

Зубарева Наталья Борисовна

д-р искусствоведения, доцент, профессор

ФГБОУ ВО «Пермский государственный

институт культуры»

г. Пермь, Пермский край

DOI 10.21661/r-117370

К ОБНОВЛЕНИЮ ПРИЕМОВ АНАЛИТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ С КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ

***Аннотация:** в статье рассмотрена специфика анализа вокальных сочинений и необходимость пополнения соответствующего аналитического инструментария. Предложена авторская методика раскрытия особенностей взаимодействия музыкального и поэтического субтекстов синтетического произведения, основанная на сопоставлении приемов акцентуации и демонстрируемая на примере разбора романса А. Даргомыжского «Мне грустно». Отмечена эффективность применения методики как в исследовательской практике, так и в процессе обучения студентов музыкальных специальностей и направлений.*

***Ключевые слова:** музыка, поэзия, методика, анализ, вокальные произведения.*

Вокальные сочинения рождаются, согласно П. Флоренскому, в результате «духовного соприкосновения» поэзии и музыки. Будучи синтетическими по своей природе, они обладают смысловой стереофоничностью, в рамках которой музыкальная и поэтическая составляющие интегрированного целого вступают в сложные гармонически-противоречивые отношения. Их анализ требует выбора, а подчас и выработки таких подходов, которые могут обеспечить раскрытие специфики объединения субтекстов в единый художественный текст. Сегодня известно немало подобных подходов, отмеченных авторской индивидуальностью и ярко выраженной направленностью на изучение конкретных феноменов. Что же касается технических приемов «общего назначения», пригодных для использования в процессе обучения студентов анализу вокальных произведений, то они

сегодня в явном дефиците. Восполнению данного дефицита посвящена эта статья, обобщающая опыт работы в обозначенном направлении.

Важнейшей областью сопоставления субтекстов вокальных сочинений являются присущие им акцентные системы. Установлено, что поэтический текст обладает речевыми и стиховыми акцентами, а музыкальный – акцентами ритмическими, метрическими и мелодическими [1, с. 9–10], однако при работе с конкретными музыкальными произведениями это знание оказывается недостаточным, поскольку за его пределами оказываются ответы на существенные вопросы, касающиеся как сбора аналитических данных, так и их интерпретации. Покажем это на примере романса А. Даргомыжского «Мне грустно».

Представим акценты в первой музыкальной фразе, соответствующей первому стиху, в виде таблицы и получим следующую картину (табл. 1).

Таблица 1

Поэ- зия		+				+		+		+		+
	мне	груст-	но	по-	то-	му	что	я	те-	бя	люб-	лю
Му- зыка		+				+		+		+		+

Рассматривая эту схему, можно прийти к выводу о полном соответствии музыкального ритма поэтическому, но такой вывод вряд ли покажется убедительным не только вдумчивому аналитику, но и чуткому слушателю. Почему? Потому, что музыкальная восприимчивость не позволяет ставить знак равенства между акцентами, получившими разное «качественное» и «количественное» выражение. Так, нельзя уравнивать значимость ударного слога «груст-», отмеченного тремя видами музыкальных акцентов, и местоимения «я», имеющего только один из них. Не увеличивая числа примеров, констатируем: указанное соображение приводит нас к необходимости ранжирования акцентов и, соответственно, к преобразованию акцентной схемы.

Осуществляя ранжирование, мы учтем не только факты наличия акцентов, но и сочетание их разных видов в одновременности, и, главное, – дадим количественную оценку степени их выраженности. Подход к такого рода оценке сформируем следующим образом.

Известно, что метрические акценты (в таблицах мы будем обозначать их заглавной буквой М) могут приходиться на сильное время такта и сильное время доли; примем их за 1 и 0,5 соответственно (для сложного размера сильную долю можно представить как 1, относительно сильную – как 0,5, а сильное время доли – как 0,25). Ритмические акценты (мы будем обозначать их буквой Р) имеет смысл ранжировать в зависимости от весомости той или иной длительности; при этом образуются ряды целочисленных ($\theta = 1$, $\eta = 2$, etc.) и дробных ($\epsilon_k = 0,5$; $\theta_k = 1,5$, etc.) значений. Что же касается мелодического или интонационного акцента (он будет обозначен буквой И), то многообразие его проявлений можно условно свести к двум основным вариантам – восходящему скачку (присвоим ему значение 1) и плавному восходящему движению (присвоим ему значение 0,5). Дифференцируем также акценты словесного ряда – обозначим стопные (стиховые) ударения заглавной буквой С, а речевые (словесные) – буквой Р.

Разработав необходимый инструмент, применим его для модификации приведенной выше таблицы и получим следующий результат (табл. 2).

Таблица 2

Музыка (итог)		2,5	1	0,5		3		1		1,5		3
М		1		0,5		1		1		0,5		1
Р		1	1			1,5						2
И		0,5				0,5				1		
	мне	груст-	но	по-	то-	му	что	я	те-	бя	люб-	лю
С		+		+		+		+		+		+
Р		+				+		+		+		+

В обновленном виде таблица представляется чрезмерно громоздкой, но ее информативность более чем оправдывает этот недостаток. Так, установленное ранее соответствие музыкального ритма поэтическому в целом подтверждается,

но из общей картины при этом рельефно выделяется слово «грустно», в котором ритмическая весомость безударного слога создает сверхнормативный (относительно вербального ряда) акцент, подчеркивающий смысловую нагруженность слова, являющегося содержательной доминантой произведения.

