

Гумарова Э.С.

преподаватель кафедры «Музыкальное искусство», Крымский инженерно-педагогический университет, г. Симферополь

ПРИНЦИПЫ ПРЕТВОРЕНИЯ ПОЭЗИИ В МУЗЫКЕ И ИХ ЗНАЧЕНИЕ ДЛЯ ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ (НА ПРИМЕРЕ РУССКОЙ РОМАНСОВОЙ ЛИРИКИ)

Аннотация. В статье рассматривается проблема соотношения музыки и слова как ключевая для исполнительской интерпретации вокального произведения. В качестве материала использованы романсы русских композиторов – как классические, так и созданные современными авторами, где выявлены разные принципы трактовки поэтического слова в музыке.

Ключевые слова: композиторский замысел, поэтический текст, вокальная интерпретация.

Анотація. Гумарова Е. Принципи претворення поезії в музиці та їх значення для вокальної інтерпретації (на прикладі російської романсової лірики). У статті розглядається проблема співвідношення музики і слова як ключова для виконавської інтерпретації вокального твору. В якості матеріалу використані романси російських композиторів – як класичні, так і створені сучасними авторами, де виявлені різні принципи трактовки поетичного слова в музиці.

Ключові слова: композиторський задум, поетичний текст, вокальна інтерпретація.

Annotation. Gumarova E.S. Principles of conversion of poetry in music and their value for vocal interpretation (on the example of the Russian romansovoy lyric poetry). In the article the problem of correlation of music and word is examined as key for performance interpretation of part-song. As material romances of the Russian composers are used – both classic and created modern authors, where different principles of interpretation of poetic word are exposed in music.

Keywords: composer's project, poetic text, vocal interpretation.

Постановка проблемы. Поэзия, воплощаясь в музыку, получает свою вторую жизнь, но как отвечает В.Васина-Гроссман в своей книге «Мастера советского романса»: «Роль композитора при этом вовсе не сводится к «переводу» поэзии на язык другого искусства». Этот процесс всегда творческий, всегда отражающий личность автора музыки. [1,с.37].

Следует помнить, что ограниченные возможности нотной записи не позволяют композитору передавать все оттенки динамических обозначений, диктуемых характером, сиюминутным настроением. Эту миссию берут на себя исполнители, раскрывая подтекст речевой интонации. Для создания музыкально-художественного образа в распоряжении певца имеется целый ряд исполнительских средств, помогающих воплощению поэтического текста.

Исполнительские детали, которые не могут быть зафиксированы в нотном тексте, но именно в живом звучании являются носителями исполнительской индивидуальности. В связи с тем, что каждый из композиторов по-своему слышит музыку стиха, то и характер того или иного романса, написанного на один и тот же текст, требует различных исполнительских средств, в зависимости от характера мелодии и инструментального сопровождения. Если обратиться в качестве примера к романсам Глинки и Рахманинова на стихи Пушкина «Мы были юны, мы любили...», то мы приходим к следующему выводу: если романсу Глинки присуще лиризм и напевная, канителенная мелодическая линия, то в романсе Рахманинова преобладает драматическое начало и явно выраженный восточный колорит в вокальной и фортепианной партиях. Возможности музыки огромны. Можно до предела близко к подлиннику воссоздать синтаксический и интонационно-ритмический рисунок стиха, который при перенесении в музыку приобретет как под увеличительным стеклом особую выпуклость и наглядность. Можно скомпоновать музыкальный материал в максимальном соответствии с композицией стихотворения, как это сделал Глинка.

Особое место здесь занимают вокальные произведения Мусоргского: циклы «Песни и пляски смерти», «Детская», «Раек» где основополагающей является речевая интонация. У создателей вокальной лирики значение поэтического текста приобретает различный удельный вес; иногда мелодическая линия только комментирует поэтическую речь, иной раз композитор стремится усилить ее выразительность. Порой вокальная мелодическая линия вступает «как бы» в спор с поэтическим текстом.

Цель статьи – на примере романсов русских композиторов рассмотреть проблему соотношения музыки и слова как ключевую для исполнительской интерпретации вокального произведения.

