

МЕТОДИКА АНАЛИЗА ХУДОЖЕСТВЕННОГО СОДЕРЖАНИЯ В ВОКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Л. П. Казанцева,

Астраханская государственная консерватория,
Астрахань, Российская Федерация, 414000

Аннотация. Выявление художественных смыслов – насущная потребность музыкантов и любителей музыки. Она обуславливает музыкально-исполнительскую и слушательскую деятельность, проникает в педагогический процесс. Ненадёжность в этом отношении интуиции заставляет искать более рациональные способы постижения смысловой стороны опуса – анализ. В отличие от применения его в сфере инструментализма, в области вокального творчества он имеет иное целеполагание – характеристику художественного содержания синтетического, словесно-музыкального, произведения. Предлагаемый алгоритм анализа состоит в последовательном переходе от образно-художественных черт словесного первоисточника (лексики, фоники, метrorитмики, фразеологии и т.д.) к образно-художественным особенностям музыкальной стороны произведения (предварительной работе композитора со словесным оригиналом и использованию специфически музыкальных ресурсов: звука, средств музыкальной выразительности, музыкальной интонации и др.), впоследствии ведущем к художественному содержанию целостного синтетического произведения. На последней ступени устанавливается модель взаимодействия словесного и музыкального рядов в синтетическом целом: их гармония, вносимая композитором смысловая акцентуация, противоречие. Утверждается эффективность выхода аналитика за пределы анализируемого произведения в более широкие контексты.

Ключевые слова: вокальное произведение, теория музыкального содержания, слово и музыка, анализ художественного содержания, музыкально-педагогический процесс, обучение.

Благодарность. Научно-педагогическая концепция теории музыкального содержания (в том числе и представленный в данной статье аспект) складывалась в Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыкального содержания, сотрудникам которой автор признателен за конструктивные обсуждения.

© Казанцева Л. П., 2024



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Для цитирования: Казанцева Л. П. Методика анализа художественного содержания вокального произведения // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2024. Т. 12. № 3. С. 48–63. DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-3-48-63.

DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-3-48-63

METHOD OF ANALYSIS OF THE ARTISTIC CONTENT OF A VOCAL WORK

Lyudmila P. Kazantseva,

Astrakhan State Conservatory,
Astrakhan, Russian Federation, 414000

Abstract. Identifying artistic meanings is an urgent need for musicians and music lovers. It determines musical-performing and listening activities, penetrates into the pedagogical process. The unreliability of intuition in this respect forces us to look for more rational ways to comprehend the semantic side of the opus-analysis. In contrast to its application in the field of instrumentalism, in the field of vocal creativity it has a different purpose – the characterization of the artistic content of a synthetic work as verbal and musical. The proposed analysis algorithm consists in a sequential transition from the figurative and artistic features of the verbal primary source (vocabulary, phonics, metrorhythmics, phraseology, etc.) to the figurative and artistic features of the musical side of the work (the composer’s preliminary work with the verbal original and the use of specific musical resources – sound, means of musical expression, musical intonation, etc.), which subsequently leads to the artistic content of a complete synthetic work. At the last stage, a model of interaction between the verbal and musical series in a synthetic whole is established: their harmony, semantic accentuation introduced by the composer, and contradiction. The article asserts the effectiveness of the analyst’s going beyond the limits of the analyzed work to broader contexts.

Keywords: vocal work, theory of musical content, word and music, analysis of artistic content, musical pedagogical process, training.

Acknowledgement. The scientific and pedagogical concept of the theory of musical content (including the aspect presented in this article) was developed in the Problem Research Laboratory of Musical Content, to whose staff the author is grateful for constructive discussions.

For citation: Kazantseva L. P. Method of Analysis of the Artistic Content of a Vocal Work // *Muzikal'noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Art and Education. 2024, vol. 12, no. 3, pp. 48–63 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2024-12-3-48-63.

Введение

Существование художественного произведения в социуме неотъемлемо от выявления в нём художественных смыслов. Последнее обуславливает музыкально-исполнительскую деятельность. Разучивая избранное для своего репертуара произведение, исполнитель отыскивает собственную интерпретацию, постоянно упираясь в краеугольный вопрос: о чём же оно? Не умея найти на него осознанный ответ, он нередко уповает на интуицию, которая способна озарить верным решением, но столь же легко и непредсказуемо может и подвести. Тем самым насущной задачей для него всё же оказывается подключение аналитически добытых представлений о содержании осваиваемого опуса.

Таковые неизбежны и в интеллектуально-творческой работе, которую при общении с музыкой совершает слушатель, постигающий как совершенно новое для него произведение, так и хорошо, казалось бы, известное. Как и любая задача проникновения в суть явления, восприятие музыкального феномена не может при этом обойтись без аналитических усилий.

Наконец, как показывает опыт, умение анализировать содержательную сторону музыки востребовано и в реалиях современного музыкально-педагогического процесса. Включённые в него учащийся и педагог оказываются перед потребностью обучения аналитическим процедурам (учителем) и совершения аналитических действий (учеником).

Аналитический подход к музыке используется давно и успешно. Здесь он разветвлён на такие виды, как гармонический, полифонический, фактурный, композиционный и др. При этом в каждом виде вырабатывается определённый

алгоритм – последование ряда процедур, вскрывающих те или иные закономерности произведения. Так, в гармоническом анализе устанавливаются особенности избранной композитором звуковысотной системы, ладотональные события (отклонения и модуляции), аккордовые средства, приоритетные гармонические комплексы, соответствующие стилевые маркеры (скажем, «именные гармонии»). Полифонический анализ позволяет обнаружить использованные композитором фактурные модели, полифонические приёмы, структурные элементы полифонической ткани и характер их взаимоотношений, поэтапное выстраивание общей полифонической композиции.