В следующем слове тоже имеется дополнительный акцент. Дело в том, что первый слог слова «потому», будучи безударным, находится в метрически сильной позиции. Это противоречие композитор разрешил очень тонко, поместив слог «по-» на сильное время слабой доли, то есть придав ему некоторый метрический акцент. Наличие добавочного «ударения» наделяет синтагму «потому что» особой значимостью, восходящей, несомненно, к тому названию, которое дал своему стихотворению М. Лермонтов – «Отчего?».

Обращает на себя внимание и яркость последнего стихового акцента, которая приобретает формообразующее, в первую очередь, и лишь затем смысловое значение. В стихотворении первая строка заканчивается запятой, за которой следует продолжение сложного предложения. В романсе же начальный семитакт становится самостоятельным построением, относительная завершенность которого создается не только полным несовершенным кадансом в гармонии, но и ритмической «тяжестью» распева последнего слога в мелодии.

Анализируя музыкальное воплощение следующих стихов с точки зрения его акцентной организации, мы устанавливаем принципиальное различие подходов к вокализации поэтического текста второй-третьей и четвертой-пятой строк. Покажем это на примере сокращенной для наглядности схемы (табл. 3).

Таблица 3

Музыка (итог)		2,5		1,5		1		1,5		2,5		3	
2-й стих	и	зна-	ю	мо-	ло-	дось	цве-	ту-	щу-	ю	тво-	ю	
С		+		+		+		+		+		+	
Р		+		+				+				+	
Музыка (итог)		1		1	0,5	4		1		1,5		2	1

3-й стих	не	по-	ща-	дит	мол-	вы	ко-	вар-	но-	е	го-	не-	нье
С		+		+		+		+		+		+	
Р				+		+		+				+	

Все стиховые акценты, как мы видим, реализованы. При этом слова, содержащие больше двух слогов, получают дополнительные ударения, но не приобретают, тем не менее, повышенной смысловой нагрузки, что объясняется, вероятнее всего, мерным следованием музыки за метрической нормой стихов.

В четвертом стихе ситуация кардинально меняется (табл. 4).

Таблица 4

Музыка (итог)		2,5	<i>1</i>	2	2	3		2	2	2	2	2	<i>1</i>
М		1		1		1		1		1		1	
Р		1,5		1	1	2		1	1	1	1	1	1
И			<i>1</i>		<i>1</i>				<i>1</i>		<i>1</i>		
	за	каж-	дый	свет-	лый	день	иль	слад-	ко-	е	мгно-	вень-	е
С		+		+		+		+		+		+	
Р		+		+		+		+				+	

При вокализации этого стиха Даргомыжский акцентировал каждый слог каждого знаменательного слова, сделав, таким образом, каждое из них концептуально значимым. Основным средством выделения безударных слогов являются здесь интонационные акценты. В мелодии при этом образуется последование скачков в противоположных направлениях, не компенсируемое в большинстве случаев, естественным «заполнением». Создаваемый таким образом выразительный эффект совершенно определенно связан с присущим Даргомыжскому стремлением к воплощению речевых интонаций. В данном случае чередование восходящих и нисходящих интервалов представляет собой музыкальное преломление эмотивной интонации, имеющей модальный оттенок удивления [2, с. 196].

В музыке второй половины пятого стиха также отсутствуют безударные гласные, но средства акцентуации здесь иные (табл. 5).

Таблица 5

Музыка (итог)		3	1	2		3,5		2	1,5	2	<i>1</i>	3
М		1		0,5		1		1		1		1

Р		<i>1</i>	<i>1</i>	0,5		2		<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	<i>1</i>	2
И		1		1		0,5			0,5			
	сле-	за-	ми	и	то-	ской	за-	пла-	тишь	ты	судь-	бе
Поэзия		+		+		+		+		+		+

Уравнивая все слоги по длительности, Даргомыжский скандирует фразу, ставшую «ключевой» в его прочтении лермонтовского стихотворения. Прозвучав, она открывает значение отмеченных ранее интонаций удивления: причиной для такой эмоциональной реакции, выраженной мелодически, явилась именно чрезмерность расплаты за счастье.

В музыке шестого стиха, идентичной музыке первого, появляется дополнительное ударение в слове «весело». Неслучайность этого акцента, его несводимость к отличиям, возникающим при повторении музыкальных единств с обновлениями в вербальных рядах, демонстрирует музыка последнего построения, где нивелированы все акценты, кроме акцентов в слове «весело».

Рассматривая романс в целом, мы приходим к выводу, что композитор, гибко используя присущие музыке средства акцентуации, отчетливо обозначил смысловые доминанты своего прочтения избранного стихотворения. Выделенные сверхнормативными ударениями слова и словосочетания образуют единый ряд: Мне грустно, потому (что) за каждый светлый день иль сладкое мгновенье слезами и тоской заплатишь ты судьбе. Мне грустно... потому (что) весело (тебе). Этот ряд с достаточной ясностью представляет концепцию произведения, существенно отличающуюся от художественных замыслов романсов М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова и Г. Конюса.

Список литературы

1. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. – Музыка, 1988. – 352 с.
2. Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации / Л.К. Цеплитис. – Рига: Зинатне, 1974. – 272 с.