

5. Skrebkov S. (1958). Analysis of musical works. Moscow: Muzgiz [in Russian].
6. Zukkerman V. (1971). Expressive Means of Tchaikovsky's Lyrics. Moscow: Music [in Russian].
7. Kholopova V. (1990). Music as an art form. Moscow: Scientific and Creative Center "Conservatory" [in Russian].
8. Kholopova V. (1999). Forms of musical works. Tutorial. SPb.: Lan [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 24.04.2019

УДК 78.03+782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-2.6>

Євген Борисович Авраменко

<https://orcid.org/0000-0002-3137-9477>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
avratenko.jenya1986@gmail.com*

ОСОБЛИВОСТІ ІНТОНАЦІЙНОЇ СЕМАНТИКИ ОПЕРНОГО ГЕРОЯ (НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗУ ГЕРМАНА В ОПЕРІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО «ПІКОВА ДАМА»)

Мета статті – виявити механізми розшифрування інтонаційної семантики вокальної партії оперної партитури (на прикладі партії Германа з опери П. І. Чайковського «Пікова дама»). **Методологія** – компаративний аналіз особливостей драматургії опери та можливостей оперної інтерпретації; аналіз семантики інтонаційних архетипів музичного матеріалу двох арій Германа («Пікова дама» П. І. Чайковського). **Наукова новизна** полягає в обґрунтуванні значення інтонаційних архетипів для розшифрування семантики партитури опери та окремої оперної партії; обґрунтуванні залежності тону голосу, якого потребує оперна партія, від головного інтонаційного архетипу, що характеризує музичний матеріал цієї партії; поясненні певних інтонаційних механізмів розшифрування музичного матеріалу опери; обґрунтуванні певної обмеженості у виконавському трактуванні оперного матеріалу порівняно з драматичним. **Висновки.** Інтонаційні архетипи музичного матеріалу опери несуть в собі семантику образів. Використання нашарування інтонаційних архетипів відкриває можливості для розкриття музичних образів на рівні реалістичного, а не умовного театру, яким

виступає опера у ролі театрально-сценічних жанрів через художню мову висловлювання – спів. Нашарування інтонаційних архетипів є партії Германа («Пікова дама» П. І. Чайковського) виступає на зразок співвідношення тексту та підтексту: головний архетип партії задля реалізації засобами музики певного сценічного завдання іноді маскується «інструментарієм» інших архетипів, але завжди інтонаційна семантика партії Германа повертається до свого смислового інтонаційного архетипу – архетипу заклику як відображення сутності головного героя. Архетип заклику – це внутрішня сутність драматичного тенора, тому у «реалістичному театрі» така двошаровість інтонаційної семантики героя є доречною.

Ключові слова: інтонаційний архетип, драматичний тенор, інтонаційна семантика образу.

Avramenko Yevgen, searching for the Department of Music History and Music Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Features of the intonational semantics of the operatic hero (on the example of the image of Herman in the opera by P. Tchaikovsky “Queen of Spades”)

The purpose of the article is to find out the mechanisms for decoding the intonational semantics of the vocal part of the operatic score (on the example of Hermann’s party from the opera of P. Tchaikovsky “Queen of Spades”). **Methodology** – a comparative analysis of the dramaturgy of opera and operatic interpretation; analysis of the semantics of the intonational archetypes of the musical material of two arias Herman (“Queen of Spades” of P. Tchaikovsky). **Scientific novelty** consists in substantiating the value of intonational archetypes for deciphering the semantics of the operetta scene and a separate operatic party; justifying the dependence of the type of voice required by the operatic party from the main intonational archetype characterizing the musical material of this party; explanation of certain intonational mechanisms for decoding the musical material of the opera; substantiating certain limitations in the performance of the opera compared to the dramatic one. **Conclusions.** Intonational archetypes of the musical material of the opera carry the semantics of images. The use of layering of intonational archetypes opens opportunities for the disclosure of musical images at the level of a realistic rather than conventional theater, which acts in the family of theater and stage genres through the artistic language of utterance – singing. Laying intonational archetypes in the party Herman (“Queen of Spades” P.I. Tchaikovsky) acts as a correlation of text and subtext in a dramatic work: the main archetype of the party for the purpose of realizing the means of music of a certain stage task, is sometimes masked by the “toolbox” of other archetypes, but always the intonational semantics of the party Herman returns to his semantic intonational archetype – an archetype of appeal as a reflection of the essence of the protagonist. The call archetype is the inner essence of the dramatic tenor, therefore in the “realistic theater” such a two-layer intonation semantics of the hero is appropriate.