Результаты исследования. В разные периоды истории искусства соотношение музыки и текста проявляется по-разному, но на рубеже XIX-XX вв. все чаще наблюдается преобладание словесного текста над «головом композитора». Если у композиторов «доглинкинского» периода (Алябьев, Гурилев, Варламов) преобладает музыкальное начало, то у композиторов более поздней

Надійшла до редакції 26.03.2012

русской школы основополагающей является словесный текст, речевая интонация: «Хочу, чтобы музыка прямо выражало слово...» - писал Даргомыжский.

Благодаря исполнительской интонации, убедительной подаче слов, пение воспринимается как правдивая взволнованная речь. Чуть смещены акценты, «переинтонирован» текст – и уже возникают новые грани музыкально-поэтического образа. Омузыкаливая словесный текст, отталкиваясь от речевой интонации, композиторы строят мелодический рисунок таким образом, что наиболее значительные в смысловом отношении слова совпадают с кульминационными моментами музыкальной фразы. Певец в свою очередь, также интонационно подчеркивает такие смысловые акценты.

Именно смешение поэтического текста, музыки и исполнительской выразительности поднимает их на высокий художественный уровень и делает интересным для слушателя. Без обостренного внимания к слову, речевой интонации и передачи тончайших нюансов такие шедевры русской вокальной музыки, как «Титулярный советник», «Старый капрал» Даргомыжского, песни М. Мусоргского «Светик-Савишна», «Семинарист»- теряют силу своего воздействия на слушателя, для которого основополагающей является речевая интонация.

Иначе обстоит дело с новыми явлениями в поэзии. Композитору порой приходится быть «музыкальным первооткрывателем» таких явлений, так как здесь нельзя пользоваться опытом предшествующих композиторов, поскольку по отношению к явлениям современности они редко бывают едиными. Композитор всегда ответственен перед поэзией, так как неудачное воплощение может быть воспринято как несоответствие этой поэзии с музыкальным образом. Каждый из них по-разному относится к поэзии.

Автор книги «Стань музыкою слово» Б. Кац пишет об этом следующее: «Одни композиторы подобно Глинке, Чайковскому, Рахманинову, опираясь на индивидуальную основу бытового романа, очищали жанр от дилетантских примесей и возносили его на художественные вершины, другие, в первую очередь Балакирев, Бородин, Мусоргский – стремились преодолеть его стереотипы, решительно отказывались следовать интонационным «клише», заменяли ходовые романсовые формулы резко индивидуализированными мелодическими оборотами.[2,с.25] Но, так или иначе, бытовой романс оказался постоянным фоном для русской камерно-вокальной музыки.

Вокальная музыка, написанная на стихи символистов, футуристов ставит перед исполнителем особые задачи. На первый план здесь выходит исполнительская интонация. Как спеть фразу, чтобы она раскрыла самые глубинные образы? Какую окраску придать слову? Как добиться слияния голоса с гибким интонированием в сопровождении? Такие творческие задачи постоянно приходится решать певцам, включающим в свой репертуар произведения такого плана.

«Поэзия и музыка – две прекраснейшие стихии нашей жизни»-говорил Г.Нейгауз, две родственные стихии искусства, издавна питающие друг друга.

Слившись воедино в вокальной музыке, они озаряются взаимным светом, блистая новыми гранями. Ни одна из музыкальных специальностей не находится в таком тесном контакте с искусством поэзии, как профессия певца. Отношение к поэзии во многом определяет исполнительский уровень. Любить и понимать поэзию, ощущать ее смысловые акценты, слышать музыкальную природу стиха – значит существенно приблизиться к решению многих художественных задач.

Пассивное отношение к поэтическому тексту, неумение выявить его наиболее сильные смысловые и художественные моменты, или же, напротив, скрыть средствами музыкальной выразительности его шероховатости, говорит об отсутствии творческого начала, о ремесленном отношении к своей профессии.

Величайший музыкально-поэтический дар позволяет Чайковскому создавать шедевры романсовой лирики на весьма посредственные тексты. Будучи перенесенными в музыкальную стихию, они зазвучали заново, преображенные «гласом волшебной лиры» композитора. Отношение музыки и поэтического текста в романах Чайковского можно определить строками из стихотворения Фета – «что не выразишь словами, звуком на душу пролей».

