

Кравченко В. О.

кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры музыкально-инструментальной  
подготовки учителя Харьковской  
гуманитарно-педагогической академии

## ДО ПИТАННЯ ПРО СИЛИ, ЩО ФОРМУЮТЬ ПРОЦЕС СМИСЛОУТВОРЕННЯ В МУЗИЧНО-СЛОВЕСНОМУ ТВОРІ

*Анотація.* В статті розглядаються питання організації глибинного шару музично-словесного твору; аналізується процес формування ідеального смислу, що потім опредметнюється у музичній та словесній складових синтетичного цілого.

**Ключові слова:** смислоутворення, потенціальна енергія, кінетична енергія.

*Аннотация.* Кравченко В. А. К вопросу о силах, формирующих процесс смыслообразования в музыкально-словесном произведении. В статье рассматриваются вопросы организации глубинного уровня музыкально-словесного произведения; анализируется процесс формирования идеального смысла, который впоследствии опредмечивается в музыкальной и словесной составляющих синтетического целого.

**Ключевые слова:** смыслообразование, потенциальная энергия, кинетическая энергия.

*The Summary.* Kravchenko V. A. Concerning the powers which form the sense creation process in the musical-verbal composition. The article considers the questions of musical-verbal composition underlying level organization; it analyses the ideal meaning formation process which is further objectified in the musical and verbal parts of a synthetic whole.

**Keywords:** creation of sense, potential energy, kinetic energy.

Задаваясь вопросом о природе той силы, под действием которой возникает художественное произведение – от первых содержательных импульсов до обретения им окончательного вида – мы обращаемся к одной из фундаментальных проблем искусствоведения – к проблеме смысла. Анализ последних исследований, проводившихся по данному вопросу, показал, что широта и обобщенность проблемы смысла, повлияли на то, что она практически не попадала в центр внимания исследователей как предмет анализа. Семантическая проекция категории *смысла* входит в поле исследовательского интереса М. Г. Арановского в его монографии «Музыкальный текст. Структура и свойства» [2]. Цель настоящей статьи заключается в рассмотрении *смысла* в контексте музыкальной процессуальности, т.е. в аспекте его динамических свойств. Смысл как процесс мы предлагаем определять посредством понятия *смыслообразование*. Смыслообразование в пределах замкнутого художественного пространства это процесс интеграции отдельных значений, при котором креативная природа этих значений подчиняется универсализированным смысловым архетипам.

Большинство исследователей приходят к выводу об идеальности смысла. «Движение от поверхностной структуры музыкального текста к глубинам его имманентного смысла, – пишет Л. Акопян, – предполагает постепенное отвлечение от эмпирики текста (поверхностной структуры) и, в конечном счете, упирается в наиболее глубинный структурный слой, который составляет универсальные константы психологии бессознательного» [1, с. 34].

В настоящей статье **научная проблема ставится** следующим образом: смысл понимается как первичная идея, дотекстовая по своему происхождению, но выступающая текстообразующей силой, которая в равной степени влияет на все компоненты произведения – в данном случае музыкально-словесного произведения. Таким образом, сопряжение музыки и слова в аспекте их синтеза программируется единым кодом неделимого смысла. Поскольку нас интересует сама формула этого синтеза, точкой отсчёта берётся глубинный слой текста, его первичная идея, материализующаяся одновременно в музыке и в слове, режиссирующая весь смысловой и семантический сценарий. Смысл преформирует создание конкретного образа, хотя сам лишен материального бытия. Процесс излучения смысла на все уровни синтетического произведения становится его трансформацией в конкретные образы.

Поскольку локализация смысла происходит в наиболее глубинном слое музыкального текста, в целях данного исследования целесообразно обратиться к т.н. энергетической концепции Эрнста Курта<sup>1</sup>, разработанной им еще в начале XX века. Как известно, именно этот учёный занимался исследованием первичного в музыке, то есть её первоистоками. Курт воспринимает

Надійшла до редакції 10.12.2011

<sup>1</sup> В русскоязычном музыкознании энергетическая концепция швейцарского ученого представлена в первую очередь трудами «Основы линейного контрапункта» («*Grundlagen des linearen Kontrapuncts*») [3] и «Романтическая гармония и её кризис в "Тристане" Вагнера» («*Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*») [4].