Key words: intonational archetype, dramatic tenor, intonational semantics of the image.

Авраменко Евгений Борисович, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой.

Особенности интонационной семантики оперного героя (на примере образа Германа в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама»)

Цель статьи – выявить механизмы расшифровки интонационной семантики вокальной партии оперной партитуры (на примере партии Германа из оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»). **Методология работы** – компаративный анализ особенностей драматургии оперы и возможностей оперной интерпретации; анализ семантики интонационных архетипов музыкального материала двух арий Германа («Пиковая дама» П. И. Чайковского). **Научная новизна** состоит в обосновании значения интонационных архетипов для расшифровки семантики партитуры оперы и отдельной оперной партии; обосновании зависимости типа голоса, требующегося в оперной партии, от главного интонационного архетипа, характеризующего музыкальный материал этой партии; объяснение определенных интонационных механизмов расшифровки музыкального материала оперы; обоснования ограниченности в исполнительской трактовке оперного материала в сравнении с драматическим. **Выводы.** Интонационные архетипы музыкального материала оперы несут в себе семантику оперных образов. Использование наслаения интонационных архетипов открывает возможности для раскрытия музыкальных образов на уровне реалистического, а не условного театра, коим является опера в семье театрально-сценических жанров из-за своего художественного типа высказывания – пения. Наслаивание интонационных архетипов в партии Германа («Пиковая дама» П. И. Чайковского) выступает сродни отношению текста и подтекста в драматическом произведении: главный архетип партии для реализации музыкальными способами сценической задачи иногда маскируется «инструментарием» других архетипов, но всегда интонационная семантика партии Германа возвращается к своему смысловому интонационному архетипу – архетипу призыва как отражения сущности главного героя. Архетип призыва – это внутренняя сущность драматического тенора, поэтому в «реалистическом театре» такая двухслойность интонационной семантики героя уместна.

Ключевые слова: интонационный архетип, драматический тенор, интонационная семантика образа.

Актуальність дослідження. Якщо у драматичному театрі головним інструментом творчого втілення змісту є підтекст (за Станіславським – смислове, а не лексичне наповнення тексту), то в театрі оперному смислове наповнення твору диктує вокальна інтонація. Оперний театр є вельми консервативним в цьому питанні. Смісловий підтекст – це семантичний пласт музики, який нібито «замурований» композитором

у партитурі та який не підлягає вільній трактовці режисера або виконавця.

Мета статті – виявити механізми розшифрування інтонаційної семантики вокальної партії оперної партитури (на прикладі партії Германа з опери П.І. Чайковського «Пікова дама»).

Об'єкт дослідження – інтонаційна семантика вокальної партії Германа з опери П. І. Чайковського «Пікова дама».

Предмет дослідження – аналіз інтонаційних архетипів партитури на прикладі двох арій Германа з опери П. І. Чайковського «Пікова дама».

Виклад основного матеріалу. Мистецтво драматичного театру як жанру «ґрунтується» на розкритті підтексту, який несе в собі саме смислове наповнення авторського матеріалу, яке може й «конфліктувати» з лексичним змістом авторського тексту. Така властивість драматургічного матеріалу відкриває величезне поле для трактувань, інтерпретацій, нових поглядів та новаторських режисерських рішень.

Академічна манера співу також обмежує способи вираження: закони звукового балансу в оперному театрі (співвідношення звукової емісії голосу співака та звукової емісії оркестру) не дозволяють навіть відходити від голосового амплу певної партії – драматичний тенор буде непереконливим у партії Водемона («Юланта» П. І. Чайковського), а ліричний тенор ніколи не зможе «перерізати» оркестровий звук у виконанні партії Германа («Пікова дама» П. І. Чайковського). Також академічна манера звукоутворення не дозволяє співаку користуватися перевагами *інтонаційного співу*, який передбачає пріоритетність у звукоутворенні інтонаційно-чуттєвих вражень та акторських завдань перед архітектонічними структурами музичного матеріалу [4]. Не тільки перед архітектонічними структурами музичного матеріалу – інтонаційною стрункністю у інструментальному розумінні звука (тобто відсутністю додаткових обертонів) – а ще й перед законами звучання голосів певного виконавського амплу у визначеній теситурі.

