

ФГАОУ ВПО Казанский (Приволжский) федеральный университет
Институт филологии и искусств

**Интерпретация
литературно-поэтического
текста в музыкальном
произведении**

Учебное пособие
по курсу
«Искусство слова в музыке»



Казань, 2011

УДК 78:8(075.8)

ББК 85.31:80я73

Каркина С.В. Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном
К 23 произведении: Учебное пособие для студентов средних и высших учебных
заведений музыкально-педагогических специальностей, преподавателей
музыки. – Казань: К(П)ФУ, 2011. - 52 с.

В учебном пособии представлен раздел курса «Искусство слова в музыке» по теме «Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении». В нем рассматривается с современных научных позиций взаимодействие поэтического и музыкального содержания в музыке. Пособие предназначено для студентов средних и высших учебных заведений музыкально-педагогических специальностей, преподавателей и любителей музыки, интересующихся данным кругом проблем.

Рецензенты:

Салитова Ф.Ш. - доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры искусств народов Поволжья Института филологии и искусств Казанского (Приволжского) Федерального университета, почетный работник ВПО

Хайрутдинова Д.Ф. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории искусств и мировой художественной культуры Института филологии и искусств Казанского (Приволжского) Федерального университета

Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении

Предисловие

Учебное пособие составляет раздел курса «Искусство слова в музыке» по теме «Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении». Представленный раздел является одним из основополагающих в данном курсе и содержит наиболее объемный и трудный для освоения материал. В нем рассматривается с современных научных позиций взаимодействие поэтического и музыкального содержания в вокальной музыке. Понятие интерпретации в искусстве раскрывается как проблема в рамках диалогической концепции культуры. Литературоведческий анализ словесного текста служит средством установления взаимосвязи между словом и музыкой, необходимым для глубокого понимания творческого замысла композитора в контексте использованных им музыкально-выразительных средств. Овладение практическими навыками сопоставления интерпретаций будет способствовать развитию личностного эмоционального-субъектного и целостного восприятия музыкальных произведений.

Формы литературно-поэтического текста в музыкальном искусстве

Литературно-поэтический текст в музыкальном искусстве может принимать различные формы. Художественное слово является обязательным элементом любого произведения вокального жанра, среди которых можно перечислить следующие: песня, романс, серенада, опера, кантата, оратория, а также хорал, мадригал, мотет, происхождение которых связано с более ранними эпохами. В инструментальной музыке словесный текст может быть в виде программы, раскрывающей музыкальное содержание. Программа обычно сочиняется поэтом или самим композитором. В качестве примеров можно назвать произведения эпохи Романтизма: Фантастическая симфония Г.Берлиоза, имеющая пояснительное название «Эпизод из жизни артиста», Симфонические поэмы Ф.Листа «Тассо», «Прелюды» и др.

Программа произведения может быть в виде яркого образного заголовка, как в творчестве французских клавесинистов эпохи рококо. Часто встречающимися темами клавесинных миниатюр XVIII в. были женские образы: «Пленительная», «Кокетливая», «Сумрачная», «Застенчивая», «Сестра Моника», «Флорентинка» Ф.Куперена; идиллические картинки крестьянского быта: «Жнецы», «Сборщицы винограда» Ф.Куперена; звукоподражательные миниатюры: «Курица», «Часы», «Щебетание» Ф.Куперена, «Кукушка» Л.Дакена.

Художественный замысел композитора в некоторых случаях опирается на конкретное литературное или поэтическое произведение, которое служит заглавием и

поясняет содержание музыки. Из истории музыки Барокко как пример можно привести программный цикл сонат, выстроенных в определенной последовательности И.Кунау «Шесть библейских историй». Ф.Листом написаны произведения для различного исполнительского состава: Фауст-симфония – симфонический цикл в трех характеристических картинах по И.Гете для оркестра, Данте-симфония, а также Соната по прочтении Данте для фортепиано по «Божественной комедии» А.Данте. Среди других произведений, вызывающих конкретные эмоциональные и литературные ассоциации можно перечислить: «Сон в летнюю ночь» Ф.Мендельсона, «Манфред» Р.Шумана, «Римский карнавал» Г.Берлиоза.

В эпоху романтизма одним из самых популярных жанров инструментальной музыки становится жанр циклической миниатюры, где образные названия пьес конкретизируют содержание. Наибольший интерес к этому жанру в своем творчестве проявил Р.Шуман, среди примеров следует назвать циклы пьес, объединенных одной тематикой, а, в некоторых случаях, и сюжетом такие, как: Фантастические и Детские сцены, Карнавал, Крейсериана, Симфонические этюды, Бабочки и т.д.

Отношение самих композиторов к художественному слову, выражающему содержание музыки, иногда бывает далеко не однозначным. К.Вебер, демонстрируя новое виртуозное произведение для солиста и оркестра одночастный концерт *Konzertstück* в кругу друзей, подробно рассказал сюжет этой музыки. Ученик композитора записал этот комментарий, но К.Вебер не пожелал опубликовать его вместе с нотами. Возможно, если бы личные записи не сохранились, современный слушатель никогда бы не догадался, какие события запечатлены в этой концертной пьесе, определив ее как жанр «чистой» музыки.

Среди фортепианных миниатюр, связанных с литературным первоисточником можно отметить прелюдии К.Дебюсси «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют» (по стихотворению Ш.Бодлера) и «Терраса, освещаемая лунным светом» (по П.Лоти). Литературный источник служит для создания ассоциативных связей с близкими поэтическими образами. Другие прелюдии также имеют образные названия: «Паруса», «Вереск», «Холмы Анакапри», «Девушка с волосами цвета льна», «Ворота Альгамбры» и т.д. Давая программное название каждой из своих прелюдий, К.Дебюсси помещает его лишь в конце пьесы, как бы подчеркивая подобным образом нежелание давать точные предписания исполнителю и слушателю, тем самым ограничивая восприятие своим личным творческим замыслом.

Словесный текст в виде программы вводится в музыкальное произведение с целью конкретизации его содержания. Идея синтеза искусств зародилась еще в эпоху Барокко. Исторически данная идея была связана с господствующим положением риторики среди других видов искусств в XVII – первой половине XVIII вв., и имевшей роль обобщающей теории. Некоторые риторические понятия, такие как стиль, жанр, принципы построения художественной формы и мн.др. до сих пор не потеряли своего значения и используются в музыке и поэзии.

Максимально точное воссоздание окружающего мира, стремление к передаче смысла слов, сюжета, индивидуальных характерных отличий стало идейной основой художественного стиля в музыке, получившего название *stile rappresentativo*, расцвет которого приходился на XVII в. Известен трактат А.Кирхера *Musurgia* (1650), один из многих подобных, представлявший коллекцию музыкальных фактов и легенд, например, голоса птиц, записанные при помощи нотных обозначений.

«Музыкальная живопись» не ограничивалась описанием предметов, пейзажей, событий. Попытки наполнить музыку понятийным содержанием, передать логику и выразительность звучание человеческой речи способствовали появлению художественного приема «word painting» (живописание слова), который был связан с поисками музыкального эквивалента или ассоциации различных слов. Так, слово «небеса» часто сопровождалось восходящим движением мелодии, а «вода» - волнообразным и т.д. По мере накопления «словаря» описательных музыкальных знаков предпринимались попытки их классификации и систематизации музыкантами И.Тюрингусом, И.Маттезоном, И.Бурмейстером и др.

В творчестве И.С. Баха музыкальные иконические знаки совершенствовались до обозначения абстрактных понятий. На основе тщательного изучения кантатно-ораториального творчества композитора А.Швейцер сделал вывод о существовании связи между смыслом слов и сопутствующими им музыкальными фигурами. По мнению исследователя, знание мотивов, имеющих определенное значение, необходимо для понимания смысла не только вокальной, но и инструментальной музыки композитора. Так, поэтический текст, использованный в музыке, послужил источником открытия и расшифровки музыкального языка И.С.Баха.

Необходимо отметить, что при выборе слов поэтического текста для музыкальной иллюстрации, И.С.Бах, как показали исследования, всегда руководствовался субъективным восприятием. Выделяя посредством музыкальных мотивов определенные слова, композитор вкладывал свой личный творческий замысел в трактовку канонического первоисточника.

Музыкальные фигуры, обозначающие понятия окружающего мира в дальнейшем послужили основой для развития звукоизобразительности в музыкальном искусстве, например в творчестве Л.Бетховена (Пасторальная симфония), Н.А.Римского-Корсакова (звучание природы) и др., а также принципов системы лейтмотивов в опере (Р.Вагнер).

В музыкальной науке XX в. было дано теоретическое обоснование музыкально-риторическому аспекту взаимодействия слова и звука. Б.В.Асафьев выделив значение слухового опыта в качестве предпосылок развития музыкального искусства, ввел понятие музыкальной интонации как осмысления звучаний сложившихся в систему и зафиксированных человеческой памятью звуковых последовательностей и отношений: тонов, ладово-гармонических средств. Исследователем также было указано, что каждая эпоха

вырабатывает свою систему мелоса и интонаций, образуя прочные ассоциации подобные смысловой словесной семантике.

Союз слова и музыки имеет функциональное значение для выражения художественного содержания. Слово и музыкальный звук как средства выразительности могут служить органическим дополнением друг друга с точки зрения способов передачи содержания. В естественной речи содержание передается через значения слов языка, а в музыке оно выражается в звуковых образах. По Б.М.Теплову центральной функцией речи является функция обозначения, а музыки – выражения. Выполнение данных функций не исключает значимости выразительности речи или конкретизации музыкальных образов и звучаний, но именно эти функции составляют их основное, конституирующее значение.

Несмотря на функциональные различия, искусства слова и музыки имеют принципиально важные родственные черты. Во-первых, их главным средством выразительности является звук, который как физическое явление, имеет одну и ту же природу происхождения – звуковой волны. Лингвистические исследования подчеркивают данный факт (А.Мартине), согласно которому человеческий язык представляет звуковые знаки, тогда как привычные нам графические эквиваленты есть суть их отождествление в сознании. Второе положение логично вытекает из первого. Любое высказывание разворачивается во времени, т.к. его звуковые составляющие представляют линейную последовательность.

На рубеже XIX – XX вв. музыканты и филологи (В.А.Богородицкий, Л.Л.Сабанеев, О.Э.Озаровская, Н.А.Пашков и др.) неоднократно указывали, что художественное слово, будь то поэзия или проза, всегда мысленно произносится и, хотя бы в мысленном представлении, имеет все свойства произнесенной речи. Как мыслимое, так и воспроизводимое звучание мелодии или речи, как показывают экспериментальные исследования (В.А.Богородицкий, А.Н.Бернштейн) одинаково сопровождается изменением напряжения голосовых связок. Отличие составляет лишь беззвучность – отсутствие протекающей воздушной струи.

Музыкальность естественной речи составляет ее звуковая структура, ритмы и рифмы художественного слова, тембр, динамика, акцентуация и метрические связи. Данные свойства не только становились причиной поисков специальных эквивалентов для фиксации аналогичных нотной записи. Среди неоднократных попыток записи мелодии речи на слух и при помощи приборов известны опыты создания музыкального произведения – романса – мелодический рисунок которого является точной записью звуковысотных и ритмических соотношений голоса чтеца (О.Э.Озаровская). Экспрессия и выразительность живой речи, а также и литературной служит для выражения эмоций. Эмоциональное отношение человека, произносящего что-либо, чаще всего с легкостью угадывается по смыслу интонации, даже если язык не известен.

