

Приходовская Екатерина Анатольевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры хорового дирижирования
и вокального искусства
Института искусств и культуры
Томского государственного университета

ВСТРЕЧНЫЕ ИНТЕНЦИИ ЯЗЫКА: К ВОПРОСУ ТВОРЧЕСКИХ ПОИСКОВ И РЕШЕНИЙ КОМПОЗИТОРА

Аннотация:

В статье обосновывается тезис о влиянии встречных интенций языка – системы средств выразительности – на деятельность творческого сознания. При работе с синтетическим жанром оперы творческое сознание композитора взаимодействует с тремя языковыми системами – вербальной, музыкальной и вокально-технической, интеграция которых осуществляется на основе эмотивности.

Ключевые слова:

композитор, жанр оперы, синтез искусств, комплекс средств выразительности, вербальный, музыкальный, вокально-технический, эмотивность.

Prikhodovskaya Ekaterina Anatolyevna

PhD in Art Criticism,
Assistant Professor,
Choral Conducting and Vocal Art,
Institute of Arts and Culture,
Tomsk State University

CROSS-INTENTIONS OF A LANGUAGE: CONCERNING THE CREATIVE ACTIVITY OF A COMPOSER

Summary:

The article substantiates a thesis of influence of the cross-intentions of a language – the system of expressiveness means – on the activities of the creative mind. When working with the synthetic genre of opera the creative mind of a composer interacts with three language systems – verbal, musical and vocal, the integration of which is implemented on the basis of emotivity.

Keywords:

composer, genre of opera, synthesis of arts, complex of expressiveness means, verbal, musical, vocal, emotivity.

Приступая к реализации того или иного творческого проекта, любой автор неизбежно сталкивается с дуальностью – содержания и формы, идеи и средств ее выражения, образа и способов его воплощения. Постулируя интенции творческого сознания как доминанту творческого процесса, зачастую мы упускаем из поля зрения такую важную составляющую творческого процесса, как *встречные интенции* языка. В качестве материала в данном случае рассматривается обширная сфера – спектр выразительных средств. Следует отметить, что эта сфера существует и функционирует вне зависимости от конкретного творческого сознания.

Та или иная сфера языковых средств выразительности представляет собой самостоятельную, саморазвивающуюся систему, не зависящую от инициатив конкретного творческого сознания. Язык сам порождает некоторый смысловой ряд.

Явление, инспирирующее начало творческого процесса, может обладать самыми различными характеристиками: это может быть и предметно-чувственное впечатление (миметический принцип), и логическая структура (конструктивный принцип), и ряд исходных элементов вкупе с правилами их комбинации (принцип игры), и другие художественные произведения (принцип аллюзии), и т. п. Например, в полифонических (в XX веке – додекафонных) произведениях прослеживается в основном конструктивный принцип организации: традиционные структурные закономерности диктуют способ развития музыкальной темы с помощью логических операций [1; 2]. Алеаторика, соответственно происхождению термина (от лат. *alea* – игральная кость; жребий, случайность), обращается преимущественно к принципу игры, в которой по определенным правилам взаимодействуют выбранные элементы [3]. Принадлежащая эпохе постмодернизма коллажная техника задействует в большей степени принцип аллюзии, опирающийся на комбинацию цитат в целях нахождения новых смыслов. «Revival (факт обращения к опыту классики) приобретает глубокий смысл как попытка восстановления философии смысла искусства» [4, p. 76].

Специфическую картину видим в вокальной музыке (независимо от явления, изначально инспирировавшего начало творческого процесса). Личность певца, неизбежно предстающая центральным носителем образа, во многом определяет особенности функционирования целого. Оказываясь «центром притяжения», фигура певца в каждом конкретном случае «диктует» специфику встречных интенций языка – всех его составляющих. Именно этим обусловлены многие характеристики работы композитора над вокальным сочинением.