Свои задачи решают и другие виды анализа. К названным выше добавим, например, хорошо известный в образовательной среде исполнительский анализ – постановку исполнительских задач, выявление исполнительских трудностей, построение плана работы над произведением. Не секрет, однако, что в общепринятых видах анализа художественная сторона произведения в лучшем случае получает весьма общую, порой схематизированную характеристику и не расценивается (да и не должна расцениваться) как главная проблема произведения искусства. Выясняется, что тщательное «рассматривание» музыкального произведения под тем или иным углом зрения редко выводит аналитика в сферу художественной образности, которая, собственно, основополагающая как для музыканта-профессионала, так и для меломана-дилетанта.

Сказанное обуславливает собою более внимательное отношение к художественной стороне опуса. Такое в целом формируется в общественном сознании, о чём свидетельствует довольно активное и успешное изучение смыслового на-

чала музыки, в частности, в последние десятилетия [1–6]. Безусловно, не менее интенсивного освоения требует и аналитическая методика, рассчитанная на изучение музыкального содержания.

Ранее нами уже выдвигалась научная теория музыкального содержания [7; 8] и предлагалась методика его анализа [9]. Однако несложно заметить, что в данных случаях, как, впрочем, и в публикациях коллег, исследующих глубинные тайны музыки, обычно фигурирует инструментальное творчество. Тем не менее на практике постоянно приходится иметь дело не только с «чистой музыкой», но и с областью художественных высказываний, в которых она соединена со словом, т.е. с областью синтеза искусств.

Следует признать, что эта сфера творчества постоянно находится в фокусе интереса исследователей [10–14]. Здесь также неизбежен анализ, преследующий разные цели. Традиционен для изучения вокальных опусов вопрос о взаимодействии слова и музыки [15; 16]. Выявляются особенности формообразования вокального произведения [17–19] и вокальной мелодики [20; 21]. Рассматриваются жанровое своеобразие синтетического произведения (песни, романса, камерного вокального цикла [22; 23]) и стилевой аспект словесно-музыкального творчества (особенно современного [24–26]).

Упомянутые подходы к вокальному произведению так или иначе соприкасаются с образно-художественным началом. Наблюдений над этой стороной синтетического словесно-музыкального сочинения в литературе разбросано немало, однако не столь часто она становится предметом специального изучения [27–30]. Достаточно сказать, что среди восьми опубликованных в книге Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана «Анализ

музыкальных произведений» образцов целостного анализа [30, с. 641–749], наиболее близкого содержательному, лишь три посвящены песенным мелодиям, в более поздней публикации одного из разработчиков этой аналитической концепции Л. А. Мазеля [31, с. 255–346] все десять аналитических этюдов выполнены исключительно на инструментальной музыке. Нами же занята следующая позиция: в центре внимания находится область художественного содержания (художественный мир), совместно творимая средствами словесного (как правило, поэтического) и музыкального видов искусства. Тем самым интеллектуальная энергия аналитика направляется на прослеживание процесса смыслообразования и обнаружение художественной специфики словесно-музыкального творчества.

Алгоритм анализа

Прежде всего применение аналитического подхода должно иметь определённое целеполагание. Обозначенный и разрабатываемый нами ракурс познания словесно-музыкального произведения искусства выдвигает следующую **цель анализа – охарактеризовать художественное содержание синтетического, словесно-музыкального, произведения.** Такое содержание складывается из художественно воздействующих разнородных представлений, порождаемых единством слова и музыки.

Неопытному музыканту сформулированная таким образом цель обычно кажется простой и к тому же лежащей на поверхности. Неудивительно, что к её достижению он движется уверенно и стремительно: бегом окинув взглядом словесный текст и отдав должное названию, он совершает незаметную для него подмену – пересказ словесного текста

нередко выдаётся им за характеристику музыки, да и всего целостного опуса. Довольствуясь отрывочными эпизодическими наблюдениями над музыкальным рядом, он ищет запрограммированное (как ему думается) подтверждение слова в музыке.

Практика, однако, показывает, что музыкальная составляющая отнюдь не обречена верно служить слову, что взаимоотношения слова и музыки не столь просты и однозначны, что музыка не обязательно адекватна словесному ряду, ибо музыкант предлагает личностное понимание литературного первоисточника. Более того, синтез двух видов искусства вовсе не достигается их суммой – скорее, он приводит к появлению такого нового художественного качества, которым не обладают слово и музыка в отдельности.

Эти соображения настраивают на более сложное, вдумчивое, поэтапное приближение к обозначенной цели. Учитывая самоценность каждого из вступающих в синтез видов творчества, естественно, поначалу выявить вносимую ими художественную лепту, а затем, охватив словесно-музыкальное произведение как целостность, охарактеризовать единый художественный мир. Поэтому продуктивным видится следующий алгоритм анализа:

- 1) образно-художественные черты **словесного** первоисточника,
- 2) образно-художественные особенности **музыкальной** стороны произведения,
- 3) художественное содержание целостного **синтетического** произведения.

Сама по себе предлагаемая триада, разумеется, не нова. Тем не менее следует оценить её бесспорные достоинства: она лаконична, ибо заключает в себе всего три нуждающихся в ответах вопроса. Она логична и с точки зрения процесса создания художественного произведе-

ния (хорошо известно, что, как правило, уже существующий литературный текст со временем привлекает к себе внимание композитора, временное первенство музыки крайне редко), и с точки зрения универсальных законов логического мышления (конкретизирует собою диалектическую триаду «тезис – анти-тезис – синтез»). Она помогает организовать процесс познания, предохраняя от субъективных перекосов то ли в музыкальную составляющую, то ли в словесную информацию, и обеспечивает относительно полный охват смысловых граней произведения.

