

Е. В. Петроченко

**ИНТОНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ВОКАЛЬНОЙ ФОРМЫ ЯЗЫКА
(на примере русского оперного хора)**

Поступила в редакцию 02.04.2021 г.

Рецензия от 19.04.2021 г.

13

Рассматривается вопрос изучения интонации вокальной формы языка. Мелодика национальной оперной музыки выявляет глубинную просодическую связь с параметрами и единицами интонационной системы языка. Две когнитивные системы – музыка и язык – функционируют в сознании человека посредством инвентаря интонационных (музыкальных и речевых интонационных) эталонов перцептивной базы. Мелодика вокальной музыки национального языка, не являясь зеркальным отражением речевых интонаций в их акустических параметрах, несет в себе ряд интонационных признаков, которые слушающий воспринимает как принадлежащие его родному языку. Опера – это форма воплощения музыка языка, она выступает объектом психолингвистики. Автор осуществляет попытку рассмотреть вопрос в структурном фонологическом подходе. Единица интонации языка – интонема – реализуется в музыке как мелодема в системе западноевропейского лада. Излагается концепция, согласно которой дифференциальный признак выражения коммуникативных и эмоциональных значений проявляет себя в регулярном использовании определенной гармонемы в составе мотива фразы. В работе представлены результаты музыкально-лингвистического интонационного анализа мелодики русских оперных хоров. Выявлены тенденции выражения эмоциональных значений. Структуры мотива (мелодемы) минорного и мажорного хора имеют отличия в гармоническом плане.

The article studies intonation features of vocal form of the language. The melody of national opera music reveals inherent prosodic correlation with the language intonation units and their features. The two cognitive systems, namely music and language, function via intonological models (the ones characteristic of both music and speech) of perception. Although the vocal music melody of a national language is not fully identical to speech intonation patterns acoustically, it still includes a number of intonation features that are perceived by the listener as characteristic of his or her native language. Opera is a form of language music realization, which makes it a subject of psycholinguistic studies. The author considers this issue in view of phonological approach. Intonation units, referred to as «intonemes» in a language system, realize themselves as “melodemes” in the system of Western European music modes. According to the concept presented in this article, distinctive features of communicative and emotional meanings manifest themselves in repetitive use of a certain harmoneme in the motive of a phrase. The paper presents the findings obtained from studying the melody of Russian opera choirs by means of music and linguistic intonation analysis. The author has revealed the tendencies in expressing emotional meanings and discovered harmonic differences between the motive patterns (melodemes) of minor and major choir.



Ключевые слова: интонация, интонология, психолингвистика, вокальная форма языка, дифференциальный признак, интонема, гармонема

Keywords: intonation, intonology, psycholinguistics, vocal form of the language, distinctive feature, intoneme, harmoneme

Введение

14

Опера, и в первую очередь классическая национальная опера как *вокально произносимый* речевой текст, бытующий в музыкальной культуре языкового коллектива, представляет собой особую и, безусловно, интереснейшую звуковую форму реализации языка. Несмотря на, казалось бы, очевидное предположение о соотнесенности *вокальной формы*¹ с интонацией языка, ее тонально-мелодический аспект почти не рассматривается исследователями-языковедами. Такое положение объясняется сохраняющимся противостоянием лингвистов и музыковедов, интонационные теории которых весьма существенно отличаются. В настоящей работе мы пытаемся ответить на вопрос, почему вокально-музыкальный объект (в частности, вокальная форма оперы) заслуживает специального изучения в разделе интонологии, а также представляем опыт одного исследования.