Так, ліричний тенор звучить переконливо у другій октаві, на високих тонах, а перша октава у звуковій емісії для нього є вельми проблематичною; у драматичного тенора навпаки верхні тони звучать напружено (що, однак, художньо «працює» на амплу цього голосу), а у першій октаві голос звучить майже як ліричний баритон. Ці характеристики академічних

голосів ніяк не можна подолати – це природна даність голосового апарату та біологічної організації співака.

Також вільним трактуванням первісної семантики музичного матеріалу вельми перешкоджає така властивість інтонаційного слуху співака та навіть оперного глядача, як синестезійність відчуття звуку. Неможливо уявити, що сценографія вистави «Пікова дама» вирішена художником у теплих тонах – смарагдовому, жовтому, рожевому; навіть блакитні барви у «Піковій дамі» неприйнятні (навіть у побутових сценах). Партитурі та смислового навантаженню «Пікової дами» більш пасують холодні кольори – чорний, білий, їдко-червоний (кровавий). А «Іоланті» навпаки пасують теплі, сонячні кольори. І така гармонійність передбачена самою інтонаційною семантикою музичного матеріалу, який майже не залишає поля для режисерського маневру (може саме тому оперна режисура є такою традиційною, а всі новаторські прочитання опер не мають успіху у глядача). Поле режисерського експерименту в опері обмежується спеціальними ефектами у світловому, максимум декораційному оформленні.

Змінити інтонаційну матрицю опери неможливо. Якщо драматична п'єса лише записується автором, де лексичне значення слів – це тільки маленька частка змісту, а лівова частка змістового наповнення, тобто наповнення смислами – це поле режисера, сценографа, художника, актора, то музична партитура опери є чітко зафіксованою у нотному авторському тексті: структура, інструментовка, ритмічний та інтонаційний складник, а також особливості вокальної партії, тобто складники інтонаційної семантики музики, які є жорстко запрограмованими. Співак у цьому контексті може інтерпретувати партитуру тільки у власній нюансіровці виконання музичного тексту, певній артикуляції, але не у баченні образу та його смислового розумінні. Таким чином, полем виконавського розмаїття для оперного співака є лише можливості його голосового апарату, якісні характеристики його голосу, здатність виразити голосом інтонаційну семантику авторського музичного тексту.

Саме тому, на наш погляд, усі новації, притаманні драматичному театру, а саме – нове прочитання матеріалу, перенесення дії в іншу епоху, епатування глядача тощо – в оперному театрі виглядають непереконливими. Це має свої пояснення. Причому пояснення ці полягають не в акторській обмежено-

сті оперного співака, а саме у природі оперного мистецтва як такого.

Емоційний вплив в оперному мистецтві втілюється через музичне враження, яке є найдавнішим, самим архаїчним, первісним способом емоційної комунікації. Почувши звук у певному тембрі та регістрі, ми вже підсвідомо розуміємо, як нам діяти й чого чекати від «джерела» цього звуку: «Тембр, регістр, голосність, артикуляція та акцентність його «мови» разом з її темпом <...> здатні розповісти все про комунікативні наміри «суб'єкта» [2, с. 63–64]. Недарма Б. В. Асаф'єв [1] стверджував, що «музика – мистецтво інтонованого смислу», а В. Медушевський [3] змістову та смислову форму звучання визначав як «інтонаційну форму» музики, на відміну від його висотно-ритмічної схеми – «аналітичної форми».

Д. К. Кірнарська стверджує, що саме «грубі», квазіфізіологічні властивості звуку є основними носіями емоційної виразності в музиці [2, с. 67–68].

Ненотовані властивості звуку та інтонаційний слух, що їх фіксує, тяжіють до психологічної театралізації [2, с. 75]. Головною ознакою театралізації є комунікація, спілкування в опері музичним способом. Відображенням такої музичної комунікації-театралізації виступають *інтонаційні архетипи* музичного матеріалу [4], в яких відображені головні типи спілкування.

Для оперного мистецтва інтонаційні архетипи несуть ще й інформацію про музичне амплуа того чи іншого типу голосу. Зазвичай певному типу голосу притаманні висловлювання у певному інтонаційному архетипі.

Протягом сюжету герой переживає певні події та певні емоційні трансформації, що відображує музичний матеріал вокальної партії та оркестрової партитури. Але завжди кожен герой, кожен персонаж має єдину власну характерну рису, що «помічає» в очах глядача його смислове навантаження в сюжеті. І ця риса відображена насамперед в інтонаційному архетипі, притаманному партії того чи іншого персонажа.