Следует признать, что для изучающего образно-художественное начало произведения обозначенные этапы анализа оборачиваются разного рода трудностями. Литературное начало сложнее тем, что музыкант, как правило, мало осведомлён о поэтике литературного текста, о строении и художественном воздействии стихотворного и прозаического сочинения. Ожидать в этой ситуации от него образцово-показательного разбора литературной основы вряд ли приходится, но посильный её анализ всё-таки необходим. В этом отношении музыкальная сторона, безусловно, музыканту понятнее, хотя разрозненные наблюдения над ней требуют упорядоченности и, главное, соотнесённости со словесным первоисточником. Тем самым, исходя из синтетического характера произведения, предлагается совместить литературоведческий и музыковедческий подходы, единство которых и обеспечит проникновение в синтез искусств. Наиболее сложен и ответствен при этом последний этап анализа, поднимающий на более высокую позицию охвата двухкомпонентного целого, где понадобится умение услышать диалог художников.

Словесная компонента

Начинать анализ синтетического произведения логично с обращения к его словесной, чаще поэтической, основе. В поле зрения музыканта (по мере его подготовленности) должны оказаться лексика, фоника, метроритмика, фразеология, структурирование, поэтический образ, драматургия, тема и идея, авторское начало, жанровые и стилевые особенности стихотворения, заголовочный комплекс.

Лексика – словесный состав (архаизмы/неологизмы, синонимы/антонимы) и выразительность лексики (например, символика – конь в стихотворении «Табун» С. Есенина как символ России), особенности избранного языка (зазубривание галиматъи на латинице «Хлеб, рыба, волосы, конец...» персонажем «Семинариста» М. Мусоргского) и перевода иноязычного текста (утрата звукоподражательной аллитерации в переводе Вс. Рождественского на русский язык первой фразы «Ой, не пой ты, соловейко...» украинского текста В. Забилы «Не щечечи, соловейку...»), особые случаи многоязычия, использование в качестве текста профессионально-сольфеджийных слогов («Сольфеджио» для голоса и фортепиано Р. Щедрина), «бессмысленных» фонем и слогов (подражающие инструментам «бо-мы, бом», «та-ра-та-ра-тум», фольклорные возгласы «Ой, люли»).

Фоника – звучание, музыкальность стиха (повторы согласного звука в аллитерации, гласного в ассонансе, повторы в началах строк или в конце конструкции; подражание шумам – свисту ветра, пению птиц, шуршанию листвы).

Метроритмика – чётко организованная или свободная (верлибр), использование поэтических размеров (двусложных,

трёхсложных, четырёхсложных, пятисложных) и их сочетаний.

Фразеология – величина фраз, их смысловая наполненность, использование особых выразительных фигур (эпитета, сравнения, аллегии, антитезы, гиперболы, идиомы, иронии и т.д.).

Структурирование – строфика (количество и величина строф, повторяемость строк и строф) и общая композиция.

Поэтический образ – «одномерность»/«объёмность», статичность/динамичность, подтекстовые смыслы.

Драматургия – система литературных образов стихотворения, становление и взаимодействие образов в ней (контрастность/бесконтрастность, равноценность/неравноценность), сюжетика.

Тема – то, о чем написано стихотворение; *идея* – то, как именно раскрыта тема литератором.

Авторское начало – узнаваемые в стихотворении автобиографические подробности, представляющий автора лирический герой, особый пафос высказывания.

Жанровые особенности стихотворения – следование сложившимся жанровым моделям песни, романса, баллады, оды, элегии, гимна, эпитафии и т.д.

Стилевые особенности стихотворения – общий тип высказывания (книжно-литературный, разговорно-бытовой, церковный, официально-деловой, публицистический, экспериментальный).

Заголовочный комплекс – находящиеся за пределами стихотворения словесные элементы литературного текста, нередко называемые факультативными: указание на автора, название, подзаголовок, эпиграф, посвящение.

Разумеется, глубина и результативность анализа напрямую зависят от подготовленности аналитика, в связи с чем вполне вероятна необходимость

пополнения знаний и укрепления навыков анализа поэтического произведения. Будем исходить только из того, что следует стремиться не столько к филологической точности и терминологической оснащённости, сколько к постижению смысловой стороны стихотворения.

Необходимо также помнить о том, что не все компоненты в смысловом отношении ярко себя проявляют в каждом поэтическом тексте. Из этого следует очередная аналитическая установка: важно не столько охватить все аспекты стихотворения, сколько не упустить наиболее художественно впечатляющие.

Музыкальная компонента

Далее естествен переход к музыкальной составляющей. Главная особенность музыки в вокальном произведении состоит в том, что она выступает не как самоценный вид искусства, а как способ интерпретации композитором словесного первоисточника. Поэтому первым шагом на пути характеристики музыкальной стороны синтетического целого должен стать вопрос о том, *как композитор обходится со словесным первоисточником*.

В первую очередь нужно обратить внимание на выбор композитором текста. Конструирование вербального ряда может протекать творчески и интенсивно. Например, в тех случаях, когда музыкант формирует своего рода монтаж из нескольких литературных источников, причём не только поэтических, но и прозаических. Так, в цикле «Голубая тетрадь» для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трёх групп колоколов Э. Денисова в вербальном ряду сошлись раздельно и совместно сосуществующие, но практически не связанные друг с другом словесные миры – вокализируемые Сопрано

стихи поэта А. Введенского (четвёртая часть строк стихотворения «Глядите все») и декламируемый Чтецом рассказ Д. Хармса «Рыжий человек». Тем самым уже словесный пласт предвещает сюрреалистическое погружение в абсурд.