музыку не как своеобразную форму художественного отражения действительности, а как *психическое напряжение*, спроецированное на музыкальную материю. Исходным положением его концепции является идея существования в музыкальном искусстве, равно как и в конкретном произведении, трансцендентной *психической энергии*. Курт считает, что *психические энергии* и создаваемые ими *психические напряжения* не вторичны по отношению к звуковой материи, а представляют собой объективацию определенной *первичной силы* – бессознательного влечения воли к выявлению. Поэтому исследование таких явлений, как натуральный звукоряд, акустика, физические свойства звука, раскрывают только внешнюю сторону музыкального. Курт не отрицает правомерности подобных исследований, но делает замечание, что их недостаточно, так как, по его мнению, названные параметры действуют на поверхности музыкальных явлений, но оставляют без внимания внутренние силы, которые определяют их внешний рельеф. Именно эти силы Курт называет *психическими энергиями*, составляющими глубинный, психологический уровень структур и вызывающими музыкальное движение.

Таким образом, категория *движения* становится для Курта абсолютным выражением идеи реализации *психической энергии*. Конкретизируя понятие *движения*, Курт определяет две основные его разновидности – *потенциальную* и *кинетическую* энергии. Именно в процессе динамических переходов потенциальной энергии в кинетическую и наоборот Курт видит механизм проявления бессознательной *психической энергии* посредством *движения*.

В механизме синтеза музыки и слова наблюдаем аналогичные процессы. Ещё на стадии *движения* от интуитивно ощущаемого смысла к конкретным звуковым формам, музыка и слово обретают общий энергетический модус. Критериями отличия каждого из этих модусов служат вышеназванные формы существования двух типов энергий, выделенные Куртом, – *потенциальная* и *кинетическая*. *Потенциальной энергии* соответствует *высокая степень содержательности* литературного слова и *концентрированность* музыкальной идеи, которые существуют слитно. *Кинетической энергии* соответствует литературный текст, который *излагает, объясняет* или *комментирует* и принцип *развёртывания* в музыке. Аналитическими единицами выступают формообразующие приемы *горизонтальной* и *вертикальной* организации музыкального текста, а так же *изобразительные* и *символические* доминанты текста словесного.

Для конкретизации сказанного на музыкальном материале обратимся к одному из знаковых произведений эпохи барокко – к *Johannes-Passion* И. С. Баха. Это произведение избранно по нескольким причинам. Во-первых, *Johannes-Passion* принадлежит немецкой национальной традиции, которая характеризуется тесным взаимодействием и взаимопроникновением музыки и слова. Во-вторых, жанровое наполнение *Пассиона* традиционно составляет чередование речи-

тативов, ариозо, арий, хоралов и хоров толпы<sup>2</sup> – т.е. разных типов музыкально-словесного взаимодействия. И в-третьих, благодаря сочетанию канонического библейского текста (речитативы, хоры толпы), традиционных для протестантской традиции текстов хоральных напевов (хоралы) и свободного поэтического высказывания (ариозо, арии) в жанре немецкого *Пассиона* с особой степенью наглядности преподнесены план обобщения (модус потенциальной энергии) и план повествования (модус кинетической энергии).

Максимально противоположные принципы соотношения музыки и слова демонстрируют два хоро-вых жанра – хорал и хор толпы. В музыкальном плане хоралы с их вертикализованной гармонической фактурой и хоры толпы – с полифонической, предстают проводниками, соответственно, *потенциальной* и *кинетической* энергий в чистом виде. *Потенциальной* энергии хоралов соответствует принцип построения стиха из наиболее значимых слов, представляющих собой образы-символы христианского вероучения (например, хорал №52: «В глубине *сердца* моего только *Твоё Имя* и *Крест*...»). Показательно, что большинство ключевых слов существительные. Спрессованности словесного высказывания корреспондирует лаконизм музыкальной структуры (12-18 тактов), а значимость отдельных слов эмфатически усиливается средствами гармонии: каждый слог сопровождается сменой аккордовой вертикали. *Кинетической* энергии хоров толпы соответствуют тексты значительно меньшие по размеру, намного более простые по представленной в них информации, повествовательные по типу. Они озвучивают прямую речь из Евангелия, поэтому в них много слов и оборотов из разговорного словаря (например, хор №17, обращенный к Петру: «Не из учеников ли Его и ты?»). Вследствие этого общее содержание временами приобретает бытовой оттенок. Создается эффект стихийного, импульсивного высказывания. Тексты хоров толпы более конкретны (в отличие от абстрактного и весьма глубокого содержания текстов хоралов) и более предметны (например, «мы имеем закон, и по закону нашему Он должен умереть» или «распи его»). Таким образом, потенциальной энергии соответствует символическость слова, а кинетической – изобразительность.