Идеалом взаимосвязи слова и музыки, по мнению Чайковского, должна стать ««реальность» в синтезе с изящной певучестью». Именно с «изящная певучесть», изысканная фразировка, т.е. музыкальное начало, является основой вокальной лирики Чайковского. Исследователь мелодики Чайковского Л.Красинская в своем труде «Оперная мелодика Чайковского» – пишет, что мелодия его «не следует точно всем деталям речевой интонации, однако отражает все особенности, присущие поэтическому тексту, сохраняя при этом все обаяние мелоса».[3,с.28] В этой связи возникает необходимость для исполнителей знакомства, хотя бы в общих чертах, с законами и особенностями поэтической речи.

Так, в фонетике существует такое понятие – *синтагма*, существенно влияющее на смысловое значение. В живом звучании они осуществляются с помощью цезур и интонаций. Чайковский знал и тонко чувствовал фонетическую природу и традиционную певучесть русского стиха. Об этом свидетельствует любой из его романсов:

*Мы были юны, мы любили,
И с верой в даль смотрели мы;
В нас грезы радужные жили
И нам не страшны вьюги были
седой зимы.*

У Плещеева – это одно предложение. У Чайковского вокальная партия построена по принципу синтагмы, каждая из них подчеркнута. Отделена от другой паузой и интонацией. Непрерывающийся же звуковой поток фортепианной партии объединяет эти фразы в одно цельное предложение с общим динамическим развитием и кульминацией, что и соответствует строю стиха и поэтической мысли.

Как правило, композиторы обращаются к поэзии, созвучной их собственному эмоциональному строю и эстетическому вкусу. Так, например, гармонично и

трепетно сливаются стихи японского поэта средневековья Отомо Якомоти с музыкой М.Таривердиева в цикле «Акварели». М.Таривердиев сумел мастерски перенести в музыку удивительную особенность японской поэзии, прелесть недосказанности образов, кроющихся не так в самом тексте, как в подтексте.

Не вникнув в образный строй японской поэзии, не ощутив ее утонченного стиля и очаровательной эфемерности, исполнители цикла не донесут до слушателя музыкального замысла композитора. Каждый из пяти номеров цикла написан на два танка (пятистишия). *Танка* – особая поэтическая форма, где первые два стиха – наиболее протяженные, содержащие элементы сюжетности. Третий стих – кульминационная форма, которая предельно сжата. И после значительной смысловой цезуры следуют два последних почти не расчлененных стиха; в них – философский вывод.

Имея на вооружение такие сведения, нетрудно заметить, что весь цикл «Акварели» задуман как единый *танка*. Поняв это, певец – исполнитель цикла, найдет ключ к исполнению каждого из пяти романсов, соответствующий драматическому замыслу каждого стиха.

История взаимоотношений поэзии и музыки в русской культуре дает множество самых разных примеров того, как по-разному складывались судьбы стихотворений, имевших двойную – поэтическую и музыкальную – жизнь. И часто случается, что музыкальная жизнь стихотворений оказывается его истинной жизнью, в то время как срок поэтической жизни весьма недолговечен. Стихи могут жить и сами по себе, но они всегда светятся светом своих музыкальных двойников.

Выводы. Подводя итоги, следует отметить, что цель композиторов может быть разной: либо слить свой голос с голосом поэта, либо сопоставить эти голоса. Это диктует исполнителям выразительные средства, в связи с чем исполнитель-певец является очень важным звеном в триединстве поэт-композитор-исполнитель, ищет в живом звучании те или иные выразительные средства. Диапазон этих средств достаточно широк – от манеры академического пения до подключения разнообразных вариантов речевой интонации, соответствующей тому или иному вокализируемому слову. Главное здесь – понимание принципа отношения композитора к тексту, что и определяет общий характер вокальной интерпретации в которой исполнитель волен руководствоваться своим исполнительским стилем, но в строгом подчинении этого стиля замыслу двух авторов – композитора и поэта.

Литература:

1. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса. Исследование. – 2-е изд., перераб., дополн. – М.: Музыка, 1980. – 317с., нот
2. Кац Б. Стань музыкою, слово. Критические этюды. Л.: Сов. композитор, 1983. – 150с.
3. Красинская Л. Оперная мелодика П.И.Чайковского. Исследование. – Л.: Музыка, 1986. – 246с., нот