

text of preparations. G. S. Bernstein and L. V. Deryugin; approx. S. S. Averintseva and S. G. Bocharova. M.: Art., P. 297–325 [in Russian].

4. Bakhtin, M. (1775). Word in the novel // M. M. Bakhtin. Questions of literature and aesthetics: Studies of different years. M.: Fiction., P. 72–233325 [in Russian].

5. Korykhalova, N. (1979). Interpretation of music: Theoretical problems of musical performance and critical analysis of their development in modern bourgeois aesthetics. L.: Music [in Russian].

6. Malinkovskaya, A. (1990). Piano-performing intonation. Problems of artistic intonation on the piano and analysis of their development in the theoretical and theoretical literature of the XVI — XX centuries: Essays. M.: Music [in Russian].

7. Nazaikinsky, E. (1982). The Logic of the Structure of a Musical Composition. M. [in Russian].

8. Orlov, G. (1972). Time and space of music // Problems of musical science. Sat articles. Issue 1. M.: All-Union publishing house Soviet composer, P. 358–394 [in Russian].

9. Samoilenko, A. (2003). Dialogue as a musical and cultural phenomenon: methodological aspects of modern musicology: Doct. thesis: 17.00.03/ Odessa [in Russian].

10. Huang, Jiechuan. (2012). Theoretical background for the study of sonatism as a principle of musical composition / Huang Jiechuan // Musical mystery and culture: Science newsletter ODMA imeni A. V. Nezhdanova: zb. sciences. prts. Odessa: Astroprint, VIP. 15. P. 164–174 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.09.2018

УДК 782/784.21+784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–326–335

Чжан Мяо

<http://orcid.org/0000–0002–2119–1876>

здобувач кафедри історії музики

та музичної етнографії

Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

OdZhangMiao@gmail.com

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ДЕТЕРМІНАНТИ ОПЕРНОЇ МОВИ ЯК АВТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКОГО ФЕНОМЕНА

Мета нашої статті — відкрити головні детермінанти змішаного перехідного авторськи-виконавського буття опери як автономної жанрової форми та особливого інтерпретативного феномена, що пов'язаний з постійним прирощенням змісту, іноді і формальних ознак тексту,

тобто існує, здійснюється відкритим комунікативним шляхом. **Методологія** роботи спирається на авторологічний підхід у поєднанні з жанрово-композиційним, залучається також семантичний вимір оперної поезики. **Наукова новизна** роботи зумовлена спробою виявити специфічні оперні детермінанти образу автора на рівні музичної мови та у зв'язку з процесом виконавської інтерпретації, передусім вокально-персоніфікованої, відповідно до цього з застосуванням авторологічного підходу до оперної творчості в його системному розумінні та з опорою на концепцію М. Бахтіна. **Висновки** дослідження засвідчують, що оперна мова є насамперед авторизованим музичним феноменом, що підпорядковується різним творчим іпостасям образу автора та розвивається разом з комунікативним здійсненням оперної композиції, відкриваючи нові якості вміщеного в оперному тексті збирального образу «людини семантичної», тобто мислячої та здатної до самовиявлення у мові.

Ключові слова: оперна мова, оперна композиція, автор, виконавська інтерпретація, авторсько-виконавська імплементація.

Zhang Miao, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

General-composition determinants of the opera language as an author-performing phenomenon

The purpose of our article is to discover the main determinants of the mixed transitional author-performing existence of opera as an autonomous genre form and a special interpretative phenomenon, which is connected with the constant increase of the content, sometimes even the formal features of the text, that is, is realized through open communication. The methodology of the work is based on an autorological approach in combination with genre-compositional one, and also involves the semantic dimension of operatic poetics. The scientific novelty of the work is conditioned by an attempt to identify specific operatic determinants of the image of the author at the level of musical language and in connection with the process of performing interpretation, first of all vocal-personalized, accordingly, by applying an autorological approach to operatic creativity in his systematic sense and with a reliance on the concept M. Bakhtin. The conclusions of the study show that opera language is first and foremost an authorized musical phenomenon, which is subordinated to different creative hypostasis of the image of the author and develops together with the communicative realization of the operatic composition, revealing new qualities of the opera text of the «semantic», that is, thinking, self-thinking language.

Keywords: opera language, opera composition, author, performing interpretation, author-performing implementation.

