

УДК 78.03/782.1+781.43

*Бай Цюань***ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ  
ФОРМИРОВАНИЯ МЕЛОДИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ  
Д. ПУЧЧИНИ**

*В статье предлагаются новые оценки мелодического содержания опер Д. Пуччини, выделяется образная парадигма его композиторского мышления и интерпретации им жанровой формы оперы.*

**Ключевые слова:** мелодическое мышление, оперная поэтика, полимелодика, полисемантика, образная парадигма.

Мелодическое мышление Д. Пуччини является музыкальным феноменом двойкой природы и двойного назначения. Во-первых, мелодический дар композитора предстает унаследованным от предшествующих исторических образцов итальянской оперы — в ее широких европейских стилевых проекциях и инверсиях, то есть предстает закономерным итогом эволюции музыкального языка итальянской оперы.

Во-вторых, творчество Д. Пуччини знаменует тот этап развития европейской музыки, когда она завершает процесс стилистического накопления в пределах функционально-ладового гармонического мышления, достигает системной полноты и даже избыточности в представлении многомерных соотношений диссонансной и консонансной, интонационно-высотной и фактурно-ритмической сторон музыкальной выразительности.

Такова общая природа оперного стиля — основы оперной поэтики Д. Пуччини. Что касается назначения его оперных идей, то оно заключается в следующем. Во-первых, Пуччини доводит до экспрессионистской остроты тему трагических отношений человека с миром и с себе подобными, то есть логически исчерпывает романтические способы трактовки данной темы — и совершает это именно музыкальным путем, развивая новые типы мелодического движения, новые композиционные возможности оперного мелоса.

Во-вторых, композитор открывает новые символические стороны позднеромантического мелоса, вернее, обнаруживает своеобразие данного исторического рода мелоса в его символической трансформации, во многом обусловленной полистилистической природой музыкального тематизма, а также эстетической сложностью, собирательностью и иносказательностью образов оперных персонажей.

Музыкально-тематическое содержание опер Д. Пуччини репрезентирует новые свойства, специфические черты его мелодического мышления. Одновременно мелодический материал опер обнаруживает свою пространственно-временную распространенность, *врастание мелодического начала во все иные сферы музыкальной выразительности*, превращение всего музыкального материала в мелодический, а оперной формы — в многоярусную мелодию.

В связи с вышесказанным особую важность приобретает определение исторических и теоретических предпосылок изучения мелодического языка опер Пуччини как наиболее показательного фактора его оперной поэтики, *что и является главной задачей данной статьи*.

Творчество Д. Пуччини не один раз за последние годы становилось предметом пристального аналитического музыковедческого внимания. В частности, интересные наблюдения касаются эстетических истоков образных концепций его опер. Поскольку в историческом аспекте метод Пуччини ближе и прочнее всего связан с эстетикой романтизма, то и все основные его оперные сочинения свидетельствуют о его устойчивом интересе к трагедийной теме в той ее интерпретации, которую можно считать характерной для романтизма: на первый план трагедийного конфликта выводится идея несовместимости возвышенной любви и реальной действительности [4].

Важными с этой точки зрения являются наблюдения О. Левашевой, которая, в частности, замечает, что в романе аббата де Прево, послужившего основой либретто оперы «Манон Леско», Пуччини привлекла именно «этическая тема» — «любовь сильнее смерти», а замысел «Манон» определяет как «трагедию любви». В связи с этим уже в «Манон Леско» появляются музыкальные темы, передающие трагическое состояние души героя и образ «фатальной, роковой неизбежности». Обращают на себя внимание стилистические особенности таких тем: скованность, речитативный склад вокальной мелодии, упрощенная аккордовая вертикаль оркестрового сопровождения с унифицированным остинатным ритмом, фигуры триолей в мелодии, «напоминание» о стилистике марша и хорала в новом интонационном синтезе. Подобная стилистика будет присуща «роковым темам» в «Богеме», а в дальнейшем, наряду с некоторыми другими приемами, она приобретет значение постоянного «музыкального знака» трагедийной ситуации в операх Пуччини. Особый оркестровый вариант темы рока представляют собой «аккорды Скарпия» из оперы «Тоска»; сложные унисоны и опора на вертикаль

с аккордовым уплотнением используются в «теме судьбы» из оперы «Чио-чио-сан».

