

Juan Tszechuan. Theoretical background studying sonatas as a principle of musical composition. The paper presents the theoretical basis of structural-functional approach to determining sonata in music, defines ways combining this approach with the semiotic study of musical forms.

Key words: sonata, musical form, musical composition, musical logic, functional principle.



УДК 782.01+782.1/784.95

Чжен Цзинь

О ДВОЙСТВЕННОСТИ И ЕДИНСТВЕ СОДЕРЖАНИЯ ОПЕРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

В статье разрабатывается герменевтический подход к изучению содержания и музыкально-композиционной формы оперы. Определяются словесный и музыкальный аспекты жанровой формы оперы в их семантическом противопоставлении и концепционном единстве.

Ключевые слова: словесный язык, музыкальный язык, слово в музыке, опера, оперная поэтика.

В процессе интерпретации оперного произведения возникают трудности двух родов: как понимать словесно-литературную, словесно-поэтическую основу оперы, что ее обусловило и какую роль в ее создании играет сам композитор; как понимать и какими средствами воссоздавать музыкальную сторону оперы, которая обладает собственной, и весьма высокой, степенью художественной самостоятельности, претендует на основной семантический ряд оперного произведения.

В ряде исследований А. Самойленко развиваются предпосылки развития двух основных подходов к изучению оперы как синтетического и полифункционального феномена, а также содержатся объяснения их жанрового единства [3–7]. Прежде всего, из предложенных данным автором теоретических положений обратим внимание на то, что полимодальность, семантическая множественность сознания, с одной стороны, ограниченность, содержательная неполнота словесного высказывания (слова как формы и способа общения и сообщения смысла), с другой, заставляют ставить вопрос о том, достаточно ли сознанию одного языка, пусть даже такого общепризнанного и сложнофункционального, как словесный.

Задачу данной статьи находим в том, чтобы определить те способы взаимодействия слова и музыки в опере, на основе которых может строиться интерпретация оперного произведения.

Многообразие предметных ориентаций слова, среди которых направленность на «несказанное» и «утаенное», «сокрытие» (Г. Гадамер), способствующая возрастанию суггестивности, риторичности, иносказательности слова, указывает на ограниченность формы словесного-языкового выражения, которую слово пытается преодолеть [1].

По справедливой мысли Г. Гадамера, «язык не тождественен тому, что на нем сказано, не совпадает с тем, что обрело в нем слово... Языковая форма не просто не точна и не просто нуждается в улучшении — она, как бы удачна ни была, никогда не поспевает за тем, что пробуждается ею к жизни. Ибо глубоко внутри речи присутствует скрытый смысл, могущий проявиться лишь как глубинная основа смысла и тут же ускользающий, как только ему придаётся какая-нибудь форма выраженности» [1, с. 65].

Г. Гадамер, следовательно, находит критерий функциональной осуществленности языка в его обращенности к *смыслу*, что заставляет отмечать неполноту выявления смысла в слове, «неподотчетность» слову всего объема понимания; хотя последнее для Гадамера неотделимо от словесно-языковой формы, и он подходит к процессу понимания как к «событию языка», это событие не является *всем событием* понимания (полным, осуществленным со-бытием пониманию).

Г. Гадамер пишет: «Если, схватывая феномен языка, отправляться не от изолированного высказывания, а от всеобщности нашего мироотношения, всеобщности, представляющей жизнь в диалоге, легче будет понять, почему этот феномен так загадочен, так притягателен и в то же время неприступен. Речь — явление *глубоко бессознательное*, но выполняется оно существами сознающими» [1, с. 59]. «Загадочность», «притягательность» и «неприступность» словесного языка, таким образом, обусловлены его попытками представить бессознательное, означить его, таким путем определяя *место* понимания в сознании. Поэтому словесному обнаружению понимания «... всегда предшествуют трудности, препятствия к установлению согласия. Напряженное усилие воли к пониманию начинается с ощущения столкновения с чем-то чуждым, провоцирующим, дезориентирующим. У греков было прекрасное слово для обозначения ситуации, когда в понимании мы наталкиваемся на препятствие, они называли его

атороп. Это значит, собственно, «лишенное места», то есть то, что не укладывается в схемы наших ожиданий и потому озадачивает» [1, с. 45]. Нельзя яснее указать на связь понимания с бессознательным и на иницилирующую роль последнего в процессе понимания. Предложенный Гадамером «герменевтический круг» понимания с психологической позиции расширяется до границ процессов осознания — от границ процесса осознания как конкретно-результативного в его словесно-логических формах.