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

Жанрово-композиционные детерминанты оперного языка как авторско-исполнительского феномена

Цель нашей статьи — открыть главные детерминанты смешанного переходного авторско-исполнительского бытия оперы как автономной жанровой формы и особого интерпретативного феномена, связанного с постоянным приращением содержания, иногда и формальных признаков текста, то есть существующего, осуществляющегося открытым коммуникативным путем. **Методология** работы опирается на авторологический подход в сочетании с жанрово-композиционным, привлекается также семантическое измерение оперной поэтики. **Научная новизна** работы обусловлена попыткой выявить специфические оперные детерминанты образа автора на уровне музыкального языка и в связи с процессом исполнительской интерпретации, прежде всего вокально-персонифицированной, согласно этому с применением авторологического подхода к оперному творчеству в его системном понимании и с опорой на концепцию М. Бахтина. **Выводы** исследования свидетельствуют, что оперный язык является, прежде всего, авторизованным музыкальным феноменом, подчиняется различным творческим ипостасям образа автора и развивается вместе с коммуникативным осуществлением оперной композиции, открывая новые качества помещенного в оперном тексте собирательного образа «человека семантического», то есть мыслящего и способного к самовыражению в языке.

Ключевые слова: оперная речь, оперная композиция, автор, исполнительская интерпретация, авторско-исполнительская имплементация.

Актуальність дослідження визначається тим, що сучасна оперна мова — багатоскладове та поліфункціональне явище, яке не вкладається лише в одну площину творчого мистецького виміру. З одного боку, її можна представляти як репрезентанта певної жанрової галузі у її сьогоденні, насамперед як сукупність творів сучасних авторів, що продовжують розвивати жанрові різновиди оперної музики. Але вже тут виникає питання: а чи є ця мова завжди музичною? Чи не звертається сучасний оперний театр до своїх глядачів/слухачів засобами оновленої режисури або постановочно-сценографічної діяльності? І навіть стосовно музичної форми — чи не існує сьогодні нових вокально-виконавських рішень, що дозволяють усучаснено зазвучати класичним репертуарним оперним творам?

Значення опери та оперного театру у світі сучасної культури — у сучасному глобалізованому світі у цілому — важко переоцінити.

До нього звернені сучасні музикознавчі та культурологічні роботи, у яких ставляться питання про структурні особливості оперної діяльності у множині її проявів (див.: [3–6]); до нього апелюють представники естетики та психології, зокрема емоцінології (див.: [2]). З ним пов'язують процеси фестивалізації сучасної культури, таким чином відкриваючи його здатність включатися до омасовленої галузі театральних жанрів. Опера була й залишається найбільш розгалуженою та системно складною сферою професійної художньої творчості, що сьогодні постає в осередку соціально-комунікативних процесів. Тому питання про співвіднесення в ній авторського та виконавського начал, чинників можна вважати одним з першочергових для музикознавчого вивчення.

Історія оперної музики доводить, що існує постійна творча естафета між композиторською та виконавською творчістю, причому остання у даній галузі є особливо розгалуженою, оскільки до оперного виконавського корпусу входять не лише вокалісти та інструменталісти, безпосередні виконавці оперного тексту, а й диригент, режисер-постановник, художник-оформлювач вистави, працівники сцени, що певним чином також залучені до здійснення постановочного задуму, хористи та їх керівник, деякі інші. Головне те, що опера твориться не лише під час її написання композитором, а в процесі її виконавської реалізації — сценічно-театрального буття, оскільки саме тоді відкривається та транслюється її зміст, стає зрозумілим обсяг запропонованих *першим автором* композиційних умов та мовних засобів, прийомів вираження художнього смислу. За умови приналежності автора до минулої історичної традиції авторська першість залишається у віртуальному меморіальному просторі, а сьогоденне ситуативне авторство передається колективу виконавців, відновлювачів оперної вистави, іноді її першовідкривачів.

Мета нашої статті — відкрити головні детермінанти змішаного перехідного авторсько-виконавського буття опери як автономної жанрової форми та особливого інтерпретативного феномена, що пов'язаний з постійним прирощенням змісту, іноді й формальних ознак тексту, тобто існує, здійснюється відкритим комунікативним шляхом.

Основний зміст роботи. Семантичне наповнення композиційних структур в опері обумовлено трьома вихідними факторами: поетизацією, що часто пов'язана з персоніфікацією, уособленням почуттєвого досвіду, способом переживання, якому надається нове позитивне

ціннісне значення; з ідеалізацією, яка здійснює внутрішній світ людини вище зовнішніх життєвих обставин, а «стихію душі» уявляє головним фактором життя; *авторизацією* — як відображенням у характері й переплетеннях доль провідних персонажів опери власних смаків, життєвих і художніх пріоритетів, стильового «Я» композитора.