Итак, мы исходим из того, что оперная музыка является *звучащей певческой* формой, или, иначе, представляет собой «вписанную в музыкальный такт» звучащую *речь* на этом языке, и полагаем, что данная вокальная форма (далее – ВФ) должна проявлять определенное *тонально-фонетическое* отношение к интонации языка [9], что подтверждает изучение онтологического и когнитивного аспектов речи и музыки (А.А. Леонтьев, Е.Э. Алексеев, М.Г. Харлап, Б.В. Асафьев). Неслучайно, размышляя, например, о чешской национальной опере, Милан Кундера, известный писатель, изучавший в университете музыковедение, замечает, что мелодии Леоша Яначека «порождены не музыкой, а объективным миром произносимых слов», поскольку композитором движет не что иное, как «поиск мелодической правды» фразы, ее «непосредственной реальности» [14, S. 129, 133]. Признавая факт некоторой гиперболизации *речевого* в музыке Яначека, заметим, что музыкально-психологические размышления Кундеры о процессе создании композитором вокальной мелодии удивительнейшим образом созвучны с высказываниями русских музыковедов и языковедов старшего поколения (Б.В. Асафьева, А.Н. Серова, В.А. Богородицкого, А.А. Реформатского): этот же прием передачи в музыке речевых интонаций характерен для русской национальной оперы. В мелодиях опер Даргомыжского, Мусоргского, Чайковского слышны *народные* мотивы, которые Асафьев в своем главном труде «Музыкальная форма как процесс» (1971) называет «общительными», «реалистическими интонациями», не просто собственными разговорной речи, а «жизненно необходимыми» [1, с. 269, 281].

¹ Термин, предложенный в наших работах [8; 9] для обозначения вокально-музыкального текста и его единиц.



Приведенные высказывания, которые, возможно, до сих пор воспринимаются многими языковедами (и музыковедами) в большей степени как метафорические, являются совершенно объяснимыми с *психолингвистической* точки зрения. В них имеется лингвистический – *общейнтонологический* смысл. Приходится констатировать, что попытки подойти к исследованию взаимосвязи языка и музыки не получили глубокого научного развития.

Исходные пункты концептуального взгляда

Для проведения интонационного исследования вокальной музыки важно принять предположение, что тонально-мелодическая структура *национальной* вокальной музыки содержит интонационные признаки, которые функционируют в системе языка как *дистинктивные*. Под дистинктивными понимаются дифференциальные и интегральные признаки, в отечественной теории интонации они часто объединяются в понятие «интонологические признаки» [2; 4; 13]. Таким образом, целью исследования становится выявление интонологических (тонально-музыкальных) признаков в национальной ВФ. При этом важнейшей и одновременно сложнейшей выступает задача выявления национально-специфических различий ВФ в музыке родного языка (русского) и неродного языка (неблизкородственного, например немецкого).

Мы исходим из наличия в перцептивной базе человека «интонационного словаря» (термин Асафьева, который мы трактуем в более широком смысле, включая все интонационные явления, речь, биологические и природные звучания). Накопленные в перцептивной базе мотивы, интонации, мелодии вызываются (чаще всего) на бессознательном уровне, когда мы, например, слушаем музыкальное произведение, известное или неизвестное нам. Процесс восприятия безусловно многослоен, затрагивает такие уровни, как психоакустический, психофизиологический, эстетический, когнитивно-языковой (и, возможно, другие) и носит категориально-аналитический характер. Восприятие понимается как процесс *апперцепции*, когда услышанное «обрабатывается» посредством системы образов-гештальтов, или эталонов звучания сегментного и супрасегментного уровней [5]. В этом процессе используются две когнитивные подсистемы (язык и музыка), «связанные единными изобразительными средствами просодии с эмоциональной сущностью человека» [10, с. 55]. Тогда становится понятным представление о функционировании в нашем сознании так называемой интонационной музыкальной библиотеки. Мы бы добавили, что речь идет прежде всего о *ментальной* музыкальной библиотеке носителя языка.

