

© Приходовская, Е.А., 2021

УДК 781.1

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143

РОЛЬ ЭМОТИВНОСТИ В ИСПОЛНЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Е.А. Приходовская¹

¹ Томский государственный университет, Томск, 634050, Российская Федерация

Аннотация. В статье рассматривается эмотивность как основной механизм исполнения музыкального произведения, вследствие чего ведущими становятся понятия эмотивного плана произведения и эмотива (самостоятельная интонационная формула) как его ключевой «строительной единицы». Предлагается тезис о соответствии эмотивного плана и музыкальной формы произведения, что позволяет «прочитывать» закономерности эмотивного плана исходя из наблюдаемой формальной конструкции. В качестве примера анализируется эмотивный план пьесы для фортепиано П.И. Чайковского «Думка», включающий три эмотивных «массива». Дается определение эмотива как основной конструктивной единицы эмотивного плана произведения. Рассматривается прогрессия от монотембрового инструмента – фортепиано – через синтетические вокальные жанры к хоровым произведениям. Акцентируется, что понимание эмотивного плана, состоящего из множества подчиненных единиц, музыкального произведения упрощается посредством фактурных преобразований, помогающих увидеть различные модификации музыкальной формы. Примерами служат также романс С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» и такие хоровые полотна, как «Carmina Burana» Карла Орфа и «Перезвоны» В. Гаврилина.

Ключевые слова: эмотив, эмотивный план, драматургия, музыкальная форма

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Приходовская, Е.А. Роль эмотивности в исполнении музыкального произведения // *Вестник музыкальной науки*, 2021. Т. 9, № 4. С. 137–143. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143.

THE ROLE OF EMOTIVENESS IN THE PERFORMANCE OF A MUSICAL WORK

E.A. Prihodovskaya¹

¹ Tomsk State University, Tomsk, 634050, Russian Federation

Abstract. The article proposes to consider emotiveness as the main mechanism for performing a musical work, as a result of which the concepts of the emotive plan of the work and the emotive as its key “building unit” become the leading ones. The thesis on the correspondence between the emotive plan and the musical form of the work is proposed, which allows one to “read” the patterns of the emotive plan based on the observed formal structure. As an example, the author analyzes the emotive plan of a piece for piano by P.I. Tchaikovsky’s “Dumka”. The definition of emotive as the main constructive unit of the emotive plan of the work is proposed. The progression from a mono-timbral instrument - piano - through synthetic vocal genres to choral works is considered. It is emphasized that the understanding of the emotive plan of a piece of music is simplified through texture transformations that help to see various modifications of the musical form. As examples, S. Rachmaninov’s romance “Don’t sing, beauty, with me” and such choral canvases as “Carmina Burana” by Karl Orff and “Chimes” by V. Gavrilin are also mentioned.

Keywords: emotive, emotive plan, drama, musical form

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interest.

For citation: Prihodovskaya, E.A. (2021), "The role of emotiveness in the performance of a musical work", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 4, pp. 137–143. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-137-143.

Осмысление процесса исполнения музыкальных произведений предполагает разные подходы, позволяющие уточнить специфику создания музыкального образа. В этом плане перспективно обращение, вслед за В.И. Шаховским (1995, 2008б) и П.С. Волковой (1997, 2009), к понятию *эмотивности*, экстраполируемому из научной сферы коммуникативной лингвистики в научную сферу музыковедения: «Эмоции... трансформируются посредством эмотивности в художественную, текстовую реальность... В языковом процессе эмоциональность как психическое явление трансформируется в эмотивность, которая является уже языковым феноменом» (Шаховский В., 1995, с. 33). Приведем определение эмотивности, сформулированное В. Шаховским: «имманентно присущее языку семантическое свойство выражать системой своих средств эмоциональность как факт психики» (2008а, с. 24; см.: Приходовская Е., 2017).

Функционирование эмотивности в музыкальном тексте связано с рядом закономерностей, присущих музыкальному тексту. Вследствие невербальности музыкального языка (исключение составляют только синтетические вокальные жанры), эмотивность оказывается в музыке на первом плане: эмотивные характеристики лежат в основе возникновения и формирования художественного замысла, его реализации исполнителем, находятся и в основе восприятия произведения адресатом (слушателем).

