Связь литературного слова и музыки как одна из составляющих в работе над художественным образом

Михалевич Е. А.

Аннотация: В статье рассматривается уникальная и многогранная взаимосвязь поэтического слова и музыки как один из краеугольных камней формирования художественного образа в вокальном исполнительстве. Через призму анализа вокальных сочинений — в особенности баллады Ф. Шуберта «Лесной царь» на слова И.В. Гёте — раскрываются особенности взаимодействия литературного и музыкального материала, обосновывается значимость фразировки, интонации, ритмики, динамики как выразительных средств, позволяющих создать целостный художественный образ. Демонстрируется, что синтетический характер вокальных произведений даёт возможность композитору глубже раскрыть эмоциональное и смысловое содержание поэтического текста, а исполнителю — прочувствовать его и передать слушателю богатство смысловых и эмоциональных оттенков через сочетание словесного и музыкального начал.

Ключевые слова: Вокал, художественный образ, поэтическое слово, музыка, фразировка, интонация, ритмика, Шуберт, Гёте, баллада, вокальное произведение.

В музыкальном искусстве вопрос взаимосвязи литературного слова и музыки лежит в самой основе любого вокального произведения, в особенности песенного и оперного, ведь именно здесь встречаются два художественных мира: поэтический и музыкальный. Границы между ними не статичны, а подвижны, позволяя взаимно дополнять, углублять, оттенять друг друга. Через литературное слово композитор находит образ, а благодаря музыке слово получает новое измерение, становясь проводником чувственного, невыразимого в обычной речи. Эта связь крайне важна в работе над художественным образом, особенно в вокальном исполнительстве, где слово и музыка становятся как бы двумя сторонами одной медали — музыкального высказывания.

Рассматривая эту тему, невозможно не обратиться к структурным и выразительным параллелям между музыкой и речью. Музыкальные и поэтические тексты устроены схожим образом: слово в поэзии вполне соответствует мотиву в музыке, фраза — музыкальной фразе, а паузы и кульминации, логические связи, акценты, ритмика — всё это присутствует как в стихе, так и в мелодии. В русском языке, как и в любой живой речи, каждый слог и каждое слово наделены свой акцентуацией и весомостью. Ударные и безударные слоги формируют ритм, создают интонации, позволяющие слушателю улавливать паузы, основные и служебные слова, кульминации внутри предложения. Аналогично музыка, её фразы и мотивы обладают разным эмоциональным и смысловым весом: одни звуки и гармонии становятся опорными, выделяющимися, другие — фоновыми, «служебными», поддерживающими целостность музыкальной ткани [1].

В вокале, где слово и музыка предполагаются как неразделимое целое, особенно важно умение исполнителя чувствовать оба потока сразу, грамотно организовывать их, строить художественный образ на пересечении поэтической мысли и музыкального высказывания. Люди неискушённые часто удивляются, каким образом одно и то же стихотворение, положенное разными композиторами на музыку, способно звучать кардинально иначе, вызывая порой совершенно противоположные чувства. Ответ кроется в устройстве фразировки и в исполнительской трактовке: каждый композитор и каждый исполнитель формирует свой уникальный поток из словесных и музыкальных смыслов и образов, выделяя главные интонации, ритмы, акценты, расставляя смысловые и эмоциональные приоритеты. В результате данный текст приобретает новые, скрытые оттенки, а слушатель слышит в нём не только то, что напрямую сказано словами, но и всю гамму чувств, заложенных в музыкальном прочтении.

Рассмотрим это явление на материале, который по праву вошёл в «золотой фонд» классической вокальной литературы — баллады Франца Шуберта «Лесной царь» на стихи Иоганна Вольфганга Гёте. В этой балладе становятся необыкновенно отчётливыми все тонкости и сложности взаимодействия слова и музыки, их роль в создании художественного образа [2].

Баллада начинается с тревожного повествования автора: «Кто скачет, кто мчится под хладною мглой? Ездок запоздалый, с ним сын молодой». Уже первые строки задают композиционную структуру всей сценки, где участвуют рассказчик, отец, сын и Лесной царь. Каждый из персонажей — это целый пласт, требующий особой мелодической работы и тонкой вокальной артикуляции. В речевом материале Гёте звуковой поток выстроен в определённом ритмическом и акцентном рисунке: в речи присутствуют как ямбические, так и хореические, и амфибрахические интонационные волны. Первая фраза — это хорей, который своим напряжённым, немного тревожным звучанием сразу погружает слушателя в атмосферу опасности, ночи, тревоги.

Экспликация смысла в музыке Шуберта построена так, что поэтические структуры воспринимаются как особые фразы, обладающие очевидной музыкальностью, округлостью, завершённостью. В музыкальной фразировке рассказчика композитор мастерски ведёт мелодию к кульминации, а затем резко обрывает её; это создаёт особый драматический эффект и «окрашивает» слово в новые краски [3].

В партии Отца Шуберт остаётся довольно верен поэтическому акценту: речь героя строится преимущественно хореями. В музыке каждая фраза подаётся с почти видимой уверенностью и твёрдостью, но композитор изменяет эмоциональное наполнение с помощью средств музыкальной выразительности: динамические указания, сдержанный темп, плавное легато. Всё это создаёт образ глубоко переживающего взволнованного родителя, который, несмотря на страх и тревогу, всячески старается сохранить внешнее спокойствие и ободрить сына.

