

Николаевская Юлия Викторовна

julia_nika73@mail.ru

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры интерпретологии и анализа музыки исполнительско-музыковедческого факультета Харьковского национального университета искусств имени И. П. Котляревского

Assoc. Prof. Yulia V. Nikolayevskaya,

Ph.D. in Art Studies

julia_nika73@mail.ru

The Ivan Kotliarevsky National University of Arts, Ukraine (Kharkov); Department of Musicology and Performance, Division of Explication Theory and Music Analysis

Очевидное и латентное в драматургии музыкального произведения

Аннотация

Анализируется дихотомичность понятия «музыкальная драматургия» (процесс, принцип, способ организации содержания, формы) в системе музыкальной коммуникации. Через латентность (как свойство непроявленности до определённого момента, потенциальности) автор рассматривает явление драматургии как разные *коммуникативные* стратегии (композитора, исполнителя, слушателя, интерпретатора) по отношению к музыкальному произведению (тексту и исполнению). Разработаны дефиниция, функции и типология коммуникативных стратегий. Обосновано появление интерпретационной стратегии — постижение смысла через обнаружение латентного и его переход в очевидное.

Ключевые слова

музыкальная драматургия, латентность, коммуникативная стратегия, интерпретация

The *Obvious* and the *Latent* in the Dramaturgy of a Musical Work

Abstract

The dichotomous nature of the notion of ‘musical dramaturgy’ is analyzed in the article as a process, a principle, a manner that structures both content and form within the system of musical communication. The author considers the phenomenon of dramaturgy as different *communicative* strategies — the composer’s, the performer’s, the listener’s and the expositor’s ones — with regard to a piece of music, to a text or to a performer through latence as a potential quality, which stays hidden during a certain time period. The definition, the functions and the typology of these communicative strategies have been developed. The introduction of an explicative strategy in the form of comprehension of the sense through the discovery of the *latent*, as well as its transformation into the *obvious*, have been grounded.

Keywords

musical dramaturgy, latence, communicative strategy, explication

Тема предлагаемой статьи затрагивает проблему понимания того, что в музыковедении называется «музыкальной драматургией». Несмотря на распространённость употребления этого понятия, драматургия не обладает в отношении музыкального искусства однозначностью определения, скорее наоборот — характеризуется «открытостью» в другие гуманитарные сферы. Цель данной статьи — найти новые объяснительные модели музыкальной драматургии, исходя из разных коммуникативных условий, и дифференцировать её по отношению к субъектам музыкальной коммуникации (композитор — исполнитель — слушатель). Методология исследования базируется на единстве терминологического, компаративного, и эпистемологического подходов к изучаемому явлению.

Музыкальная драматургия представляет собой:

- в узком толковании — систему выразительных средств и приёмов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-театральных жанров и в киномузыке;
- в широком значении — процесс развёртывания тематического материала, проходящий стадии становления музыкальной композиции во времени (В. В. Медушевский называл композицию — «редуцированной», а драматургию — «развёрнутой формой музыкального произведения» [14, 177]).

Описывая драматургию музыкального произведения, мы в большинстве случаев опираемся на внемузыкальные ассоциации, которые требуют музыковедческой вербализации. И всё равно остаётся проблема, на которой сосредоточено наше внимание в рамках данной статьи: *насколько в музыкальной драматургии очевидное очевидно, а латентное сокрыто? И как дихотомия очевидное/латентное в музыкальной драматургии срабатывает в отношении каждого из участников коммуникации?*

Путь дальнейших рассуждений о драматургии в музыке затронет следующие группы вопросов. Первая из них связана с категорией «латентность»: что есть *латентное* и зачем понадобилось именно это слово? Как быть уверенным в том, что что-то существует, не будучи в достаточной мере проявленным? Как латентное вообще себя проявляет? Как его можно обнаружить в музыкальном звучании? Вторая группа вопросов связана непосредственно с музыкальной драматургией: может ли в отдельном произведении быть драматургически обоснована буквально каждая фраза? В каких ещё парных понятиях (кроме *композиция/драматургия*) может быть определена драматургия музыкального произведения?