По поводу последней оперы О. Левашева пишет: «С тритоновой интонацией неизбежно ассоциируются в опере темы, имеющие фатальное, роковое значение» [1, с. 132] — это тема кинжала, тема проклятий бонзы и тема покинутой Баттерфляй из 2-го акта. «Любовь, ожидание, катастрофа» — такие основные фазы психологической драмы героини находит музыковед в этой опере. И в поздних операх композитор сохраняет ведущее драматургическое значение «роковых тем». Так, в «Плаще» «главной лейттемой... служит тема рока, многократно повторяемая, подобно рефрену рондо», а также приобретают символическое значение мотивы смерти («аккорды смерти») и плаща. Музыкальная «тема судьбы» становится одной из главных в «Девушке с Запада». А в последней опере «Турандот» «в единый узел сплетаются темы любви и смерти...» [1, с. 132] — и такой прием интонационно-тематического синтеза Пуччини находит уже в «Богеме». В «Турандот» сохраняются и обогащаются также приемы сложно-унисонного и аккордового строения тем рока, символическая негативная трактовка тритоновой интонации, а «тема трагической предопределенности» судьбы Лиу по строению и стилистическому решению родственна «теме прощания» Мими из «Богемы», так же как родственна комплексу роковых мотивов в партии Мими тема предсмертного ариозо Лиу — этой искупительной жертвы в драме любовной борьбы Калафа и Турандот [1, с. 132].

Таким образом, для Пуччини является показательным наличие развитого комплекса тем рока, сквозное развитие «траурных» тем, сближение принципов лейт- и монотематизма, наличие единой музыкальной символики в операх с трагедийной семантикой.

Многообразие типов оперного интонирования, ведущие музыкальные символы, обуславливающие осмысление каждой из оперных партий, входят в содержание уже музыкальной трагедийной модели со всеми ее специфическими чертами.

К общим чертам, объединяющим оперную поэтику Пуччини и метод композиторов-романтиков, которые обусловили его метод музыкального, в том числе вокального, интонирования, предполагается возможным относить следующие:

а) особый интерес к слову, к вербальным аспектам музыкального творчества, к параллелизму литературно-поэтического и музыкального рядов образов;

б) усиление знаковых функций средств музыкальной выразительности с целью достижения «своей» имманентной музыкальной символики;

в) широкое использование жанровой семантики в качестве логико-семантического прототипа музыкального образа, интонационной подосновы музыкальной темы, но с все большим опосредованием, отвлечением, переосмыслением;

г) формирование особой стилевой символики — сжатых стилевых знаков, становящихся «ключевыми словами» не только данного автора, но направления, эпохи в целом, в связи с этим — открытие особых возможностей полистилистики;

д) формирование нового типа программности в музыке, опирающейся на имманентные символические свойства музыкального языка [4, с. 159 и далее].

Однако раскрыть связь поэтики Пуччини с эстетикой романтизма в полной мере можно только в том случае, если раскрывается ее мелодическая основа, то есть тогда, когда обнаруживается причастность композитора к созданию феномена позднеромантического и предэкспрессионистского типа мелодического мышления.

В этой связи полезными и перспективными оказываются теоретические положения исследований О. Шелудяковой, посвященных феномену позднеромантической мелодии, шире — значению мелодического начала в музыке, которое достигает кульминационной кризисной точки на переходе от девятнадцатого столетия к двадцатому.

Информативно насыщенное, обладающее комплексной интердисциплинарной методологической базой, исследование Шелудяковой, тем не менее, полностью оставляет в стороне творчество Пуччини. В нем также не выделяется оперная жанровая форма, которая, на наш взгляд, обладает особой исторической миссией в развитии мелодических свойств музыкального языка и особыми энциклопедическими способностями по отношению к стилистическим истокам данного языка.

Представляется целесообразным выделить те теоретические аспекты работы О. Шелудяковой, которые могут стать методически опорными в изучении оперного мышления Д. Пуччини.

Прежде всего, это понятие об особом рода мелодической теме, которая сформировалась вместе с гомофонно-гармоническим стилем, стала семантическим тезисом, разработка которого определяет

композицію музикального произведения. По мысли О. Шелудяковой, даже если семантическое поле произведения шире и многограннее семантики темы, индивидуальное содержание первого определяется индивидуальным обликом мелодической темы.