При всем многообразии исторических модификаций любые формы музыкального театра, как и большинство жанров камерно-вокальной музыки, строятся на единой основе – природных

свойствах *человеческого голоса* (случаи инструментальной трактовки голоса встречаются преимущественно в камерно-вокальной музыке, например практика мотета XV в. или полифонических конструкций Нидерландской школы. – *Прим. авт.*). Постараемся акцентировать внимание на собственно вокальных выразительно-эмоциональных возможностях и выделить инвариантные, не зависящие от эпохи или стиля природные свойства вокальной музыки. Эти инвариантные свойства, общие для признанных шедевров и еще не созданных вокальных произведений, определяют их жизнеспособность и непреходящую актуальность.

Сольный вокальный образ или в целом – вокально-сценическое произведение формируются путем *взаимодействия прообраза со спектром языковых средств выразительности*. Вопреки традиции сведения вокального сочинения исключительно к паре «слово – музыка», подчеркнем, что творчество композитора в области вокальных произведений опирается на три комплекса средств выразительности:

- 1) вербальный,
- 2) музыкальный,
- 3) вокально-технический.

Фактором интеграции выразительных средств вокального произведения представляется *эмотивность* как организующее свойство текста данного рода. Такая ее значимость обусловлена эмоционально-чувственной природой человеческого голоса. Определение эмотивности формулируется В. Шаховским: «Эмотивность – имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики, отраженные в семантике языковых единиц социальные и индивидуальные эмоции» [5, с. 24]. Исходя из данного определения, можно отметить *переходную* функцию эмотивности, осуществляющей движение от «эмоциональности как факта психики» к «системе средств языка». Процесс трансформации эмоциональности в эмотивность получает наглядное отражение в исполнительской деятельности певца: «даже чувствуя самые сильные порывы страсти, певец должен сохранять достаточно умственной свободы, чтобы анализировать внешние формы, посредством которых эти порывы выражаются» [6, с. 74–75]; «подлинное «я» исполнителя способно наблюдать и направлять переживания и страдания своего второго, воображаемого «я»» [7, с. 40].

Остановимся поочередно на каждом из трех комплексов средств выразительности, задействуемых композитором при создании вокального произведения, – вербальном, музыкальном и вокально-техническом.

Вербальный язык содержит большое количество многообразных потенциалов, реализующихся в различных его функциональных стилях, располагающих собственными уровнями содержания эмотивности. «В научных и официально-деловых текстах эмотивность проявляется в виде вкраплений в преимущественно рациональную ткань текста... В публицистических и художественных текстах [эмотивность] предстает в качестве текстообразующего фактора» [8, с. 87]. Вокальное же произведение ограничивает эти потенциалы сферой действия звучащего, а не зафиксированного письменного слова.

Вербальный компонент вокального образа включает два уровня – предметно-логическое значение и звучание. Звучание слова обуславливает смысл его фонетических и фразировочных свойств, происходящих из таких первичных свойств прообраза, как общая фонетическая окраска и общий характер дыхания. Эти свойства несут эмотивную нагрузку, вступая во взаимодействие с языковыми средствами музыкального и вокально-технического комплексов. Такая функция указанных элементов не предполагает полного снятия предметно-логического значения слов, но определяет специфику его действия в применении к вокальному образу. В данном случае, оказывается актуальным вопрос: «что первично – значимость слова или его звучащая природа?..» [9, с. 183]. Необходимость гармонии этих двух составляющих представляется важнейшим специфическим требованием к вербальному тексту вокального произведения.

С помощью музыкальных и вокально-технических выразительных средств в вербальном тексте камерно-вокального произведения или оперной арии выделяется 3–5 значимых слов, предметно-логическое значение которых доступно слушателю. Оставшиеся слова образуют скорее «фонетический контекст», чем связную синтаксическую последовательность. Чрезвычайной важностью при создании вокального сочинения обладает выделение «ключевых» слов, так как именно их конфигурация определит в дальнейшем конфигурацию кульминаций в мелодической линии и в тесситурной драматургии (данные действия отсылают нас к сфере риторики).