Композитор не автоматически «переводит» избранный словесный текст на язык музыки, а творчески интерпретирует (истолковывает) его. Отсюда не обязательность педантически буквального воспроизведения словесного ряда. Неточности при использовании стихотворения допустимо условно подразделить на две группы:

- изменения «технологические», вынужденные – замена слова, неудобного для вокального произнесения; вынуждающий к повторениям слов и фраз размах специфически музыкального развития;
- изменения художественные, связанные со смысловыми корректировками, – многократные повторы во имя усиления значимости слова или фразы (в крайних частях известного романса А. Шишкина «Нет, не тебя так пылко я люблю...» на слова М. Лермонтова повтором выделена фраза «и молодость»), усиления воплощаемой эмоции и нагнетания напряжённости (многочисленные «отчего?» в одноимённом романсе П. Чайковского на слова Л. Мея), переосмысления (высмеивание оперной дивы и олицетворяемой ею западноевропейской театральной рутинной при помощи повторяемых слов, слогов и фраз «О, Патти, Патти! О, Па-Па-Патти, / Чудная Патти! Дивная Патти!» в одном из эпизодов «Райка» М. Мусоргского на собственный текст).

Если вернуться к названным ранее элементам поэтического текста, то станет ясным, что те или иные изменения, затрагивающие его художественную сторону, могут коснуться практически всех его сторон:

- *лексики* (подчёркивание музыкальными средствами ключевых слов текста);
- *фоники* (в лермонтовском стихотворении «Из Гёте», известного как «Горные вершины...», автор популярного дуэта А. Рубинштейн «услышал» не таинственные тихие шорохи ночи в ауре из звуков «ш», «ч», «х», «ж», а идиллический пейзаж с переливами звуков «н», «м», «л»);
- *метроритмики* (удальство и бесшабашность захмелевших гостей в припевах седьмой пьесы «Всю землю тьмой заволкло...» из «Песен на слова Р. Бёрнса» в переводе С. Маршака Г. Свиридов передаёт метроритмическими «сбоями»: «на́лей, на́лей, хо́зья́ка!»);
- *фразеологии* – адекватной поэтическому замыслу или отличной от него (смещение цезур, переакцентуация слов во фразе);
- *структурирования* (перекомпоновка строфики, добавление или изъятие строк и строф);
- *заголовочного комплекса* – изменение авторства (к имени поэта добавляется имя композитора) и названия (данный поэтом и ставший привычным заголовок может заменяться первой строкой стихотворения: «Тучи» М. Лермонтова превратились у композиторов в «Тучки небесные...», его же «Парус» – в «Белеет парус одинокий...»; его же стихотворение «На севере диком...» получило в вокальной версии наименование «Сосна», подчёркивающее важность именно этого образа в сравнении со вторым – «пальмой»). Возможно привнесение композитором не предусмотренного поэтом элемента заголовочного комплекса – концертная яркость, масштабная развёрнутость, привлекающая эстетическими достоинствами кантиленная мелодия в интерпретации композитором А. Серовым скромного молитвенного текста в «Ave Maria, Дева святая», становятся понятны благодаря

подзаголовку: «духовная ария для сопрано, сочинённая и посвящённая синьоре Аделине Патти» – итальянской примадонне, которой восхищался музыкант.

Установив «дословность» или преобразованность словесной стороны поэтического первоисточника, следует перейти к **характеристике музыкальных средств**, которыми воспользовался композитор. Здесь удобным и эффективным подспорьем служит представление о структуре музыкального содержания [7], объединяющей такие компоненты, как *звук, средства музыкальной выразительности, интонация, музыкальный образ, музыкальная драматургия, тема и идея, авторское начало*.

Звук – специфичность акустических ресурсов (солирующий голос как носитель индивидуально-личностного начала, реально звучащая или имитируемая на рояле гитара в русском романсе), амплуа типов человеческих голосов (высокий/низкий, женский/мужской, детский) и типов пения (камерный, оперный, эстрадный, джазовый), способов звукоизвлечения (промежуточные между пением и речью Sprechstimme и Sprechgesang, глиссандирование, вибрато / невибрирующий звук, фальцет, крик); соединение разнородных звуковых ресурсов (совместные проекты звезды мировой оперной сцены Монтсеррат Кабалье и солиста популярной рок-группы Queen Фредди Меркьюри, в частности их исполнение песни «Барселона» на открытии Летних Олимпийских игр 1992 году в Барселоне; выступление Лучано Паваротти с рок-певцами не только в одной программе, но и с совместным исполнением одного и того же произведения; участие выдающейся исполнительницы русских народных и эстрадных песен Людмилы Зыкиной в интерпретации Концерта «Поэтория» Р. Щедрина); функциональная

дифференциация звучностей (аккомпанирующая, паритетная, эпизодически солирующая роль инструмента или оркестра).

Средства музыкальной выразительности – мелодия (декламационная, кантиленная, ариозная), ладотональность, темп, фактура, динамика, регистр и др.

Интонация – смысловая суть небольшой единицы музыкального содержания (музыкально-риторические фигуры; архетипические комплексы – *Dies irae*; жанровые интонационные модели – песенные, речевые, танцевальные, маршевые; лейт-интонации; заимствованные интонации).

Музыкальный образ – крупная единица музыкального содержания, порождённая интонациями и более мелкими компонентами.

Музыкальная драматургия – становление и взаимодействие музыкальных образов (в стихотворении Н. Кукольника «Сомнение» вытеснение переживаемого в настоящем времени томления – «я плачу, я страдаю», «не верю» – надеждой на просветляющее будущее осталось не реализованным в известном одноимённом романсе М. Глинки: не обольщаясь поэтической картиной «лучшего будущего», композитор не уводит страдающего лирического героя от реалий в мечтания, а, следовательно, предопределяет несбыточность его надежд и желаний), объявленная или скрытая программность, сюжетность, диалогичность, театральность.