В контексте научных исследований данного направления, можно сделать вывод, что взаимодействие словесного и нотного текстов в вокальной музыке представляет проблемную область, требующую специального рассмотрения. Вокальные жанры представляют единственное направление музыкального искусства, в котором художественное слово и музыкальный звук разворачиваются во времени одновременно и параллельно друг с другом.

Литературно-поэтический текст, выбранный в качестве подстрочника, имеет собственные музыкальные характеристики, выражающие неповторимый и уникальный художественный образ. Музыка, написанная композитором, представляет по отношению к словесному тексту интонационный инвариант. Таким образом, можно сказать, что поэт (литератор) и композитор вступают друг с другом в диалог. Интонация, как речевая, так и музыкальная в этом случае становится не только средством общения, но и неким объективным критерием для сопоставления и сравнения художественных идей.

Интерпретация как понятие диалогической концепции культуры

Теория интонации Б.В.Асафьева служит одним из оснований для понимания и объяснения музыкального текста. Приемы и принципы изучения содержания художественного произведения составляют проблемную область герменевтики. Согласно определению, данное понятие представляет теорию интерпретации текста и науку о понимании смысла. Герменевтика как метод широко применяется в гуманитарных науках в связи с истолкованием историко-культурных фактов. Данный метод получил большее распространение в литературоведении, тем не менее, термин музыкальная герменевтика начинает употребляться все более активно. Предметом герменевтики является интерпретация, как аспект понимания, направленный на смысловое содержание художественных текстов.

Для понимания музыкального произведения принципиально важным является вопрос о соотношении художественного содержания и нотного текста. В XX в. научными исследованиями было доказано, что нотный текст – это семиотическая система, при помощи которой композитор выражает результаты своей внутренней психической творческой деятельности, реализует художественные идеи. С точки зрения семиотики нотные знаки являются нехудожественной системой. Перевод духовного художественного содержания при помощи нотного текста имеет в качестве посредника личность исполнителя. Согласно теории С.Раппопорта, тождественное равенство между идеями, сформировавшимися в сознании автора произведения, его нотной записью и художественно-исполнительским претворением исключено, потому что индивидуально-личностный замысел не может быть точно зафиксирован посредством знаковой системы.

Одной из наиболее приоритетных областей в современных исследованиях художественной культуры становятся коммуникативные возможности искусства. Искусство получает трактовку как средство диалога между личностями, совершенствующимися в этом процессе. Понятие личность в данном контексте представляется как субъект жизнедеятельности, обладающий правом свободного выбора направлений и способов развития, а также несущего за этот выбор ответственность.

Современные исследования предлагают несколько видов диалогических концепций субъектов художественной коммуникации. По результатам их анализа можно выделить ряд наиболее значимых положений.

1. При помощи средств художественной выразительности автор произведения воплощает свои эмоциональные переживания. Механизм ассоциаций помогает зрителю достигнуть подобного состояния и пережить эстетическое наслаждение.
2. Художественное произведение служит способом и посредником коммуникации зрителя с идейным полем эпохи создания данного произведения, что дает возможность рефлексировать над современностью.
3. Искусство представляет форму коммуникации зрителей друг с другом, открывая новые направления их взаимодействия. Искусство, передавая духовный опыт человечества, способствует установлению общечеловеческого единства.
4. Произведение искусства может нести функцию посредника в отношении человека с самим собой. Коммуникация с произведением искусства способствует самопознанию.
5. Диалог зрителя с произведением искусства предполагает усиление активности зрителя как субъекта восприятия, что, по мнению Л.С.Выготского обусловлено способностью и потребностью каждого человека интерпретировать произведение искусства с позиции индивидуально-личностных смыслов. Проявляя способность к самоизменениям, зритель становится партнером субъект-субъектного диалога.

Диалог субъектов художественной коммуникации в своей сущности является преобразующим процессом. Взаимодействие его участников проходит на различных уровнях и приводит к личностным изменениям посредством обогащения индивидуального субъектного опыта.

На примере камерно-вокального творчества можно выделить следующих субъектов художественной коммуникации: поэт, композитор, исполнитель, слушатель, критик. Если рассматривать оперный жанр, то к перечисленному ряду будут добавлены: либреттист, режиссер (в некоторых случаях также художник-постановщик). Каждый из участников выделенных схем реализует свой личный

субъектный опыт, создавая свою интерпретацию в общем процессе художественного творческого диалога.

Поэтическое искусство в камерно-вокальном творчестве

В русском и западно-европейском камерно-вокальном творческом наследии можно выделить ряд образов-тем, неоднократно послуживших источником вдохновения композиторов. Художественные образы, созданные поэтами в стихах, в музыкальном воплощении не только обретали вторую жизнь, но и обогащались новыми красками, раскрывали новые грани содержательного смысла. В интервью журнала «Музыкальная жизнь» В.Н.Чачава, выдающийся пианист, концертмейстер, профессор и заведующий кафедрой концертмейстерского искусства МГК им.П.И.Чайковского упомянул, что его личная коллекция романсов на стихи А.С.Пушкина «Не пой, красавица» насчитывает около 30 экземпляров, тщательно собираемых им. Это стихотворение было положено на музыку такими композиторами, как С.Рахманинов, А.Глазунов, Н.Рубинштейн, С.Фейнберг, К.Гедике, М.Ипполитов-Иванов, Т.Хренников, Ф.Яруллин – вот далеко не полный список.

Приведем еще примеры из русской поэзии. Не менее популярным в творчестве композиторов является стихотворение А.С.Пушкина «На холмах Грузии». Несколько примеров представлено в данном учебном пособии. Среди композиторов, романсы которых также заслуживают внимания, но не вошли в сборник, можно назвать следующих: А.Петров, О.Тактакишвили, Р.Габичвадзе, В.Хотинов, А.Корепанов, М.Жербин, С.Юдаков и др. Стихотворение А.С.Пушкина «Ночной зефир» обрело музыкальную жизнь в творчестве М.Глинки, А.Даргомыжского, Н.Рубинштейна, С.Танеева, А.Глазунова, Э.Направника, Н.Метнера, А.Петрова, В.Шебалина и др.

Некоторые стихи в музыкальной интерпретации известны под различными названиями. Стихотворение А.С.Пушкина «Зимний вечер» в произведениях вокальных жанров не менее известно как «Буря мглою небо кроет». Эти слова были положены на музыку Н.Метнером, Г.Свиридовым, М.Анцевым, Э.Направником, С.Фейнбергом, Я.Эшпаем, М.Яковлевым, П.Драгомировым, Н.Ладухиным, М.Красевым и др. Стихотворение А.С.Пушкина «Я здесь, Инезилья» в творчестве некоторых композиторов получило название «Испанский романс». Музыка к этим словам была написана композиторами: М.Глинка, А.Даргомыжский, Н.Метнер, В.Шебалин, М.Гнесин, М.Жербин, В.Дешевов и др.

Внимательное изучение списков композиторов позволяет сделать предположение, что создание некоторых произведений, возможно, преследовало учебно-инструктивные задачи в классах по композиции высших музыкальных учебных заведений. Данное предположение, тем не менее, не умаляет значение их творческих результатов, достигших во многих случаях уровня профессионального мастерства.

Кроме поэзии А.С.Пушкина, наиболее любимой композиторами, на музыку неоднократно были положены стихи М.Ю.Лермонтова («Ангел», «Мне грустно», «Горные вершины»), Г.Гейне («Желание»), В.Гете («Песнь Маргариты» из «Фауста»), В.Шекспира («Сонеты»), А.Фета («Я тебе ничего не скажу») и мн.др.

Художественную ценность в вокальном произведении представляют не только музыкально-выразительные средства: интонационное строение мелодии, ладогармонические особенности и т.д., но и характер взаимосвязи музыкального и поэтического содержания. В процессе работы композитора со словесным текстом оригинальный замысел поэта может претерпевать некоторые изменения. Идейное переосмысление или структурное варьирование являются результатом преломления творческой индивидуальности композитора сквозь призму поэтического первоисточника. Литературно-поэтические тексты, неизменно привлекающие внимание композиторов, в большинстве случаев представляют лучшие образцы поэтического искусства, что оправдывает необходимость их тщательного изучения при помощи литературоведческого анализа.

Стихотворение А.С.Пушкина «На холмах Грузии»

Анализ поэтического первоисточника

На холмах Грузии лежит ночная мгла;
Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко; печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит,
И сердце вновь горит и любит — оттого,
Что не любить оно не может
1829

Стихотворение А.С.Пушкина «На холмах Грузии...» является одним из шедевров любовной лирики. Гениальность поэта проявилась в способности в предельно лаконичной форме выразить непосредственность эмоционального переживания, связанного с глубоким, взволновавшим душу чувством героя. В то же время, для создания сложного образа душевных волнений были использованы самые простые выразительные средства: не прибегая к использованию необычных сравнений, ярких эпитетов или красочных метафор, художественный образ оказывается созданным при помощи обыденного языка, где все слова взяты в их прямом значении.

Стихотворение было написано А.С.Пушкиным в 1829 году, во время путешествия в Арзрум. Известен биографический факт, что поездка на Кавказ, впервые увиденный поэтом во время первой ссылки и оставившим неизгладимое впечатление, во второй раз имела большое значение в жизни А.С.Пушкина. Путевые

записки «Путешествие в Арзрум» как литературный дневник этого жизненного периода представляют для исследователей интерес и ценность, приоткрывая завесу над тайными источниками творческого вдохновения поэта, вернувшими ему бодрость и силу духа.

Стихотворение было впервые опубликовано в 1831 году под названием «Отрывок». Имя его адресата до сих пор является предметом научных исследований, т.к. оно не содержит никаких намеков на конкретные биографические факты. Были сделаны предположения, что стихотворение могло быть посвящено Н.Н.Гончаровой, М.Н.Раевской-Волконской, Е.А.Карамзиной, но ни одно из них не было подтверждено точными сведениями. В то же время, сохранившийся листок рукописи А.С.Пушкина – черновик стихотворения «На холмах Грузии...» свидетельствует о чрезвычайно вдумчивой и кропотливой работе поэта в процессе создания окончательного варианта. Об этом говорит обилие зачеркнутых, исправленных и переделанных строк. Сильное и глубокое впечатление, производимое миниатюрным стихотворением, отличающегося особенной простотой и легкостью, обусловлено глубоким смыслом каждого слова, среди которых ни одно не является случайным и тщательно подобрано по семантическому значению, ассоциативному ряду и фонетическим качествам.

Изучение черновых рукописей поэтов и писателей позволяет не только воспроизвести логический ход творческой мысли, но и понять во всей полноте художественный замысел. Так, С.М.Бонди, выдающимся знатоком пушкинских черновиков, чрезвычайно трудных для прочтения, был восстановлен первоначальный вариант стихотворения «На холмах Грузии...», выглядевший следующим образом:

Все тихо. На Кавказ идет ночная мгла.
Восходят звезды надо мною. Мне грустно
и легко. Печаль моя светла;
Печаль моя полна тобою.

