

УДК 782/784.95

*Чжи Инь*

## ОПЕРНАЯ КОНЦЕПЦИЯ КАК ЕДИНСТВО СЛОВЕСНОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИДЕИ

*В статье освещается процесс взаимодействия словесно-литературного и музыкального компонентов оперного произведения, определяются особенности словесного и музыкального путей интерпретации оперного замысла. Раскрывается роль музыкальной идеи в формировании синтетической формы оперы.*

**Ключевые слова:** опера, художественная идея, музыкальная концепция.

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.

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 [1–3].

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 [12].

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 [4].

Сотворческие функции словесной стороны музыкального творчества были особенно почитаемы, в определенном отношении открыты заново композиторами-романтиками. Повышенная потребность композиторов романтической эпохи в слове объясняется парадоксально: в ее основе намерение освободить музыку от каких-либо внемузыкальных обусловленностей, представить ее выразительные свойства, ее художественную сущность «абсолютными», «чистыми», наделить концепционностью музыкальное содержание [5].

Таким образом, обращение к слову и к литературной форме становится важной областью композиторской поэтики, и именно творчество композиторов-романтиков, обнаруживая свою синтетическую природу, способствует этому в наибольшей мере. Самым прямым и открытым путем интерес романтиков к слову проявляется в их музыкально-критических (музыкально-публицистических, музыкально-эстетических) работах, которым всегда присущи гражданский пафос, с одной стороны, опора на опоэтизированные метафорические определения, с другой. В последнем выражается стремление к символизации, всеобщеприсущее романтическому искусству.

Данная творческая деятельность композиторов-романтиков позволяет заметить, что фиксация и объяснение смысловых значений в слове является важной предпосылкой («предпониманием», по Г. Гадамеру) музыкальной концепции.

Таким образом, *музыкальная концепция* становится пограничной областью между всеми участниками музыкально-творческого процесса; как процесс и результат музыкального осмысления она предусматривает выражение в слове, особые средства взаимодействия словесного материала и музыкального звучания.

Словесно-литературная основа опер многих композиторов романтического периода является подтверждением творческого отношения названных композиторов не только к музыкальной, но и к словесной стороне оперных произведений, активного вмешательства в нее, в том числе, посредством участия в работе либреттистов, переработки литературного первоисточника оперного замысла. Данная переработка обусловлена синтетической природой оперного жанра, наличием, помимо литературного, еще и музыкального «первоисточника» — самостоятельной музыкальной формы оперной идеи, то есть имманентного логоса музыки. Таким образом возникает диалог словесно-литературной и музыкальной интерпретации того смыслового содержания, которое определяет целостность и эстетическую ценность художественного построения [5–6].

Возможный «конфликт интерпретаций», который, в соответствии с теорией П. Рикера [13], возникает из встречного движения, противопоставленности процессов интерпретации и понимания, разрешается путем композиционного согласования словесной и музыкальной семантики, наделения слова смысловой многозначностью, а музыкального звучания — понятийной конкретностью, в чем и состоит пограничное предназначение музыкальной концепции оперы.

Не менее важной общей чертой музыкального осмысления литературно-эстетической идеи в операх романтического направления, скорее, уже не жанрового, а стилевого происхождения, является соединение возвышающей поэтизации, идеализации героев и «прозаизации» — акцентуации жизненной психологической достоверности, бытовой обусловленности, обыденно-ситуативной зависимости оперных характеров [14].

Таким образом возникает тенденция синтеза обобщающей и детализирующей, «у-словной», литературно-риторической и «до-словной», непосредственно вербальной форм преподнесения словесного мате-

риала. Именно музыкальное оперное воплощение данных произведений сделало очевидной особую двухмерность слова, его зависимость от устной обыденно-речевой и письменной литературно-языковой форм, как существенную предпосылку художественного творчества, жанровых и стилевых модификаций не только литературы, но и музыки [12].

Такая двухмерность словесно-литературной основы объясняет, например, наличие в операх Д. Верди и Дж. Пуччини, Ш. Гуно и Ж. Бизе, некоторых других, и обобщающих, призванных выражать целостную идею, позитивных музыкально-тематических построений, и детализированных локальных интонационных формул, «мотивов состояний». В конечном счете, единовременность намерений каждого из композиторов ценностно утверждать, возвеличивать — и — критически оценивать, анализировать своих оперных героев ведет к соединению в музыкальной композиции оперы лейтмотивного и монотематического принципов [7–10].

Роль композитора как оперного драматурга отличается особой сложностью, поскольку синтетические музыкально-драматические жанры требуют от него владения различными видами художественной условности.

Начиная с выбора темы, литературного первоисточника, композитор вынужден искать ключ не только к музыкальному решению, но и к способам его согласования с действенно-зрелищным сценическим и вербальным выразительными рядами произведения.