Предполагая, что дихотомия темы и формы является базисом развития европейского музыкального искусства, просуществовавшего почти пять веков, автор указывает, что ее вершиной оказался именно позднеромантический стиль. Ведь «никогда еще мелодика (в ее тематической функции) не достигала такого безграничного развития, поистине затопляя все стадии развития, а не только экспозиционные разделы формы. Да и само понятие экспозиции изменило свое содержание, порою стал исчезать водораздел между экспозиционными и разработочными разделами. Мелодия обрела своего рода экстерриториальность, могла появляться в любом месте формы (Малер), а форма могла превращаться в политематическую, подтверждая условность границ своих нормативных разделов» [3, с. 6–7].

По мнению О. Шелудяковой, в эпоху романтизма изменилась не только функция мелодии-темы — изменилась и сама мелодия, поскольку никогда она еще не разрасталась до таких громадных временных масштабов.

То, что в период позднего романтизма мелодическое мышление достигло едва ли не пределов своих возможностей, наиболее заметно проявилось в трех особенностях позднеромантического стиля:

- происходит пространственное расширение мелодии, которая может охватывать собой все параметры композиции;
- композиция в музыке позднего романтизма возникает на основе последовательности мелодических синтагм, что делает правомерным понятие мелодической архитектоники;
- мелосом пронизана вся музыкальная ткань позднеромантической музыки, что приводит к появлению своеобразного позднеромантического полимелодизма.

Следовательно, в эпоху позднего романтизма мелодика широко раздвинула свои синтаксические и формальные границы, создав новый тип тематизма и новые отношения между ним и музыкальной формой. Более того, мелодика преобразила фактуру, пронизав ее мелодическими токами и породив новое понимание гомофонного многоголосия.

Поэтому можно прийти к следующему умозаключению: *трактовка мелодии как особого рода высказывания, запечатленного в последо-*

*вательности объединенных интонационной связью тонов, обладающего смысловой и структурной самодостаточностью, становится определяющей чертой оперного языка Джакомо Пуччини.*

Данная позиция становится трамплином для изучения музыкальной поэтики композитора, которая реализуется в опере, следовательно, предусматривает вхождение в синтетическую форму и специфические приемы работы со словом. Литературность оперного метода Д. Пуччини даже побуждает говорить о возможности адаптировать некоторые положения структурной поэтики на материале музыкального языка опер.

Проблемы сольного и ансамблевого построения оперных сцен, с учетом их музыкально-интонационных особенностей, провоцируют обращение к понятиям диалога и монолога, а также полилога, оказывающегося солидарным с явлением смысловой полифонии, общей многофигурной композиции оперы; они подталкивают также к разделению поэтических и прозаических конструктивных элементов музыкально-литературного материала оперы, к изучению семантических функций как отдельных слов, так и отдельных приемов музыкального изложения, вплоть до тембрового решения или гармонического эффекта. Особой темой при обращении к сюжетам опер Пуччини и их музыкально-драматургическому претворению всегда остается обсуждение их национально-стилевой специфики, а также взаимодействия в оперной композиции трех родовых эстетических начал — эпического, драматического и лирического.

Используя предложенные О. Шелудяковой оценки позднеромантического музыкального языка, можно с уверенностью сказать, что в оперных произведениях Пуччини происходит формирование музыкального высказывания, которое не копирует вербальные, не ограничивается только «речевой интонацией» и, следовательно, во многом тождественно ей по способам внутренней организации, но построено на имманентных музыкальных закономерностях. Поэтому музыкальная речь образует особый, своего рода параллельный вербальному высказыванию, процесс. Если позднеромантическое музыкальное высказывание «стремится взойти к общим надязыковым механизмам порождения и функционирования речи, и потому включает не только само высказывание, а также сложнейшую образно содержательную партитуру», «культурологический контекст, психологическую мотивацию и действенную систему эмоционального воздействия» [3, с. 9], то музыкальная лексика опер Д. Пуччини воссоздает стилевой

строй не только и не столько музыки, сколько западноевропейской культуры в период прощания с классико-романтической эпохой, с той «игрой в гармонию», которая на пороге нового столетия обернулась разуверенностью и в возможностях достижения гармонии, и в целевой оправданности творческой игры. Сложность нового оценочного восприятия жизни, переусложненность коммуникативного рисунка самой этой жизни и ведут к возрастанию композиционной и образно-содержательной сложности оперного мелоса, к *формированию полимелодики как эквивалента полисемантики*.