Тобой, одной тобой. Унынья моего
Ничто не мучит, не тревожит, И сердце
вновь горит и любит — оттого
Что не любить оно не может.

[Прошли за днями дни. Сокрылось много лет.
Где вы, бесценные созданья?
Иные далеко, иных уж в мире нет —
Со мной одни воспоминанья.]

Я твой по-прежнему, тебя люблю я вновь.
И без надежд, и без желаний, Как пламень
жертвенный, чиста моя любовь
И нежность девственных мечтаний.

Третье четверостишие, взятое в квадратные скобки, было зачеркнуто поэтом. Существует предположение исследователей, что вторая строфа также была отброшена, и в первом варианте стихотворение состояло из первого и четвертого четверостиший. Содержанием стихотворения изначально было возвращение прежнего чувства к любимой в прошлом и не названной по имени женщине. Эта тема исчезла в дальнейшем, когда первое четверостишие было подвергнуто переработке, восстановлено без изменений второе, ставшее последним, а четвертое исключено. В издании 1831 года стихотворение под названием «Отрывок» было напечатано без пробелов между строфами и через запятую, вместо точки, поставленной в рукописи. Данные едва заметные изменения в пунктуации, по мнению отдельных исследователей¹, отразились на композиции стихотворения и внесли дополнительные смысловые оттенки. Значение переработанного стихотворения, в котором были отмечены изменения темы, композиции и идейного смысла в целом может быть раскрыто при помощи анализа его литературно-поэтических приемов и художественно-выразительных средств.

Описание пейзажа в первых строках стихотворения создает лирическое настроение, подготавливает эмоциональный фон для восприятия основной – любовной темы. В традиции русского искусства романтизма за темами Грузии и Кавказа закрепилось семантическое значение экзотики. Таким образом, указание места, также как и времени действия – ночь – создает атмосферу поэтического образа.

В сравнении чернового и опубликованного вариантов стихотворения заметны различия в описании зрительного образа. Тогда, как в первом варианте можно отметить движение природе: «восходят звезды», «идет ночная мгла», в окончательном тексте окружающий мир недвижим: «ночная мгла» - лежит. Умиротворенное состояние природы, отсутствие упоминания о звездах наводит на мысль о скрытом указании на другое время суток: в процессе редактирования рукописи действие сюжета было отодвинуто: вечернее время сменила ночь. В тексте также появились характерные для поэтического стиля А.С.Пушкина элементы, конкретизирующие место действия: широкое обобщение «Кавказ» сужается до точного определения местности: место протекания реки Арагвы в Грузии. Введение соответствующих названий усиливает эффект экзотичности. Исследователями также было отмечено скрытое противопоставление в первых строках двух начал: высоких гор и долины реки. По мнению Ю.М.Лотмана, глубокий звук «у» в слове «шумит» создает слуховой образ воздушного пространства, границы которого не видны: очертания гор лишь виднеются в темноте, а расстояние до реки можно определить только по рокочущему гулу. Особенности описания пейзажа создают эмоциональное состояние покоя, умиротворения, печали, сосредоточенности героя на своем чувстве.

¹ Пискунова О.В. Анализ стихотворения «На холмах Грузии» А.С.Пушкина. - http://www.wiki.vladimir.i-edu.ru/index.php?title=Конкурс_методических_разработок_по_творчеству_А.С._Пушкин

Изучение следующих двух строк, посвященных внутреннему состоянию лирического героя, обнаруживает противоречия. В описании душевных переживаний поэт соединяет не только разные, но даже трудносовместимые чувства: «грустно и легко», «печаль ... светла». Подобный прием в литературоведении получил особое название, это – оксюморон, или «соединение логически не сочетаемых, противоположных понятий». В данном случае оксюморон является двойным, что усиливает экспрессивность высказывания. Эмоциональное напряжение разрешается в четвертой строке, когда упоминание любимой снимает недоумение: герой испытывает грусть и печаль, находясь вдали от нее, но чувства его при этом легки и светлы, потому что им владеет мысль о возлюбленной. Меланхолическая задумчивость чувств, мягкость оксюморонов (сравн. «свирепая радость», «холодная ярость»), выражение эпитетов именными сказуемыми² позволяют выразить характер любовного чувства словом «нежность». Медитативность в развитии, интимность переживания позволяют почувствовать особенности элегического жанра.

Вывод о музыкальности, напевности стихотворения А.С.Пушкина позволяет сделать анализ звукового состава. Исследователями отмечено обилие звонких согласных (две трети от общего количества), особенно плавного «л», носовых «м» и «н»; отсутствие труднопроизносимых звуковых сочетаний и слов, в которых было бы более двух согласных подряд (слова «грустно», «сердце» упрощаются при произношении «грусно», «серце»); отличительные для стиля поэта эффектные и оригинальные рифмы, часто встречающиеся в «Евгении Онегине» или шуточных посланиях не были использованы, основной принцип создания рифм является «звуковым», нивелирующим различия смысловых значений. По мнению Ю.М.Лотмана, параллелизм пейзажа и душевного мира, подчеркивается системой звуковых повторов, и создает фонетический эффект эха:

Грузии – грустно
Лежит мгла – легко
Ночная – печаль
Мгла – моя светла

Композиционное строение первого четверостишия также отличается выдержанной симметрией, создающей ощущение гармонии, равновесия, мелодической напевности. Ритмическая структура, в которой чередуются шести и четырехстопные ямбы, гармонично сочетается с перекрестной рифмовкой с обычным для А.С.Пушкина соблюдением «правила альтернанса» (чередования)³. Плавное завершение каждой пары стихов женской рифмой смягчает контраст. Ритмико-звуковая симметрия пар стихов полностью совпадает с тематической: описание природы сменяет сосредоточенность на личном чувстве. Метрическое и смысловое

² Пискунова О.В. Анализ стихотворения «На холмах Грузии» А.С.Пушкина. - <http://www.wiki.vladimir-i-edu.ru/index.php?title=Конкурс> методических разработок по творчеству А.С. Пушкин

³ мужские рифмы (с ударением на последнем слоге) в нечетных стихах чередуются с женскими (с ударениями на предпоследних слогах) в четных стихах (схема абаБ; большой буквой принято обозначать женскую рифму, маленькой — мужскую).

членение поддержано синтаксическим строением, выраженным в разделении цезурами частей речи (обстоятельство места отделено цезурой от подлежащего со сказуемым в первом стихе) и предложений (два законченных простых предложения в третьем стихе).

Гармоничное строение первой строфы, выдержанное с точки зрения композиции, метроритма, смыслового членения, тем не менее, не может быть воспринято как единое целое, потому что в нем отсутствует графическое логическое завершение. А.С.Пушкин, в процессе отделки черновой рукописи, соединяет четверостишия, убирая между ними пробел, и заменяет точку, обозначающую при чтении понижение голоса и завершение фразы, запятой, требующей интонации антикаденции, т.е. повышения голоса в ожидании продолжения.

Выражение спокойной тихой нежности неожиданно прерывается всплеском накопившейся страсти. Четырехкратное повторение слова «тобой» (в предпоследнем случае использовано синонимичное усилительное «одной») означает взрыв экспрессии. Данный эффект создан при помощи специального литературного приема – стилистической фигуры градации. Контраст второго четверостишия составляет также резкое усиление активности, противопоставление действия статике (вместо сказуемых-эпитетов введены сразу шесть глаголов, главный из которых – «любить» - встречается дважды).

Обращения в стихотворении также имеют особую семантическую окраску. Поэтическое обращение к любимой «ты» свидетельствует о самопожертвенности любви. В черновом варианте эта идея была выражена непосредственно, а в окончательном – более тонко, деликатно. Ю.М.Лотманом было отмечено, что посвященное любви стихотворение представляет собой авторский монолог, что предполагает по жанру и типу речи центральное положение субъекта – лирического героя. Тем не менее, носитель речи появляется лишь в косвенных падежах: «предо мной», «мне грустно», тогда как личное местоимение «я» полностью отсутствует. Безличные конструкции полностью нивелируют эгоцентрические краски, что усиливает выделение поэтического смысла слова «тобой» и подчеркивает чистоту и бескорыстную жертвенность любви.

В первых строках второго четверостишия усиление эмоционального напряжения достигается при помощи скрытого оксюморона: состояние унынья дорого герою потому, что «ничто не мучит, не тревожит» и не мешает ему предаваться мечтам о любимой. Усилению экспрессии также способствует введение близких по значению глаголов (мучить и тревожить). Кульминация стихотворения наступает в предпоследней строке, где развитие чувства достигает своей вершины. Соединение при помощи союза «и» двух однородных членов предложения, глаголов-сказуемых (к подлежащему «сердце») является новым усилительным повтором. Таким образом, повтор оказался главной стилистической фигурой и средством воздействия на читателя. Уместно добавить, что подобный прием не распространен в творчестве

А.С.Пушкина, отличающегося, напротив, предельным лаконизмом художественно-выразительных средств.

Композиционное строение второго четверостишия полностью меняет характер, по сравнению с первым: становится неуравновешенным, беспокойным. Неровная, изменчивая стихотворная интонация выражает страстный, прерывистый характер речи. Плавность высказывания нарушается внутрстиховыми паузами: достигнув вершины эмоционального нагнетания, предложение завершается раньше, чем заканчивается стих. Пауза, образовавшаяся на границе стиха, создает внутри него ритмический разлом. Выделенное таким образом слово «оттого» сосредотачивает внимание читателя на причине всего предыдущего высказывания, подчеркивает его значение. Выделение кроме того обусловлено присутствием интонационного тяготения между словами «оттого» и «что», как устойчивого словосочетания, представляющего составной союз, который обычно произносится слитно, как одно фонетическое слово с единственным ударением на «что».

Перенос ударения и пауза подготавливают заключительный стих, в котором выражается итог, главная мысль и художественная идея всего стихотворения. Объяснение причины любви отсутствуют. Вместо этого, последнее предложение имеет тавтологическое значение: «любит оттого, что любит», что создает исключительно значимое противоречие между интонацией и содержанием. Восходящее движение интонации после кульминации на слове «оттого» неожиданно прерывается и падает – поэт чувствует растерянность, потому что сам не знает причины своего безнадежного чувства. В то же время, кажущаяся беспомощность имеет глубокий смысл – высшая форма любви это бескорыстное чувство, которое не нуждается в условных причинах и объяснениях.

Сравнение стихотворения с его первоначальным вариантом позволяет сделать вывод, что творческая мысль поэта, возникнув от воскреснувшего чувства любви к неназванной женщине, достигла иного духовного уровня широкого обобщения о невозможности жить без любви. Очарование лирического стихотворения обусловлено его богатым образным содержанием о возвышенной и всепоглощающей силе любви, заключающей всю гамму любовных переживаний от тихой нежности до бурной волнительной страсти.

