміст опери з його образними предметними функціями і семантичними зобов'язаннями перебував в осередку уваги композитора, який працював над ним як сценарист і драматург, підкоряючи індивідуальні риси власного стилю історичній правдивості музичного матеріалу. До низки конкретних і по-

казових для Танеєва поліфонічних прийомів, що впливають на загальне сприйняття мелодійного стилю опери, належать множинні контрапунктичні вертикальні перестановки голосів.

Продуктування оперних мелодій, їх інтонаційне становлення й художній вибір, а також їх композиційна співвіднесеність обумовлюють способи виконавської інтерпретації музично-мелодійних засобів, передбачаючи врахування загальної концепційної стильової налаштованості оперного задуму. Оперна мелодія постає складно-синтетичним явищем, що має глибинне семантичне коріння, водночас є головним способом характеристики оперного персонажа, його головним мовним знаряддям, тому освоєння мелодійного тезаурусу оперного образу, з усіма його стильовими конотаціями, є шляхом до розуміння його сутності.

Наукова новизна статті зумовлена проекцією поняття полімелодизму до сфери оперної поезики пізньоромантичної доби, зокрема до творчості російських композиторів останньої третини ХІХ століття, типологією темпоральних передумов оперного мелодійного мислення, розширенням творчих завдань оперної вокально-виконавської інтерпретації.

Висновки статті дозволяють визначати таке: полімелодизм є ознакою вищого етапу розвитку, водночас кризового стану оперної поезики наприкінці романтичної доби, зумовлений не лише ускладненням композиторського мислення та фактурно-тематичного письма, а й новими тенденціями концептуалізації оперного художнього часу, тобто змінами у семантичних настановах жанрової форми опери. Відповідно до авторського тлумачення темпоральних засад оперного твору кожен з російських майстрів створює власні способи поліфонізації — полілогічного ускладнення оперного мелосу. М. Римський-Корсаков спирається на поляризацію засобів музичної виразовості, розділяючи їх на традиційні узагальнено-жанрові канонічні та новітні авторські, неориторичні, випробуючи їх різні сполучення та переплетіння. П. Чайковський диференціює аріозно-декламаційну стилістику за принципами особистісного психологічного розмежування, діалогізуючи та драматизуючи зсередини авторський мелодійний матеріал. С. Танеєв створює буквальні тематичні поліфонічні сполучення, використовуючи і вертикальні, і горизонтальні контамінації, використовуючи «об’єктивний» позаособистісний музично-тематичний матеріал, досягаючи стильової поліфонії як форми діалогу різних історичних культур в їх музично-мовній представленості.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. Орестея. Музыкальная трилогия С. И. Танеева: Анализ музыкального содержания. М., 1916. 52 с.
2. Бай Цюань. Семантические уровни оперной композиции: вокально-исполнительский аспект опероведения. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 574–583.
3. Бай Цюань. Оперная мелодия как предмет музыковедческого дискурса: к постановке проблемы. *Музичне мистецтво і культура*: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової: зб. наук. статей. Одеса: Астропринт, 2015. Вип. 21. С. 295–304.
4. Соловцов А. Н. А. Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984. 399 с.
5. Цуккерман В. Музыкально-теоретические этюды. *О музыкальной речи Римского-Корсакова*. М.: Советский композитор, 1975. Вып. 2. 464 с.
6. Чжу Лу. Лирический герой как музыкально-смысловая парадигма русской оперы XIX века: дис. ... канд. искусств.: спец. 17.00.03 — музыкальное искусство. Одесса, 2012. 170 с.

REFERENCES

1. Asafiev, B. (1916). Oresteis. Musical trilogy S. I. Taneeva: Analysis of musical content. M.: N. G. Paradise [in Russian].
2. Bai, Quan. (2014). Semantic levels of opera composition: the vocal and performance aspect of opera studies // Musical mystery and culture: Science News of Odessa National Musical Academy. A. V. Nezhdanova: [zb. sciences. articles. Odessa: Astroprint, VIP. 20. S. 574–583[in Russian].
3. Bai, Quan. (2015).Opera melody as a subject of musicological discourse: to the statement of the problem / Bai Quan // Musical mystery and culture: Science News of the Odessa National Musical Academy. A. V. Nezhdanova: zb. sciences. articles. Odessa: Astroprint, VIP. 21. S. 295–304[in Russian].
4. Solovtsov, A. (1984). N. A. Rimsky — Korsakov. Essay on the life and work. M.: Music [in Russian].
5. Zuckerman, V. (1975). Musical-theoretical studies. On the musical speech of Rimsky-Korsakov. M.: Soviet composer, Vol. 2 [in Russian].
6. Zhu, Lu. 2012 Lyrical hero as a musical-semantic paradigm of the Russian opera of the XIX century / Zhu Lu. Candidate's thesis: 17.00.03 — musical art. Odessa [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 19.12.2018