

**Государственное бюджетное профессиональное
образовательное учреждение
«Тверской музыкальный колледж им. М.П. Мусоргского»**

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА.
ПРОБЛЕМЫ КОНСТРУИРОВАНИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ
СОДЕРЖАНИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ**

Автор: Львова Е.М.
преподаватель ПЦК «Хоровое дирижирование»
ГБП ОУ «ТМК им. М.П. Мусоргского»

г. Тверь, 2022

Проблема интерпретации музыкальных произведений – одна из тех, которая всегда сопровождает музыканта, будь это исполнитель, педагог или исследователь. Анализ произведения, с педагогической точки зрения, представляет собой идеальную платформу для развития творческой самостоятельности обучающихся, а также для претворения в жизнь педагогического принципа межпредметных связей. Однако, чаще всего работы обучающихся (анализ, аннотация) представляют собой формальное перечисление лежащих «на поверхности» особенностей сочинений, без какой-либо попытки использования их для характеристики музыкального образа и вытекающих отсюда особенностей исполнительской трактовки.

Следует отметить, что разные разделы и вопросы исполнительского анализа разработаны в теоретической и методической литературе в неодинаковой степени. Наиболее разработан музыкально-теоретический анализ. Достаточно большое количество методической литературы посвящено вокально-хоровому анализу партитуры, вопросам работы над хоровым строем, ансамблем дикцией. Совсем немного говорится об анализе текста, лежащего в основе почти каждого вокального произведения, а значит имеющего ключевую роль в постижении содержания сочинения. Чаще всего анализ текста ограничивается ответом на вопрос «о чём?» без каких-либо дальнейших попыток проникнуть в суть материала, поразмыслить о закономерностях использования выразительных средств поэтом и композитором для достижения определенного образа.

Понимание содержания литературного текста является одним из ключевых моментов анализа произведения, но многие музыканты не владеют в должной степени приёмами анализа, не могут проникнуть в его суть, а значит, лишаются возможности постичь всю глубину произведения, не говоря уже о том, что исполнитель должен «транслировать» смысл исполняемого сочинения зрителям.

Необходимо отметить, что такая форма работы имеет смысл не только для исполнителей или обучающихся, но и для педагогов и руководителей

коллективов (дирижёр хора, ансамбля). Руководитель хора, выйдя к коллективу, должен непременно осознать свое отношение к тому или иному музыкальному явлению, обосновать его и «заразить» им учеников. Только в том случае, если каждый певец вживется в замысел дирижера, сделает его мысли и чувства своими, будет достигнут подлинный ансамбль, основанный на единстве восприятия, понимания и переживания».

Первый раздел исполнительского анализа вокально-хорового произведения – музыкально-теоретический анализ – имеет ряд особенностей, обусловленных спецификой жанра. Эта специфика состоит прежде всего в том, что хоровое искусство – жанр синтетический. Оно воздействует на слушателя одновременно словом и музыкальными средствами. Благодаря такому двойному воздействию осмысление содержания вокально-хорового произведения и исполнителем, и слушателем значительно облегчается, так как позволяет постигать его не только интонационным, но и неинтонационным путем, через смысловое значение словесного текста.

Сочиняя музыку, композитор стремится отразить в ней характер, настроение, основную мысль текста. Но содержание каждого стихотворения можно понять и почувствовать по-разному. Каждый композитор оттеняет, выдвигает на первый план те стороны стихотворения, которые ему ближе. По своему прочитывая текст, композитор может раскрыть и углубить главные его мысли и образы или сделать акцент не на существенном, а на второстепенном. При этом качество музыки и качество поэтического первоисточника могут быть далеко не равноценны. Поэтому перед исполнителем хорового произведения стоит задача осмысления ценности текста и степени взаимопроникновения музыки и слова, с тем чтобы максимально полнее и ярче реализовать выразительные, эмоциональные, драматургические возможности, в них заложенные.

Путь создания и воплощения художественного образа в музыкальном исполнительстве обычно представляют как цепочку: композитор – исполнитель – слушатель. В вокально-хоровом исполнительстве этот путь

правильнее будет обозначать так: поэт – композитор – исполнитель – слушатель. Приступая к изучению хорового произведения, исполнитель должен прежде всего проанализировать, какие образы текста, какие мысли, идеи поэта нашли наиболее яркое выражение в музыке, и понять, что привлекает композитора в этом тексте, что он считает главным, основным, в чем видит суть его содержания. Конечно, можно выявить содержание произведения непосредственно из литературного текста. Однако здесь есть опасность, что дирижер станет рассматривать свои субъективные впечатления как фактор объективный и незаметно для себя станет исполнителем не музыкального произведения, а поэтического первоисточника, уподобившись артисту-чтецу. Чтобы этого не случилось, дирижер постоянно должен помнить, что он музыкант, интерпретатор музыки. Отсюда и другой подход к произведению, заключающийся в глубоком проникновении в духовный мир композитора и рассмотрении литературного содержания под углом зрения композитора. Результатом такого анализа должно быть установление сходства или расхождения замыслов поэта и композитора и нахождения путей ликвидации такого расхождения».