Вероятно, именно ограниченность последнего заставила С. Рубинштейна заметить, что осознание человеком объективной действительности не только не исчерпывает всего существующего, но не охватывает и всего того, что непосредственно окружает человека и воздействует на него. Мы убеждаемся в том, что проблема понимания граничит с проблемой смысла, а последняя, как связанная с вопросами осознания смысла, является частью проблемы сознания, следовательно, и проблемы бессознательного.

Внимание Л. Выготского к словесной основе деятельности человеческого сознания объясняется тем, что он исследует (в качестве эстетика и психолога, стремящегося к выявлению объективных предпосылок и результатов творческой жизни сознания) опыт литературы, не обращаясь к конкретным формам других видов искусства, иным, не-вербальным, знаковым системам, хотя часто взывает к «музыкальному», в том числе и в литературном произведении, причем именно как к «понимающему», не-сказуемому, следовательно, не подвластному рациональному сознанию [2].

Известно, что музыкальный язык не имеет непосредственных прототипов за пределами музыки — во внехудожественной сфере. Язык музыки символичен по природе — по условиям формирования, то есть связан со сложно-опосредованными путями семантической конкретизации, а сложность эту усиливает не-предметность, не-фактографичность, свобода от внешней реальности музыкальных символов, их «не-изобразительность» и «не-описательность» — то есть вне-наглядность и над-понятийность.

Отсюда особенности ассоциативного восприятия музыки, с одной стороны, опирающегося на интимно-психологические условия — на *переживание* в связи с ведущими эмоционально-экспрессивными значениями музыкального звучания, с другой — на *временные условия* — и исторические, и композиционные — на слушательскую — музыкальную память как на эстетическую память, то есть память

об эстетически значимых временных отношениях в музыке, так или иначе отразившись в композиционной форме музыки.

Музыкальные символы указывают на модальность переживания как целого, «схватывают» эстетическую направленность переживания, позволяют музыкальному звучанию стать особым «знаком» состояния человеческого сознания. Таким образом, музыка обладает особой предметностью — указывает на целостный характер переживания, отсюда — на особые переживания, адекватные целостности смысла; обращенная к субъективно-психологической реальности, сразу предстает «понимающей» и «проясняющей» понятие: будучи непосредственно процессуальной, так как выражает время и наполненность протекания переживания, создает особую эмоциональную полноту временных моментов психологического процесса — и через нее отсылает к миру объективных процессов, опосредуя, «присваивая» и их содержание. Явление понимания музыки взаимосвязано с символической природой музыкально-знаковой системы; способность «высказываться» на языке символов, ближе всего подводящих к глубинному содержанию человеческого сознания, делает процесс восприятия-понимания музыки и особенно притягательным, и особенно трудным, и, наконец, совершенно необходимым для смысловой полноты человеческой жизни [3].

Понимание музыки (музыкальное понимание) предстает психологически обусловленным явлением, связанным с особенностями восприятия и воздействия музыки. Переход музыкального понимания в музыкальную интерпретацию, то есть достижение пониманием музыки своего интерпретативного уровня, возможностей экспликации, мотивируется и стимулируется потребностью семантической репрезентации музыки, которая предстает абстрагированием музыкальных значений от звучания, созданием таким путем новой психологической реальности для содержания музыки.

Семантическая репрезентация связана с переводом музыкальных значений в новую систему измерения, в том числе, со словесно-понятийным пояснением и прояснением звучания. Последнее дает возможность приращивания музыкальных значений, их программирования, так как данный понятийный уровень сознания обеспечивает возможность переноса прошлого опыта на ранее не встречавшиеся ситуации.

Сложный диалог музыкальной и словесной форм реализации человеческого сознания, объясняющий предпосылки музыкального

понимания, в свою очередь вызван тем, что жизненный мир культуры — ее общее историческое пространство — не исчерпывается «миром знания», областями логического мышления. Он подразумевает «встроенность» в культуру обыденного опыта, опыта переживания и предчувствия, включая смутные мистифицированные ощущения, то, что не поддается интеллектуальному анализу, даже «спорит» с ним. Возникает даже потребность противопоставить рационально-логические формы познания как «осведомленность» и живую эмоциональную сопричастность как «затронутость», полагая, что именно вторая открывает возможность понимания и служит подлинному бытию человека в культуре [3].

