

Проблема семантического насыщения в минимализме на примере оперы Филиппа Гласса «Сатьяграха»¹

А. А. Тиунов

Цель данной работы – рассмотреть с точки зрения семантического насыщения музыку и текст Филиппа Гласса, используемых в опере «Сатьяграха». Анализируются средства, которыми композитор создаёт эффект насыщения, и какие цели этим достигает.

Ключевые слова: Филипп Гласс, семантическое насыщение, музыка, минимализм, американский минимализм, опера «Сатьяграха»

Philip Glass's Opera *Satyagraha*: The Problem of Semantic Satiation in Minimalism

Artyom A. Tiunov

This work's aim is to consider the music and text used by Philip Glass in the opera *Satyagraha* from the perspective of semantic satiation. The analysis covers the means by which the author creates this satiety, and what goals he pursues.

Keywords: Philip Glass, semantic satiation, semantic saturation, music, opera, minimalism, American minimalism, *Satyagraha*

Насыщение в минимализме

Впервые о семантическом насыщении, заговорили исследователи Титченерской лаборатории в 1907-м году: термин был тогда обозначен как «lapse of meaning», то есть «утрата смысла» [11, с. 35-44]. Впоследствии о семантическом насыщении заговорил в своей диссер-

¹ Статья подготовлена под руководством доктора философских наук, профессора Н. Х. Орловой.

тации Леон Якобовиц Джеймс в 1962-м году [13]. В ней он обозначил некоторые проблемы, связанные с предельной усталостью мозга в момент прослушивания одного и того же слова, вследствие чего нейронный путь, связанный с этим словом перестаёт передавать его смысл также отчётливо, как и вначале. Якобовиц также чётко разделял ассоциативно значимое слово, которое нам хорошо ясно, и слово без чёткого и понятного значения: «Мы предполагаем, что произнесение вслух значимого слова включает в себя как мышечно-железистую активность, так и более центральную когнитивную реакцию, поскольку регистрируется значимая природа символа.

С другой стороны, говоря вслух бессмысленное слово с низкой ассоциативной ценностью вызывает периферические мышечные реакции, сопровождающиеся разнообразной когнитивной активностью, такой как поиск возможного значения в окружающем мире или ассоциаций со звуком или формой слова и т.д. В случае со значимым словом существует связь между периферической и центральной активностями по значению символа» [11, с. 56].

Также и в музыке, в зависимости от типа паттерна, если он строится на хорошо узнаваемых последовательностях, то идёт по одному нейронному пути. Если же интервальные и ритмические связи звуков представляют нечто совсем новое для мозга в плане музыкального языка, то картина будет совсем иная.

В минимализме остро встаёт проблема о пресыщении и о чрезвычайной жёсткости восприятия тональности повторяющихся паттернов. Тональность как-бы постулируется. Из-за чего возникает эффект так называемого семантического пресыщения. Изначально этот термин возник в контексте восприятия слов, когда повторяющееся много раз слово переставало нести семантический смысл, а становилось набором звуков. Предлагаю

для расширения понятийного аппарата в музыке также применять данный термин.

Для более точного понимания явления сошлюсь на статью Дэвида Балоты, и Шейлы Блэк о семантическом пресыщении: «Идея заключается в том, что каждый раз, когда произносится слово, активируется лежащее в его основе концептуальное представление. В конечном счете, при повторном воздействии лежащий в основе концептуальный узел утомляется в одном и том же способ, которым нейрон или нейронный ансамбль могут быть утомлены при повторной стимуляции. Таким образом, из-за этой усталости, вызванной многократным воздействием, следует обнаружить повышенную трудность в доступе к значению слова - то есть семантическое насыщение» [10, с. 191].

Думаю, мы могли бы рассмотреть данное явление применительно к музыке. В особенности в репетитивном минимализме. Анализируя оперу Филиппа Гласса - «Сатьяграха», рассмотрим, в каких контекстах автор наиболее длительно и несменяемо использует паттерн, и каких целей, таким образом, достигает.