Все это говорит о том, что анализ поэтического текста в единстве с музыкой способствует более глубокому изучению всех сторон музыкальной формы вокально-хорового произведения, пониманию замысла композитора, более эмоциональному восприятию художественного образа».

Теоретическая база понятия интермедиальность восходит к работам немецких исследователей XX: В. Вольфа, А. Гира, Ю. Мюллера.

Интермедиальность в аспекте психологии творчества и психологии эстетического восприятия — это свойство и одновременно функция художественного текста, суть которой — перекодирование информации на основе ее перевода из одной сенсорной модальности в другую [6, 138].

Творческая основа интермедиальности — полифонизм мировосприятия, в том числе основанная на совмещении сенсорных модальностей синестезия

— как в случае «цветового» слуха и цветомузыки А.Н. Скрябина и его последователей, или — без синестезии как особого психологического феномена — в творчестве практически всех поэтов, которые иногда эту особенность своей творческой манеры специально акцентируют.

Интермедиальность художественного творчества ныне нередко выступает как объект самостоятельных исследований, в том числе диссертационных, в искусствознании трактуется как «универсальный художественный принцип» современной художественной культуры, а в филологии, по всей видимости, должна рассматриваться как один из основных атрибутов художественности, в разной мере проявляющийся в разных жанрах и идиостилиях, но свойственный им всем без исключения. [6, 139]

Вокальная музыка как проявление интермедиальности в контексте взаимоотношений литературы и музыкального искусства представляет особый интерес.

Возможность взаимодействия литературы и музыки обеспечивается их онтологическим и историческим родством, которое не вызывает сомнений. Доказательством тому может послужить тот факт, что и поэзия, и музыка обладают такими категориями, как интонация и ритм. Кроме того, музыкальность художественной прозы может проявляться в ее сходстве с музыкой на уровне композиции.

Кроме того, следует учитывать, что сравнение композиции литературных произведений с музыкальными формами носит чаще всего метафорический характер, так как эффект музыкальности достигается за счет того, что многие «музыкальные» приёмы в литературе имеют на самом деле общеэстетическую природу, а специфически музыкальные средства выразительности в литературе не применимы.

Взаимосвязь музыки и литературы исследуется в различных аспектах, бесконечное многообразие их взаимодействия классифицируется с разных точек зрения. Один из известнейших исследователей взаимодействия литературы и музыки С.П. Шер выделяет три группы такой связи:

1. Симбиоз музыки и литературы (вокальная музыка)
2. Литература и музыка (программная музыка)
3. Музыка в литературе:
 - a) вербальная музыка (имитация музыки словами);
 - b) речевая музыка (традиционная музыкальность; фоника, ритм, динамика);
 - c) аналоги музыкальной техники и структуры.

В первом случае, т.е. в случае вокальной музыки, возникают специфические теоретические проблемы, скажем, традиционный вопрос приоритета слова или музыки, разнообразные взаимоотношения поэтического образа, слова и звука и варианты синтеза. Здесь также определяется характер взаимодействия поэтической и музыкальной интонаций, форм каждого из этих видов искусств, поэтический метр и музыкальный ритм. Но обычно вокальное творчество – оперы, оратории, кантаты, песни – рассматриваются не как словесное искусство, а как музыкальные композиции, которые одновременно наделены и осмысленными словесными компонентами. (Брузгене, с 94)

Поэтические попытки воссоздать акустические особенности, называемые словесной или речевой музыкой, основываются на том, что организованный тон является основным материалом для обоих искусств. Целесообразные языковые конструкции в прозе или поэзии чаще всего составлены из звукоподражательных слов или их групп, они вызывают у слушателя смысловые ощущения, аналогичные тем, которые мы испытываем, слушая музыку. Кроме такой живописи звучания слов, и в музыке, и в поэзии тон организуется ритмом, акцентами, высотой тона, интонацией, тембром.

В поэзии представление о форме произведения аналогично музыкальному, оно означает способы развития тем или мотивов (драматургия) и сформированные структуры, схемы. Основы форм в музыке и литературе, по мнению В. Васиной-Гросман, являются родственными, а иногда и идентичными, хотя в каждом из искусств их проявление имеет свои

особенности. Поэтому следует говорить не о поиске прямых аналогий, а об универсальности некоторых основных организующих принципов, которые и определили постоянное взаимоотношение обоих искусств»

Самые общие форманты структур поэзии и музыки – повторения (идентичность или подобие) и контраст. Повторение определяет строфичность, варьирование; контраст – основа формы АВ; оба они сочетаются в симметричных формах (АВА, 3-5-частная, рондо), а принцип постоянного развития может быть и основным, и дополняющим оба вышеупомянутые. На этих принципах зиждится наука о музыкальной форме; именно они раскрывают как процессуальный ее аспект, так и структурные отношения музыкальной архитектоники.