Начнём со второй группы. Даже беглый анализ концепций (от 1970-х годов до новейших исследований) показывает стабильность разной смысловой акцентуации: в одних случаях драматургия представляет собой процесс, в других — план, способ организации, систему средств выразительности. Обобщим основные дефиниции:

1) музыкальная драматургия — специфический «процесс становления музыкальной мысли, тематическое развёртывание средствами музыкального языка и формообразования» [18, 20]; «проявление развёрнутой формы» [14, 196], процесс развития образно-смысловых начал, находящихся в логической связанности друг с другом: «процесс сопоставления, взаимодействия и развития тематических, гармонических, фактурных, жанровых и прочих средств, отображающих динамику жизни и внутреннего мира человека» [13, 166]; обобщение качеств процессуальности музыкальной формы, «которая способна выступать способом обнаружения и выражения внутренней формы» [22, 4]; «целостный, законченный, отличающийся напряжённостью и интенсивностью процесс развития и взаимодействия собственно музыкальных образов в масштабе всего произведения или его крупной, относительно самостоятельной части, движущей силой которого является конфликт» [21, 59]; динамика развёртывания музыкальной событий-

ности, «если под „событием“ понимается значимое для нас музыкально-интонационное явление, обнаруженное в линейном потоке формообразования» [15, 162];

2) музыкальная драматургия — «принцип, вырастающий до эстетической закономерности» [11, 5]; «система взаимодействия образов, принципов их развития» [17, 156–157]; «система выразительных средств и приёмов» [8, 299]; «план распределения драматургических функций, участвующих в создании музыкального произведения, сфера эйдосов композиции» [2, 64]; «целостная организация музыкальных средств, ориентированная на законы симфонизма» [21, 16]; «направленная на восприятие временная организация художественного содержания, воплощаемая с помощью всех музыкальных средств» [14, 196]; «индивидуальный план выражения композиторской концепции, который складывает целостную систему художественных образов, на основании чего выражаются творческие принципы исполнительских интерпретаций» (определение исполнительской драматургии) [20, 7; пер. с укр. мой. — Ю. Н.].

Итак, специфика рассматриваемого понятия — в многозначности и, главное, многоуровневости того, что оно отражает. Обладает ли музыкальная драматургия «театральным прошлым»? Да. Является ли она имманентно-музыкальным феноменом? Да — что позволяет В. В. Медушевскому рассматривать её как музыкальную универсалию, представляющую собой одновременно и процесс, и структуру¹. Актуально ли явление драматургии для исполнителя, слушателя? Безусловно, да, но эта актуализация проявляется в разной степени и на разных этапах. Заметим, что в приведённых дефинициях музыкальной драматургии наблюдается динамика фиксирования смыслов: от *очевидного* (связь с театральностью, конфликтностью, симфонизмом и т. д.) к менее очевидному (драматургия как интонационное явление, связь интонационных событий), до определённого момента *латентному* (эйдосы, событийность — то, что осознаётся лишь в контексте услышанного, в связи с предшествующим и последующим). Что же в процессе познания явления музыкальной драматургии уточняет слово ‘латентность’?

Латентный (этимологически от лат. *latentis*: ‘скрытый’, ‘невидимый’) означает: «1. Существование открыто не проявляющихся, ещё не сформировавшихся свойств объектов. 2. В теории обучения — мера реакции, относящейся к промежутку времени между стимулом и проявлением реакции. 3. По Т. Парсонсу — сохранение ценностных образцов и регулирование напряжений, являющееся одним из четырёх основных условий существования и равновесия системы наряду с адаптацией, интеграцией и достижением цели» [10, 156].

Считаем важным отметить следующее. Для осмысления музыкальной драматургии с точки зрения теории музыкальной интерпретации не столько термин «латентность», сколько заложенное в нём значение — *потенциальность*: нечто, до определённого момента сокрытое (свойство), начинает проявлять себя (мера реакции) в определённых коммуникативных условиях. Укажем, что в музыковедении последних лет достаточно очевидна тенденция к фиксированию неслышимого, тайного, сокрытого. Так, И. С. Стогний концептуализирует существующее понятие «скрытый мотив», включая в него и скрытый сюжет, и подтекст, и скрытый голос, и скрытую логику движения голосов, и скрытый процесс формообразования². Т. Н. Дубравская, определяя виртуальный

¹ В. В. Медушевский пишет: «В качестве музыкальной универсалии избираются отношения развёрнутой и редуцированной формы, в качестве её частной культурной манифестации — отношения композиции и драматургии» [14, 177].