Какая вокальная музыка входит в ментальную музыкальную библиотеку – один из сложнейших вопросов, решение которого требует подключения к исследованию музыкального, лингвистического, психологического и психолингвистического аспектов одновременно. Если прозвучавшая музыкальная мелодия узнается (так или иначе) как «своя» разными людьми данной национальной культуры, ее следует относить к ментальной музыкальной библиотеке, что, в частности, под-



твердили проведенные нами эксперименты на материале русской и немецкой народной песни [8]. Наши первые опыты интонологического анализа оперной музыки показали, что отобранные для слушателя отрывки из русских опер довольно однозначно оцениваются как «русская» и «знакомая» (на слух, в той или иной степени) музыка. Только некоторые из информантов знали слова вокального текста, и еще меньше могли уверенно назвать оперу и имя композитора. По всей видимости, именно в вокальной мелодии, ее музыкально-тональной структуре обнаруживает себя *национальная идентичность* оперы. Полагаем, что в действительности так и протекает восприятие, несмотря на целый ряд разнообразных влияний в искусстве при явной монополии западноевропейской музыкальной культуры, которая как будто во многом «сгладила» национальную специфику, идущую от языка. Очевидно, что классическая вокальная музыка входит в фонд ментальной музыкальной (интонологической) библиотеки и, таким образом, в языковое сознание носителя языка. Концептуально существенным представляется определение *ментального инвентаря* оперной музыки так называемой центральной, или *ядерной*, зоны интонационного словаря (музыкального и, согласно нашему подходу, общеинтонологического). При этом не избежать некоторых допущений на начальном этапе эмпирической работы.

В настоящем исследовании применяется метод *структурного* анализа оперной мелодии, опирающийся на фонологическую концепцию в описании системы интонации языка [16]. Структурный подход к исследуемому материалу вокальной формы предполагает выявление в нем интонационных единиц языка (интоном) по их дифференциальным признакам, а также анализ тональных параметров как комплексов интегральных признаков.

Необходимо отделять в вокальной музыке мотивы с так называемой музыкальной семантикой от мотивов (основного движения тона) с дифференциальными признаками интонации языка, противопоставляющими коммуникативные типы высказывания. В музыкознании называется целый ряд универсальных мотивов с эмоциональными значениями (мотив жалобы, мотив страдания, мотив призыва, хвалебный мотив и др.). В.Н. Холопова определяет пять типов интонаций (эмоциональные, изобразительные, жанровые, стилевые, композиционные), называя их музыкальными лексемами [12, с. 33]. Еще не ясно, как они соотносятся с интонациями данного конкретного языка. С психолингвистической точки зрения мы учитываем выражение определенного эмоционального состояния в вокальной партии и рассматриваем аспект эмоциональности в полярных значениях, имея в виду базовые эмоции, согласно концепции отечественного нейролингвиста Е.Н. Винарской [3], степень напряженности проявления эмоции и музыкально-тональный модус или тональность (мажор или минор). Такой подход позволяет обнаружить системные тонально-музыкальные признаки внутри одного языка, а также представляется перспективным в плане контрастного интонологического анализа на базе двух и более языков.



Данные интонологического анализа

В настоящей работе мы представляем данные о мелодике русской национальной оперы, полученные на первом, пилотном этапе предстоящего широкого исследования. Не претендующие на глобальные обобщения первые результаты, однако, заслуживают внимания лингвистов-интонологов, поскольку выявленные тенденции обнаруживают характер регулярности, и, следовательно, закономерны как явления в системе языка. Материалом исследования послужили 6 оперных номеров: женские хоры из национальной классической оперной музыки. Корпус для анализа был составлен с помощью пяти экспертов — носителей русского языка (трех профессиональных музыкантов и двух знатоков-любителей оперной музыки) в ходе прослушивания 10 самых известных оперных хоров из репертуара русской оперной классики, и включил хор девушек «Девицы, красавицы» из 1-го действия оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (ВФ 1), три женских хора из 3-го действия оперы А. С. Даргомыжского «Русалка» (ВФ 2 — «Свободной толпою», ВФ 3 — «Любо нам ночной порою», ВФ 4 — «Тише! Тише!»), хор «Не проснется птичка утром» из 5-го действия оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила» (ВФ 5) и хор девушек «Ах, подруженьки, как грустно» из 3-го действия оперы А. Н. Верстовского «Аскольдова могила» (ВФ 6). Целью проведенного исследования стало выявление интонологической соотнесенности мелодики национального оперного хора с параметрами и единицами интонационной системы языка. Применялись методы тонально-фонологического, тонально-музыкального анализа, а также психолингвистического эксперимента [11].