Само слово «сатьяграха» с хинди переводится как не-насилие. Это даёт ключ к пониманию использования данной тематики в 1980-х в Америке. Мы видим, что Гласс использует тексты в своей музыке как своего рода аффирмацию², которая позволяет влиять посредством повторения на паттерны мышления человека, погружая его в транссовое состояние.

Воспринимать музыку и смысл слов о свободе человека, поменять внутреннюю парадигму как в Сатьяграхе, помогают длительные повторения. Однако Лахенман пишет, что ощущения свободы и её реализация жизнь

² Аффирмация – с англ. affirm значит утверждать. Это утверждение в настоящем времени, которые помогают изменить паттерны мышления в подсознании человека.

не могут идеально совпадать, и, выходя из концертного зала, мы возвращаемся в свою обычную жизнь: «Нет такой вещи, как полностью свободное, безоговорочное восприятие. Но в передаче от обычного типа слушания этого структурно недавно решительного восприятия есть мгновенная, чрезвычайно непостижимая вспышка “освобождённого” восприятия, которая напоминает нам о нашей внешне решительной нехватке свободы и нашей обязанности преодолеть эту нехватку свободы; другими словами — наши полномочия воображения» [12, с. 100].

Интересно рассмотреть будет в контексте пресыщения повтор как один из главных организующих движение в музыке явлений. Арановский о повторе пишет как о явлении, создающем у нас присвоение материала, и в этой связи напрашивается мысль о том, что Гласс возможно использует семантическое пресыщение с целью сделать материал максимально «близким» для нас. А также обрядовость, отсылающую нас к древнейшим архаичным формам, основа которых в первую очередь эмоциональное воздействие и как следствие воздействие именно на лимбическую долю в мозге, отвечающую за наши априорные реакции и плюс являющаяся самой ранней частью мозга и имеющей от этого наиболее сильное и архаичное влияние.

Более того, само ансамблевое вокальное исполнение, а также древняя сакральная тема оперы, дополнительно усиливают этот эффект: «По-видимому, фактором, способствующим образованию устойчивой связи, является её *повтор*. Причём этот повтор должен быть многократным. Сознание должно привыкнуть к нему, освоить его, то есть осознать, как “своё”. Однако сам многократный повтор должен быть в свою очередь оправдан ситуационно. Прежде всего, повтор может опираться на какие-либо *прообразы*, например, повторяющуюся речевую интонацию, возглас, ритм телодвижений, структуру звукового сигнала. Однако для повторяемости ма-

териальных предпосылок необходимы специфические *социальные условия*: необходимо, чтобы повторялась сама жизненная ситуация, в которой по тем или иным причинам появляются эти предпосылки. В древности (да и сейчас у ряда народов) в качестве таких ситуаций выступали и выступают труд, магический культ, обряд. Этнография и фольклористика дают многочисленные свидетельства тому, что типология в области интонирования связана с повторностью, которая в свою очередь обусловлена социальной приуроченностью, то есть *социальной функцией ситуации*. Цель, назначение ситуации определяет её *структуру*. Огромную роль при этом играет *коллективность* того действия, которое составляет содержание ситуации. Для образования закономерных связей необходимо, чтобы интонирование носило коллективный характер. Это не означает, что оно должно непременно совершаться коллективом, но обязательно *в коллективе*» [2, с. 105-106].

Исследовательница А. Е. Кром в своей статье про американский минимализм указывает на то, что минималистичная музыка, в том числе музыка Гласса делает крен, в первую очередь, в сторону медитативности и удержания одного аффекта, в частности известно, что музыка минимализма была вдохновлена традициями индийской медитативной музыки. В связи с этим можно говорить о том, что в «Сатьяграхе» Гласс стремится погрузить нас в подлинный индийский «транс». Обращение к этой модели помогает снизить контроль и погрузиться в мир идей и фантазий: «отказ от традиционного драматургического профиля, характеризующегося причинно-следственными связями и методом контраста, в пользу медитативности, растворения в одном эмоциональном состоянии; приверженность онтологической концепции времени; принципиальная техногенность <...> в сфере нового синтеза искусств; на уровне музыкального языка — бесконечная остинатность, мно-

гократная повторность как средство погружения в транс» [3, с. 1].