Тема – чему посвящена музыкальная составляющая, *идея* – как именно реализована тема, что в ней акцентуировано. Они убедительнее раскрываются при сопоставлении ряда музыкальных версий одного стихотворения.

Авторское начало – типовой для композитора эмоциональный тон, его позиция (отношение к излагаемому), «комментарий», «маска» («рассказчик», «лирический герой», «сторонний наблю-

датель»), отображение автобиографических деталей (показательно признание Э. Денисова: «Во всех моих вокальных сочинениях текст спроецирован всегда на меня» [32, с. 40]), монограмма и другие маркеры композитора (в вокальном цикле «Твой образ милый» Э. Денисова на стихи А. Пушкина показательны подчёркиваемый звук D – монограмма композитора и «авторская» тональность D-dur).

Итак, композитор ищет адекватные его пониманию стихотворения музыкальные средства. При этом те или иные компоненты музыкального содержания либо сливаются «в унисон» с поэтическими, либо дистанцируются от них по смыслу. Так закладываются предпосылки «интерпретации» поэтического источника, более или менее близкой ему или же представляющей своё «прочтение».

Словесно-музыкальная целостность

Наконец, поняв, каким арсеналом профессиональных средств воспользовался композитор, мы можем попытаться охватить *целостное произведение*, т.е. от стадии собственно анализа (разделения на части) приступить к синтезированию – характеристике не словесного или музыкального, а целостного художественного содержания. Для этого в первую очередь нужно обобщить наблюдения над взаимоотношением словесного и музыкального рядов, складывающимся на двух уровнях целого.

Один из них – «распределение ролей», делегированных слову и музыке. Здесь обнаруживается та или иная значимость каждого из компонентов. Она варьируется в большом диапазоне от «словесное начало доминирует» (в речитативе) до противоположного – «музыкальное начало доминирует» (в вокализе). Множество градаций этого диапазона

запечатлелись в жанрах (стихотворение – «Пять японских стихотворений» для голоса с фортепиано М. Ипполитова-Иванова, «Три стихотворения Г. Гейне» Н. Метнера; строфы – «Лирические строфы» С. Слонимского; вокализ – одноимённый романс С. Рахманинова, Концерт для колоратурного сопрано с оркестром Р. Глиэра), исполнительских техниках (Sprechstimme, Sprechgesang у А. Шёнберга, А. Берга, Б. Бриттена), индивидуальных художественных проектах (таковых немало у В. Ребикова: «Меломимика» на стихи М. Лермонтова, «Мелодекламации» на стихи Г. Гейне и А. Апухтина, «Ритмодекламации» на тексты Л. Столицы, мелопоэзы ор. 53 на слова В. Звягинцевой «Балкон осенью» и «Дама в голубом»).

На другом, концептуальном, уровне также складываются неоднозначные взаимоотношения между словом и музыкой. Исполнитель и слушатель чаще всего, разумеется, ожидают *гармонии*, взаимопонимания, совпадения художественных представлений поэта и композитора. Такая самая распространённая ситуация сформулирована в высказывании П. Чайковского: «В сущности, *стихи и музыка* так близки друг другу!» [33, с. 80].

Помимо единодушия, в соотношении двух видов творчества можно встретить *акцентуацию* композитором, углубление каких-то отдельных смысловых черт слова. Например, автобиографическая мотивация заставила С. Рахманинова усилить мечтательно-светлое начало стихотворения А. Плещеева «Сон» в одноимённом романсе ор. 8 № 5.

Не менее значимо в искусстве и кажущееся, на первый взгляд, парадоксальным *противоречие* слова и музыки. Тем не менее композиторы давно и по достоинству оценили его художественные возможности. В песне № 3 «Не знаю, ве-

рить ли счастью» из вокального цикла «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана минорная псалмодия с хоральным аккомпанементом опровергает робкие надежды героини стихотворения А. Шамиссо. В Пяти романах Д. Шостаковича на слова из журнала «Крокодил» для баса и фортепиано композитор музыкальными средствами (в частности, при помощи заимствований) высмеивает «серьёзные», а на деле едва ли не абсурдные тексты писем и заметок читателей, содержащие курьёзные повествования, грамматические перлы и прочие нелепости.

Более глубокое осмысление целостного художественного содержания требует не только подытоживания частных наблюдений, но и **выхода за пределы анализируемого произведения**, включения его во всевозможные контексты. Одним из таких должен стать *контекст более крупного целого*, в состав которого входит анализируемое сочинение – цикл вокальных миниатюр, крупное многочастное вокально-хоровое произведение (оратория, месса и т. д.), опера. Здесь оказывается, что на собственную семантику вокального номера как части многочастного целого наслаиваются дополнительные, обусловленные её местоположением и драматургической ролью смыслы (что случилось, например, с финальной песней «Полководец» из цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского на слова А. Голенищева-Кутузова – торжествующе кульминирующим портретом главной «героини»). За пределы анализируемого опуса в *культурологическую среду* выводят и переклички с другими произведениями, благодаря чему несколько произведений образуют крупный «метатекст», наполненный интертекстуальными смыслами.

Образно-художественный анализ имеет чёткую нацеленность на художественный мир произведения. Однако таковая

не означает узко сфокусированного взгляда. Наоборот: постичь глубину и своеобразие художественного мира можно, только вовлекая в анализ разнородную информацию (о жанре, стиле, истории возникновения и исполнения произведения и т.д.), выстраивающую историко-культурологический контекст рассматриваемого опуса. Только будем помнить, что для образно-художественного анализа методологически важны не столько многочисленные наблюдения над литературой и музыкой как таковые, сколько их направленность на художественный результат и системная взаимосвязанность.

