

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

**Построение интерпретации музыкального произведения на примере
стихотворения М.Ю. Лермонтова «Утес»
в творчестве русских композиторов**

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

г. Тверь, 2022

Введение

В контексте изучения интермедиального взаимодействия литературы и музыки подхода также интересно проследить пути интерпретирования одного и того же поэтического текста в творчестве разных композиторов.

Стихотворение «Утес» было написано М.Ю. Лермонтовым в 1841 году. Напечатано оно было через два года после гибели поэта. В.Г. Белинский считал его одним из лучших стихотворений Лермонтова. Жанр «Утеса» — лирическая миниатюра, стиль — романтический. Пейзаж здесь философски осмысливается поэтом, рождает в душе его мысли об одиночестве, кратковременности счастья. Стихотворение несет в себе символ-аллегию. М.Ю. Лермонтов использует прием олицетворения, изображая отношения тучки и утеса. Утес-великан — символ бесконечного одиночества. Поэтому так дорого ему редкое посещение тучки.

Однако тучка юна и беспечна, она не задумывается о его чувствах. И покинутый ею утес «тихонько плачет... в пустыне». «Одиночество... так велико и тягостно, что камень может заплакать... Этот ведущий мотив «прочитывается одновременно в двух планах: как неразделенность любви и как непрочность человеческих связей вообще. В «Утесе» кратковременность чувства не нуждается в каком бы то ни было оправдании: она обусловлена несходством самих жизненных судеб, неизбежной разнородностью духовного опыта», — замечает С.И. Кормилов.

Некоторые литературные критики говорят о том, что целью автора в данном произведении было пересечение и сравнение материальных и духовных ценностей, ответ на вопрос какую роль они играют в нашей жизни и что из них важнее. Утес в этом случае играет роль всего мирского и обыденного, а тучка нечто эфемерное, неземное и божественное. Их союз был недолговечным и случайным, тучка поутру покидает утес и он остается на прежнем месте в печали «тихонько плачет он в пустыне». Так Лермонтов хотел показать людям насколько они часто в первую очередь заботясь о насущном, забывают о своей душе, а ведь достигнуть настоящего счастья и

гармонии можно только объединив эти два начала. По мнению поэта, душа вечна и подобно золотой тучке может путешествовать где угодно безо всякого для себя вреда, в то время, как тело (утес) без души будет вечно мучиться и страдать. Красота и беззаботность золотой тучки и старого, морщинистого утеса подчеркивают различие понятий материального и духовного мира.

Композиционно в стихотворении выделяются две части (построфно). Первая часть — описание самого события, вторая часть — размышление о последствиях события, описание чувств утеса, вновь оставшегося в одиночестве. Стихотворение написано пятистопным хореем. Поэт использует скромные тропы: эпитет («тучка золотая»), олицетворение («И тихонько плачет он в пустыне»).

На стихотворение «Утес» написано много хоровых произведений. Это хоры П. Чайковского, В. Шебалина, А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова и др.

При интерпретации поэтического текста композитором обычно происходит то или иное переосмысление обобщенного содержания словесного источника. Даже если композитор стремится воплотить слово максимально адекватно, он невольно привносит содержательные черты своего авторского стиля, стиля эпохи, опирается на собственные принципы отношения к слову. Не полная гармония, а лишь договор о взаимопомощи слова и музыки, о котором писал Асафьев, здесь уже проявляет себя достаточно рельефно. Обобщенное содержание текста в музыке может быть эмоционально аффектировано или, наоборот, приглушено, выражено с ярким динамическим нарастанием или сравнительно однопланово, может быть контрастно или однохарактерно, показано цельно или детализированно.

Помимо обобщенного характера в вокально-хоровом произведении существенны выразительные и изобразительные детали, представленные в вокально-хоровой и инструментальной партиях, связанные со словом. Изобразительность обнаруживается реже — если композитор тяготеет к картинности в музыке и эстетически приемлет приемы музыкальной

иллюстративности. Выразительное же претворение смысла отдельных слов гораздо более распространено. Кроме того, выразительность сопутствует изобразительности, и оба способа вовлечения слова взаимосвязаны и не отделены преградой. Но все же различная эстетика композиторов накладывает свой отпечаток на характер музыкальной детализации.

Примером как бы произвольного преобразования характера словесного текста в музыку может послужить **хор Чайковского «Ночевала тучка золотая»**. Положив в основу абсолютно неизменное стихотворение Лермонтова, композитор воспроизвел его медитативный, задумчивый характер, движение настроения от светлого образа золотой тучки к образу плачущего великана (мажорные краски в начале, минорные в конце). И хотя в поэтическом тексте нет никаких «русизмов», Чайковский насытил его характерно русскими музыкальными элементами: неквадратностью 3+2+3+3и т.д., ладотональной переменностью. В результате хор Чайковского приобрел ощутимо русский музыкальный колорит.