Возможно, Гласс нарочно использует семантическое пресыщение для усиления музыкальности и плавности фраз. На это обращает внимание Е. В. Кисеева, рассматривая проблему использования повторения для придания музыкальности таким явлениям как речь и немusикальные звуки, и приходя к следующему выводу: «В целом, психологи рассматривали иллюзию преобразования речи в песню как явление, находящееся на стыке язык и музыка; однако это исследование предполагает, что повторение музицирует невосприимчивые звуки с одинаковой лёгкостью. Иллюзия преобразования речи в песню может служить не столько свидетельством какого-то особого совпадения языка и музыки, сколько показателем силы повторения, способствующей иной, более музыкальной ориентации звучания» [7, с. 5].

Музыкальность звучания и доминирование музыки над сюжетом и зрительным рядом - являются для Гласса очень важным организующим действие движением, но при этом само действие, скорее, находится в подчинении музыке. Таким образом, мы получаем семантическое насыщение, как в виде музыки, так и в виде действия, усиливающего повторяемость музыки. Филипп Гласс говорит: «Если вы будете смотреть телевизор, меняя пластинки на проигрывателе, один и тот же зрительный ряд будет выглядеть по-разному. А теперь попробуйте сделать наоборот: под одну и ту же музыку переключайте каналы. Целостная энергия по-прежнему содержится в музыке и на этот факт никак не влияет смена зрительного ряда» [3, с. 334]. Таким образом, семантическое насыщение по Глассу, повторяясь, становится связывающей энергией сакрального из мира воли – музыки и миром представления – самого действия. Так как музыка остаётся неизменной с изменением зрительного ряда. Для усиления тезиса, пожалуй, уме-

стно процитировать Ницше, который считал, что музыка является связующим звеном между миром пластическим - аполлоническим и миром чувственным - дионисийским: «Мелодия, таким образом, есть первое и общее, отчего она и может испытать несколько объективаций, в нескольких текстах. Она и представляется в наивной оценке народа без всяких сомнений более важной и необходимой стороной дела» [8, с. 69].

Заметим, что, не смотря на то что, минималисты верили в силу своего метода, они понимали, что уследить за всеми изменениями в 10-ти часовой опере, не всегда представляется возможным и вообще интересным для широкой публики [6, с. 82]. Сама музыка оперы представляет собой игру с некоторыми устоявшимися формами движения, которые являют собой нечто непохожее ни на начало, ни на середину, ни на финал. «Начало есть то, что само безусловно не находится за другим, но за ним естественно находится или возникает что-нибудь другое. Конец напротив, то, что по своей природе находится за другим, или постоянно или в большинстве случаев, а за ним нет ничего другого. Середина – то, что следует за другим и за ним другое» [1, с. 304]. В принципе, мы видим, что можем отнести данную композицию и к началу, и к середине и к концу: функция материала находится на стыке восприятия данных разделов. Тогда как формы мелодики и фона представляют собой фразы, не достигающие периода, так как имеют в своей природе секвентное развитие.

Ну и, кроме того, не так просто сравнить материал на небольшом отрезке времени, так как он находится словно в «зеркале» и умножает сам себя, подобно реакции ядерного разложения. «Вербальный и музыкальный ряды оперы объединяет многократная повторность <...> Материалу паттернов свойственна краткость и дробность. Они имеют гомофонную природу и дифференцируются на: а) паттерны мелодического склада, пред-

ставляющие собой яркие, “выпуклые” микроструктуры, небольшие мотивы, фразы излагаются в вокальной партии; б) паттерны на общих формах движения в оркестровой партии: гаммы, ломанные арпеджио и октавы, гармонические и мелодические фигурации, обретающие качество рельефности» [4, с. 98].