Наприклад, образ Германа у «Піковій дамі» П. І. Чайковського втілюється за допомогою архетипу заклику, який диктує певний «емоційний тонус» персонажа, «складає його узагальнений образ» [2, с. 78].

Герман – образ трагічний. Головні музичні характеристики закладено в його аріях «Прости, небесное создание...» і «Что наша жизнь – игра...».

В арії «Что наша жизнь – игра...» архетип закликучи звучить відкрито, його семантику відбито й у характері музики: про це говорить стверджуюча, активна, ясна мелодія, що звучить у ритмі маршу, жорсткому та ритмічному. Причому нешвидкий темп тільки посилює це враження – «нервово-стримуюча» ритмізація мелодійної лінії, нібито спрямовано та осмислено фіксує стан героя, закріплює враження чіткого холодного биття серця Германа, який вже втратив чуйність, людськість, який вже «випустив свого диявола на волю», в ньому залишилося тільки одна єдина пристрасть – гра! Протягом всієї арії архетип закликучи «вдавлює» у глядача враження, що герой швидко й стрімко втрачає розум, причому чим ближче до фіналу арії, тим значніше це враження посилюється текстом, артикуляцією, динамікою звучання оркестрової партії.

В інтонаційній семантиці арії «Прости, небесное создание...» також звучить архетип закликучи, але більш завуальовано.

Арія «Прости, небесное создание...» нібито за змістом та смисловим навантаженням має відповідати архетипу прохання. Але вокальна партія побудована на висхідних мелодійних фразах, вживання яких підсвідомо настроює сприйняття глядача не на прохання, а на ствердження. Мінорний лад настроює на покірне звернення до предмету свого кохання, а висхідна мелодія підсвідомо сигналізує, що дія більш схожа не на прохання, а на поступове «притягнення удава», підкорення собі волі героїні. Недарма наприкінці арії, у фразах «Красавица! Богиня! Ангел!» архетип закликучи вже звучить ясно та відкрито, «скинувши маску». Мінорна атмосфера музики, оберти фраз, які прямують догори, постійно роблячи таке собі крокове «відступання» та «закільцьовування» мелодії, ніби маскує звірячу пристрасть, що живе у душі героя, й що вирветься на волю в арії «Что наша жизнь – игра...». Інтонаційна семантика теж маскує душу героя навіть від нього самого. Єдине, що видає натуру Германа у цій арії, – це поступове підняття теситури виконання як підсвідоме підвищення «внутрішньої температури» переживання. Музичне втілення «прохання» Германа через побудування фраз, ладову атмосферу певної тривоги та підступності дії, загальне підняття градусу музичного висловлювання більш схоже не на освідчення у коханні, а придушення волі героїні, її підкорення.

До речі, таке поступове підняття теситури вокальної партії дуже красномовно відображає вокальну природу дра-

матичного тенора – звучна перша октава, поступове підняття на більш високу теситуру для драматичного тенора супроводжується набуттям металевості в звуці, певної напруженості, з підняттям теситури драматичний тенор «втрачає» здатність голосу звучати м'яко, ніжно. На відміну від тенора ліричного, який з підняттям теситури стає більш комфортним в звуці, більш «вокальним», драматичний тенор, набуваючи висоту, набуває «мовленнєвої гостроти» звучання, його голос у певному розумінні втрачає «вокальність» та набуває ознаки розголосу.

Треба зазначити, що такий подвійний семантичний вантаж вокальної характеристики Германа, який йому дав композитор, непритаманний партіям драматичного тенора у західноєвропейській опері: Хозе («Кармен» Ж. Бізе) або Каніо («Паяці» П. Масканьї), Отелло чи Манріко («Отелло», чи, відповідно, «Трубадур» Дж. Верді) демонструє одношарове втілення архетипу у вокальному номері, хоча всі герої – типові трагічні фігури, тобто типові драматичні тенори. Наприклад, Арія з квіткою Хозе – це тільки архетип прохання у чистому вигляді зі всіма притаманними цьому інтонаційному архетипу інструментами виразності, або Стретта Манріко – це втілення архетипу заклик. У Каніо теж звучить інтонаційний архетип прохання, ще й «обтяжений» архетипом медитації. Інтонаційний архетип прохання та медитації у певному розумінні є близькими у інструментах музичного висловлювання. Якщо й навіть архетип прохання відображує дію персонажа, то це завжди дія, яка є лірично забарвленою (недарма друга назва архетипу прохання – ліричний архетип), тобто музика цього архетипу більш рефлексивна, ніж дієва. Музика ж інтонаційного архетипу медитації взагалі спрямована на внутрішню сутність персонажа, на поглиблення в себе. Але такий інтонаційний архетипний контраст в одному музичному висловлюванні – переплетення архетипу прохання та архетипу заклик, яким наділив П. І. Чайковський Германа, зовсім не притаманний західноєвропейській опері.