Особенно ярким образцом материализации энергетических процессов в соответствии со своей инициальной функцией служит *Мадригальный хор* №1, поэтому остановимся на нём более подробно. Ключом к его музыкальному решению служит риторическая фигура *circulatio* (вращения), которая звучит в продолжение всего хора в партии струнных инструментов. Она не только создает атмосферу напряженной работы мысли, но и определяет семантический модус всего

<sup>2</sup> Каждый из названных типов высказывания внутри макро-жанра *Пассион* связан с определенным типом словесного и музыкального текста, составом исполнителей и композиционной функцией. Целое складывается из изложения Евангельского текста в речитативах и хорах толпы (их также называют *хоры-turbae*, они передают групповые реплики учеников, стражников, иудеев и пр.); каждый сюжетный поворот находит осмысление в арии, ариозо или хорале, которые прерывают повествование Евангелиста и вне канонического текста обобщают события.

произведения: фигура круга и вращения символизирует вечное, напоминает о непреходящем, а процесс непрерывного развертывания экстраполируется на особенности развития музыкально-словесного ряда.

Звук, появляющийся, словно из пустоты, начинает постепенно заполнять пространство. Медленно, но упорно фигура *circulatio* продвигается вверх, поднимаясь от  $d^1$  к  $as^2$ . Усиливается громкость, усложняется гармоническое развитие: от трезвучия *g-moll* к септ- и нонаккордам. В первых 18 тактах использовано более 20 постепенно усложняющихся аккордов на органном пункте *g*, что находит отражение в мощном *crescendo* звуковой энергии. Всё это происходит в границах экспонирования неизменной фигуры *circulatio*, многократное вариантное повторение которой служит приметой развёртывания кинетической энергии. Такой неуклонный рост напряжения требует перехода в другое состояние, в иное качество. На высшем гребне музыкального развития, в момент предполагаемого разрешения, – как преграда, противостоящая естественному течению звукового потока, – приёмом вторжения вводится двухоктавная вертикаль хорового трезвучия. Три провозглашения-восклицания *Herr* (Господь) сублимируют предшествующую кинетическую энергию в мощный сгусток *потенциальной*, которая, в свою очередь, требует реализации. Векторная направленность провозглашений *Herr* выявлена в последовательности гармоний:  $g5/3 - Es6/4 - fis$  ум.VII<sub>2</sub>. Уменьшенный секундаккорд последней вертикали непременно требует разрешения, и оно приходит в виде новой волны накопления кинетической энергии со словами *unser Herrscher* (наш Властитель).

Вторая фаза *Herr – unser Herrscher* поднимается на более высокую звуковую позицию и перерастает в новый сгусток потенциальной энергии на слове *Ruhm* (Слава). Словосочетание *in allen Landen* (во всех странах) сопровождают аккорды доминантовой группы с органным пунктом *g*, подготавливая следующую трансформацию ключевого *Herr – in herrlich* (прекрасна). Подъем кинетической энергии, совпадающий с распевом *Landen*, приводит к завершению раздела с разрешением в трезвучие *D-dur* на словах *herrlich ist* (прекрасна есть).

Во втором раздел I части хора, не смотря на контраст всех уровней музыкального текста, принцип взаимоперехода энергий остается тем же: музыкально-словесный комплекс *Herr* интонируется в активной позиции, поддержан мощной гармонической вертикалью; *unser Herrscher* – мелодически распет, образуя фазу кинетического становления.

Средний раздел хора тематически связан со 2-м разделом первой части, но с другим словесным текстом: *Zeig' uns durch deine Passion* (покажи нам через свои страдания). Здесь выделены слова *Zeig'* (покажи) – короткое драматическое восклицание, и *Passion* (страдания) – распетая мелодическая фраза, построенная на интонациях *lamento*, которые в дальнейшем будут озвучивать слова «распятие», «крест», «издевательство» и т.д. Семантика страдания закрепляется фразой *auch in der grössten Niedrigkeit* (также в величайшем унижении), сопровождающейся максималь-

ным снижением высотности вокальных и оркестровых голосов. На слове *Niedrigkeit* (унижение) движение вокальных голосов и вовсе приостановлено; в этот момент накопленная смысловая энергия концентрируется в потенциальное качество и после паузы на слове *verherrlicht* (прославлен) прорывается с необычайной мощью.