Таким образом, возникает противопоставление понимания, как связанного с общим жизненным контекстом, знанию — как локализованному в определенной сфере деятельности. Одновременно как знание не может обойтись без понимания, так и понимание всегда нуждается в интерпретативно-познавательной выраженности, определенности. Поэтому процесс музыкального понимания подразумевает специальные способы и средства интерпретации; важным признаком стремления к интерпретации в музыке становится слово в различных его композиционных и функциональных положениях.

В общем семантическом плане роль слова в музыке определяется тем, что оно способно указывать на смыслы, связанные с сущностью человеческой жизни, становиться живой частью жизни, активным средством воздействия. В таком качестве слово становится центральным элементом любой культуры: по-настоящему в жизнь культуры, в культуру как память, входят только те смыслы, которые оговариваются, «проговариваются» в слове, таким образом получая вербализованную форму. Со стороны человеческой культуры смысл всегда нуждается в вербализации — как в способе обнаружения и номинации [3; 6].

Словесно-литературный аспект оперного жанра в его причастности к музыкальной концепции оперного произведения может быть использован как аналитический материал, позволяющий определять принципы музыкального осмысления, образной логики и даже выбора композиционных приемов. Именно в таком качестве данный аспект оперной поэтики был сформирован композиторами романтической эпохи, и именно им мы обязаны особым творческим отношением к слову на различных уровнях музыкальной формы оперы, в частности, к пушкинскому слову в творчестве русских композиторов девятнадцатого столетия.

Взаимосвязь процессов понимания и интерпретации в синтетическом музыкальном жанре, которым и является опера, осуществляется как взаимодействие словесных и музыкальных компонентов: слово — интерпретативная экспликация художественно-эстетического понимания и предпосылка дальнейшей музыкальной интерпретации; музыка — интерпретативная экспликация понимания словесной формы мысли (литературного замысла), расширяющая семантические границы слова, открывающая его глубинные значения и символические возможности.

Данное явление становится возможным потому, что символический опыт культуры откладывается и в слове, и в музыке. Словесные логоформы способны становиться особым предметом музыкального осмысления и образовывать самоценный план музыкальной (оперной) поэтики. Слово также становится средством верификации музыкально озвученных смыслов, то есть доказательством важности и истинности музыкальных значений. Собственно, выявленная музыкальная семантика — это и есть проговаривание в слове значащих единиц музыки, наделение их «именами» — номинативный слой музыкального содержания.

Все основные музыкальные жанры испытывают потребность в слове — как в связи с синтетическими формами, так и в связи с заголовками (подзаголовками), которые подсказывают этимологию автономных композиционных решений.

Слово участвует в музыке в виде программы, в том числе литературно-поэтической, предисловия, комментариев «на полях» нотной записи музыкального текста, в виде литературных — эпистолярных, мемуарных, критических, инструктивно-технологических композиторских опусов, раскрывающих содержание музыкального замысла, творческое кредо, становящихся своего рода «автоинтерпретацией».

Своеобразным «общением» композитора с исполнителями можно считать «исполнительские ремарки», как характерологические, так и артикуляционные, значение которых в музыке возрастает по мере того, как свободней и авторизованнее становится стилистически-языковой план композиции. Наконец, существует словесное обсуждение исторического опыта музыки в единстве его эстетической, композиторской и исполнительской сторон, как теория музыкального творчества, имеющая собственный понятийный тезаурус.

Таким образом, *музыкальная концепция* становится пограничной областью между всеми участниками музыкально-творческого про-

цесса; как процесс и результат музыкального осмысления она предусматривает выражение в слове, особые средства взаимодействия словесного материала и музыкального звучания.

В процессе своего исторического становления музыка всегда была тесно связана со словом, однако роль слова в музыкальном творчестве заметно менялась. Первичное синкретическое единство лого- и звукоформ уступило место их самостоятельному обособленному развитию в качестве художественных структур, приобретающих качества «литературности» и «музыкальности». Литература и музыка предлагают различные пути художественного осмысления действительности: первая направлена к событийно-фактографическому ряду жизненных явлений и фиксированным рациональным понятиям, вторая — к глубинному чувственному опыту и его образным отражениям-значениям. Тем не менее названные виды искусства сохраняют возможности сближения и взаимодействия; литература стремится к эмоциональному воздействию, не уступающему музыкальному; музыка достигает уровня логической точности и строгости, языковой нормативности, претендующего на признание как специфически понятийного. Таким образом возникают предпосылки оправданного нового синтеза вербально-словесного и аудиально-музыкального начал восприятия действительности и воздействия на нее.