В хоре Чайковского «Ночевала тучка», прежде всего, господствует естественное певческое дыхание фраз, с подъемами к вершинам и спадами после них. Внутри этого чисто музыкального фразового ритма хора, не нарушая его, обнаруживаются моменты музыкальных соответствий слову: «тучка» — мажор, высокий звук, «утеса» — скачок к наивысшему звуку «f», «задумался» — следует пауза, «глубоко» — самый низкий звук и пауза с фермой, «плачет в пустыне» — интонационный акцент на первом слове и переход в минор. Музыка детально интонирует слово, его смысл, но не в ущерб крупному плану своего развития и без явной иллюстрирующей изобразительности.

Следует сказать о сочетании верности лирическому образу поэтического слова — развитию его смысла, эмоции — с русским характером музыкальной интонации, выраженным в ладе и гармонии, ритме и метрических структурах. При всем лаконизме музыкальной формы (период из двух предложений-

куплетов), благодаря своеобразию музыкального языка, это лучший из хоров а cappella Чайковского и видное произведение русской хоровой классики.

Одно стихотворение Лермонтова, но как по-разному воплотили свой замысел П. Чайковский и В. Шебалин.

Хор П. Чайковского «Ночевала тучка золотая» написан в форме периода с кодой. В. Шебалин выбрал двухчастную безрепризную форму, которая дала возможность следовать за поэтическим текстом.

П. Чайковский является величайшим мелодистом, этот хор - не исключение, мелодия в произведении кантиленого типа, а в музыке В. Шабалина преобладает декламационность отдельных интонаций, близость их к речевым.

Отношение композитора к тексту, его замысел проявляется в выборе названия хорового произведения. Для названия П. Чайковский выбрал первую строку стихотворения. Это не случайно, речь идет не об утесе, а о событии - «Ночевала тучка золотая». В соответствии с этим в музыке большая объективность повествования и нет смыслового акцента на образе утеса. Большой объективности, обобщенности способствует и аккордовый хоральный склад изложения, классическая гармония.

В хоре В. Шабалина речь идет об Утесе, его одиночестве, величии. Музыка не только раскрывает текст, но и углубляет его содержание, отличается большим психологизмом, интимностью, глубоким проникновением в чувства. Это достигается использованием солирующих партий, выразительности тембров. Отдельные партии ведут как бы разговор: сопрано-альт, бас-тенор-женский хор. Все повествования более эмоционально окрашено, особенно слова «одинок он стоит, задумался глубоко, и тихонько плачет он».

У В. Шабалина интересные гармонические сочетания: секунды, септимы, как яркие штрихи образов Утеса и Пустыни. Большая роль органного пункта басов с созданием настроения одиночества, безысходности, тоски.

В. Живов, характеризуя «Утес» Шебалина, отмечает яркую двуплановость хора, обусловленную «смысловым контрастом двух четверостиший», подчеркивает, что музыка детально следует за содержанием стихотворения, углубляет его. Анализ всех выразительных средств он группирует вокруг двух контрастных образов - Тучки и Утеса.

Важно отметить и черты сходства двух хоров. Оба хора написаны в минорном ладу. («Ночевала тучка золотая»- фа- минор, «Утес»- ля минор).

В каденциях, в конце произведения оба композитора используют плагальный оборот.

В обоих произведениях есть элементы изобразительности, иллюстративности. П. Чайковский на слове «утеса» использует большой скачок в мелодии, динамическое развитие. У В. Шебалина - изобразительное «покачивание» на словах «задумался глубоко».

На примере только этих двух произведений (известно, что «Утес» привлек внимание более восьмидесяти композиторов (в том числе молодого Рахманинова, создавшего симфоническую фантазию на эту тему)) уже прослеживается.

Заключение

Способность анализировать музыкальные произведения, владеть приемами анализа музыки - это одно из специальных умений, которым должен владеть профессиональный музыкант. Изучение музыкального произведения позволяет глубже проникнуть 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. Бобровский В.П., Головинский Г.Л. О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974.-191 с.
2. 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
3. Валова А.О. Интермедиальность творчества М.Ю. Лермонтова. Музыкальная одаренность поэта и ее отражение в поэтическом искусстве
4. Владимирова Н. Г. Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность : учеб.пособие. Великий Новгород :НовГУ им. Ярослава Мудрого, 2016. 170 с.
5. Волков. В.В. Интермедиальность как атрибут художественности (лингвогерменевтика термина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – 2014. – № 2. – С. 135–142.
6. Волков. В.В. Семантическая доминанта и семантическое поле как опорные единицы анализа художественного произведения // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Филология. 2014. № 3. С. 279–283 (в соавт. с Н.В. Волковой).
7. Данилова Н.Ю. Лермонтов и музыка. Acta eruditorum. 2013. Вып. 12. С.53-60