Как уже было сказано, ведущая идея первого номера *Johannes-Passion* – атмосфера процесса творчества, созидания, напряженного размышления. При том, что тема оркестрового вступления и начальная хоровая тема выращены из одной риторической фигуры *circulatio*, в партии оркестра она как бы безбрежна (не имеет ни цезур, ни кадансов); но в партии хора из той же фигуры кристаллизуется завершённая музыкально-словесная тема. Это еще раз указывает на то, что слово выполняет функцию конкретизации, «опредмечивания» музыкального движения и символически отображает процесс погружения идеи в материю, обретения ею конкретных форм.

С точки зрения сюжетного развития №1 как бы вынесен за рамки страстных событий, но в его среднем разделе текст сообщает: *Zeig' uns durch deine Passion, daß du, der wahre Gottessohn, zu aller Zeit, auch in der grössten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist* (Укажи нам через свои страдания, что ты в действительности Божий сын и даже в величайшем унижении прославлен будешь). Тем самым, этот номер находится во вневременном пространстве, в измерении *zu aller Zeit* (на все времена) и *in allen Landen* (во всех странах), в отличие от событий самих Страстей, происходящих с ночи четверга до ночи пятницы в 33 году «от рождения Христова». И когда в среднем разделе об этих событиях упомянуто, то на 8 тактов исчезает фактурный пласт *circulatio* в партии струнных (приглушенное звучание фигуры остается только у *Continuo*). Кратковременное исчезновение пласта *circulatio* – символа вечности, вневременности – переклюкает внимание на другое, на «страсти» (*Passion*), когда же в тексте появляется слово *verherrlicht* (прославлен), фигура *circulatio* возвращается. Таким образом, в тексте среднего раздела в свернутом виде (в потенциальном качестве) изложена программа страстных событий, а всё произведение с №2 по №68 выступает развернутым комментарием к первому хору.

Ещё одна форма реализации глубинных энергетических взаимодействий в музыкально-словесном тексте видится в процессе словообразования, когда ключевое слово под воздействием импульса потенциальной энергии порождает ряд других слов по принципу подобия. Этот процесс, называемый нами словообразованием, может совершаться в условиях общности корневой основы (однокоренные слова), единства грамматических форм или фонетических ассонансов (рифм). Так, в хоре №1 словообразование осуществляется путем приращения суффиксов и префиксов к ключевому слову *Herr: Herrscher – herrlich – verherrlicht* (Господь: Властитель – прекрасно – прославлен). Не менее важна и морфологическая организация отдельных слов, которые находятся на гранях музыкально-поэтической формы. Слова *Herr – Ruhm*

– *ist – Zeig' – Zeit – bist* (Господь – Славен – есть – Укажи – Время – быть) структурно подобны, так как состоят из односложного корня, что указывает на их смысловую насыщенность, то есть потенциальное качество. В музыкальном плане они озвучены уменьшенными или тоническими гармониями. В линейной последовательности слова *Herr – Ruhm – ist* (Господь – Славен – есть), расположенные дискретно, образуют своеобразный силлогизм. Более сложные связи объединяют другие слова этого структурного ряда. Между *Zeig'* и *Zeit* (Укажи и Время) помещены словосочетание *deine Passion* (твои страдания) и составное слово *Gottessohn* (Божий сын), которые приходятся на единую композиционную структуру (канон) и мелодический оборот (в дальнейшем озвучивающий мотивы семантики смерти). На уровне односложных слов *Zeig' – Zeit – bist* (Укажи – Время – быть) возникает силлогизм бытийственного содержания, уточняющийся промежуточными словами *Passion* и *Gottessohn* (страдания и Божий сын). Показательно, что именно уточняющие слова мелодически распеваются, то есть, представлены посредством кинетической энергии. Как видим, музыкально-словесная структура среднего раздела хора №1 приобретает целостность в процессе развертывания, последовательно достраиваясь, то есть «образуясь».