Заключение

Развёрнутая нами картина лишь в общих чертах охватывает типовые закономерности двух видов творчества. Однако в реальном аналитическом процессе она непременно расцвечивается многими деталями. Некоторые из них обусловлены следующим обстоятельством. В художественном содержании, помимо более точно оформляемых и объективно существующих элементов (слово, поэтическая звукопись, музыкальный мотив, музыкальная драматургия, структура), нам приходится иметь дело с менее отчётливыми и в большей степени субъективно трактуемыми (образ, тема, идея). Такова – объективно-субъективная – природа произведения искусства. Отсюда следует, что те художественные смыслы, которые удаётся выявить в произведении, не абсолютны и единственно возможны. Они всегда относительны, ибо несут на себе печать субъективности творческих личностей. Так нам открывается одна из природных черт художественного содержания – его вариативность.

Убеждение в вариативности как *modus vivendi* («образе жизни») художественного

произведения подкрепляют сравнения разных музыкальных решений одного словесного текста и сопоставление изучаемого произведения с отчасти близкими ему. Знаменитый пианист-концертмейстер Джеральд Мур делится своими соображениями об этом: «Шуман смело бросает в воздух звуки своей песни “Когда на Пьяцетте” и ловит их со смехом, в то время как Мендельсон прикладывает руку к сердцу и всем своим видом выражает нечто противоположное... Брамс положил слова на мелодию старинной колыбельной “Йозеф, Йозеф, милый мой”, в которой Святая Дева укачивает на руках младенца. Хуго Вольф гораздо большее внимание обращает на злобный шелест и качание пальмовых ветвей – им владеет страх, что они разбудят спящее дитя. Нам следует как можно зорче всматриваться в эти контрасты – они дают ключ к уму и сердцу композитора; именно сравнивая их, мы видим, что там, где один композитор отдаёт предпочтение какому-то направлению мысли поэта... другой эту самую мысль уводит на второй план и выносит на поверхность совершенно иную поэтическую идею» [34, с. 257].

Итак, образно-художественный анализ представляет собою долгий, логически выстроенный, порой нелёгкий путь познания художественного произведения как в музыкально-образовательном процессе, так и в музыкально-исполнительской деятельности. Этот путь пролегает через последовательную смену этапов «слово» – «музыка» – «их единство». Преодоление этого пути, как показывает практика, неизбежно ведёт к намеченной цели – охарактеризовать художественное содержание синтетического, словесно-музыкального, произведения. Сверх того, оно открывает и более далёкие горизонты познания Искусства.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Кудряшов А. Ю.* Теория музыкального содержания: художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. 2-е изд., стер. СПб.: Лань: Планета музыки, 2010. 427 с.
2. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 262 с.
3. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
4. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства. Изд. 4-е, испр. СПб.: Лань: Планета музыки, 2014. 319 с.
5. *Холопова В. Н.* Музыкальные эмоции: учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. 2-е изд. М.: Альтекс, 2012. 346 с.
6. *Шаймухаметова Л. Н.* Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. 318 с.
7. *Казанцева Л. П.* Основы теории музыкального содержания. 3-е изд., перераб. СПб.: Лань: Планета музыки, 2023. 372 с.
8. *Казанцева Л. П.* Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.
9. *Казанцева Л. П.* Анализ музыкального содержания: методическое пособие. Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2002. 128 с.
10. *Алексеева М. В.* Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: автореф. дис. ... канд. филос. наук. М., 2010. 26 с.
11. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. М.: Музыка, 1972. Ч. 1. Ритмика. 148 с.; 1978. Ч. 2 и 3. Интонация. 365 с.
12. *Оголевец А. С.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах. М.: Музгиз, 1960. 522 с.
13. *Степанова И. В.* Слово и музыка. Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002. 286 с.
14. *Супрун В. А.* Музыкально-словесное произведение как процесс смыслообразования: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Харьков, 2008. 19 с.
15. *Лобанова О. Ю.* Об отражении интонационной структуры стихотворной речи в вокальном произведении: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Вильнюс, 1986. 23 с.
16. *Ручьевская Е. А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. СПб.: Композитор•Санкт-Петербург, 2011. С. 43–90.
17. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие / Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, В. П. Широкова и др. Л.: Музыка, 1988. 349 с.
18. *Костарев В. П.* Строфичность и вокальное формообразование // Советская музыка. 1978. № 12. С. 99–102.
19. *Лаврентьева И. В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 79 с.
20. *Белова О. П.* Принцип стиха и принцип прозы в романсовой мелодике П. Чайковского // Вопросы поэтики и семантики музыкального произведения: сб. тр. / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Вып. 144. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. С. 124–140.
21. *Мазель Л. А.* Заметки о мелодике романсов Глинки // Статьи по теории и анализу музыки. М.: Советский композитор, 1982. С. 79–125.
22. *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. 352 с.