В связи с названной невербальностью в процессе исполнения музыкального произведения на первом плане оказываются эмотивные характеристики текста. При практически полном нивелировании предметно-логического значения текста его восприятие опирается на множество эмоциональных воздействий, получаемых слушателем. По большому счету музыкальное произведение – это хронологически ограниченный эмоциональный процесс. Его ограниченность требует выявления в нем структурных разделов, так или иначе функционально связанных.

Эмотивный план музыкального произведения, как правило, располагает определенной структурой, предзаданной содержанием (даже если в произведении отсутствует прямой сюжет). Фрагменты структуры произведения отграничиваются друг от друга по-разному; это могут быть и некоторые вербальные конструкции (в синтетических вокальных жанрах), и те или иные разделы музыкальной формы. Структурные подразделения эмотивного плана произведения отличаются друг от друга комплексом выразительных средств.

В качестве минимальной единицы эмотивного плана при исполнении произведения может быть предложен *эмотив*. Понятие «эмотив» считаем правомерным трактовать следующим образом: **ЭМОТИВ – ЛОКАЛЬНЫЙ ЭПИЗОД СМЫСЛОВОЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА, СООТВЕТСТВУЮЩИЙ ЗАЛОЖЕННОМУ**

автором эмоциональному импульсу и реализованный посредством тех или иных комплексов музыкальных средств выразительности.

Подчеркнем принадлежность эмотива *смысловой* последовательности, воплощаемой музыкальными средствами выразительности. Принципиально не-значимым является то, в каком жанре, в какой сфере музыкального исполнительства наблюдается явление эмотива. В хорошей, вокальной или фортепианной музыке меняются только средства воплощения эмотива. Смысловая последовательность (выражаемое) представляется подразделяемой на составные единицы (минимальная из которых – эмотив) и логически выстроенной, что коррелирует с логикой музыкальной формы (выражающего).

Такое определение эмотива демонстрирует его принципиальную принадлежность музыковедению, а не как это принято лингвистике. В приведенном определении следует подчеркнуть две особенности эмотива: локальность эпизода музыкального текста и специфический комплекс музыкальных средств выразительности.

В этом реализуется корреляция эмотивного плана произведения и его музыкальной формы. В любом случае подобное разграничение разделов эмотивного плана произведения легко «читается» при его формальном анализе, доступном каждому исполнителю.

В музыкальном произведении эмотив характеризуется, прежде всего, самостоятельной интонационной формулой¹. Ее могут представлять либо самостоятельный тематический материал, либо необходимые

здесь общие формы движения. Для характеристики эмотива важен комплекс выразительных средств, а не только интонационная формула. Речь идет об интонационной формуле, так как интонация – чаще всего встречающееся в музыке средство выразительности.

Эмотивный план произведения востребован при исполнении музыкального произведения, так как это единственный способ передачи слушателю соответствующего ряда эмоциональных импульсов. В принципе подобные функциональные связи не зависят от жанра и средств выразительности: можно наблюдать построение эмотивного плана из его минимальных единиц в любом инструментальном или вокальном произведении.

Примером может служить эмотивный план фортепианной пьесы П.И. Чайковского «Думка». Здесь видим три эмотивных «массива»:

- 1) эмотивы, связанные с русской протяжной песней;
- 2) эмотивы, связанные с русской плясовой песней;
- 3) третий, хронологически предельно ограниченный эмотивный «массив» – эпизод *g-moll*, не восходящий ни к протяжной, ни к плясовой песне.

Речь идет об эмотивных «массивах», а не об эмотивах, более хронологически локальных, благодаря тому что «массивы» являются комплексами эмотивов, более востребованными в вариационной форме, чем отдельные локальные эмотивы.

Следует сказать о прямой зависимости музыкальной формы произведения от его эмотивного плана. При анализе произведения выстраивается следующий ряд соответствий:

форма – драматургия – эмотивный план.

Их взаимозависимость обладает и прямой, и обратной тенденциями, поэтому не возникает прямой детерминации: форма произведения зависит от его эмотивного плана или наоборот, эмотивный план – от формы. Данные понятия соответствуют друг другу, и если для композитора, например, первично движение от эмотивного плана к форме, то для исполнителя – от формы к эмотивному плану.

В любом случае исполнитель произведения вполне вправе рассчитывать на понимание эмотивного плана произведения после его формального анализа. Эмотивный план коррелирует с формой на уровне разделов формы: здесь можно говорить о выявлении тех или иных разделов эмотивного плана. Как минимальные единицы эмотивного плана функционируют эмотивы. В зависимости от формы эмотивы складываются в те или иные комплексы либо возникают локально.