Изменение фонетических характеристик вербального комплекса (участвующих в формировании эмотивности как организующего свойства текста) можно наблюдать при исполнении романсов и арий не на языке оригинала. Меняется и тесситурная драматургия, заложенная композитором, и специфика организации дыхания; например, в арии Фауста (тенор) из оперы Ш. Гуно «Фауст» кульминация оформлена с помощью замедления и ферматы (музыкальные средства)

на звуке c^2 (тесситурные средства). При исполнении арии на французском языке на кульминационной ноте оказывается фонема «а», акцентируется слово «La présence», означающее в данном контексте «божественное присутствие»; при исполнении арии в переводе на русский язык на кульминационной ноте оказывается фонема «е», причем в самом «узком» ее варианте – после «j», акцентируется слово «моей» («душе моей»), придающее образу некоторую эгоцентричность, что наряду с провоцируемой фонемой «е» фальцетным звучанием деформирует эмоциональные характеристики образа Фауста. В данном случае наблюдается деформация образа на основе изменений фонетической эмотивной составляющей вербального комплекса, влекущих за собой изменения вокально-технической специфики.

Музыкальный комплекс средств выразительности представляется концентрацией эмотивности, так как именно с помощью музыкальных средств (интонационные, ритмические особенности) акцентируются те или иные слова, выстраиваются фонетический ряд и смысловая фразировка; музыкальными же средствами (интонационными, ритмическими, динамическими, артикуляционными) выстраивается тесситурная драматургия и организуется певческое дыхание. Определенной комбинацией средств музыкального комплекса обрисовывается генеральный «психологический импульс» образа, актуализирующийся вновь (после стадии прообраза) при первом восприятии слушателем. Преимущественно музыкальный комплекс раскрывает то, что слышится «между нот» и «между слов» – эмотивную (невербальную, подтекстовую) характеристику образа, представляющуюся центральной в вокальном произведении.

Множественность образов, возникающая при фиксации вербального и вокально-технического комплексов, но изменении музыкального, можно проиллюстрировать рассмотрением ряда романсов, написанных разными композиторами на один текст: например романсов на слова А. Пушкина «Не пой, красавица, при мне» М. Балакирева («Грузинская песня») и С. Рахманинова. В первом случае акцентируется восточная орнаментальность мелодии, призванной характеризовать «песни Грузии печальной», что обуславливает произвольное выделение на распеве тех или иных фонем, длительность и достаточную поверхностность дыхания, а также относительное нивелирование предметно-логического значения слов. Во втором случае подчеркивается развертывание психологического движения «мучительного воспоминания», опирающееся на слова «иную жизнь и берег дальний», что отражается в крещендирующем выстраивании тесситурной драматургии (с кульминацией на словах «Но ты поешь») и постепенном уменьшении длины дыхания (свидетельствующем о нарастании эмоционального напряжения). Кроме того, такой акцент создает выделение слов, несущих основную смысловую нагрузку, и ударных фонем в них.

Вокально-технический комплекс представлен в вокальном произведении спецификой выбранного композитором (для воплощения данного образа) тембра, организацией певческого дыхания и тесситурной драматургии. Именно данный комплекс обуславливает инвариантные специфические черты вокальной музыки, выявляя значение вокальной индивидуальности персонажа в создании сольного образа.

Изменение вокально-технического комплекса при фиксации вербального и музыкального можно проследить на примерах исполнения одного произведения (в основном это относится к камерно-вокальным жанрам) разными тембрами голосов, что является довольно распространенной практикой и в концертной жизни, и в учебном процессе. Например, в «Балладе о матери» Е. Мартынова (на слова А. Деметьева) при смене тембровой характеристики голоса кардинально меняется позиция рассказчика, а значит – образ лирического героя. При исполнении баллады мужским голосом (в том числе, самим композитором) вырисовывается позиция сочувствующего наблюдателя. При исполнении женским голосом баллада теряет некоторую эпичность и приобретает черты автобиографичности, когда крик «Алексей! Алешенька, сынок!» воспринимается не как услышанный со стороны, а как исходящий от самой матери, воплощение образа которой таким способом акцентирует певица.