У якості провідних умов розкриття авторсько-виконавської природи оперної мови запропонуємо наступні. Першим етапом вивчення оперної поетики в її авторській багатозначності є пошук первинних авторських чинників композиції, до яких відносяться *вибір жанрового різновиду оперної композиції та обумовленої ним драматургічної ідеї*, з визначенням *критеріїв розмежування персонажів* на ліричні, драматичні й епічні, за ступенем усупільненості образу та характеру музичного висловлення. До первинно-авторської площини відноситься й загальне *етичне кредо оперної композиції*, у відповідності до якого відбувається поляризація образів та їх семантичних функцій, поява умовно-негативних діючих осіб, каталізаторів трагічного конфлікту, вже внаслідок цього — стилістичне розшарування оперного тексту, аж до своєрідної полістилістики з використанням прийому «одночасового контрасту», психологічного контрапункту, котрий дозволяє оперному тексту набувати не лише енциклопедичності, а й інтертекстуальної спрямованості.

Наступним етапом стає вивчення індивідуально-мовних параметрів оперної композиції, тобто виявлення специфіки мовленнєвого здійснення окремих персонажів, що є умовними героями оперної дії, відповідно — репрезентантами авторського «Я», що постає вже у вторинному вигляді (див. про первинного та вторинного автора в концепції М. Бахтіна: [1]).

На другому етапі особливо суттєвим є поняття про ліричного героя як про особливий естетичний тип героя, створюваний саме оперним шляхом, тобто з'єднаний зі специфічними рисами оперного жанру. Етико-естетичний зміст опери зумовлюється саме взаємодією «образу автора» — особистої мотивації творчого композиторського вибору — і «образу героя». У цьому випадку істотним є залучення об'ємного фактологічного матеріалу, увага до деталей історичного контексту, взагалі широкий контекстуальний підхід, що дозволяє визначати фактори становлення жанрової форми опери в її зв'язку з домінуючими уявленнями про людську особистість та її необхідні типологічні риси.

Вирішення завдання простеження еволюції способів створення образу героя в опері дозволяє просуватися у бік *музичної типоло-*

гії оперних героїв та досягати рівня образної оперної драматургії. Цей рівень виявляє синтетичні художні риси оперних персонажів, на їх основі перетворюючись у провідній ролі музичних характеристик, зокрема у рольовому призначенні музично-мелодійних способів оперного «висловлення». На цьому рівні теоретично опорним стає зіставлення авторських композиційних та виконавських мовно-стилістичних чинників оперного тексту, тобто до персоналізованих чинників твору додається *постать виконавця — третинний автор*, яка є водночас *реальним та умовним*, на відміну від двох попередніх, з яких автор-композитор позбавлений повного володіння умовними позиціями (не здатен замістити героя), а умовний автор-герой позбавлений можливості реального самоздійснення за межами оперного тексту, відтак не володіє самостійно текстовими умовами. У межах авторологічного підходу до оперної композиції така зустріч трьох іпостасей авторства є визначальною та такою, що відкриває музично-мовні засади образної драматургії опери як безпосередньо вокально-виконавські.

Відзначимо, що сфера авторологічного оперознавчого підходу сьогодні тільки намічена, хоча може претендувати на роль провідної у зв'язку з вивченням сценічної й драматургічної природи опери як особливого музично-мовного феномена. Вокально-виконавська інтерпретація оперної композиції з її особистісними внесками та індивідуалізованими смисловими позиціями є суттєвою ще й тому, що поняття виконавської свободи стосовно оперної ролі часто викликає негативні оцінки, тоді як у комунікативних умовах оперного твору їх слід розглядати саме в позитивному естетичному значенні, як *вияв авторської свідомості у її новому виконавському призначенні*.

Для цього *семантичного рівня* вивчення авторсько-виконавської оперної архітектоники важливими виступають поняття *розщеплення та перенесення* як визначення тих нових психологічних якостей, які продукуються авторською свідомістю та передаються до виконавської інтерпретації, зумовлюючи іманентно-мовний зміст музичного тексту опери, оскільки ці стани свідомості можуть транслюватися лише музичним шляхом. Отже діалог-естафета авторської ініціативи також заглиблюється до суто музично-мовного рівня, досягає необхідної текстової глибини.