В экспозиционных разделах, как можно предположить, эмотивы предстают в своем отдельном виде. В дальнейшем, в зависимости от раздела формы, эмотивы могут как повторяться, так и объединяться в некоторые «массивы».

Эмотивы, связанные с русской протяжной песней, представлены в «Думке» Чайковского тремя эпизодами. Их конкретное образное содержание остается волей исполнителя, в данном случае – пианиста. Если бы это было симфоническое полотно, разделение «массива» на локальные эмотивы производилось бы композитором, посредством различий в инструментовке эпизодов.

Фортепиано – инструмент изначально монотембровый, поэтому детализация эмотивного плана произведения находится «в руках» исполнителя.

Эмотивы, связанные с русской плясовой песней, представляют собой довольно обширный «массив», отграниченный от других разделов формы. Здесь содержится более пяти различных вариантов одного и того же тематического материала. В отличие от эмотивов, связанных с русской протяжной песней, этот «массив» концентрируется на одном участке формы. От финальной конструкции он отделен эпизодом *g-moll*, содержащим третий эмотив пьесы. Этот эпизод «окружен» несколькими нотными последовательностями, не несущими отдельной эмотивной нагрузки. Они представляют собой вводные фортепианные пассажи. Заключительный раздел пьесы основан на эмотиве, восходящем к русской протяжной песне. Здесь мелодия излагается практически одногласно, в отличие от ее первых проведений (в первом разделе пьесы).

Можно сделать следующий вывод о целостном построении эмотивного плана пьесы: первый эмотивный «массив» хронологически рассредоточен, второй – представлен самостоятельным эпизодом, третий – является краткой «вставкой» в заключение эпизода, связанного с плясовой песней.

В целом, можно составить следующую схему:

$A \rightarrow A1 \rightarrow B \dots$ (более пяти эпизодов) $\rightarrow C$ (эпизод *g-moll*) $\rightarrow A2$ (финал).

Таким образом, выстраивается соответствие эмотивного плана (вы-

ражаемого) и музыкальной формы (выражающего). Следовательно, эмоциональная последовательность, представляющая собой драматургию произведения, находится «между» формой и эмотивным планом. В задачи исполнителя входит выстраивание убедительного баланса между эмоциональным посылом продуцирующего сознания (композитора) и эмоциональным посылом воспринимающего сознания (слушателя).

Еще проще эмотивный план «прочитывается» в произведении, например, вокальном (синтетическом). В романсе С. Рахманинова «Не пой, красавица, при мне» наблюдается постепенное и закономерное движение к кульминации, с дальнейшим повтором первой фразы. Структурная дифференциация эмотивного плана более чем ясна, благодаря чередованию солиста и инструмента. Кроме тембральной нагрузки, партия солиста содержит еще и нагрузку вербальную, что способствует выстраиванию линии quasi-сюжета. Здесь вступают в силу уже другие законы организации целого.

В хоровой музыке реализация эмотивного плана еще более очевидна: кроме формальных закономерностей, в ней принимают участие тембральные характеристики групп хора. Соответственно в хоровой музыке происходит принципиальное наложение выразительных средств:

вербальный → тембральный → интонационный комплексы.

Взаимодействие и взаимовлияние названных комплексов в хоровой партитуре формируют множество дополнительных смыслов, функционирующих в рамках содержания музыкального произведения. Мно-

жественность подобных выразительных комплексов способствует более легкому прочтению партитуры исполнителем. Исполнителем в данном случае является дирижер хорошего произведения.

Хоровая музыка располагает множеством примеров, в которых понимание эмотивного плана уточняется посредством его структурной ясности. Речь идет о хоровах циклах таких, как, например, «Carmina Burana» Карла Орфа или «Перезвоны» Валерия Гаврилина. В названных произведениях эмотив соответствует номеру цикла. Однако он представлен только экспозиционной частью изложения материала. Можем утверждать, что комплекс выразительных средств, как и эмоциональный импульс, заложенный в эмотиве, слышится и соответственно воспринимается сознанием адресата в период экспозиционного изложения. Дальнейшее представляет собой довольно предсказуемую перспективу развития тематизма.

Эмоционально-интуитивный посыл музыкального текста в данный хронологический период содержится в экспозиционном разделе. Здесь и функционирует эмотив, «прочтение» которого и является целью исполнителя. По экспозиционному разделу уже можно составить определенный ряд представлений о данном эмотиве.