Исследователи неоднократно указывали на чрезвычайную тонкость в построении фонологической партитуры стихотворения. Его напевность создается системой аллитераций и ассонансов: неоднократным повтором мягкого «л» в сочетании с гласными (ле, ля, лю), переключкой гласных (а, у, о). Ю.М.Лотман указывает на наличие ассоциативной связи в творчестве А.С.Пушкина слов Грузия-грусть-печаль, где переход «з» в «с» оглушает звук, подкрепляющий звуковое совпадение Груз-грус. Сам поэт отмечал заунывный характер грузинских песен как приятный его слуху. Фонетическая антитеза грусти и любви в стихотворении выражена противопоставлением двух рядов слов: твердого «у» в словах «Грузия,

грусть, унынье, мучить» и «у» йотированного, т.е. «ю» в словах «тобою, любит, любить». Семантическое противопоставление ударных «а» и «о» также поддержано рядами слов: «мгла, Арагва, светла, полна» и «мною, тобой, одной, оттого».

Романсный характер стихотворения обусловлен не только его особыми фонетическими свойствами, в которых угадываются закономерности, несущие тонкий поэтический смысл. В комментариях в руководстве к чтению стихотворения вслух Ю.М.Лотман рекомендует внимательно и прочувствованно относиться к произнесению текста, тщательно артикулируя каждый звук, добиваясь плавности и естественности звучания голоса, без аффектации.

Тонкая организация грамматической структуры текста вносит дополнительные семантические смыслы. Образ субъективного состояния лирического героя имеет задумчивый и философский характер. В последних стихах носителем действия выступает не личное местоимение, а «сердце». Положение автора-повествователя оказывается в позиции стороннего наблюдателя, что требует эмоционально ровной и сдержанной интонации в голосе чтеца.

В заключении литературоведческого анализа можно сделать вывод, что стихотворение А.С.Пушкина «На холмах Грузии» является гениальным шедевром искусства поэзии, содержащем в себе необъятное богатство ассоциативных связей и семантических значений. Каждая новая вокальная интерпретация открывает неизвестные грани его смыслов, приближая нас к осознанию во всей полноте его художественного содержания. Лингвистический анализ данного стихотворения открывает в нем уникальные фонетические свойства, что объясняет его особую музыкальность и напевность речевой интонации. Стоит отметить, что подобные приемы характеризуют поэтический стиль А.С.Пушкина в целом, благодаря которым его поэзия встречается в вокальном творчестве композиторов различных эпох и стилей наиболее часто.

Литературоведческий анализ необходим для понимания художественных закономерностей структуры и содержания поэтического произведения. Данные закономерности имеют тесную логическую взаимосвязь с музыкально-выразительными средствами. Выполненный анализ послужит научным фундаментом сравнения представленных в сборнике вокальных интерпретаций и будет способствовать глубокому пониманию, целостному эмоциональному восприятию музыкальных образов и проявившихся в них творческих индивидуальностей различных композиторов.

Романс Н.А.Римского-Корсакова «На холмах Грузии»
Музыкально-драматический анализ

Романс Н.А.Римского-Корсакова «На холмах Грузии» был написан в 1866 г. и относится к одному из ранних опусов его камерного вокального творчества.

Композитор посвятил романс певице С.И.Зотовой, с которой познакомился в кругу друзей, и вдохновившей его красотой своего голоса на сочинение вокальной лирики. В романсе проявились характерные черты стиля композитора – свежесть и непосредственность лирического высказывания, декламационность, элементы звукоизобразительности и интерес к восточной тематике.

Данный романс является одним из самых известных музыкальных воплощений одноименного стихотворения А.С.Пушкина. Он будет рассмотрен как образец вокального искусства, в котором взаимосвязь поэтического и музыкального содержания выражена в наиболее совершенной форме, а проявление композиторской индивидуальности органично сочетает меру тонкого, деликатного и, в то же время, смелого творческого отношения. Музыкально-выразительные средства, использованные композитором, были также подробно рассмотрены Н.А.Малышевой, педагогом, концертмейстером, среди выдающихся учениц которой можно назвать И.К.Архипову. Ее работа «О пении», написанная в форме методического комментария для вокалиста и концертмейстера к исполнению ряда русских романсов, будет служить основанием для проведения настоящего анализа.

Рассмотрим подробно романс Н.А.Римского-Корсакова «На холмах Грузии» в контексте литературоведческого анализа.

Художественный образ романса в целом соответствует настроению поэтического первоисточника. Это лирическое высказывание, посвященное искреннему нежному, но заключающему в себе огромную силу страсти чувству. Мелодика романса отличается простотой и естественностью, а форма и музыкально-выразительные средства – предельным лаконизмом. Следуя рекомендациям к чтению Ю.М.Лотмана об отсутствии аффектации в голосе при чтении данного стихотворения, можно охарактеризовать манеру исполнения романса вокалистом как задушевное и проникновенное пение, а игру концертмейстера как чуткую и внимательную поддержку партии солиста. Задумчивость и философская сдержанность представляют эмоциональный фон высказывания, как в поэтическом, так и в музыкальном варианте.

Словесный текст романса соответствует поэтическому оригиналу – он дан полностью без повторов. В то же время, сравнение обнаруживает дважды замену слов. В первом случае композитор поменял местами слова «одной» и «тобой» на границе раздела, во втором - заменил слово «любит» на «бьется» в предпоследней фразе. Значение обеих замен является чрезвычайно важным, т.к. вносит принципиально новые смысловые оттенки в художественный образ. Для того чтобы понять глубину смысловых преобразований в полной мере, необходимо подробно проследить развитие образа, содержание которого выражается во взаимодействии музыкально-выразительных и поэтических средств.

Описание спокойно-величественного горного ночного пейзажа и бурлящей в глубине реки выполнено Н.А.Римским-Корсаковым детально при помощи звукоизобразительных средств. Первые два аккорда, взятые последовательно в

высоком и низком регистре создают образ необъятного воздушного пространства от вершин гор до дна реки. Вступление составляют всего два аккорда половинными длительностями, общее движение музыки размеренное, неторопливое. Музыкальные средства рисуют образ ночной тишины и безмолвия.

Начиная с третьего такта движение аккордов половинными длительностями направлено в обратном движении из низкого в высокий регистр. Достигнув вершины, аккомпанемент внезапно устремляется вниз: рокочущий шум горной реки передан триолями шестнадцатых в низком регистре. Медленный темп, крупные длительности в аккомпанементе, узкий тесситурный диапазон вокальной мелодии соответствует ровному, спокойному, медитативному состоянию героя, сосредоточенного на своем чувстве.

Картину горной природы сменяет печальная задумчивая вокальная кантилена, скрепленная мягкими синкопами аккомпанемента. Ровность и метричность темпа и ритма, пульсирующего на одном звуке, подчеркивают глубину лирического переживания. Использованный поэтический прием оксюморона поддержан композитором. Соединение логически не сочетаемых слов в тексте сопровождается некоторым напряжением в музыке.

Во-первых, экспрессивность кантилены усиливается благодаря синкопированному ритму. Во-вторых, соединение трудносовместимых слов («печаль ... светла») привлекает внимание слушателя при помощи необычного гармонического оборота. Вводный септаккорд обнаруживает доминантовый бас, благодаря изменившемуся расположению, поэтому следующий за ним плагальный оборот S – T воспринимается на слух как ослабление функционального тяготения. Подобная последовательность функций является довольно редкой и малоупотребимой в классической гармонии. Необычное функциональное движение обостряет внимание к гармонической логике, которая, соответствуя поэтическому приему, содержит противоречия.

Точное соответствие поэтических и музыкальных средств достигнуто композитором в конце первой части романса. В тот момент, когда эмоциональное состояние покоя и нежной мечтательности внезапно обрывается всплеском накопившейся страсти в стихотворении, в музыке умиротворение также неожиданно прерывается взлетом любовных чувств, переполнивших душу. Если о силе экспрессии в словесном тексте мы догадываемся, анализируя литературный прием, использованную поэтом стилистическую фигуру градации, то выражение страсти в музыке исключает разночтения: звуки мелодии разорваны паузами, использованы динамические оттенки «f» и «sf», в аккомпанементе заметна резкая смена регистра и учащение ритма.

Введение приема градации в поэтическом тексте требует подчеркивание синонимичности местоимений «одной» и «тобой». С другой стороны, зрительное опознавание градации возможно, если основное местоимение будет завершать фразу.

Синоним же использован для чередования слов, нивелирования прямого повтора. Композитор, в отличие от поэта, располагает более гибким инструментом для создания эмоционального эффекта. Для обозначения градации как усиления экспрессии в музыке более эффективно служат динамические обозначения. Арсенал средств, повышающих или снижающих напряжение в несколько раз выше: может быть использованы смены темпа, штрихов, тембров и мн.др. Поэтому чередование одинаковых слов может создавать эффект разнообразия, при смене выразительных красок. Местоимение «одной» в новой позиции оказывается выделенным, что больше соответствует окончанию экспрессивной фразы.

Музыкально-выразительные средства открывают возможность значительно более свободного членения поэтического текста, вне зависимости от рифмы и длины фраз. Интонация антикаденции в конце первого четверостишия, меняет форму стихотворения, что не может быть указано иным способом, кроме синтаксиса. Форма романса, точно воссоздавая поэтический замысел, воспринимается полностью органично. Правильное расположение границы частей романса относительно художественного смысла словесного текста точно выполнено музыкальными средствами.

Музыкальное развитие второй части отличается значительным динамизмом по сравнению с первой, что соответствует противопоставлению действия статике в стихотворении. Медленно, ритмично, однообразно колеблющиеся восьмые в темпе *meno mosso* ассоциируются со зрительными образами слов «унынье», «ничто не мучит, не тревожит». Метричная ровная пульсация характеризует философско-созерцательное самоуглубленное состояние героя, наблюдающего за своим чувством как бы со стороны. Объективное восприятие личных переживаний в данном смысловом контексте приобретает значение бескорыстного чувства, любви без эгоистических желаний.

Эмоциональная отрешенность лишь поверхностно характеризует состояние героя. Глубокое чувство, таящееся в его душе, обладает невероятной силой, которая может вырваться наружу подобно внезапно взорвавшемуся вулкану. После небольшого затишья любовные эмоции в душе героя просыпаются с двойной силой. Кульминация в романсе достигается ускорением темпа, усилением динамики, оживлением мелодического рисунка; возникают интонации, близкие к речитативу, появляется пунктирный ритм. В музыке значительно усиливается волнение. Ровное чередование аккордов, выписанных четвертями, во фрагменте, предполагающем учащение пульса (*poco stringendo*) при подготовке кульминации вызывает ассоциацию с биением человеческого сердца. Возможно, именно звуковое сходство подтолкнуло Н.А.Римского-Корсакова к замене слова поэтического первоисточника. Вместо «любит» он употребил слово «бьется», что имеет двойное значение в художественном смысле.

Во-первых, образовалось естественное, привычное на слух словосочетание «сердце бьется». Введение логически устойчивого сочетания слов способствовало объединению фразы, более цельному ее восприятию, т.к. эпитеты «гореть» и «биться», при описании волнения являются близкими синонимами. Во-вторых, исчез тавтологический оттенок заключительных слов. Подчеркивание исключительного значения смысла слов при помощи интонации оказалось выполненным более естественным способом – музыкальными средствами.