Обращение композиторов-романтиков к литературному творчеству может иметь много объяснений. Однако, прежде всего, композиторов романтического периода особенно волновали вопросы о раздельности и единстве мыслей и чувств человека, а в связи с этим и вопросы о способности музыки их воплощать. Интимная сущность человека, интимные механизмы человеческого сознания являются сложным и неясным до конца предметом для человека. Поэтому выявляющий это содержание язык музыки также оставляет впечатление зашифрованного, неявного, избегающего определенности. Для того чтобы сделать его «доступным», то есть позволяющим понять, что собственно он выражает, необходимо дополнительное толкование — толкование в словесной форме, в которой преобладает рациональная сторона логических построений, уже познанное, установленное, общепринятое.

Повышенное внимание к словесно-литературной стороне оперного жанра выступает связующим началом творчества Дж. Пуччини и стилевых исканий романтической эпохи. Именно композиторы-романтики «вербализовали» музыку и доказали целесообразность

этой вербализации. Речь идет не только о программных заголовках и комментариях, но о правах композитора на литературное творчество в самых различных формах. Романтическая эпоха первая оставила многочисленные беллетристические, мемуарные, эпистолярные, музыкально-критические и другие работы композиторов. Помимо этого она обнаружила новые возможности взаимодействия литературных сюжетов, образов и музыкальных замыслов, то есть новые возможности межвидового художественного единства.

Таким образом, приходим к заключительному ряду следующих общих определений.

Оперная поэтика — единство словесно-литературных и музыкальных способов «делания» оперной формы и наделения ее необходимой полнотой художественно-смыслового содержания.

Словесно-литературная основа оперы — особая форма работы со словом в качестве предваряющего и завершающего процесс художественного восприятия материала, единство вербального (первично-речевого) и поэтического (вторично-языкового) предназначения слова как средства со-общения различных смысловых инстанций.

Музыкальная концепция оперы — пограничное явление, выражающее амбивалентную ценностно-познавательную природу оперного жанра; наделение музыкального замысла, музыкально-звукового воплощения оперной идеи понятийной завершенностью и определенностью с помощью словесных слагаемых оперного текста, а словесной стороны оперного содержания — широтой и открытостью музыкального осмысления.

Музыкальное осмысление — предназначенность музыкальной стороны оперы для *понимания* сценического слова и действия, расширяющего их семантические функции.

Семантические функции музыки в опере — направленность музыкального звучания в русло интерпретации, позволяющая концентрировать возможные значения музыкально-лексической фигуры вокруг концепционного центра (образа, героя, события, ситуации) оперного произведения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 367 с.
2. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное / Л. Выготский // Психология сознания. — СПб. : Питер, 2001. — С. 31–46.

3. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. И. Самойленко : [Монография] / Ред. Н. Г. Александрова]. — Одесса : Астропринт, 2002. — 244 с.

4. Самойленко А. К проблеме семантической типологии музыки / А. И. Самойленко // [Збірка матеріалів міжнародної науково-творчої конференції «Трансформація музичної освіти та культури в Україні»: до 90-річчя ОДМА імені А. В. Нежданової]. — Одеса : Друкарський дім, 2004. — С. 57–66.

5. Самойленко А. Музыка в процессе ноогенезиса / А. И. Самойленко // Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення : [Збірка статей]. — К., 2006. — Вип. 60. — С. 8–17.

6. Самойленко А. Музыка между общением и коммуникацией (нормы и парадоксы музыкаведческого поиска смысла) / А. И. Самойленко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. — Одеса, 2006. — Вип. 7, кн. 2. — С. 39–49.

7. Самойленко А. Музыкальное мышление как катартический феномен / А. И. Самойленко // Музыка в просторі сучасності: друга половина ХХ — початок ХХІ століття : [Збірка наукових статей]. — К., 2007. — Вип. 68. — С. 29–38.

Чжен Цзінь. Про двоїстість та єдність змісту оперного твору. У статті розроблюється герменевтичний підхід до вивчення змісту та музично-композиційної форми опери. Визначаються словесний та музичний аспекти жанрової форми опери в їх семантичному протиставленні та концепційній єдності.

Ключові слова: словесна мова, музична мова, слово у музиці, опера, оперна поетика.

Zheng Jin. About the duality and unity the content of operas. The article is developed hermeneutic movement approach to the study of the content and musical compositional forms opera. Are determined verbal and musical aspects of the genre of opera in the form of semantic and conceptual opposed to unity.

Key words: verbal language, musical language, the word in music, opera, opera poetics.