Зависимость специфики эмотивных свойств образа от певческого дыхания позволяет композитору использовать его как специальное выразительное средство. Например, сцена гадания Марфы из оперы М. Мусоргского «Хованщина» построена на контрасте двух типов организации певческого дыхания: 1) короткое, сильное, импульсивное дыхание используется для передачи внешних сигналов действия (на словах «Силы потайные!», «Откроете ль?», «Вижу светло, правда сказала» и т. д.); 2) глубокое, длинное, широкое и кантиленное дыхание применяется для выражения последовательного, неспешного, как бы «заклинающего» рассказа Марфы («Тебе угрожает опала и заточенье в дальнем краю...»).

Выстраивание тесситурной драматургии нередко становится «камнем преткновения» для молодых композиторов в сфере вокальной музыки. Тенденция трактовать голос инструментально, а не эмоционально приводит к нарушениям целостности «психологического импульса».

Например, незначимые слова, произносимые с высоким градусом напряжения (в высокой тесситуре), создают излишний психологический дискомфорт и для исполнителя, и для слушателя (бессознательно пытающегося оправдать применение автором высокой тесситуры и ищущего в словах несуществующий подтекст). Именно тесситурная драматургия, отражающая «рельеф» психологических напряжений и спадов в камерно-вокальном произведении (или оперной партии), предстает специфически вокальным средством выразительности, выявляющим развертывание эмоциональной динамики образа.

Итак, специфика взаимодействия трех рассмотренных комплексов на начальном этапе творческого процесса определяется их интеграцией на основе эмотивности. В вербальном комплексе акцентируются фонетические и фразировочные ресурсы; музыкальный комплекс представляется концентрацией эмотивности; в вокально-техническом комплексе на первый план выступает не техническая, но эмоционально-выразительная сторона. Взаимодействие трех комплексов средств выразительности в вокальном произведении на начальных этапах функционирования прообраза можно наглядно представить схемой (рис. 1):



Рисунок 1 – Взаимодействие трех комплексов средств выразительности в вокальном произведении

Границы очерченных в схеме областей представляются размытыми; однако обозначены перспективы удаления крайних комплексов от эмотивности: вербального комплекса – в сторону усиления значения в нем предметно-логического начала (опера М. Мусоргского «Женитьба», например), вокально-технического комплекса – в сторону инструментальной трактовки голоса (Концерт для сопрано с оркестром Р. Глиэра). Данные перспективы обозначают выход за пределы области эмотивности (концентрирующейся в музыкальном комплексе), а также в дальнейшем за пределы вокальной музыки в целом.

Таким образом, в целях наиболее полного раскрытия замысла композитору необходимо учитывать специфику встречных интенций языка, к комплексам выразительных средств которого обращен данный творческий процесс. В этом отношении, в стремлении идти «навстречу» исполнителю основная проблема заключается в нахождении оптимального баланса между интенциями языка и авторским замыслом.

Ссылки:

1. Чугаев А. Особенности строения клавирных фуг Баха. М., 1975.
2. Ghislanzoni A. Storia della fuga. Mil., 1952.
3. Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993.
4. L'arte Italiana del XX secolo attraverso i grandi marchigiani. Regione Marche, 2007.
5. Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Воронеж, 1987.
6. Гарсиа М. Школа пения. М., 1957.
7. Герсамия И.Е. К проблеме психологии творчества певца. Тбилиси, 1995.
8. Ионова С.В. Эмотивность текста как лингвистическая проблема : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005.
9. Мандельштам О. О природе слова // Сочинения в 2 томах. Т. 2. М., 1990.

References:

1. Chugaev, A 1975, *Clavier Bach fugues features*, Moscow.
2. Ghislanzoni, A 1952, *Storia della fuga*, Mil.
3. Drozdetskaya, N 1993, *John Cage: the creative process as the ecology of life*, Moscow.
4. *L'arte Italiana del XX secolo attraverso i grandi marchigiani* 2007, Regione Marche.
5. Shahovsky, VI 1987, *Categorization of emotions in the lexical semantic system of language*, Voronezh.
6. Garcia, M 1957, *School singing*, Moscow.
7. Gersamia, IE 1995, *On the problem of the psychology of creativity singer*, Tbilisi.
8. Ionova, SV 2005, *Emotiveness text as a linguistic problem*, PhD thesis abstract, Moscow.
9. Mandelstam, O 1990, 'The nature of words', *Works in 2 volumes*, vol. 2, Moscow.