Внутристиховая пауза в кульминации стихотворения была прочувствована и тонко передана композитором. Ритмические разлом составного союза «оттого что» на границе стиха в нотном тексте обозначен *ritenuto*, *diminuendo* и «соскальзыванием» интонации мелодии длинного звука на тон вниз, что продублировано в аккомпанементе. Растерянность героя перед объяснением причины своего чувства выражена в музыке динамическим оттенком «р», возвращением первоначального темпа, спокойствием и размеренностью движения. Синкопированный ритм создает смысловую арку с первой частью, фрагментом размышления о противоречивости лирического переживания.

Отличием является появление мажорного тонического трезвучия (хотя доминанта осталась ослабленной по функциональным тяготениям). Мажорный аккорд имеет значение внутреннего успокоения героя. Бескорыстное чувство, испытываемое им, возвышает и облагораживает душу. Оно является высшей формой любви, когда человек не может представить себе иного существования, как без потребности дарить свои силы, внимание, любовь другим людям.

Передача обобщенного философского смысла требует чуткости от исполнителя. Н.М.Малышева предостерегает вокалистов от чрезмерного увлечения сильным «f» в кульминации и мягким, ненапряженным «р» окончания фразы. Педагог отмечает, что в этом случае романс в целом приобретает смысл, что «сердце героя оживает вновь для любви к когда-то любимой женщине». Наиболее верно передают в своем исполнении смысл поэтических слов и романса Ф.И.Шаляпин, И.К.Архипова. В их драматическом пении все слова приобретают особое выразительное значение, а чувство любви передано как самая прекрасная и возвышенная форма отношения человека к миру.

Романс Н.А.Римского-Корсакова «На холмах Грузии», рассмотренный в контексте литературоведческого анализа, обнаруживает безукоризненное соответствие художественной идее и глубине замысла поэтического первоисточника. Стихотворение и романс характеризуют простота и лаконизм выразительных средств, использованных для передачи глубины и силы художественного образа. Тонкость и точность композиторской трактовки образа подтверждают общие качества, отмеченные в рекомендациях к исполнению. Ю.М.Лотман в комментариях в руководстве к чтению стихотворения вслух и Н.М.Малышева в методическом пособии рекомендуют исполнителям – чтецам, вокалистам и концертмейстерам – добиваться

внимательного прочувствованного отношения к тексту, ясной артикуляции, плавности и естественности без аффектации звучания голоса.

Интерпретация стихотворения А.С.Пушкина «На холмах Грузии» в романсах композиторов XIX – XX вв.

Особые качества музыкальности стихотворения «На холмах Грузии», как и поэзии А.С.Пушкина в целом, определили его популярность среди композиторов. На эти слова были написаны романсы русскими, советскими, грузинскими, азербайджанскими, украинскими, эстонскими композиторами XIX и XX вв. Каждый из них по-своему почувствовал и передал тонкость, проникновенность, глубину и силу чувства, запечатленного поэтом. Анализ и сопоставление музыкально-выразительных средств разных романсов с опорой на литературоведческий разбор позволяет выявить особенности творческого замысла композиторов, их субъективную трактовку художественного образа.

Почти все композиторы без исключения, в создании музыки к данному стихотворению прежде всего стараются передать национальный грузинский колорит. Это выражается в усложнении ладо-гармонических средств. Композиторы используют переменный лад (Р.Габичвадзе), остинатные гармонии побочных функций в басовом голосе аккомпанемента (Б.Лятошинский – в тональности *es-moll* на протяжении всего романса бас аккомпанемента выдержан на квинте *des-as*). Во многих случаях функциональные тяготения в романсах выражены крайне слабо. Используется обилие вспомогательных и вводных тонов, хроматизмов, опеваний в мелодии и в аккомпанементе, для передачи гибкости и пластичности восточной песни, что соответствует традициям грузинского народного мелоса (Ю.Яцевич, О.Тактакишвили). В романсе К.Караева тональная определенность наступает в самом конце, когда в душе лирического героя приходит успокоение – основные гармонические функции *D* и *t* появляются только в завершении.

Гармоническая неопределенность и функциональная размытость потребовала гибкого решения формы. Среди всех известных вариантов романса было найдено только два, форма которых замкнута. Это романсы В.Хотинова и А.Корепанова. В первом случае была использована куплетная форма, а во втором – простая трехчастная репризная. Статичность формы определила тип фактуры. В аккомпанементе обоих романсов использованы типизированные формулы, допускающие незначительные варьирования. Во всех остальных известных примерах форма романсов является развивающей, не повторной структуры.

Очень часто композиторы используют элементы звукоизобразительности для создания образа горного ночного пейзажа. В начале романсов используется аккордовая фактура, символизирующая мерное покачивание, ночную тишину и спокойствие. Регистровые контрасты, широкий диапазон инструмента используется

композиторами для передачи огромного воздушного пространства между высокими, уходящими в небесную высь, горными вершинами и глубоким руслом горной реки. Шум бурлящей в темноте воды изображается внезапно появляющимися на слове «Арагва» мелкими длительностями в аккомпанементе (И.Айсберг, Н.А.Римский-Корсаков, Р.Габичвадзе, С.Юдаков).

Интерес представляет сравнение темповых решений музыки композиторами. Многие композиторы почувствовали различие в движении первого и второго четверостишия, что получило объяснение в процессе литературоведческого анализа. Усиление динамичности развития было отмечено изменением характера тематизма, типов фактуры и появлением темповых ремарок.

Так, в романсе В.Мурадели второе четверостишие представляет второй раздел формы. Он отмечен темповым изменением (после *Andante, tranquillo* поставлено *rosso più mosso*). Точно таким же образом поступают Д.Аракишвили, Р.Габичвадзе. Некоторые композиторы используют многочисленные темповые ремарки для создания ощущения гибкости и свободы музыкального развития, чутко следующего за эмоциональным состоянием словесного текста (С.Юдаков, Ю.Яцевич).

Многие композиторы вводят изменения темпа в кульминационной зоне. В.Мурадели использует *accelerando*, а затем *ritenuto*. Подобные примеры можно найти во многих вариантах. Композиторы используют темповые обозначения для формообразования. А.Корепанов выделяет средний контрастный раздел формы при помощи изменения фактуры и темпа (*Adagio - moderato*).

Наибольший интерес в этом плане представляет романс М.Саара, эстонского композитора. Для обозначения общего ускорения движения в романсе он использует ремарки: *lento molto, andante, allegro*, которые появляются на границах частей формы. Изменения обоснованы художественными задачами. Если первый медленный темп передает тишину ночной природы, то значительное ускорение к концу связано с усилением душевного волнения героя и степенью напряженности его переживаний. Стоит отметить свежесть гармонических красок этого романса и особую эмоциональную силу художественного образа, что выделяет данную музыкальную интерпретацию М.Саара среди других.

Одним из нестандартных решений формы романса, а также трактовки художественной идеи является произведение К.Караева. Об интересном решении гармонического плана уже было сказано выше. Данный романс написан в форме периода с развернутой кодой. Конец логической мысли, периода а также динамическая и фактурная кульминации наступают в конце первого четверостишия. К.Караев выделяет слова «одной тобой» и несколько раз повторяет их. Второе же четверостишие, предполагающее более динамичное развитие по замыслу поэта, напротив, угасает. Музыкальная мысль больше не развивается, она только повторяет предыдущие интонации с постепенно уменьшающейся амплитудой интервалов. Если отвлечься от смысла слов, то все второе четверостишие будет восприниматься как

мало значимое дополнение главной мысли, в котором уже ничего не происходит, а только констатируется то, что свершилось ранее. К.Караев принципиально меняет смысловые акценты словесного текста. Размышления героя о значении любви в жизни человека приносят ему спокойствие и силу духа. Это подтверждает тонально-гармонический план, потому что в конце романса наконец приходит функциональная определенность и устойчивость. Появление тоники в заключительных тактах можно сравнить с чувством ясности и уверенности, которое наконец удалось обрести герою.

Интересно проследить в различных музыкальных трактовках закономерности обращения композиторов с текстом поэтического первоисточника. Так, многие из них вводят повторы слов и фраз, логически поддержанных музыкальными средствами и необходимых для достижения естественности развития художественной мысли (В.Мурадели, Ю.Яцевич, К.Караев, М.Саар и др.).

Существует небольшое количество примеров, когда композиторы изменяли слова оригинального текста. Следует отметить, что подобные изменения относятся к изменениям интеллектуального плана. Замена слов является смелым творческим решением композитора и требует строго и убедительного художественного оправдания. В нескольких случаях композиторы поменяли местами слова «одной» и «тобой». Такая замена встречалась в романсе Н.А.Римского-Корсакова, и получила объяснение выше. Можно сказать, что такие же изменения у других композиторов связаны с аналогичными причинами.

Замена одного слова другим, далеким по прямому значению была обнаружена только в одном случае, в романсе Н.А.Римского-Корсакова – вместо глагола «любит» он употребил «бьется». Художественный смысл замены также получил объяснение ранее. Здесь следует оговорить значение замены с точки зрения вопроса интерпретации. Изменения интонационного строя, темпа, ритма, тембра, тонально-гармонического плана, формы касаются в основном только функции выражения. Они относятся к эмоциональной зоне интерпретации, т.к. связаны с субъективным чувством каждой отдельной личности, ее индивидуальным жизненным опытом. Развитие диалога поэта и композитора в большей степени обусловлено внешними обстоятельствами каждой личности – национально-бытовыми, культурными различиями.

Проявление личности в зоне интеллектуальной интерпретации означает непосредственное сотворчество композитора и поэта. Подобные замены можно сравнить с самостоятельным изменением исполнителем в процессе игры нот текста, что встречается крайне редко. Способность композитора к работе на данном уровне свидетельствует о высоком уровне его творческой активности и степени проявления индивидуальности.

В результате анализа и сравнения различных музыкальных трактовок стихотворения А.С.Пушкина «На холмах Грузии» можно сделать вывод, что каждая из них представляет убедительный вариант прочтения поэтического образа. Всем

композиторам удалось точно и глубоко передать художественный замысел поэта. Особенности личностного и культурного опыта каждого из них ярко проявились при выборе музыкально-выразительных средств, которые помогли раскрыть новые грани основной художественной идеи в процессе создания музыкальных интерпретаций литературно-поэтического образа.

***План анализа интерпретации литературно-поэтического текста
в музыкальном произведении***

1. Общее впечатление. Художественный образ в целом
2. Повторы и членение поэтического текста, изменения, в сравнении с первоисточником
3. Интонационное строение мелодии
4. Ладо-гармонические средства
5. Темповые обозначения и динамический план
6. Звукоизобразительные средства
7. Форма
8. Кульминация, расстановка смысловых акцентов композитором
9. Особенности претворения поэтического первоисточника в контексте литературного анализа
10. Интерпретационный замысел композитора, его отношение с поэтическим изначальным художественным смыслом, проявление творческой индивидуальности. Исполнительские традиции

Биографический справочник

Римский-Корсаков, Николай Андреевич (1844 – 1908) – русский композитор, педагог, дирижёр, общественный деятель, музыкальный писатель. Получил образование в петербургском Морском корпусе, по окончании которого (1862 г.) участвовал в плавании на клипере «Алмаз» (Европа, Северная и Южная Америка). В 1859—1860 гг. брал уроки у пианиста Ф. А. Канилле. В 1861 г. стал членом музыкально-творческого содружества «Могучая кучка». Музыкальная деятельность Римского-Корсакова оказалась необычайно широкой. Он был профессором Петербургской консерватории, инспектором духовых оркестров военно-морского ведомства (1873-1884 гг.), директором Бесплатной музыкальной школы (1874-1881 гг.), помощником управляющего Придворной певческой капеллы (1883-1894 гг.), возглавлял Беляевский кружок (с 1882 г.), выступал в качестве дирижера оперных спектаклей и симфонических концертов.