17

Известно, что классическая опера использует определенный инвентарь тонально-музыкальных (или ладогармонических, помимо ритмических, тембровых и иных) средств, универсальных для многих языковых культур. Богатая мелодическая вариативность, музыкальная семантика и стилистика оперной музыки являются теми факторами, которые, как кажется с первого взгляда, весьма сильно могут затруднять системное изучение интонологии данной формы языка. В работе была предпринята попытка тонально-фонологического подхода к анализу мелодии хора на основе интонационных оппозиций в системе языка. Так, ведущим дифференциальным признаком интонации в русском языке выступает положение мелодического максимума фразы, его перемещение на другой уровень сигнализирует переход к другой интонационной единице (интонема) и, соответственно, другому коммуникативному значению. Участок каденции фразы (*мелодемы* — в вокальной форме), не существенный на уровне речи, имеет смысл рассматривать как элемент, потенциально содержащий интегральный признак и / или признаки.

Итак, в национальной опере, по нашему представлению, выражение интонационных оппозиций языка (завершенность / незавершенность, повествование / вопрос, повествование / побуждение) берут на себя ладогармонические функции 7 ступеней, или *гармонем* (термин

Ю. В. Щеки [13]), в системе западноевропейского музыкального мышления. В этой системе тоника (I ступень) выполняет функцию завершенности и гармонического разрешения, в то время как все остальные ступени имеют характер незавершенности и напряжения, или функцию тяготения. Какова взаимосвязь степени гармонического напряжения с единицами интонации, пока остается неясным. Парадигмы двух интонационных систем не совпадают. В связи с этим наивно было бы ожидать прямых или же неких параллельных корреляций.

Анализ мелодической структуры русских хоров выявил следующие тенденции, которые более подробно рассматриваются далее на примере трех текстов (ВФ). Так, начальный мотив первого текста (ВФ 1, П. И. Чайковский, хор «Девы, красавицы»), состоящий из последовательности гармонем III – V – I с акцентом на III ступени и кратковременным использованием V ступени, реализуется как музыкальный инвариант речевой интонации обращения или звательной интонации (рис. 1). Полагаем, что он соотносится со 2-м уровнем (мелодического максимума) в системе интоном русского языка по Л. В. Величковой [16]. Вторая мелодема вокальной партии (*Душеньки, подруженьки!*²), в плане синтаксиса трактуемая как распространенное определение, весьма близка реализации терминальной повествовательной фразы с мелодическим максимум на II ступени (рис. 2). Заметим, что коммуникативное значение данной единицы воспринимается и реализуется на протяжении двух тактов, ее мелодическая вершина на II ступени располагается в первой такте. Эта же гармонема была зафиксирована и в повествовательных мотивах других хоров, составивших экспериментальный материал: ВФ 3 (*Любо нам ночной порою*), ВФ 4 (*Встрепенулася во мгле*), ВФ 2 (мелодема первой каденции *на-ас греет луна*).

Ступень	Мелодема 1			Мелодема 2		
	ПС	УС	ЗС	ПС	УС	ЗС
VI ^m		●	●			
V	●	○ ●		●	● ○	
IV					●	
III		○			○	● ○
II				○		
I			○			○
VII						
VI						
V						
ВФ 1		Де-ви-	цы,	кра-	са-ви-	цы!
ВФ 6	Ах, по-	дру-жень-	ки,	как	гру-	стно

Рис. 1. Гармонемная структура 1-го мотива ВФ

Примечание. Условные обозначения для рисунков 1, 2: ПС – предударный сегмент, УС – ударный сегмент, ЗС – заударный сегмент; ○, ○ – гармонемы мажорного хора (основные/проходящие, ВФ 1); ●, ● – гармонемы минорного хора (основные/проходящие, ВФ 6).