Цей процес можна коментувати як укрупнення мелодраматичного плану опери, особливо доречного у показі психологічно-кризових станів героїв оперної дії. Так, в опері Г. Доніцетті «Лючія ді Ламме-

мур» мелодійно-виразове розкриття психологічного стану героїні досягається такими засобами:

- виділяється роль флейти, яка, тембрально змінюючи «музичний стан», робить його кришталеvim, невагомим, мовби підвішеним. Струнні виконують фонове завдання, передаючи лише ступінь напруги емоції героїні різким tremolo;

- на ц. 28 (Andante) ритмічні наголоси в поєднанні з речитативним вокальним висловленням створюють ефект «розгойдування», що вказує на емоційну нестабільність героїні;

- вокальний рядок (*мелодійна лінія*) особливими засобами передає стан героїні. По-перше, сцена складається з невеликих відрізків (принцип калейдоскопа), немов уривкова, неуважна, з боку вокальної техніки відзначимо опору на речитативний характер вокальних ліній, їх уривчастість зсередини, подібно нервовому переривчастому подиху, динаміку piano і різке forte, часте положення партії голосу «на паузі» в оркестрі, що виражає занурення героїні до власних почуттів, неадекватне сприйняття реальності;

- відхід у низький регістр підкреслює спалах агресії;

- фіоритури, пасажі, поряд з уривчастістю фрази, додають хвилювання, тремтіння в голосі; у ц. 31, 17-й такт створюється дроблення, і з цього місця формується ефект панічної атаки до ц. 32, далі більша частина показників узагальнюються. Варто додати, що деякі фіоритури є гранично вільними, близькими до різких лементів, що природно в подібному психічному стані;

- прослідковується стилістична фігура «прискороного серцебиття», що є атрибутом словника епохи романтизму. На ц. 25 (Allegretto), у ритмі вальсу, сам четвертний статичний ритм сприймається як серцебиття. Ця лінія триває до ц. 30 (Larghetto), потім ритм дробиться на 8-мі (3-дольний розмір) і, нарешті, від ц. 31, протягом 5 тактів утворюється стан серцевої аритмії, як апогей тривожного стану.

Ефекти розщеплення — перенесення образу автора та, відповідно до цього, створення різних інтерпретативних моделей образних персонажів на основі авторсько-персонажних музично-мовних характеристик щедро пропонуються в оперній поетиці Дж. Верді.

Як відомо, вердієвська музична драма стала підсумком розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття, тому вимагала від співаків-виконавців особливо прискіпливого ставлення до оперного тексту, у тому числі більшої напруги голосового апарата, більшої насиченості, міцї, барвистості звуку, особливо у верхньому регістрі, на який лягло

основне навантаження в кульмінаційних моментах не лише в арії, але й у речитативах, вимагала енергії, виразної декламації, поривчастості, темпераменту. Ця тенденція ще більше підсилилася в виконавському стилі, який згодом стали називати «верді-веристським», характерними рисами якого стали підвищена інтонаційна експресія, афектація, скандована мова тощо.

Романізація виступала провідною рисою оперного мислення Д. Верді, що дозволяє відзначити поліфонічність його музичного мислення як наслідок поєднання різних принципів естетичного ставлення при створенні індивідуальних характеристик героїв або навіть одного героя. Верді широко застосовує способи зовнішнього й внутрішнього портретування героя, тобто розділяє й протиставляє «зовнішню» і «внутрішню» іпостасі людини. Вони можуть не збігатися, і в цьому випадку образ набуває трагедійні риси

Створюючи власний образ людини епохи — «людини семантичної» — як значною мірою автобіографічний, він відкриває шлях до нової концепції оперного героя (яскравим прикладом є «Макбет» та «Отелло»). Інтонаційна драматургія, музичний тематизм опер Верді пов'язаний безпосередньо з розвитком образів героїв, на яких перенесені різні іпостасі авторської особистості, як це притаманне саме романному жанру. Автор завжди тією чи іншою мірою ототожнює себе з головним героєм. У зв'язку із цим можна виділити групу «шекспірівських персонажів» (героїв шекспірівського типу) — трагедійних образів, споріднених із шекспірівськими персонажами, причому їх єдність виявляється і як єдність музично-виразових, мовно-стилістичних прийомів, тобто як єдність їх *музичної мови*. Центральними серед жіночих образів у цій групі персонажів є Джилда, Аїда, Дездемона. Персоніфікація зла в образах відьом висуває особливі музично-мовні завдання перед автором та виконавцями-інтерпретаторами, адже віщі відьми — глибоко символічні образи, що виходять з трагедій Шекспіра та уособлюють трансцендентний світ, в якому не діють людські закони. Музичні прийоми виразу злого начала досить риторичні, зумовлені гармоніями зменшених септакордів, оркестровими пасажами, дисонуючими звучаннями з різкими контрастами, також з дещо іронічно звучними тремоло й трелями. «Музика відьом» за своїми жанровими особливостями тісно пов'язана з побутовою музикою, а саме танцювально-пісенною й загалом досить наївна, як хор відьом з першої дії «Макбета», коли проста музика відчувається різкими поворотами мелодій, стрибками на дисонанси. Певний комедійно-по-