Совершенно иной характер наблюдается в вокальной партии Сына: здесь речь разбивается на короткие восклицания, зачастую переходящие в почти речитативные построения. Мелодия стремится вверх, тесситура становится более напряжённой, ритм обрывается, выделяются «интонации плача» — всё это вызывает у слушателя острое сочувствие и внутреннее сопряжение с драмой маленького героя.

У Шуберта впервые появляется вальсовая танцевальность, мягкая закруглённая мелодия, построенная на амфибрахическом ритме, что подчёркивает соблазнительность, приторную доброжелательность персонажа. Первый и второй монологи Лесного царя напоминают песню-соблазн, они звучат мягко и ласково, однако в последней своей реплике герой резко переходит в грозную, угрожающую интонацию (ямб). Это тонкое музыкальное преобразование неизменно связано с драматургией баллады — композитор чутко реагирует на поэтические нюансы текста, смещая музыкальные акценты в соответствии с эмоциональными изменениями героев [4].

Своеобразным объединяющим «героем» баллады становится партия фортепиано, изначально задающая пульсацию тревожной скачки. Фортепианная фактура формирует общий ритмико-эмоциональный фон, на котором разыгрывается драматическое действие. Особенность здесь в чётко выверенной фразировке, где меняются типы музыкальных волн — от амфибрахических к ямбическим — в зависимости от сценического положения и драматического накала.

На этом примере особенно ярко видна тонкая граница между точным следованием поэтическому тексту и композиторской оригинальностью. Первый способ — гармония поэтической и музыкальной формы, когда композитор буквально следует за структурой стихотворения, повторяя ритмические волны, динамику, акцентуацию. Второй — самостоятельное музыкальное прочтение, когда композитор сознательно трансформирует поэтический материал, подбирая те средства музыкальной выразительности, что наиболее полно передают задуманный им художественный образ. Как в абзацах рассказчика Шуберт то следует за интонацией речи, то чуть смещает акценты, выявляя внутреннее, субъективное напряжение сценки.

Важно подчеркнуть, что любой вокальный исполнитель, встающий перед задачей выразительного воспроизведения вокального произведения, должен овладеть искусством соединения поэтической и музыкальной идейности. Его работа становится своеобразным актом интерпретации, где требуется поэтическое чутьё, эмоциональный слух, понимание драматургии как слова, так и музыки. Именно индивидуальный исполнительский подход позволяет раскрыть художественный образ во всей его полноте — расставить эмоциональные пики, подчеркнуть кульминационные моменты, создать ощущение «живого слова» в музыкальной драме [5].

Необходимо отметить, что фразировка, акцентуация, ритмика, интонация в вокальном искусстве являются не только техническими приёмами или механическими составляющими. Их выразительная, эмоциональная, смысловая функция столь значительна, что они определяют восприятие всего произведения. Правильно расставленные музыкальные акценты позволяют услышать то, что не произнесено словами, а интонация — донести особое настроение фразы; ритм объединяет всё в целостную картину. Паузы и кульминации в музыке играют ту же роль, что и знаки препинания, логические ударения в речи: они разделяют смысловые блоки, позволяют слушателю отдохнуть, задуматься, настроиться на новый эмоциональный импульс.

Таким образом, взаимосвязь литературного слова и музыки в работе над художественным образом в вокальном искусстве проявляется на самых различных уровнях: в структуре фразы, в ритме, в выборе средства выразительности, в смысловых акцентах, наконец — в исполнительском прочтении. Композитор, переводя поэтическое слово в музыкальное пространство, становится не просто композитором, но и соавтором, интерпретатором текста, подчёркивающим его скрытый смысл, усиливающим драматизм или, напротив, сглаживающим его с помощью музыкального материала [6]. В свою очередь, исполнитель получает уникальную возможность ещё глубже соприкоснуться с этим синтезом искусств и донести до слушателя не только первичный смысл стихотворения, но и богатство эмоциональных и художественных оттенков, присущих той или иной вокальной композиции.

Рассмотрев все эти аспекты сквозь призму творчества Шуберта и на примере других известных вокальных произведений, становится понятно, что в вокальном искусстве никогда не бывает безразличного или механического отношения к слову [7]. Задача исполнителя — прожить каждую фразу, вникнуть в каждое слово, эмоционально «окрасить» его, позволяя музыке обогатить звучание текста, а тексту — вдохновлять музыкальное восприятие. Только результат их синтеза способен открыть зрителю новое пространство глубокого художественного переживания, уникального для каждого произведения.

Список литературы:

1. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / ред. О.П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. 352с., ноты.

2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII-первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983. 77с., ноты.

3. Мартине А. Основы общей лингвистики: пер. с фр. / под ред. В.А. Звегинцева. 2-е изд. М.: Едиториал УРСС, 2004. 224 с.

4. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 408с., ил., ноты.

5. Фрид Э. М.П. Мусоргский. Проблемы творчества: исследование. Л.: Музыка, 1981. 184с., ил.

6. Клусон Ю. Роль австро-германской поэзии начала ХХ века в формировании и развитии стиля нововенской школы // Проблемы музыкального искусства немецкоязычных стран. М.: Изд-во МГК, 1990. С. 74-97.

7. Ментюков А.П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке ХХ в.: опыт типологического анализа. М.: Музыка, 1986. 87с., ноты.