Формула первой картины первого действия представляет собой следующую конструкцию:

Соло Ганди	Дуэт	Трио	Трио и хор	Соло
------------	------	------	------------	------

Как мы можем заметить, идёт постепенное наращивание как количества исполнителей в самой схеме, так и в самой музыке происходят небольшие модификации, связанные с тонким смещением метроритмической «картины» паттернов, в частности акцентами, из-за чего музыка становится более спонтанной. Ведь даже в рамках минимализма, при самом устройстве стиля, мы привыкаем к небольшим изменениям, и когда мы их слышим в группе паттернов, это вызывает даже большую нестабильность в ощущении музыки, чем привычные линейные изменения в не минималистичной парадигме.

Музыка минимализма, уходит от традиционных форм, и основывается скорее на попевках и «геометрических фигурах». За счёт новой эстетики, происходит поляризация культуры на минималистичную и доминималистичную [7, с. 65].

Заключение

В данной статье, в первую очередь, ставится вопрос применения понятия семантического пресыщения не только к слову, но и к музыке. На наш взгляд такие исследования ещё только набирают силу.

Ведь если понять то, как данный эффект работает в музыке и ввести его в музыковедческие исследования,

то становится проще и понятней интерпретировать реакции человека на тот или иной музыкальный материал. Что в свою очередь расширяет представления не только в области музыкознания, но и таких междисциплинарных отраслей как когнитивистика.

Также немалый интерес эта тема может представлять для философов. Так как известно что как Платон и Аристотель много внимания уделяли музыке и её влиянию на состояние человека и его мотивы, так и более поздние философы, такие как Шопенгауэр считали своим долгом порассуждать в сфере того какой «волею» обладает музыка.³ Или Ницше, считавший музыку подлинно дионисийским искусством.

Современная музыка изобилует использованием минималистической техники, как в академической, так и во всевозможных массовых направлениях, опираясь на принципы паттернов и семантического насыщения. И для создателей этой музыки очень немаловажным будет понимание, как и в каком объёме создавать и «вести» свой музыкальный материал, для более успешной реализации своих работ.

И предлагаю если не поставить в этих вопросах восклицательный знак, то оставить хотя бы многоточие.

Литература

1. Аристотель: Риторика. Поэтика. М., 2018.
2. Арановский М.Г. Мышление. Язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. М., 1974. С. 105- 106.
3. Гласс Филипп. Слова без музыки: Воспоминания. СПб., 2021.
4. Крапивина И.В. Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.иск. Спец. 17.00.02. Новосибирск, 2003. URL: <https://www>.

³ Подробнее об этом см.: [9].

dissercat.com/content/problemy-formoobrazovaniya-v-muzykalnom-minimalizme (14.11.2023)

5. Кром А.Е. Эволюция американского музыкального минимализма в художественном контексте эпохи // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 3-7.
6. Кром. А.Е. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. 2017. №6. С.75-84.
7. Кисеева Е. В. Становление художественных принципов минимализма в творчестве композиторов и хореографов второй половины XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. №. 62-67.
8. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб., 2012.
9. Тиунов А.А. Мысли о музыке у Шопенгауэра: следует ли сегодня их учитывать? // Парадигма: Философско-культурологический альманах / Гл. ред. Н. Х. Орлова. СПб., 2022. Вып. 37. С. 54-66.
10. Balota David A. and Black Sheila. Semantic satiation in healthy young and older adults // Memory & Cognition. 1997. 25 (2). P. 190-202.
11. Jakobovits L.A. (1967). Semantic Satiation and Cognitive Dynamics // The Journal of Special Education. 2(1), 35-44. URL: <https://doi.org/10.1177/002246696700200103> (14.11.2023).
12. Lachenmann H. On structuralism // Contemporary Music Review. 1995. № 12 (1). P. 93-102.
13. Jakobovits L.A. Effects of repeated stimulatton on cognitive aspects of beha.vtor: experiments on the phenomenon of semantic satiatton. Doctoral dissertation, McGill University, 1962.
14. Rhimmon Simchy-Gross and Elizabeth Hellmuth Margulis. The sound-to-music illusion: Repetition can musicalize nonspeech sounds // Music & Science. 2018. Volume 1: 1-6. DOI:10.1177/2059204317731992 (14.11.2023).