бутовий колорит зберігається в характеристиці відьом і в третій дії. Взагалі суперечливість стає домінуючою стилістичною ознакою музичної мови опери, напевне, задуманої Верді. Адже «Макбет» є важливим етапом в еволюції авторських драматичних принципів Верді. В цій опері він намагався поєднати в одному творі реальні і фантастичні персонажі й сфери дії, інтимні і масові сцени, наскрізну дію з укрупненими портретними характеристиками.

У четвертій дії опери виділяється хор — один з найяскравіших серед скорботно-патріотичних епізодів. У ньому можна підкреслити два начала, а саме благання й скорботу (відгомін похоронного ходу). У першому епізоді «Пригноблена вітчизна, ти не можеш носити солодкого імені матері...» — щемливі спадні секундові інтонації. У другому епізоді «Батьківщина волає до нас...» — хорова героїчна кабалетта, енергійна, мужня. Перехід до заключного хору — fuga, на тлі якої «розігрується» епізод зустрічі Макбета та Макдуффа. Заключний хор містить карбований, похідний ритм, «плакатну» мелодіку. Від мінору до мажору, від маршу до протяжної мелодії, від зосередженості до тріумфу — таким є фінальний апофеоз опери, у якому образ автора повністю розчиняється у збиральному умовному образі народу, таким чином віддається «на розсуд» виконавської спільноти, відмовляючись від претензії на особистісну героїзацію. І в даному випадку вирішальною стає своєрідна трансплантація авторської свідомості до колективного хорового виконавця, створення нового, вже четвертинного «образу автора» як об'єданого та усупільненого. Таким чином Верді долає превалюючий трагедійний тон опери у заключному епічному синтезі образних авторсько-виконавських імплементацій.

Наукова новизна роботи зумовлена спробою виявити специфічні оперні детермінанти образу автора на рівні музичної мови та у зв'язку з процесом виконавської інтерпретації, передусім вокально-персоналіфікованої, відповідно до цього з застосуванням авторологічного підходу до оперної творчості в його системному розумінні та з опорою на концепцію М. Бахтіна.

Висновки дослідження засвідчують, що оперна мова є насамперед авторизованим музичним феноменом, що підпорядковується різним творчим іпостасям образу автора та розвивається разом з комунікативним здійсненням оперної композиції, відкриваючи нові якості вміщеного в оперному тексті збирального образу «людини семантичної», тобто мислячої та здатної до самовиявлення у мові.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / сост. С. Бочаров; прим. С. Аверинцева, С. Бочарова. 2-е изд. М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
3. Изваріна О. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX — першої третини XX століття: історичні аспекти: дис. ... докт. мистецтв.: спец. 26.00.01 — теорія та історія культури. К., 2012. 502 с.
4. Лисенкова А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры: дис. ... канд. культур.: спец. 24.00.01 — теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2003. 213 с.
5. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дис. ... канд. социол. наук: спец. 22.00.06 — социология культуры, духовной жизни. М., 2010. 179 с.
6. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: дис. ... кандидата педаг. наук: специальность 13.00.02 — Теория и методика обучения и воспитания. — Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
7. Меньшиков А. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 — театральное искусство. М., 2004. 253 с.

REFERENCES

1. Bakhtin, M. (1986). Aesthetics of verbal. M.: Art [in Russian].
2. Zorin, A. (2016). Hero's appearance: From the history of Russian emotional culture of the end of the XVIII — beginning of the XIX century. M.: New Literary Review [in Russian].
3. Ozvaryna, O. (2012). Opern Myschetstvo as a phenomenon of Ukrainian art of the 60s roks XIX — first centuries of the twentieth century: historical aspects. Candidate's thesis. K. [in Russian].
4. Lisenkova, A. (2003). Social communication as a factor in the development of musical theater culture. Candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
5. Losev-Demidova, E. (2010). Opera art as a factor in the formation of value orientations of the audience. Candidate's thesis. M. [in Russian].
6. Liu Jin, (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
7. Menshikov, A. (2004). Festival as a sociocultural phenomenon of the modern theatrical process. Candidate's thesis. M. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 3.10.2018