² Здесь и далее в примерах выделен сегмент / слог = гармонема мелодического максимума.



Ступень	Мелодема 3			Мелодема 4		
	ПС	УС	ЗС	ПС	УС	ЗС
VI ^m						
V		●		●		
IV		●			●	
III	●		●	●	●	
II		○				●
I					○	●
VII				○		
VI			○			○
V						○
ВФ 1		Ду-	шеньки,	по-	дру-	жень-ки!
ВФ 6	круглый	год	Жить	вза-пер-	ти-	и,

Рис. 2. Гармонемная структура 2-го мотива ВФ

Схематическая нотация иллюстрирует гармонемный состав двух хоровых мелодий, рассматриваемых в оппозиции *мажорный / минорный*. Как видно из схем, они довольно явственно проявляют тонально-мелодические различия: положение мелодического максимума (= гармонема), широта диапазона и подвижность тона, а также тональность и лад.

В ходе дальнейшего анализа была выявлена еще одна интонационная оппозиция – повествование / побуждение. Мелодеме с коммуникативным выражением побуждения свойственно высотное расположение максимума на V ступени лада (например, в ВФ 1 императивные фразы *Затяните песенку! Заманите молодца!*). Эта гармонема, возможно, соответствует уровню 3 в системе интоном русского языка [16, S. 134 – 135], а зарамочную тактемпную группу (*Затяните песенку, [песенку заветную]!*) с мелодической вершиной на тонике (I ступени) можно трактовать как мотив-повествование [*песенку заветную!*], учитывая также, что данная мелодема позиционно обусловлена музыкальным синтаксисом. Возрастание эмоциональной напряженности в тексте ведет к перемещению высотного положения тоники. Так, в ВФ 1 мелодема *Как заманим молодца* реализуется на терцию выше и в другом ладовом модуле – в тональности до-диез минор (cis-moll). Минорная III ступень появляется для выражения угрозы, хотя и в игривом тоне. Гармонемой III ступени характеризуется императивная единица другого хора – ВФ 4 («Тише! Тише!»).

Оба русских хора с минорной эмоцией «горе / страдание» (ВФ 5 и ВФ 6) характеризует так называемый мотив-жалоба: начальные мелодемы имеют самый узкий диапазон (интервал малая секунда = 1 полутоном), последующие мелодемы не превышают интервала терции и чистой квинты (4–5 полутонов). Возникает ощущение, будто мелодия потеряла вдруг свою привычную подвижность: *Ах, подруженьки, как грустно* (ВФ 6), *Не просне-отся птичка утром* (ВФ 5). Интересно отметить, что мелодический максимум приходится на VI пониженную (или натуральную) ступень классического минора, которая в музыковедении



описывается как типично русский мелодический тональный ход [7]. Тенденция к этой гармонеме в мотивном развитии была выявлена нами ранее на материале русского народного городского фольклора [8]. Следует ли эту гармонему причислять к дифференциальным интонологическим признакам, пока неясно. Однако регулярность тенденции говорит о ее интонологической значимости. К интегральным признакам, скорее всего, относятся такие, как акустический уровень музыкальной фразы (то есть ее тональность), поскольку оперные партии пишутся для различных вокальных голосов (сопрано, альт, контральто и др.), положение тоники в мелодической структуре фразы, общий диапазон мелодии, поскольку изменение эмоционального напряжения ведет к различным модуляциям и, следовательно, к расширению или сужению диапазона, изменению количественной характеристики интервала локальной мелодемы.

В целом анализ мелодий типичных русских оперных хоров выявил наличие в них интонологического уровня, имеющего непосредственную связь с интонационной системой языка. Вопрос о воплощении «реальных интонаций» в вокальной музыке занимал известных музыкальных теоретиков: Б. В. Асафьева, В. Н. Серова, М. С. Друскина. Не само ли стремление к поиску «мелодической правды» привело когда-то к возникновению оперы, получившей в каждой стране статус национальной? В этом смысле понятен философский тезис о «феномене музыкальной речи как универсальной форме мышления человека» [6, с. 27].