Основная область творчества Римского-Корсакова — опера. Его 15 опер представляют необычайное разнообразие жанровых, драматургических, композиционных и стилистических решений («Псковитянка», «Царская невеста», «Снегурочка», «Майская ночь» и др.). Симфоническое творчество представлено жанровыми произведениями, продолжающими традиции Глинки и связанными с разработкой народных тем («Сербская фантазия», «Испанское каприччио» и др.), а также характерными для «кучкистов» программными сочинениями, преимущественно живописно-картинного или сказочного содержания («Садко», «Антар»). Среди них можно перечислить произведения различного жанра: симфонии, программные симфонические сюиты («Шехерезада»), каприччио, фантазии, увертюры, пьесы концертного жанра (скрипичная фантазия и фортепианный концерт), три кантаты; им написаны также камерные инструментальные произведения, в том числе, для фортепиано, обработки народных песен. Значительное место в творческом наследии занимает камерно-вокальная лирика. Композитором написано 79 романсов, в т. ч. вокальные циклы «Весной», «Поэту», «У моря».

Творчество Римского-Корсакова глубоко самобытно и вместе с тем развивает классические традиции. Гармоничность мировосприятия, тонкий артистизм, совершенное мастерство и прочная опора на народную основу роднят его с М. И. Глинкой. Наиболее характерные черты творческого облика выявляются в произведениях, связанных с миром сказочности, народной фантастики, с поэзией русской природы, красочными картинами народного быта. Здесь раскрываются его замечательный живописно-изобразительный дар, свежесть и особая чистота лирики, искренней, тёплой и несколько созерцательной. Стиль композитора ярко национален. Он использует в своих произведениях подлинные народные темы, проявляет живой интерес к русскому фольклору (сборник «100 русских народных песен») и органично претворяет песенные интонации в собственных мелодиях. Много нового вносит он в гармонию и инструментовку, значительно расширяя и обогащая их колористические возможности. Его ладо-гармоническая и оркестрово-тембровая палитра отличается богатством оттенков, красочностью и блеском.

Мурадели, Вано Ильич (1908 - 1970) – советский композитор. Народный артист СССР (1968 г.). Лауреат двух Сталинских премий (1946, 1951 гг.). Член ВКП(б) с 1942 г. Окончил Тбилисскую консерваторию в 1931 г. по классу композиции у Бархударяна и Багриновского, затем поступил в МГК им. П.И. Чайковского, где совершенствовался под руководством Н.Я. Мясковского и Б.С. Шехтера по классу композиции, и окончил ее в 1938 г. С 1939 по 1948 гг. возглавлял оргкомитет СК СССР, во время войны – художественный руководитель Центрального ансамбля ВМФ СССР, с которым выступал на фронтах и флотах.

«Искусство должно обобщать, должно отражать наиболее характерное и типичное для нашей жизни» — этот принцип В. Мурадели постоянно проводил в своем творчестве. Композитор работал во многих жанрах. Среди основных его сочинений — 2 симфонии, 2 оперы («Великая дружба», «Октябрь»), 2 оперетты, 16 кантат и хоров (поэма-кантата «Вождю», «Кантата о Сталине»), свыше 50 камерно-вокальных сочинений (романсы на стихи С. Кучишвили, А. Пушкина, О. Иоанисяна, А. Гаямова, С.Хрымпе, А. Исаакяна, О. Туманяна, О. Ширази, Овнатяна, А. Софронова А. Твардовского, С. Капутикян, Л. Ошанина, А. Сальникова, Э. Иодковского и др.), музыка к 19 драматическим спектаклям и к 12 кинофильмам («Гибель орла»).

Наибольшую известность ему принесли песни (более 200). Широкую популярность обрели «Партия — наш рулевой» (ст. С. Михалкова), «Россия — Родина моя», «Марш молодежи мира» и «Песня борцов за мир» (все на ст. В. Харитоновой), «Гимн Международного союза студентов» (ст. Л. Ошанина) и особенно — глубоко волнующий «Бухенвальдский набат» (ст. А. Соболева). «В характере дарования моего нового ученика», — вспоминал Шехтер, — «привлекали прежде всего мелодийность музыкального мышления, имеющая истоками народное, песенное начало, эмоциональность, искренность и непосредственность».

Несмотря на огромную творческую работу, Мурадели был неутомимым общественным деятелем: в течение 11 лет он возглавлял Московскую организацию Союза композиторов, принимал активное участие в работе Союза советских обществ дружбы с зарубежными странами. Постоянно выступал в печати и с трибуны по различным вопросам советской музыкальной культуры.

Саар, Март Михкелевич (1882 - 1963) – эстонский композитор, пианист, органист, педагог, народный артист Эстонской ССР (1952 г.). В 1908 г. окончил Петербургскую консерваторию по классу композиции А. К. Лядова и Н. А. Римского-Корсакова, по классу органа Л. Ф. Гомилиуса, по классу инструментовки и чтения партитур А. К. Глазунова. В 1908—1932 гг. преподавал в Учительской семинарии и Высшей музыкальной школе в Тарту. С 1943 г. преподаватель Таллинской консерватории (с 1947 г. проф.) В 1908—1944 гг. выступал как пианист и органист.

В творчестве Саара сформировался современный стиль эстонской профессиональной музыки (хоровые и сольные песни; фортепианные пьесы, в т. ч. 28 прелюдий). Одним из первых оценил древний эстонский (рунический) фольклор и использовал его в сочинениях. Является основателем национальной композиторской школы. Основными жанрами его творчества являются: хоровая музыка (Вечерняя думка (сл. нар.), Красоты дочерям (сл. нар.), симфоническая музыка (2 фантазии, поэма «Пюхаярв»), музыка для фортепиано (Вариации на народную мелодию «Юлес», Фантазия на эстонские темы, сонаты, экспромты, вальсы, баллада) и для органа (Семь

прелюдий и фуг, Фантастическая поэма. Вокальное творчество композитора включает песни и романсы для голоса в сопровождении фортепиано на слова А.С.Пушкина, К. Корсена, К. Сеэта, А. Хаава и др., и поэтические тексты народного эстонского фольклора.

Караев, Кара (1918 – 1982) – азербайджанский композитор и педагог. Народный артист СССР (1959 г.). Один из крупнейших деятелей азербайджанской культуры послевоенного времени. Депутат Верховного Совета СССР, академик Национальной академии наук Азербайджана (с 1959 г.).

Обучался игре на фортепиано в Бакинском музыкальном техникуме у Шароева (1930—1935 гг.), затем — в Бакинской консерватории по классам композиции у Л.Рудольфа и основам народной музыки — у У.Гаджибекова. К этому времени относятся первые композиторские опыты Караева, в которых заметно сильное влияние азербайджанского народного искусства. В 1937 г. принял участие в фольклорной экспедиции, где изучал и записывал песни ашугов и мугамы. Через год поступил в Московскую консерваторию, где совершенствовал мастерство у А.Александрова (композиция) и С.Василенко (инструментовка), а затем — у Д.Шостаковича (1942—1946 гг.).

Композиторскую деятельность Караев совмещал с активным участием в музыкальной жизни Азербайджана: он был художественным руководителем симфонического оркестра Бакинской филармонии, председателем азербайджанского отделения Союза композиторов СССР. На протяжении многих лет преподавал в Бакинской консерватории (в 1949—1952 гг. ректор, с 1959 г. профессор).

Творческое наследие Караева охватывает практически все жанры музыкального искусства. Стиль композитора отличается эмоциональностью и сочетанием драматичности и тонкого лиризма. Ряд сочинений конца 1940-х — начала 1950-х гг. испытывает влияние выдающегося азербайджанского поэта Низами — симфоническая поэма «Лейли и Меджнун», симфоническая сюита «Семь красавиц», наконец, балет на одноимённую тему, ставший вершиной творчества композитора.

Экспрессивный, романтически-эмоциональный, красочный стиль Караева тесно связан с принципами народной музыки. Её влияние заметно даже в поздний период творчества композитора, когда он обратился к более рациональной технике сочинения и экспериментировал с додекафонией (Третья симфония, Скрипичный концерт).

Он также является автором ряда критических статей, некоторые из которых были опубликованы в Баку (1988 г.).

Айсберг, Илья Семёнович (1868 – 1942) - советский пианист, композитор, педагог, музыкальный критик и писатель. В 1902 г. окончил Петербургскую консерваторию по классу фортепиано К. К. Фан-Арка, в 1906 г. - по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. В 1906-1917 гг. в Тбилиси старший преподаватель музыкального училища РМО, в 1917-1923 гг. и 1934-1942 гг. профессор Тбилисской консерватории. В 1923-1934 гг. профессор (в 1923-1928 гг. ректор) консерватории в Баку. Исполнительская и педагогическая деятельность Айсберга сыграла значительную роль в развитии фортепианной культуры Грузии и Азербайджана. Автор произведений для фортепиано (в т. ч. концерта), романсов и др. В 1913-1917 гг. сотрудничал в журналах «Музыка», «Музыкальный современник»,

является автором ряда статей, посвященных, главным образом, вопросам методики игры на фортепиано.

Лятошинский, Борис Николаевич (1894 – 1968) – украинский композитор, дирижер и педагог, один из основоположников модернистского направления в украинской музыке – возглавлял Ассоциацию современной музыки (1926-1929 гг.). Являлся членом оргбюро Союза композиторов Украины (1932-1939 гг.), оргкомитета Союза композиторов СССР (1939-1948 гг.) и правления (1939-1941 гг.). Народный артист Украинской ССР (1968 г.). Лауреат двух Сталинских премий (1946, 1952 гг.). Награжден орденом Ленина, 3 другими орденами, а также советскими и иностранными медалями.

В 1918 г. закончил юридический факультет Киевского университета, в 1919 г. – Киевскую консерваторию по классу композиции Р.Глиэра. С 1920 г. – преподаватель Киевской консерватории, с 1935 г. – профессор (в 1935—1938 и 1941—1944 гг. — профессор Московской консерватории). В 1944-1949 гг. — заведующий кафедры теории музыки Киевской консерватории.

Творческое наследие Лятошинского охватывает все музыкальные жанры; его произведения отмечены высоким мастерством и яркой индивидуальностью стиля, в котором сочетаются характерные особенности музыкальной культуры славянских народов. Автор опер «Золотой обруч», «Щорс», произведений для оркестра (в том числе 5 симфоний, 3 симфонических поэм, 3 сюит), 5 струнных квартетов, «Украинского квинтета» и других инструментальных ансамблей; кантат, хоров, фортепьянных пьес (Отражения), романсов, музыки к драматическим спектаклям и фильмам («Тарас Шевченко»).