² «В любом музыкальном произведении, — пишет автор, — существует тот глубинный слой, который до поры до времени не выходит на „поверхность“, а если и проявляется, то малозаметным образом, не заостряя на себе внимание. Раскодирование „скрытого мотива“, обнаружение и легализация второй (или третьей) фабульной линии — обязательный „сюжет каждого музыкального произведения“» [19, 209–210].

слой композиции (в который входит числовая символика, серия, *cantus firmus*, риторические фигуры, скрытое многоголосие и т. д.), называет его «новым понятием в теории музыкальной формы» [7, 239]. Н. П. Корыхалова пишет о трёх способах существования музыкального произведения, в которых, наряду с потенциальным (возможным) и актуальным (исполняемым сейчас), называет виртуальный (в её концепции это совокупность исполнений, уже свершившихся и живущих в общественном сознании) [9].

Философский дискурс «сокрытого» и форм его проявленности разрабатывается в концепциях Э. Гуссерля [6] и Х. У. Гумбрехта [3; 4; 5]. Так, в феноменологии Э. Гуссерля есть оппозиция «*ретенция/протенция*»³, раскрывающая механизмы познания временного объекта.

Латентность входит в сферу проблематики Х. У. Гумбрехта⁴, который отрицает универсализацию герменевтики и преодолевает толковательные процедуры через аналитику *присутствия*. Выявляя латентность в текстах («... всё то, что присутствует в тексте, но улавливается с трудом» [4, 91]), философ описывает её как то, что не поддаётся герменевтическому усилию, но обнаружение чего является событием раскрытия, аналогичным хайдеггеровскому «событию истины»⁵.

Итак, мы всё дальше отходим от очевидности и всё чаще обращаемся к тому, что *что-то* в музыкальном произведении до определённой поры латентно существует, ожидая своей актуализации. В контексте музыкального искусства такая актуализация возможна в следующих коммуникативных формах: композиции, исполнения, восприятия, интерпретации. Они представляют разные *стратегии* работы с текстом музыкального произведения:

- стратегия созидания — композиция — как организация интонационной формы;
- стратегия воссоздания — исполнение — как выявление фонической (звуковой) формы (по Л. Н. Березовчук [1]);
- стратегия общения — восприятие — как интуитивное обнаружение в себе событий, заложенных в тексте и озвученных в процессе исполнения⁶;
- герменевтическая стратегия — интерпретирование — как процесс смысловой дешифровки заложенных в произведении смыслов.

Всё вышесказанное имеет непосредственное отношение к нашему пониманию музыкальной драматургии как *процессу преодоления латентности*. Постараемся объяснить исследуемое явление через антиномии возможность/данность, существование/становление, существующее/возникающее, наконец, очевидное/латентное.

Итак, для *композитора*, по отношению к терминологии, предлагаемой в рамках статьи, музыкальная драматургия — бытие-данность, область очевидностей, а не «латентностей». Следуя Е. В. Назайкинскому [16], можно сказать, что композитор создаёт

³ «Ретенция» (от лат. *retentio*: удержание) — первичная память, удерживаемая в настоящем. «Протенция» (от лат. *protentio*: предвосхищение) — первичное ожидание, предвосхищение будущего в настоящем.

⁴ Одна из его лекций, прочитанных в рамках международного семинара «Койнония», который был посвящён философии Другого и богословию общения, состоялась в Харькове весной 2011 года и была связана с категорией «латентности».

⁵ Так, автор пишет: «Если бы мне пришлось судить о том, что осталось латентным для нашей культуры со времён Второй мировой войны, я бы сказал, что это шок, страшное разочарование относительно коллективного саморазрушительного потенциала, который продемонстрировало человечество; шок и разочарование, которые, если бы мы могли перевести их в понятия, подразумевали бы обязательное переосмысление того, что мы имеем в виду, когда говорим, что являемся „человеческими существами“» [4, 102].

⁶ Сошлёмся на установку М. К. Мамардашвили, который особо подчёркивал роль личного *опыта* в процессе восприятия: «Важен отказ от посылки существования предустановленного мира с готовыми законами и сущностями» [12, 81].

драматургическую направленность формы, задает её модус (установку, образ действия): модус медитативный, модус ожидания, модус действия, модус пасторали и т. д.).