Мелодия вокальной партии не является калькой речевой интонации. Суть ее интонологической принадлежности языку гораздо глубже, чем акустическая схожесть с речевыми аналогами. В то же время, как рассуждает сегодня немецкий лингвист Э. Шафрот, рассматривающий оперную арию, «если существующие языки поются, то понимаются эти вокально-музыкальные тексты не благодаря тому, что в их основе лежит обычная речевая интонация, а потому, что они следуют *мелодии и ритму*, которые язык однозначно идентифицирует как пение на данном языке»³ [15, S. 45]. Наличие этой взаимобратной связи подтверждает главную мысль о том, что в (оперном) пении непосредственно или опосредованно отражена музыкальная (ритмико-мелодическая) сущность языка. Подчеркнем, что исследование интонологии национальной музыки очевидно подразумевает комплексный, междисциплинарный подход, включающий в рассмотрение лингвистический, музыковедческий, психологический и когнитивный аспекты вокальной формы языка.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. ; Л., 1971.
2. Антипова А. М. Единая интонология и триадичность мышления // Академические тетради : альманах. М., 2006. Вып. 11 : Интонология. URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/11/antipova.html> (дата обращения: 29.04.2020).

³ Пер. с немецкого наш. — Е. П.



3. Винарская Е. Н. Выразительные средства текста (на материале русской поэзии). Воронеж, 2003.
4. Гришина О. А. Русская интонология : учеб. пособие. Красноярск, 2017.
5. Джапаридзе З. Н. Перцептивная фонетика (основные вопросы). Тбилиси, 1985.
6. Диденко В. Д., Калицкий В. В. Музыкальная коммуникация в контексте семиотического дискурса // Общество: философия, история, культура. 2017. №9. С. 27–30.
7. Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы (на материале классического наследия). Л., 1952.
8. Петроченко Е. В. Интонационные параметры вокальной формы языка: исследование на материале русской и немецкой народной песни // Вестник Воронежского государственного университета. Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2015. №1. С. 115–120.
9. Петроченко Е. В., Блинова М. А. Интонационный признак завершенности в вокальной форме языка (на примере анализа русских и немецких детских песен) // Гуманитарный вектор: Филология. Востоковедение. 2015. №4 (44). С. 23–31.
10. Потапова Р. К., Потапов В. В. Синкретический дуализм музыки и речи как особый семиотический феномен бытия человека // Человек: Образ и сущность. 2018. №3 (34). С. 52–71.
11. Величкова Л. В., Абакумова О. В., Воропаева И. В., Петроченко Е. В. Проект «Психолингвистическое изучение звучащей речи» // Вопросы психолингвистики. 2017. №3 (33). С. 240–255.
12. Холопова В. Н. Борис Владимирович Асафьев: идеи на века // Журнал Общества теории музыки. 2017. №2 (18). С. 29–40.
13. Щека Ю. В. Гармонема и тактема как интонологические единицы и их особенности в турецкой разговорной речи // Вопросы языкознания. 1989. №5. С. 57–69.
14. Kundera M. Verratene Vermächtnisse. Essay. Frankfurt a/M, 1999.
15. Schafroth E. Sprache und Musik. Zur Analyse gesungener Sprachen anhand von Opern // Sprache(n) und Musik / hrsg. A. Overbeck, M. Heinz. München, 2012. S. 45–66.
16. Stock E., Veličkova L. Sprechrhythmus im Russischen und Deutschen. Frankfurt a/M, 2002.

Об авторе

Елена Викторовна Петроченко – канд. филол. наук, доц., Воронежский государственный университет, Россия.

E-mail: petrochenko@mail.ru

The author

Dr Elena V. Petrochenko, Associate Professor, Voronezh State University, Russia.

E-mail: petrochenko@mail.ru