У Чайковського інтонаційна семантика арії «Прости, небесное созданье...» двошарова: з одного боку – прохання як внутрішня дія героя, яку відбито у ладовій атмосфері, ритмічній та артикуляційній організації музичного матеріалу арії (характерні ознаки прохання – музичні «поклони»), у змістовному наповненні монологу героя, але, з іншого боку –

це смислове «підкорення» героїні, «передтечія» глобального конфлікту драми між людським коханням та диявольською пристрастю, яка руйнує душу; заклик як символ влади, володіння й процесу підкорення собі відображують «семантичні інструменти» архетипу заклику – висхідні побудови фраз, підняття теситури арії, фінальні скачки на мажорні інтервали: «Красавица! Богиня! Ангел!».

Можна б було трактувати цей музичний епізод як прояв архетипу прохання у розумінні спілкування вищого та нижчого. З боку Лізи це саме так, уся сцена з Германом для неї є відбиттям ліричного архетипу – вона підкорюється. Але з боку Германа усю сцену пронизано саме інтонаційним архетипом заклику, бо для героя головною стає інтонаційна семантика підкорювача, завойовника, переможця.

Таку складну багатозаровість музичного матеріалу Чайковського можна пояснити як відбиття в музиці викликів сучасності, недаремно П. І. Чайковський та К. С. Станіславський в один й той же час були членами дирекції Московського відділення Російської музичної спілки, при якій існувала й московська консерваторія. Спілкування з прихильником «сценічної правди» не могло не позначитись на чуйній натурі П. І. Чайковського.

Архетип заклику – це внутрішня сутність драматичного тенора, тому у «реалістичному театрі» така двошаровість інтонаційної семантики героя є доречною. Архетип заклику у своєму смисловому значенні є головним в опері «Пікова дама», не архетип прохання, а саме архетип заклику – як відображення сутності головного героя. Навіть Ліза у двох своїх аріях у декількох моментах підхоплює «душевну хвилю» Германа – пристрасна «О, слухай, ніч...» або потужний фрагмент «Ах, истомилась, устала я...» з арії у Канавки.

Але для Лізи перехід на мову архетипу заклику тимчасовий, як і для Германа перехід у ліричний архетип. Головним архетипом для героїні виступає архетип прохання, тоді як для героя – архетип заклику. Таким чином у музичних характеристиках головних героїв відбився глобальний конфлікт драми – влада або почуття, що перемаже в душі людини.

Висновки. Інтонаційні архетипи музичного матеріалу опери несуть в собі семантику образів. Використання нашарування інтонаційних архетипів відкриває можливості для розкриття музичних образів на рівні реалістичного, а не умов-

ного театру, яким виступає опера у родині театральних сценічних жанрів через художню мову висловлювання – спів. Нашарування інтонаційних архетипів в партії Германа («Пікова дама» П. І. Чайковського) виступає як співвідношення тексту та підтексту в драматичному творі: головний архетип партії задля реалізації засобами музики певного сценічного завдання іноді маскується «інструментарієм» інших архетипів, але завжди інтонаційна семантика партії Германа повертається до свого смислового інтонаційного архетипу – архетипу заклик.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Talanty–XXI век, 2004. 496 с.
3. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: исследование. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
4. Оганезова-Григоренко О.В. Автопоезис артиста музыкла як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу : автореф. дис... доктора мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2018. 38 с.

REFERENCES

1. Asafiev B. (1971) Musical form as a process. 2nd ed. Leningrad : Musika [in Russian]
2. Kurnarskaya D. (2004) Psychology of special abilities. Musical abilities. Moscow : Talanty–XXI vek. [in Russian]
3. Medushevskiy V. (1993) Intonational form of music: a study. Moscow : Compositor. [in Russian]
4. Ohanezova-Hryhorenko O. (2018) Autopoiesis of the musical artist as a creative phenomenon and the subject of musicological discourse : autoref. dis. Doctor Degree in Arts : 17.00.03. Kyiv. [in Ukrainian]

Стаття надійшла до редакції 29.04.2019 р.