Для *исполнителя* музыкальная драматургия — бытие-возможность, *становящаяся* внутренняя форма. Это явление не существующее, а возникающее в процессе интонирования, создания «развёрнутой формы» (по В. В. Медушевскому [14])⁷. Драматургическая целостность исполнения — результат *преодоления латентностей*.

Для *слушателя* музыкальная драматургия возникает как результат *присутствия*, о котором пишет Х. У. Гумбрехт [3]. Это явление возникающее, опыт свершения чего-то в себе. Понять драматургический замысел для слушателя означает не истолковать знаки, а дать *чему-то* пройти сквозь себя, дать *чему-то* (тайному) произойти в себе. Иначе говоря, для слушателя драматургия — это бытие-возможность, иногда даже случайность. Она может восприниматься и дискретно, точно. Эта драматургия не созидается, не расшифровывается и даже не производится — она *случается*.

Для нашей концепции чрезвычайно важно, что каждый субъект музыкальной коммуникации ориентирован на разные драматургические «координаты». Композитор — всегда в определённой степени драматург: он создаёт драматургический «сюжет» (план, профиль) произведения. Исполнитель реализует понимание заданного драматургического плана в звучащем тексте в реальном времени. Слушатель воспринимает звучащий текст, но для него драматургический образ произведения симультанно складывается лишь по его окончании. Для всех участников музыкальной коммуникации постижение музыкальной драматургии связано с процедурой понимания. Таким образом актуализируется еще один субъект коммуникации — *Человек Интерпретирующий*. Другими словами, интерпретатором может стать любой участник коммуникации, который явственно *выражает своё понимание музыкального произведения*⁸.

Для *интерпретатора* музыкальная драматургия — нечто существующее как данность. Его коммуникативная стратегия — прежде всего истолковательная, и в этом случае латентное проявляет себя не сразу — скорее, постепенно⁹. Интерпретационная стратегия — усилие к расшифровке текста, к пониманию и, как результат, — к постижению смысла. С одной стороны, это общеизвестная истина о позиции интерпретатора; с другой — всегда есть вероятность поиска и открытия новых смысловых сущностей. Эта вероятность, выраженная через соотношение латентностей/очевидностей, определяет степень художественного и артистического откровения. Человек Интерпретирующий — тот, кто открывает для слушателя латентные смыслы, не искажая

⁷ Подобное понимание коммуникативной стратегии связано с той ролью исполнителя, которая отводится ему в современной культуре. И связана она, прежде всего, с воссозданием той целостности, которая была априорным качеством всей европейской культуры XVII–XX веков. Традиционно, целостность понимается как определённый качественный уровень связей и взаимодействий различных элементов. Сейчас, однако, можно констатировать парадоксальность её проявлений. *Постструктуралистская* концепция целостности базируется на понятиях «ризома» (Ж. Делёз), «след» (Ж. Деррида), «смерть автора» (Р. Барт), «opus post» (В. И. Мартынов). При этом явно ощущается «открытость» как главный принцип мышления. Для исполнителя это означает модификацию устойчивого диалогического принципа и поиск новых коммуникативных стратегий.

⁸ Слушатель, который вербализует своё *понимание* произведения или исполнения — интерпретатор. Музыковед, вербализующий собственное понимание, — интерпретатор. Исполнитель, который, возможно, услышал, а затем реализовал собственное понимание в собственном исполнении, — тоже интерпретатор. Наконец, интерпретатором может стать и композитор (например, М. Равель, создающий собственную оркестровую версию «Картинок с выставки» М. П. Мусоргского).

⁹ Именно анализом различных *стратегий*, на наш взгляд, обусловлена разветвлённость такого явления, как музыкальная интерпретация, в концепции В. Г. Москаленко [15]. Напомним, что исследователь указывает на существование восьми её разновидностей: слушательской, редакторской, исполнительской, композиторской, режиссёрской, технологической и музыковедческой, а также стратегии пере-ложения.

Дух и Букву авторского самовыражения. Собственно, как латентное начинает проявляться как очевидное? Только в процессе восприятия, благодаря не просто *со-*присутствию, но и *со-*интонированию.