В данном случае явление «музыкальной идеи» приобретает новый, значительно более широкий масштаб, не сводится только к выбору мелодико-гармонических, оркестровых и тому подобных сугубо музыкальных средств. Подобная музыкальная идея проистекает из общей драматургической сферы будущей оперы, из возможностей ее сценического воплощения, обеспечивающего простор для музыки. При таком подходе композитор должен находить предпосылки музыкальной идеи в словесном тексте, становясь в той или иной степени соавтором либреттиста. В этом отношении особые задачи возникают при обращении к литературному первоисточнику, изначально обладающему образно-смысловой завершенностью, конкретными, уже сформированными, рядами значений.

Основными тенденциями словесно-литературного творчества композиторов-романтиков, повлиявших на пути и способы взаимодействия словесного и музыкального планов оперной поэтики, являются:

определение эстетического кредо музыки и романизация музыкального творчества, обусловившие жанровую модификацию оперной формы и развитие художественной идеи от понимания к интерпретации;

создание контрверсий литературному сюжету (содержанию литературного первоисточника), в том числе путем вербализации музыкального замысла, введения сценических ремарок, приращивания семантики словесного материала, обуславливающих композиционную логику оперы и встречное движение словесной и музыкальной интерпретаций оперной идеи (диалог интерпретаций);

выявление музыкально-тематических приемов, способов музыкального интонирования, родственных литературным, позволяющих конкретизировать семантические функции музыкального изложения и одновременно распредечивать, высвободить глубинный смысл словесной формы, таким образом продвигаясь от определенной музыкальной интерпретации к целостному пониманию художественного содержания оперы.

Обращаясь к творчеству композиторов-романтиков в аспекте интересующей нас темы, мы выделяем имена Г. Берлиоза, Р. Шумана и Ф. Листа как признанных авторитетов в области музыкально-критической литературы, программного и жанрово-композиционного новаторства. Особое внимание уделяется Берлиозу, литературные увлечения которого были наиболее продолжительными и постоянными, а также — наиболее характерными для романтической поэтики. В произведениях Г. Берлиоза убедительно воплощены композиционно-драматургические приемы, типичные для литературного изложения (причем воплощены на уровне специфических музыкальных средств). Среди таких приемов выделяем: метафору — метонимию, остранение — анаколүф, дескриптивность — «сюжетность», персонифицированность образов и отношений — стилистическую персонификацию. «Двойное» определение приема призвано указывать на его исходное качество и конечный *музыкальный* результат [11].

На наш взгляд, широкое изучение литературных аспектов оперной композиции может послужить не только углублению представлений о выразительных свойствах музыки; оно позволяет также указать и те условия музыкального воздействия, которые способны входить в литературную форму, придавать словесному ряду особую музыкальность, то есть позволяет определить пути «обратного» («ответного»)

влияния музыкальной формы на литературную. С этой точки зрения интересны те метаморфозы, которые претерпевают представления о сюжетах и образах известных литературных произведений, в частности, поэмы Д. Байрона о Чайльд-Гарольде, шекспировских трагедий, «Фауста» (если обратиться к сочинениям Берлиоза, Листа, Гуно, некоторых других; можно вспомнить о разительном отличии концепций опер Дж. Пуччини от литературных первоисточников и о том, что именно из этих концепций слушатель выносит «знание» литературных сюжетов), произведения А. Пушкина в творчестве русских композиторов — после того, как подвергаются музыкальной трансформации.

Выразительность музыкальной речи определяется ее отношениями с ходом времени, так как музыка разворачивается именно во времени, выступает «искусством времени», по определению А. Оголевца (что не отменяет ее важных пространственных свойств). Исходя из этого, можно утверждать, что именно в эпоху романтизма удалось обнаружить то, что усиление словесно-речевых факторов оперного творчества усиливает и то, что присуще музыке по ее природе — способность формировать время и наделять его психологической значимостью. Так, в оперных произведениях Д. Пуччини музыкальная интонация обогащает словесную, расширяет семантические признаки последней, возможно даже, в некотором отношении обеспечивает осмысленность словесного выражения, объясняет наличие фонической — протомузыкальной — стороны у первоначальных словоформ.

Творчество Ж. Бизе позволяет говорить об открытии иной, более широкой, системы связей между словесно-поэтическим текстом как первоисточником либретто и структурой самого либретто, законами сценографии и композиционным развертыванием сюжета, образными структурами и их стилевым решением, языком поэтического описания и музыкальным языком, интонационным выбором и общей семантикой жанра. Все названные явления образуют неразрывный круг оперной поэтики композитора. Связующим уровнем служит композиция оперы, приобретающая типичные ходы, обеспечивающие образную типологию. Значение «мотива» становится общедраматургическим: это и выражение ценностной предопределенности образа, то есть мотив действия, поведения героя, выделяющий и объединяющий судьбу группы персонажей, и собственно музыкальный мотив — лейтмотив, обладающий своей специфической интонационной семантикой.