Итак, эмотивный план музыкального произведения любого жанра, состава и эпохи состоит из множества подчиненных единиц. Минимальной подчиненной единицей, функционирующей как минимальная единица эмотивного целого, является локальный эмотив (представляющий собой то самое «вы-

ражаемое», донести которое до воспринимającego сознания композитор и стремится посредством соответствующей «шифровки» в музыкальном тексте). Разбор и освоение каждого эмотива текста, так же как и последующее их объединение в некоторые логические последовательности – первостепенная задача исполнителя музыкального произведения. «Под-

сказкой» для исполнителя выступают такие внешне анализируемые факторы произведения, как музыкальная форма и те или иные комплексы средств выразительности. Выявление эмотивного плана произведения, как и конкретных характеристик каждого эмотива, является перспективным направлением творческой деятельности исполнителя.

ПРИМЕЧАНИЕ

¹ «Развитие заложенной Б. Асафьевым трактовки интонации как смыс-

лового инварианта...» (Коляденко Н., 2005, с. 181).

ЛИТЕРАТУРА

Волкова П.С. Эмотивность как средство интерпретации смысла художественного текста (на материале прозы Н. Гоголя и музыки Ю. Буцко, А. Холминова, Р. Щедрина): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Волгоград, 1997. 22 с.

Волкова П.С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2009. 47 с.

Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: На материале искусства XX века. Новосибирск: Новосибир. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2005. 392 с.

Приходовская Е.А. Смысловый и выразительный потенциал монооперы: Моногр. Томск: Издат. дом Том. гос. ун-та, 2017. 422 с.

Шаховский В.И. Эмоции с точки зрения лингвистики // «Музыка начинается там, где кончается слово». Астрахань; М., 1995. С. 30–33.

Шаховский В.И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. М.: Изд-во ЛКИ, 2008а. 208 с.

Шаховский В.И. Лингвистическая теория эмоций: Моногр. М.: Гнозис, 2008б. 416 с.

REFERENCES

Kolyadenko, N.P. (2005), *Sinestetichnost' muzykal'no-khudozhestvennogo soznaniya: Na materiale iskusstva XX veka* [Synestheticism of musical and artistic consciousness: On the material of 20th century art], Novosib. gos. konservatoriya im. M.I. Glinki, Novosibirsk, 392 p. (in Russ.)

Prikhodovskaya, E.A. (2017), *Smyslovoi i vyrazitel'nyi potentsial monooperi* [The semantic and expressive potential of the mono-opera], Izdat. dom Tom. gos. un-ta, Tomsk, 422 p. (in Russ.)

Shakhovskiy, V.I. (1995), "Emotions from the point of view of linguistics", *Muzyka nachinaetsya tam, gde konchaetsya slovo* ["Music begins where the word ends"], Astrakhan', Moscow, pp. 30–33. (in Russ.)

Shakhovskiy, V.I. (2008a), *Kategorizatsiya emotsii v leksiko-semanticheskoi sisteme yazyka* [Categorization of emotions in the lexico-semantic system of language], LKI Publishing House, Moscow, 208 p. (in Russ.)

Shakhovskiy, V.I. (2008b), *Lingvisticheskaya teoriya emotsii* [Linguistic theory of emotions], Gnosis, Moscow, 416 p. (in Russ.)

Volkova, P.S. (1997), *Emotivnost' kak sredstvo interpretatsii smysla khudozhestvennogo teksta (na materiale prozy N. Gogolya i muzyki Yu. Butsko, A. Kholminova, R. Shchedrina)* [Emotiveness as a means of interpreting the meaning of a literary text (based on the prose of N.V. Gogol and music by Y. Butsko, A. Kholminov, R. Shchedrin)], Abstract Cand. Sc. Thesis, Volgograd, 1997. 22 p. (in Russ.)

Volkova, P.S. (2009), *Reinterpretatsiya khudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka)* [Reinterpretation of a literary text (based on the art of the 20th century)], Abstract D. Sc. Thesis, Saratov, 47 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Приходовская Екатерина Анатольевна, доктор искусствоведения, доцент Томского государственного университета

E-mail: prihkatja@mail.ru

Author information

Ekaterina A. Prikhodovskaya, D. Sc. (Art Criticism), associate professor at the Tomsk State University

E-mail: prihkatja@mail.ru

Поступила в редакцию 07.11.2021

После доработки 24.11.2021

Принята к публикации 25.11.2021

Received 07.11.2021

Revised 24.11.2021

Accepted for publication 25.11.2021