В вокальных произведениях большое значение, часто определяющее закономерности формообразования, приобретает характер соотношения литературного текста и музыки.

Литературный текст вокального произведения может быть представлен как в стихотворной форме, так и в прозаической. Основное отличие стиха от прозы проявляется, прежде всего, в особой ритмической организации. В стихе, как и в музыке, есть метр, есть регулярность ударений.

В русской поэзии во второй половине XVIII века установилось силлабо-тоническое стихосложение. Наименьшая единица членения стихотворной речи в силлабо-тоническом стихосложении называется стопой. Она представляет собой сочетание ударного и безударных слогов. Число стоп в строке определяет размер стиха. Графически стопа изображается с помощью схемы, где «—» –ударный слог, а « » – безударный.

В произведениях на стихотворные тексты музыкальный метр и ритм так или иначе отражает метрическую организацию слова. Простейшие правила воплощения стихотворения в музыку предусматривают совпадение акцентированных (ударных) слогов с метрическими музыкальными акцентами (правило просодии), а также точное соответствие музыкального метра

поэтическому: выбор двухдольных метров для хорей и ямба, трехдольных для дактиля, амфибрахия и анапеста. Длительность слога приравнивается к определенной музыкальной длительности. Такой прием на большом протяжении времени производит впечатление однообразия и монотонности, если не продиктован определенными музыкальными задачами.

Разнообразие обычно вносится средствами музыкального ритма. Зачастую в музыке появляется «встречный ритм» (самостоятельный ритмический рисунок в музыке по сравнению со словесным ритмом).

Как в поэтической, так и в прозаической речи, помимо ударений внутри слов, возникают еще и фразовые ударения, выделяющие наиболее важные по смыслу слова. При вокализации текста фразовые (логические) ударения подчеркиваются средствами метроритма и звуковысотности. В случаях отступлений от этого принципа, которые не редки, на долю исполнительской фразировки ложится «исправление ошибки».

Не менее важным является вопрос о соотношении музыки с содержанием текста. Музыка вокального произведения может как бы «следовать» за текстом, отражая каждую деталь, каждую смену настроения текста. Возможно и другое соотношение музыки и текста, при котором в музыке обобщенно отражается характер содержания всего текста в целом, без фиксирования внимания на деталях. Наконец, встречаются случаи, когда музыкальный образ вступает в противоречие с содержанием текста.

Акустическая фиксация, напротив, реальна, безусловна и воспроизводит художественный текст с абсолютной точностью, но композиторы в редких случаях представляют свои сочинения в виде записи. Причина этого в том, что музыка имеет временной характер, а графический текст дает единственную интерпретацию и делает музыку таким же стабильным видом искусства, как скульптура, живопись, архитектура.

Способность анализировать музыкальные произведения, владеть приемами анализа музыки - это одно из специальных умений, которым должен владеть профессиональный музыкант. Изучение музыкального произведения

позволяет глубже вникнуть в художественную природу музыки, полнее познать законы ее строения. Анализ музыкальных произведений воедино связывает восприятие музыки со знаниями о ней, взаимно их обогащая.

В работах известных музыковедов и педагогов отмечается, что развитое музыкальное восприятие представляет собой достаточно сложный процесс, в основе которого лежит способность слышать и эмоционально переживать музыкальное содержание как художественно-образное отражение действительности.

Музыкальный анализ должен быть направлен, в конечном счете, на содержание, а все технические приемы, все выразительные средства рассматриваться именно как средства воплощения содержания.

«Целостный, всесторонний анализ музыкального произведения, как и произведения другого искусства, представляет с собой исследовательскую, критическую или популяризаторскую работу того или иного масштаба и всякий раз ставит перед собой какие-либо определенные задачи. Научиться выполнять такого рода работу невозможно по одним лишь учебникам и учебным пособиям, как невозможно по одним лишь учебникам научиться создавать произведения искусства или художественно исполнять их», - писал Л. Мазель.

Целостный анализ любого вокального произведения невозможен без глубокого анализа содержания текста, лежащего в основе сочинения, а также взаимодействия поэтического слова и музыки, поскольку хоровое и вокальное искусство – жанры синтетические. Такая форма работы позволяет наиболее полно интерпретировать сочинение, раскрыть художественный замысел поэта и композитора.

Список литературы:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. - 217 с.
2. Асафьев Б. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980. - 216 с.
3. Бобровский В.П., Головинский Г.Л. О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974.-191 с.
4. Бочкарева Н. С., Новокрещенных И. А. Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контекстеинтермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9, вып. 2. С. 117–130. doi 10.17072/2037-6681-2017-2-117-130
5. Владимирова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность : учеб.пособие. Великий Новгород :НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.
6. Волков. В.В. Интермедиальность как атрибут художественности (лингвогерменевтика термина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2014. – № 2. – С. 135–142.