Постараемся раскрыть и обосновать последнюю мысль с большей подробностью.

Путь музыки к своей самостоятельности как вида искусства пролегал через далекие эпохи подчинения различным формам словесности и некоторым другим внемusыкальным условиям. Однако с помощью таких внешних предпосылок музыка находит свое особое пространство, свою «вторую реальность», достигает семантической самостоятельности, «чистоты». В процессе обретения музыкой смысловой «абсолютности» автономные функции получают и музыкальные жанры. Они становятся своеобразными темами, образными доминантами, направляющими стилевыми тенденциями. Вероятно, в связи с этим, определяя основные семантические сферы музыки, музыковеды часто пользуются категориями, указывающими на жанрово-родовое и видовое разделение искусства: эпическое, лирическое, драматическое, трагедийное, комедийное и прочее. Причем общее жанровое деление искусства, возникающее последовательно-исторически, превращается — обращается — в синхронную семантическую структуру в отдельных его видах, в том числе, и в музыке. Другой вид семантических характеристик оказывается связан с теми эстетическими категориями, которые возникают при обсуждении жанрового деления искусства и своеобразия характера отдельных жанров (возвышенное, прекрасное, героическое, изящное, грациозное, легкое и прочее). Достаточно частой областью смысловых определений является указание на эмоциональный характер воздействия музыки — например, торжественное, ликующее, светлое, радостное, печальное, скорбное, молитвенное, гротескно-саркастическое и так далее, также изначально связанный с жанровыми градациями, хотя эта связь прослеживается уже труднее.

История оперного композиторского творчества предстает диалогом авторского «я» с тем стилевым содержанием музыки, кото-

рое отлилось в определенные жанровые формы и закрепилось в них. Двойственность жанра-стиля, реализующаяся в двойственности музыкальной формы, становится выражением исторически обусловленной двойственности бытия музыки как процесса живого интонирования — осмысления и переосмысления звучания — способов структурно-грамматической, автономно-текстуальной фиксации этого звучания. Эту двойственность можно определить и как взаимодействие эстетической формы музыки, художественного текста в полном объеме этого понятия — и композиционно-структурной формы — в частности, нотного текста, как рождение реального музыкального воздействия из предпосылок образной интерпретации: как переход исполнительски-временной организации музыкального звучания в нормативную логику пространственно-фактурных координат музыки.

Эволюция жанра, достигая высшей «точки» межстилевого диалога, приводит к рождению нового жанрового качества; эволюция стиля — как внутрияжанровый диалог — достигает такой степени обобщественности, типизации стилевых приемов, что уравнивает в правах семантическую «знаковость» стиля и жанровой формы музыки, что, в частности, проявилось в эволюции классического стиля в музыке и повлияло на ее концепцию у Г. Гессе.

Для эволюции оперы особым жанрово-стилевым качеством становится то, которое вызвано соприкосновением с трагической образной сферой. Поэтому вполне справедливыми представляются слова о том, что «трагическое становится метасюжетом искусства и устойчивой семантической моделью оперы», а «трагедийная опера является центральной жанровой разновидностью оперы» и «на ее основе может быть предложена историческая и семантическая типология европейской оперы, она так или иначе всегда направляет эволюцию жанровой формы оперы» [4, с. 162].

Трагедия как жанровая форма требует последовательного, приближенного к житейскому — к реальному временному процессу — развертывания событий, которое должно дойти до факта гибели героя или до какого-то заключительного этапа его биографии, жизненного пути, судьбы в последний момент, в последней сцене, на последних своих страницах. Если это произойдет раньше, трагедии не будет. Трагедия должна довести — путем непреодолимого напряжения — читателя, зрителя, слушателя до момента кризисного события, до кризисной «точки» в судьбе героя и в этот момент его «бросить», прерваться; поэтому запоминание трагедии наиболее ярко и поэто-



му восприятие, переживание трагедии считается одним из наиболее трудных. Трудность трагедии заключается именно в том, что ее катарсис, ее катартическая идея являются *затрудненными, спрятанными, завуалированными* — и не только потому, что сам факт гибели героя должен ужаснуть наше воображение, но и потому, что трагедия ведет нас к катарсису наиболее трудными противоречивыми путями.