Проделанный анализ вступительного хора к *Johannes-Passion* И. С. Баха подводит нас к следующим **выводам**. Между разделами трехчастной композиции прослеживаются определенные символические связи. Смысловая трансцендентность последовательности *Herr – Ruhm – ist* (Господь – Славен – есть) первого раздела по отношению к бытийственному модусу *Zeig' – Zeit – bist* (Укажи – Время – быть) составляет определенный аналог начала Евангелия от Иоанна – единственного из четырех Евангелий, содержащего силлогизм «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог», что воссоздает переход Логоса в земную (бытийную) сферу существования.

В жанре хорала аналогичный принцип словообразования может быть показан на примере хоралов №7 и №27. В №7 к словесному обороту *O gro! Fi!-FCh* (О великая любовь), где слово *Lieb'* (любовь) совпадает с доминантовым трезвучием и ферматой, присоединяется расширенный вариант в виде фразы *O Lieb' ohn' alle Maa! F* (О любовь без всякой меры). В №27, написанном на ту же хоральную мелодию, происходит аналогичное смысловое накопление благодаря приращению словесных оборотов: *Ach gro! FS, UQz* (О великий царь) – *HPI! ! [ V! BWIC; FJFO* (великий на все времена).

В арии №13, где говорится о следовании ученика за учителем, выделяется ключевое слово *folge* (следую) и музыкально-риторическая фигура круга. В среднем разделе арии им корреспондируют глаголы действия *zu ziehen, zu schieben, zu bitten*, (тянуть, толкать, упрашивать) приходящиеся на единую мелодичную фазу, общий рисунок которой близок фигуре вращения и круга. Благодаря этим средствам, семантическое поле ключевого слова расширяется.

Накопление глаголов прослеживается в арии с хором №48, где аллегорически отображается ше-

ствие на Голгофу. Многократное повторение слова *eilt* (спеши) сначала распевается, а затем преподносится маркировано – тонами, разделенными интонационно. Далее его смысл расширен глаголами *geht* и *fliet* (иди и лети). Когда выделенные слова распеваются, в них на первый план выходит кинетическая энергия, отвечающая их грамматической форме, в то же время, когда они звучат отрывисто, их смысл переводится в концентрированный потенциально-символический подтекст.

Количество примеров может быть многократно умножено, однако и этих примеров достаточно, чтобы определить **результаты исследования**. Приведенный выше анализ отдельных номеров *Johannes-Passion* был призван показать, как энергетические процессы моделируют особый принцип динамического развертывания смысла, который осуществляется путем накопления отдельных значений и их упорядочивания в виде свернутого, вертикализованного смысла.

Изложенные наблюдения могут быть проиллюстрированы удачной метафорой Л. Мазеля<sup>3</sup>, которая возникла у него, правда, по другому поводу. Рассматривая специфику общих форм движения у Баха, ученый сравнивает принцип развертывания его музыкальной мысли с катящимся снежным комом. Исследователь пишет: «В творчестве Баха действительно господствует принцип постепенного развертывания всей формы из основного тематического ядра, причем *общий тип движения*, заложенный в теме, как правило, определяет форму произведения в целом. С этой точки зрения можно утверждать, что у Баха преобладает тип развития, подобный развитию катящегося снежного кома, постепенно и неуклонно разрастающегося, но все время сохраняющего свою первоначальную форму» [5, с. 49]. Поскольку выявленный в *Johannes-Passion* принцип смыслообразования может быть соотнесен с баховской техникой общих форм движения, последние надо понимать не столько как общие (внеиндивидуальные), сколько как универсальные формы движения. В свою очередь *движение* в таком контексте приобретает тот смысл, который вкладывал в него Э. Курт.

#### Список использованной литературы:

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. – М.: Практика, 1995. – 256 с. – Библиогр.: с. 248-254.
2. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
3. Курт Э. Основы линейного контрапункта / Э. Курт. – М.: Музгиз, 1931. – 304 с.
4. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – М.: Музыка, 1975. – 552 с.
5. Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. – Вып. 2. – М.: Музгиз, 1939. – 248 с.

<sup>3</sup> Лео Мазель – советский музыковед, доктор искусствоведения, автор главы «Концепция Эрнста Курта» из «Очерков по истории теоретического музыкознания» [4].