23. Крылова А. В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра: лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1988. 48 с.
24. Мельникова Е. В. «Музыка и слово»: новые формы взаимодействия в творчестве композиторов второй половины XX – начала XXI веков: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Екатеринбург, 2022. 27 с.
25. Мельникова Е. В. Новые виды взаимодействия музыки и «слова» в современном вокальном творчестве. К вопросу изучения в курсе «Анализ музыкальных произведений / Музыкальная форма» // Художественное образование и наука. 2021. № 3 (28). С. 28–33. DOI: 10.36871/hop.202103004.
26. Ментюков А. П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа (Вопросы истории, теории, методики). М.: Музыка, 1986. 75 с.
27. Казанцева Л. П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. Астрахань: Волга, 2011. 130 с.
28. Кривошей И. М. Внемузыкальные компоненты вокального произведения (на примере романсов С. Рахманинова). Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова, 2005. 150 с.
29. Пилипенко Н. В. Слово и музыка в песнях Франца Шуберта: опыт образно-смысловой интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002. 23 с.
30. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 752 с.
31. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
32. Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995). М.: Композитор, 1997. 159 с.
33. П. И. Чайковский о музыке, о жизни, о себе. Л.: Музыка, 1976. 272 с.
34. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. М.: Радуга, 1987. 429 с.

Поступила 21.09.2024; принята к публикации 26.09.2024.

60

Об авторе:

Казанцева Людмила Павловна, профессор ФГБОУ ВО «Астраханская государственная консерватория» (ул. Советская, 23, Астрахань, Российская Федерация, 414000), заведующая Проблемной научно-исследовательской лабораторией музыкального содержания Государственного образовательного бюджетного учреждения культуры высшего образования «Волгоградский государственный институт искусств и культуры», доктор искусствоведения, профессор, kazantseva-lp@yandex.ru

Автором прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.

REFERENCES

1. Kudryashov A. Y. *Teoriya muzykal'nogo sodержaniya: khudozhestvennye idei evropeiskoi muzyki XVII–XX vv.* [Theory of Musical Content: Artistic Ideas of European Music of the 17th–20th Centuries]. 2nd ed. St. Petersburg: Publishing Houses “Lan”, “Planet of music”, 2010. 427 p. (in Russian).

2. Medushevsky V. V. *Intonatsionnaya forma muzyki* [Intonational Form of Music]. Moscow: Publishing House "Composer". 1993. 262 p. (in Russian).
3. Nazaikinsky E. V. *Logika muzykal'noi kompozitsii* [Logic of Musical Composition]. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1982. 319 p. (in Russian).
4. Kholopova V. N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art Form]. 4th ed. St. Petersburg: Publishing Houses "Lan", "Planet of music", 2014. 319 p. (in Russian).
5. Kholopova V. N. *Muzykal'nye emotsii* [Musical Emotions]: A Manual for Music Universities and Arts Universities. Moscow: Publishing House "Altex", 2010. 348 p. (in Russian).
6. Shaimukhametova L. N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskii kontekst muzykal'noi temy* [Migrating Intonation Formula and Semantic Context of Musical Theme]. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 1999. 318 p. (in Russian).
7. Kazantseva L. P. *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Fundamentals of the Theory of Musical Content]. 3rd ed., revised. St. Petersburg: Publishing Houses "Lan", "Planet of music", 2023. 372 p. (in Russian).
8. Kazantseva L. P. *Muzykal'noe sodержanie v kontekste kul'tury* [Musical Content in the Context of Culture]. Astrakhan: Publishing House "Volga", 2009. 360 p. (in Russian).
9. Kazantseva L. P. *Analiz muzykal'nogo sodержaniya* [Analysis of Musical Content]: Methodological Manual. Astrakhan: Astrakhan State Conservatory, 2002. 128 p. (in Russian).
10. Alekseeva M. V. *Muzyka i slovo: problema sinteza v esteticheskoi teorii i khudozhestvennoi praktike* [Music and Word: The Problem of Synthesis in Esthetic Theory and Artistic Practice]: Author's Abstract of the Candidate's Dissertation of Philosophical Sciences. Moscow, 2010. 26 p. (in Russian).
11. Vasina-Grossman V. A. *Muzyka i poeticheskoe slovo* [Music and Poetic Word]. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1978. Ch. 1. Ritmika [Part 1. Rhythm]. 148 p.; 1972. Ch. 2 i 3. Intonatsiya [Parts 2 and 3. Intonation]. 365 p. (in Russian).
12. Ogolevets A. S. *Slovo i muzyka v vokal'no-dramaticheskikh zhanrakh* [Word and Music in Vocal and Dramatic Genres]. Moscow: Publishing House "Muzgiz", 1960. 522 p. (in Russian).
13. Stepanova I. V. *Slovo i muzyka. Dialektika semanticheskikh svyazei* [Word and Music. Dialectics of Semantic Relations]. Moscow: Publishing House "Book and Business", 1999. 286 p. (in Russian).
14. Suprun V. A. *Muzykal'no-slovesnoe proizvedenie kak protsess smysloobrazovaniya* [Musical and Verbal Work as a Process of Meaning Formation]: Author's Abstract of the Candidate's Dissertation of Art History. Kharkov, 2008. 19 p. (in Russian).
15. Lobanova O. Y. *Ob otrazhenii intonatsionnoi struktury stikhotvornoj rechi v vokal'nom proizvedenii* [On the Reflection of the Intonation Structure of Poetic Speech in a Vocal Work]: Author's Abstract of the Candidate's Dissertation of Art History. Vilnius, 1986. 23 p. (in Russian).
16. Ruchevskaya E. A. *O sootnoshenii slova i melodii v russkoi kamerno-vokal'noi muzyke nachala XX veka* [On the Relationship between Word and Melody in Russian Chamber and Vocal Music of the Early Twentieth Century]. *Raboty raznykh let: sb. st.: v 2 t. T. 2. O vokal'noi muzyke* [Works of Different Years: Collection of Articles: In 2 Volumes. Vol. 2. On Vocal Music]. St. Petersburg: Publishing House "Composer-St. Petersburg", 2011. Pp. 43–90 (in Russian).
17. *Analiz vokal'nykh proizvedenii* [Analysis of Vocal Works]: Textbook. Manual. By E. A. Ruchevskaya, L. P. Ivanova, V. P. Shirokova, et al. Leningrad: State Publishing House "Muzyka", 1988. 349 p. (in Russian).