Главный принцип композиторского мышления Лятошинского – симфонизм, который проявляется во всех без исключения произведениях – от крупнейшего полотна до хоровой миниатюры или обработки народной песни. Камерно-вокальное творчество продолжает традиции классического романса. Музыкальный стиль характеризует утонченная романтичность, изысканно-рафинированная скрябинского типа усложненная мелодика, разнообразие гармонических и ритмических средств. Лятошинского отличает внимательное отношение к поэтическому слову. В своих романсах он использует поэзию М. Метерлинка, И. Бунина, И. Северянина, П. Шелли, К. Бальмонта, П. Верлена, О. Уайльда, стихи старинных китайских поэтов.

Гунст, Евгений Оттович (1877 - 1938) – русский композитор, дирижёр, музыкальный критик. Окончил юридический факультет Московского университета. По композиции занимался у Р. М. Глиэра, Н. С. Жилиева и А. Б. Гольденвейзера. Организатор и учредитель Московского общества распространения камерной музыки (1909 г.). Был дружен с А. Н. Скрябиным. В 1912-1917 гг. музыкальный критик московских журналов: «Маски», «Музыка», «Рампа и жизнь». В 1918 г. был директором консерватории в Нижнем Новгороде. В 1919 г. дирижёр московского Камерного театра, в 1920 г. помощник главного дирижёра военных оркестров в Петрограде. С 1922 г. жил в Париже. Автор фортепианных произведений ("Гейдельбергские эскизы" ор. 6; "Сказки" ор. 7; "Соната-фантазия" ор. 8), романсов на сл. А.С.Пушкина, А. И. Апухтина, А. М. Фета и др., а также многочисленных статей.

Аракишвили (Аракчиев), Димитрий Игнатьевич (1873 – 1953) – советский композитор, музыковед-этнограф, публицист и общественный деятель, народный артист Грузинской ССР (1929 г.), академик АН Грузинской ССР (1950 г.). Один из первых грузинских профессиональных музыкантов. С 1897 г. выступал в русской и грузинской печати по вопросам музыки. В 1901 г. окончил Московское филармоническое училище, совершенствовался по композиции у А. Т. Гречанинова. С 1901 г. участвовал в работе музыкально-этнографической комиссии при Московском университете. В 1918 г. окончил Московский археологический институт. Был одним из организаторов Московской народной консерватории. В Грузии записал и опубликовал св. 500 образцов грузинской народной музыки. Автор первых работ в области грузинской музыкальной фольклористики.

С 1918 г. жил в Тбилиси; инициатор организации Грузинской консерватории, в которой был профессором. Многие грузинские музыканты были его учениками. Первый председатель Союза советских композиторов Грузии (1932 г.). Основатель журнала «Музыка и жизнь» (1908 г.).

Творчество Аракишвили сыграло большую роль в развитии профессиональной музыкальной культуры Грузии. С его композиторской деятельностью связано создание грузинского классического романса (ок. 80 романсов). В этом жанре раскрылись лучшие стороны его музыкального стиля - мягкий лиризм, мелодическая выразительность. Интонационной основой творчества служит грузинская народная музыка, преимущественно городская. Автор первой грузинской оперы «Сказание о Шота Руставели» (поставленной в 1919 г., Тбилиси), положившей начало формированию грузинского музыкального театра, 3 симфоний, хоров и других произведений. Государственная премия СССР (1950 г.).

Яцевич, Юрий Михайлович (1901 - 1968) – композитор. Среди сочинений: 6 симфоний; 2 концерта для скрипки с оркестром; струнный квинтет; 2 струнных квартета; фортепианные трио; 4 музыкальные картины для скрипки и фортепьяно; романсы и др.

На холмах Грузии...

Н. Римский-Корсаков

Moderato *p*

На хол-мах Гру-зи - и ле-жит ноч-на - я мгла, шу-мит А-

f *p*

Ped. *

5 *f* *p*

раг - ва пре - до мно - ю. Мне груст - но и лег-

f *p* *sf* *pp*

8

ко пе - чаль мо-я свет-ла, пе - чаль мо-я пол-на то -

m.s.

12 *mf* *f*

бо - ю, то - бой, то - бой од - ной...

mf *f*

15 *Poco meno mosso* *p*

У - нын ь - я мо - е - го ни - что не му - чит, не тре -

18 *f Poco string.* *riten.* *p*

во - жит. И серд - це вновь го - рит и бьет - ся от то - го, что

21 *Tempo I*

не лю - бить о - но не мо - жет.

23 *morendo*

На холмах Грузии

В. Мурадели

Из цикла "Шесть романсов на слова А.С.Пушкина"

Andante, tranquillo *mp*

На хол-мах Гру-зи - и

8

ле-жит ноч-на - я мгла, шу - мит, шу - мит А -

16

раг-ва пре-до мно - ю, шу-мит А-раг-ва пре-до мно - ю. Мне груст-но и лег-

23

ко, пе - чаль мо - я свет - ла, пе - чаль мо - я пол - на то - бо -

29

ю, то - бой, од - ной то - бой!

35 *poco più mosso*

У - ны - ня мо - е -

36

го ни - что - не

37

му - чит, не тре - во - жит, и

38 **accel.**
poco a poco cresc

серд - це вновь го - рит и лю - бит, и

poco a poco cresc

Detailed description: This system contains measures 38 and 39. The vocal line (treble clef) has lyrics: "серд - це вновь го - рит и лю - бит, и". The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo is marked "accel." and the dynamics "poco a poco cresc".

39

серд - це вновь го - рит и лю - бит, от то - го, что не лю -

Detailed description: This system contains measures 39 and 40. The vocal line (treble clef) has lyrics: "серд - це вновь го - рит и лю - бит, от то - го, что не лю -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The tempo is marked "accel." and the dynamics "poco a poco cresc".

40 **ff**

бить о - но не мо - жет.

rit.

mf

Detailed description: This system contains measures 40 and 41. The vocal line (treble clef) has lyrics: "бить о - но не мо - жет.". The piano accompaniment (grand staff) features a dense, rhythmic accompaniment in the right hand, marked "ff" (fortissimo). The left hand has a more active bass line. The tempo is marked "rit." (ritardando) and the dynamics "mf" (mezzo-forte).

42

p

Detailed description: This system contains measures 42 and 43. The vocal line (treble clef) is mostly silent. The piano accompaniment (grand staff) features a more active bass line in the left hand and a more active treble line in the right hand. The dynamics are marked "p" (piano).

На холмах Грузии

М. Саар

Lento molto $\text{♩} = 48$ *p*

На хол-мах Гру-зи - и ле-жит ноч-на - я

4

мгла; шумит А - раг - ва пре - до мно - ю.

7

Мне груст-но и лег - ко; пе - чаль мо - я свет-ла; пе -

10 *dim. e rit. poco* *p* **Andante** $\text{♩} = 72$

чаль мо - я пол-на то - бо - ю, то - бой, то - бой... од - ной...

13

mp

y -

f *p* *f*

15

ны - нья мо - е - го

17

ни - что не

mp

19

му - чит, не тре - во - жит,

cresc.

21 **Allegro** ♩=104

f

23

и серд - це вновь го -

p

25

рит и лю - бит - и

f

27

серд - це вновь го - рит и лю - бит от то -

ff

cresc.

ff

29 *dim.* *mf calando* *p*

ГО, И ЛЮ - БИТ ОТ ТО - ГО, ЧТО НЕ ЛЮ -

32 *rall.* *p*

БИТЬ О - НО НЕ МО -

35 *a tempo* *p*

ЖЕГ.

37 *rall.* *mf* *pp*

На холмах Грузии

К.Караев

Molto moderato

p

На хол - мах Гру - зи - и ле-жит ноч-на - я

5

мгла; шумит А-раг-ва пре-до мно - ю. Мне груст - но и лег-

9

ко; пе - чаль мо - я - свет - ла; пе - чаль мо - я пол-на то-

13

бо - ю, од-ной то - бой... Од - ной то-бой... У - нын - я мо - е -

17

го ни-что не му-чит, не тре - во - жит, и серд - це вновь го-рит и лю - бит от то-

21

го, что не лю - бить о - но не мо - жет.

pp
Sub

На холмах Грузии...

И. Айсберг

Andantino

На хол - мах Гру - зи - и

pp *p*

pp

Detailed description: This system contains the first five measures of the piece. The vocal line begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include piano-piano (*pp*) and piano (*p*).

6

ле - жит ноч - на - я мгла. Шу - мит А - раг - ва

pp *p*

Detailed description: This system contains measures 6 through 9. The vocal line continues with a half note C5, a quarter note D5, and a quarter note E5. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include piano-piano (*pp*) and piano (*p*).

10

пре - до мной... мне гру - стно и лег -

pp *p*

Detailed description: This system contains measures 10 through 13. The vocal line has a half rest followed by a half note F5, a quarter note G5, and a quarter note A5. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include piano-piano (*pp*) and piano (*p*).

14

ко пе - чаль мо - я свет - ла: пе - чаль мо - я пол - на то - бой,

m.g. *p* *m.g.* *pp* *espressivo*

Detailed description: This system contains measures 14 through 17. The vocal line has a half note B5, a quarter note C6, and a quarter note D6. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern. Dynamics include mezzo-forte (*m.g.*), piano (*p*), piano-piano (*pp*), and expressive (*espressivo*).

19

то-бой, од - ной то - бой!... У - нын - я мо - е - го ни -

pp *loco* *pp* *loco* *m.g.*

pp

Detailed description: This system contains measures 19 through 23. The vocal line starts with a whole rest, followed by a half note G4, quarter notes A4 and B4, a half note C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *loco* (ad libitum). A *pp* marking is also present at the bottom of the system.

24

что не му - чит, не тре - во - жит, И серд - це вновь го -

m.g. *m.g.*

Detailed description: This system contains measures 24 through 28. The vocal line begins with a half note G4, quarter notes A4 and B4, a half note C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. Dynamic markings include *m.g.* (mezzo-giochiato).

29

рит и лю - бит от то - го, что не лю - бить о - но не

Detailed description: This system contains measures 29 through 33. The vocal line starts with a half note G4, quarter notes A4 and B4, a half note C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.

34

мо - жет.

p

Detailed description: This system contains measures 34 through 38. The vocal line begins with a half note G4, quarter notes A4 and B4, a half note C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* (piano) is present.

На холмах Грузии

Б.Лятошинский

Lento e tranquillo

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a series of eighth notes. The middle staff is the right-hand piano accompaniment, featuring a melody with triplets and a dynamic marking of *pp*. The bottom staff is the left-hand piano accompaniment, consisting of sustained chords. The key signature has four flats, and the time signature is 4/4.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the vocal line with a melisma marked *8va* and includes a *rit.* (ritardando) section followed by a return to *a tempo*. The middle staff continues the right-hand piano accompaniment with a five-measure phrase. The bottom staff continues the left-hand piano accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff begins with a vocal line marked *p* (piano) and includes the lyrics: "На хол-мах Гру-зи-и ле-жит ноч-на-я". The middle staff continues the right-hand piano accompaniment. The bottom staff continues the left-hand piano accompaniment. The key signature and time signature remain the same.