С воплощением семантической модели трагедии в контексте особой авторской оперной поэтики связана вся система образов в операх Дж. Пуччини. Представить художественную концепцию любой оперы Дж. Пуччини как целое означает раскрыть трагедийный аспект ее содержания в контексте стиля композитора и в проекции на жанрово-стилевые особенности оперной формы.

Таким образом, теоретические предпосылки изучения оперного творчества Дж. Пуччини позволяют устанавливать принципиально важные связи поэтики Пуччини и музыкального мышления эпохи романтизма. Многие стороны поэтики Пуччини симптоматичны для романтизма и свидетельствуют о том, что творчество итальянского композитора является ярким итогом стилевых исканий романтической эпохи. Одновременно они обладают важными прогностическими функциями, то есть указывают на дальнейшие пути развития не только музыкального театра, но и европейского музыкального искусства в целом.

Следует особенно подчеркнуть тот факт, что, в отличие от веристов, как писателей, так и композиторов, Пуччини развивает трагическую концепцию оперы, соответственно возвышает образы оперных героев, наделяет их стремлением к идеалу, усиливает позитивную семантику в содержании оперы по сравнению с литературным первоисточником. Поэтому тема любви и сопутствующие ей мелодические формы оказываются ведущими в большинстве опер Пуччини. В то же время никто из пуччиниевских героев не достигает желаемого счастья в любви, а роковые обстоятельства всегда доминируют над личностной волей. Известный фатализм трактовки судьбы героя — образа человека в творчестве Пуччини уже является предчувствием экзистенциалистских сюжетов искусства XX столетия.

Д. Пуччини вводит в свои оперы мотив Рока, наследуя в этом модель классической трагедии. Все изменения, которые он и по его указанию либреттисты вносят в либретто по сравнению с литературной первоосновой, способствуют именно этому. Главная трагическая идея его опер: противостояние человека роковой силе внешних об-

стоятельств и обретение собственной духовной силы, превосходящей рок, в красоте возвышенного переживания, преображающего сознания. Пуччини наследует античную модель трагического с ее эффектом катарсиса, обогащая ее «психологическим реализмом» трагедийного театра шекспировского типа. Это позволяет ему создавать особую «мелодическую драму», то есть воплощать всю силу, все противоречия личностного переживания в мелодическом содержании оперы, вследствие чего данное содержание приобретает значение образной парадигмы оперного произведения.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Левашева О. Пуччини и его современники / О. Левашева. — М. : Советский композитор, 1980. — 525 с.
2. Шелудякова О. Е. Поэтика позднеромантической мелодики : монография / О. Е. Шелудякова. — Екатеринбург : Уральская гос. консерватория им М. П. Мусоргского, 2006. — 365 с.
3. Шелудякова О. Феномен мелодики в музыке позднего романтизма : дис. ... д-ра искусств. : спец. 17.00.02 — музыкальное искусство / Оксана Евгеньевна Шелудякова. — Екатеринбург, 2006. — 710 с.
4. У Цзинин. Семантическая модель трагедии как основа жанровой поэтики оперы : дис. ... канд. искусств. : спец. 17.00.03 — музыкальное искусство / Цзинин У. — Одесса, 2008. — 200 с.

*Бай Цюань. Историчні та теоретичні передумови формування мелодичного мислення Д. Пуччіні.* У статті пропонуються нові оцінки мелодичного змісту опер Д. Пуччіні, виокремлюється образна парадигма його композиторського мислення та інтерпретації ним жанрової форми опери.

Ключові слова: мелодичне мислення, оперна поетика, полімелодика, полісемантика, образна парадигма.

*Bay Tsuan. Historical and theoretical preconditions of formation G. Puccini's melodic thinking.* This article proposes new estimates of melodic content of G. Puccini operas. The new imaginative paradigm of his composers thinking and his interpretation of genre shapes of opera are distinguished.

Key words: melodic thinking, opera poetic, polymelodic, polysemantic, imaginative paradigm.