18. Kostarev V. P. Strofichnost' i vokal'noe formoobrazovanie [Strophicity and Vocal Form-Building]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1978, no. 12, pp. 99–102 (in Russian).
19. Lavrentyeva I. V. *Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedenii* [Vocal Forms in the Course of Analysis of Musical Works]. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1978. 79 p. (in Russian).
20. Belova O. P. Printsip stikha i printsip prozy v romansovoi melodike P. Chaikovskogo [The Principle of Verse and the Principle of Prose in the Romance Melody of P. Tchaikovsky]. *Voprosy poetiki i semantiki muzykal'nogo proizvedeniya* [Questions of Poetics and Semantics of a Musical Work]: Collection of Works. Issue 144. Moscow: Gnesin Russian Academy of Music, 1998. Pp. 124–140 (in Russian).
21. Mazel L. A. Zametki o melodike romansov Glinki [Notes on the Melody of Glinka's Romances]. *Stat'i po teorii i analizu muzyki* [Articles on the Theory and Analysis of Music]. Moscow: Publishing House "Soviet Composer", 1982. Pp. 79–125 (in Russian).
22. Vasina-Grossman V. A. *Russkii klassicheskii romans XIX veka* [Russian Classical Romance of the 19th Century]. Moscow: Academy of Sciences of the Union of Soviet Socialist Republic, 1956. 352 p. (in Russian).
23. Krylova A. V. *Vokal'nyi tsikl. Voprosy teorii i istorii zhanra: leksiya po kursu "Analiz muzykal'nykh proizvedenii"* [Vocal Cycle. Issues of the Theory and History of the Genre: Lecture on the Course "Analysis of Musical Works"]. Moscow: Gnesin State Musical Pedagogical Institute, 1988. 48 p. (in Russian).
24. Melnikova E. V. "Muzyka i slovo": *novye formy vzaimodeistviya v tvorchestve kompozitorov vtoroi poloviny XX – nachala XXI vekov* ["Music and Word": New Forms of Interaction in the Works of Composers of the Second Half of the Twentieth – Early Twenty-first Centuries]: Author's Abstract of the Candidate's Dissertation of Art History. Yekaterinburg, 2022. 27 p. (in Russian).
25. Melnikova E. V. *Novye vidy vzaimodeistviya muzyki i "slova" v sovremennom vokal'nom tvorchestve. K voprosu izucheniya v kurse "Analiz muzykal'nykh proizvedenii / Muzykal'naya forma"* [New Types of Interaction between Music and "Word" in Modern Vocal Creativity. On the Issue of Studying in the Course "Analysis of Musical Works / Musical Form"]. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2021, no. 3 (28), pp. 28–33 (in Russian). DOI: 10.36871/hon.202103004.
26. Mentyukov A. P. *Deklamatsionno-rechevye formy intonirovaniya v muzyke XX veka: Opyt tipologicheskogo analiza (Voprosy istorii, teorii, metodiki)* [Declamatory and Speech Forms of Intonation in the Music of the Twentieth Century: An Experience of Typological Analysis (Questions of History, Theory, Methodology)]. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1986. 75 p. (in Russian).
27. Kazantseva L. P. *Analiz khudozhestvennogo sodержaniya vokal'nogo i khorovogo proizvedeniya* [Analysis of the Artistic Content of a Vocal and Choral Work]. Astrakhan: Publishing House "Volga", 2011. 130 p. (in Russian).
28. Krivoshey I. M. *Vnemuzykal'nye komponenty vokal'nogo proizvedeniya (na primere romansov S. Rakhmaninova)* [Extra-Musical Components of a Vocal Work (Using Romances by S. Rachmaninov as an Example)]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, RIC UGAI named after Zagir Ismagilov, 2005. 150 p. (in Russian).
29. Pilipenko N. V. *Slovo i muzyka v pesnyakh Frantsa Shuberta: opyt obrazno-smyslovoi interpretatsii* [Word and Music in the Songs of Franz Schubert: An Attempt at Figurative-Semantic]: Author's Abstract of the Candidate's Dissertation of Art Criticism. Moscow, 2002. 23 p. (in Russian).

30. Mazel L. A., Zukkerman V. A. *Analiz muzykal'nykh proizvedenii* [Analysis of Musical Works]. Moscow: State Publishing House "Muzyka", 1967. 752 p.
31. Mazel L. A. *Voprosy analiza muzyki* [Issues of Music Analysis]. Moscow: State Publishing House "Soviet Composer", 1978. 352 p. (in Russian).
32. *Neizvestny Denisov: Iz Zapisnykh knizhek (1980/81–1986, 1995)* [Neizvestny Denisov: From Notebooks (1980/81–1986, 1995)]. Moscow: Publishing House "Composer", 1997. 159 p. (in Russian).
33. *P. I. Tchaikovsky o muzyke, o zhizni, o sebe* [P. I. Tchaikovsky on Music, on Life, on Himself]. Leningrad: State Publishing House "Muzyka", 1976. 272 p. (in Russian).
34. Moore J. *Pevets i akkompaniator* [Singer and Accompanist]. Moscow: Publishing House "Raduga", 1987. 429 p. (in Russian).

Submitted 21.09.2024; revised 26.09.2024.

About the author:

Lyudmila P. Kazantseva, Professor of the Astrakhan State Conservatory (Sovetskaya Street, 23, Astrakhan, Russian Federation, 414000), Head of the Problem Research Laboratory of Musical Content of the Volgograd State Institute of Arts and Culture, Doctor of Arts, Professor, kazantseva-lp@yandex.ru

The author has read and approved the final manuscript.