По наблюдению Д. Лихачева, имеющему отношение ко всему корпусу искусства, в определенные периоды вся литература может сжаться до пределов одной ведущей темы. Еще чаще происходит подобное тематическое сжатие жанра — в периоды генезиса и кризиса, на переходных стадиях его эволюции. Кроме того, возможны тематически-унифицированные жанры, такие, например, как сонет, для которого основной темой становится воспевание платонической любви, трагедия — с ее «монотемой смерти» (Л. Выготский), некоторые другие. Подобное сжатие — подчинение оперного жанра одной теме как постоянству выбора смысловых доминант и их соотношения с музыкальным материалом — обнаруживает творчество Ш. Гуно и П. Чайковского, что можно считать симптоматичным для жанровой формы «лирической трагедии» (лирико-трагедийной оперы), подводящей итоги эволюции романтического метода оперного творчества.

Исходя из представленных теоретических позиций, можно прийти к следующему ряду 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 — направленность музыкально-го звучания в русло интерпретации, позволяющая концентрировать возможные значения музыкально-лексической фигуры вокруг концепционного центра (образа, героя, события, ситуации) оперного произведения.

Оперная идея — изначальное смысловое анаagogическое единство словесных логоформ, которое должно быть воссоздано музыкальным путем.

Понимание (в оперном творчестве) — предполагаемое смысловое единство музыкального и словесно-литературного путей интерпретации предметно-событийной последовательности; впрочем, это и создание данной последовательности как уже всецело художественной (перемещенной в семантическое пространство оперного текста) путем диалога и контрверсийности музыкальной и литературной интерпретаций.

Интерпретация (в опере) — способ обнаружить (эксплицировать) понимание, представить его для взаимодействия с иной возможностью понимания, в нашем случае — противопоставление семантических функций словесного и музыкального планов оперного текста с целью выявления их концепционной взаимозависимости.

Процесс метафоризации в музыке — основной способ семантического развития, введения новых метонимических значений, то есть новых предметных ориентаций музыкально-лексической фигуры, осуществление символических возможностей музыкального звучания; укрупнение и эмоциональное усиление музыкально-выразительного приема, вплоть до предельной индивидуализации и остраннения его значения; по отношению к литературным (словесно-поэтическим) образам раскрывается также как персонификация — закрепление определенного предметного (опредмеченного словом) значения за конкретным музыкальным приемом, их совместное ролевое использование, что выделяет и усиливает конкретность, самостоятельность отдельного музыкально-стилистического оборота.

### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер. — М. : Искусство, 1991. — 367 с.
2. Гадамер Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики / Г. Гадамер ; [пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. статья Б. Н. Бессонова]. — М. : Прогресс, 1988. — 699 с.
3. Гадамер Х.-Г. Язык и понимание / Г. Гадамер // Актуальность прекрасного. — М. : Искусство, 1991. — С. 43–60.
4. Герасимова-Персидская Н. Историческая обусловленность музыкального восприятия и типология культуры / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования. — Киев, 1986. — С. 18–28.



5. Друскин М. Вопросы музыкальной драматургии оперы / М. Друскин. — Л., 1952. — 344 с.
6. Друскин М. 100 опер. История создания. Сюжет. Музыка / М. Друскин. — [7-е изд.]. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 486 с.
7. Кенигсберг А. Некоторые приемы музыкальной драматургии Дж. Пуччини и зарубежная опера / А. Кенигсберг // Вопросы современной музыки. — Л., 1963. — С. 202–222.
8. Кириллина Л. Драма — опера — роман / Л. Кириллина // Музыкальная академия : Научно-теоретический и критико-публицистический журнал. — М., 1997. — № 3. — С. 3–15.
9. Корчевая Е. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство» / Е. Корчевая. — К., 2004. — 19 с.
10. Кречмар Г. История оперы / Г. Кречмар ; [под ред. и с предисл. И. Глебова]. — Л. : Academia, 1925. — 406 с.
11. Лист Ф. Берлиоз и его симфония «Гарольд» / Ф. Лист // Избранные статьи. — М., 1959. — С. 271–349.
12. Оголевец А. Слово и музыка в вокально-драматических жанрах / А. Оголевец. — М. : Музгиз, 1960. — 523 с.
13. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / П. Рикер. — М. : Медиум, 1995. — 416 с.
14. Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма / М. Черкашина. — К., 1986. — 254 с.

*Чжи Инь. Оперна концепція як єдність словесної та музичної інтерпретації художньої ідеї.* У статті висвітлюється процес взаємодії словесно-літературного та музичного компонентів оперного твору, визначаються особливості словесного та музичного шляхів інтерпретації оперного задуму. Розкривається роль музичної ідеї у формуванні синтетичної форми опери.

Ключові слова: опера, художня ідея, музична концепція.

*Zhi Yin. Opera concept as the unity of verbal and musical interpretation of artistic ideas.* The article highlights the interaction of verbal- literary and musical components of opera work, defines the features of verbal and musical ways of interpreting the opera idea. The role of music in shaping ideas synthetic form of opera is explored.

Keywords: opera, art idea, musical concept.