Выводы. Осмысление концепта «музыкальная драматургия» в рамках теории музыкальной интерпретации демонстрирует принципиальную несводимость данного понятия к единой формулировке. Вопрос соотношения «очевидного» и «латентного», поставленный в начале, позволяет сформулировать следующее утверждение: установка на драматургию в отношении каждого из субъектов музыкальной коммуникации (композитора, исполнителя, слушателя, интерпретатора) реализуется как *коммуникативная стратегия*. Нами предложены следующие позиции в отношении трактовки стратегий: композиторская — как созидательная, исполнительская — как выявление звуковой формы произведения, слушательская — как стратегия *со-*интонирования звуковой форме («культура присутствия» по Х. У. Гумбрехту [3]), интерпретаторская — как истолковательная («культура значения» по Х. У. Гумбрехту [3]).

Вышеизложенное фиксирует векторы размышлений автора, поводом к которым послужили музыкальное искусство современности, а также непосредственный творческий и исполнительский процесс, соприкасаясь с которыми, терминологическая система музыкальной науки естественным образом развивается. Таким образом, латентность в изучении специфики музыкального искусства послужила особым, тонким механизмом для распознавания, постижения тонких миров, скрытых смыслов, которые проявляются в момент творческого акта интерпретации.

Литература

1. Березовчук Л. Н. Артикуляция в музыке (К проблеме модальной звуковой формы в произведении) // Музыкальная коммуникация / сб. науч. трудов. Вып. 8. Серия: Проблемы музыкознания. СПб., Рос. ин-т истории искусств, 1996. С. 187–203.
2. Бобровский В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., Музыка, 1971. С. 26–64.
3. Гумбрехт Х. У. Производство присутствия: чего не может передать значение. М., Новое лит. обозрение, 2006.
4. Гумбрехт Х. У. Как (если вообще) возможно обнаружить то, что остаётся латентным в текстах? // Койнонія: вісник ХНУ імені В. Н. Каразіна. Серія: Теорія культури і філософія науки. Філософія Іншого та богослов'я спілкування. Спецвипуск № 1. Харків-Київ: Дух і Літера, 2010. С. 90–102.
5. Гумбрехт Х. У. Что мы потеряли и что нам сегодня необходимо в гуманитаристике // Там же. Спецвипуск № 2. Харків-Київ: Дух і Літера, 2011. С. 51–61.
6. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / пер. с нем. и предисловие В. И. Молчанова. Собр. соч. Т. 1. М., Гнозис, РИГ «Логос», 1994.
7. Дубравская Т. Н. «Виртуальный слой композиции» — новое понятие в теории музыкальной формы // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве / сб. статей / ред.-сост. А. Цукер. Ростовская гос. консерватория имени С. В. Рахманинова, 2005. С. 239–255.
8. Келдыш Ю. В. Драматургия музыкальная // Советская музыкальная энциклопедия. Т. 2. М., Сов. энциклопедия, 1974. С. 299.
9. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л., Музыка, 1979.
10. Латентность // Социологический энциклопедический словарь / Ред.-координатор: акад. РАН Г. В. Осипов. М., Изд. группа НОРМА — ИНФРА•М, 2000. С. 156.
11. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и её исторические связи. В 2 ч. М.-Л., Музгиз, 1948.
12. Мамардашвили М. К. Классические и неклассические идеалы рационального. Тбилиси, Мцениереба, 1984.
13. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., Музыка, 1976.
14. Медушевский В. В. О музыкальных универсалиях. О понятиях редуцированной и развёрнутой формы. Композиция и драматургия // Сергей Сергеевич Скребков. Статьи и воспоминания. М., Сов. композитор, 1979. С. 176–212.
15. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации / Учеб. пособие. Киев, ТОВ Типографія «Клякса», 2012.
16. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М., Музыка, 1982.
17. Николаева Н. С. Симфонический метод Бетховена // Музыка французской революции. Бетховен. М., Музыка, 1967. С. 146–162.
18. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., Музыка, 1973.
19. Стогний И. С. Скрытый мотив в музыкальном произведении // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: сб. трудов / отв. ред. Т. Науменко. М., РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 209–226.
20. Тимофеева К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) / автореф. дис. ... канд. мист-ва: спеціальність 17.00.03 «музичне мистецтво». Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського, 2009.
21. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М., Музыка, 2010.
22. Шаповалова Л. В. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости / автореф. дис. ... канд. иск.: специальность 17.00.02 «музыкальное искусство». Киевская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 1984.