7

мгла, шу - мит А - раг - ва пре - до

m.s.

p *sempre legatissimo*

3

9

мно - ю. Мне гру - стно и лег - ко пе -

m.s.

3

11

чаль мо - я свет - ла, пе - чаль мо - я пол - на то -

3

13

f бо ю, *pp* то - бой, од - ной *rit.* то - бой. *a tempo*

16

У - нын - я мо - е - го ни -

18

что не му - чит, не тре - во - жит. И

20 *f* *mf*

серд - це вновь го - рит и лю - бит от то -

22 *a tempo*

го, что не лю - бить о - но не мо - жет.

24 *a tempo pp*

26 *pp*

На холмах Грузии...

Е. Гунст

Lento (♩=40)

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole rest. The middle staff is the right-hand piano part, featuring a melody with accents and a triplet. The bottom staff is the left-hand piano part, with a bass line and a 'Ped.' (pedal) marking. Dynamics include *f*, *p*, and *mf*. There are asterisks under the first and second measures of the bass line.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with a whole rest. The middle staff is the right-hand piano part, featuring a melody with a *p* dynamic. The bottom staff is the left-hand piano part, with a bass line and a *p* dynamic. The word 'На' is written above the vocal line.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'хол-мах Гру - зи - и ле - жит ноч-на - я мгла, шу -'. The middle staff is the right-hand piano part, featuring a melody with a triplet and dynamics *p* and *pp*. The bottom staff is the left-hand piano part, with a bass line and dynamics *p* and *pp*. There are vertical lines under the bass line.

The fourth system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with the lyrics 'мит А - раг ва пре - до мно - ю.'. The middle staff is the right-hand piano part, featuring a melody with a *p* dynamic. The bottom staff is the left-hand piano part, with a bass line and a *p* dynamic. There are vertical lines under the bass line.

11

Мне гру-стно и лег - ко, пе - чаль мо - я свет -

pp *mf* *p*

Ред. * Ред. *

13

ла пе - чаль мо - я пол-на то - бо - ю, то - бой, од -

mf

15

ной то - бой!

p *mf* *p* *mf* *p*

17

У - нын-я мо-е- го ни-что не му - чит не тре -

p *mf* *p*

19

f во - жит. *f* И серд - це вновь го - рит и лю - бит от то - *cresc.*

f *mf* *cresc.*

Ped. *

21

го, что не лю - бить о - но не мо - жет. *f*

f *mf* *a tempo* *p*

Ped. *

23

p

Ped. *

25

p *pp*

На холмах Грузии лежит ночная мгла

Д.И. Аракишвили

Lento

mf

8^{va}

6

mf dolce

На хол-мах

10

Гру - зи - и ле - жит ноч - на - я мгла: шу - мит А - раг - ва пре - до

mf

13

мно - ю. Мне гру-стно и лег - ко; пе-чаль мо - я свет - ла, пе-чаль мо-

16

я пол-на то - бо - ю, то - бой, од-ной то-бой.

p *rit.*

accelerando *p* *a tempo* *rit.* *mf* *a tempo*

23

У - нын - я мо - е - го ни-что не му - чит не тре-

f *Piu mosso* *rit.*

poco rit. *f* *rit.*

29

во - жит, и серд - це вновь го-рит и лю - бит,

a tempo

33

от то - го, что не лю - бить о - но не мо - жет.

На холмах Грузии

Ю. Яцевич

Moderato

На хол - мах Гру - зи - и ле - жит ноч - на - я мгла,

p *pp*
espressivo

6

ten. *poco rit.* шумит Араг - ва

a tempo p

15

пре - до мно - ю. Мне

Un poco animato *mf*

20

груст - но и лег - ко печаль мо -

mf *p*

24 *Piu mosso* *f*

я свет - ла, пе -

crescendo *sf*

28

чаль мо-я свет - ла, пе - чаль мо - я пол - на то - бо - ю.

f *ff pesante*

33 *ff* *allargando* *Tempo I* *p dolce*

то - бой, од - ной то - бой. У - нын - я мо - е -

sf *ten.*

39

го ни - что не му - чит, не тре - во - жит,

p *ten.* *dolce ma marcato* *ppp* *espressivo*

46 *f con passione*
и серд - це вновь

52 *f stringendo ff*
и серд - це вновь го - рит и лю - бит

58 *poco riten. mf* *meno mosso p espressivo*
от то - го, что не лю - бить о - но не

65 *pp*
мо - жет.

Handwritten text at the top of the page, including the word "ad" on the right.



Second section of handwritten text, starting with "Ment" and "Mental".



Third section of handwritten text, including the word "Hic" and "Hic".



Fourth section of handwritten text, including the word "Hic" and "Hic".

Small handwritten note or label on the left side.



Fifth section of handwritten text, including the word "Hic" and "Hic".



Text block to the right of the face sketch, including the word "Hic" and "Hic".

Final section of handwritten text at the bottom of the page, including the word "Hic" and "Hic".

Литература:

1. Айсберг И.С. На холмах Грузии Для высокого голоса с сопровожд. ф.-п.; Ор. 3, № 2 / Слова А.С. Пушкина. СПб. М.: Бессель, б.г.
2. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. – Л.: Музыка, 1988. – 352с., нот.
3. Аракишвили Д.И. На холмах Грузии Для высокого голоса с аккомп. ф.-п. / На текст А. Пушкина. Тбилиси: Сахелгами. Музсектор, 1938
4. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс Книги первая и вторая Издание 2-е Издательство «Музыка» Ленинградское отделение 1971
5. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики Исследования разных лет. М., «Художлит.», 1975 – 504с.
6. Бернштейн А.Н. Мир звуков, как объект восприятия и мысли. Вопросы философии и психологии. М.: Издание московского психологического общества. Январь, 1896.
7. Богородицкий В.А. Очерки по языковедению и русскому языку. – М.:УРСС, 2004. – 232с.
8. Васина-Гроссман В.А. Романтическая песня XIX века. Изд Музыка М.: 1966 – 406с.
9. Габичвадзе Р.К. На холмах Грузии Для голоса с ф.-п. / Текст А.С. Пушкина; Груз. пер. К. Чичинадзе. Тбилиси: Муз. фонд Груз. ССР, 1949
10. Гуляницкая Н.С. Методы науки о музыке: Исследование. – М.: Музыка, 2009. – 256 с., нот.
11. Гулст Е.О. На холмах Грузии Для голоса: Ор. 1 / Сл. А. Пушкина. М. Лейпциг: П. Юргенсон, ценз., 1898
12. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983, 77с., нот (Вопросы истории, теории, методики).
13. Караев К. На холмах Грузии. Баку: Азербайдж. гос. муз. изд., 1949
14. Лаврентьева И. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978 – 80с.
15. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. – СПб: Искусство – СПб, 1996.
16. Малышева Н.М. О пении. Из опыта работы с певцами. Методическое пособие. Переиздание. М.: Композитор, 1992. – 136с., нот.
17. Машевский Г. Вокально-исполнительские и педагогические принципы А.С.Даргомыжского Издательство «Музыка» Ленинградское отделение 1976.-63с.
18. Ментюков А.П. Декламационно-речевые формы интонирования в музыке XX века: Опыт типологического анализа. – М.: Музыка, 1986. – 87с., нот. (Вопр. истории, теории, методики).
19. Морозов В.П. Тайны вокальной речи Ленинград: издательство «Наука», 1967 – 204с.
20. Мурадели В.И. Шесть романсов Для голоса с ф.-п. / На слова А.С. Пушкина. М.: Музфонд СССР, 1943
21. Носина В.Б. «Символика музыки И.С.Баха и ее интерпретация в «Хорошо темперированном клавире» М., ГМПИ им. Гнесиных, 1991
22. О работе концертмейстера. Сост. М.Смирнов. М.: Музыка, 1974 – 160с., нот.
23. Озаровская О.Э. Моей студии. Этюды по художественному чтению. Выпуск 1. М.: Государственное изд-во. 1923 – 84с.
24. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург:Советский композитор, 1992. – 408
25. Пашков Н.А. Декламационная хрестоматия. М.: В.В.Думнов, насл. бр.Салаевых. 1924 – 176с.
26. Пискунова О.В. Анализ стихотворения «На холмах Грузии» А.С.Пушкина. - <http://www.wiki.vladimir-i-edu.ru/index.php?title=Конкнупс> методических разработок по творчеству А.С. Пушкин
27. Пушкин А.С. Путешествие в Арзрум во время похода 1829 г. Под ред. и с прим. проф. М.Л.Гофмана, вступ. ст. С.Лифаря. Париж: изд.С.Лифаря, 1935 – 80с.
28. Романсы украинских композиторов на слова А. Пушкина Для голоса с сопровожд. ф.-п. Киев: Муз. Украина, 1974
29. Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года). Справочник. Вып.2. Составитель Г.К.Иванов. М.: Советский композитор, 1969 – 568с.
30. Сабанеев Л.Л. Музыка речи. Эстетическое исследование. «Работник просвещения». М.: 1923г. – 191с.
31. Степанова И.В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. – 2-е изд. – М.: Книга и бизнес, 2002. – 288 с.: схем., нот.
32. Тактакишвили О.В. Шесть романов на слова А.С. Пушкина Для голоса с сопровожд. ф.-п. Тбилиси: Музфонд СССР. Груз. отд-ние, 1982
33. Теория музыкального содержания: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / Сост. В.Н.Холопова. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 24с.
34. Хотинев В.В. Души прекрасные порывы : Ноты сб. романсов на стихи А. С. Пушкина : [для голоса с фп.]. Екатеринбург: Филантроп, 2003
35. Швейцер А. И.С.Бах. М.: Классика XXI, 2004. – 808с.
36. Юдаков С.А. Песни и романсы Для пения (соло, ансамбль, хор) с сопровожд. ф.-п. / Авт. краткой биограф. справки В.З. Плунгян. Ташкент: Изд-во лит. и искусства им. Г.Гуляма, 1976
37. Яцевич Ю.М. Тетрадь лирики Для голоса с ф.-п. М. Л.: Гос. муз. изд-во, 1947

Содержание

	Сс.
Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении:	
Предисловие.....	3
Формы литературно-поэтического текста в музыкальном искусстве.....	3
Интерпретация как понятие диалогической концепции культур.....	7
Поэтическое искусство в камерно-вокальном творчестве.....	9
Стихотворение А.С.Пушкина «На холмах Грузии». Анализ поэтического первоисточника.....	10
Романс Н.А.Римского-Корсакова «На холмах Грузии». Музыкально-драматический анализ.....	16
Интерпретация стихотворения А.С.Пушкина «На холмах Грузии» в романсах композиторов XIX – XX вв.	21
План анализа интерпретации литературно-поэтического текста в музыкальном произведении.....	24
Биографический справочник.....	25
Романс «На холмах Грузии» в творчестве композиторов XIX – XX вв. Нотный иллюстративный материал:	
Н.А.Римский-Корсаков.....	30
В.И.Мурадели.....	32
М.М.Саар.....	35
К.Караев.....	39
И.С.Айсберг.....	41
Б.Н.Лятошинский.....	43
Е.О.Гунст.....	47
Д.И.Аракишвили.....	50
Ю.М.Яцевич.....	52
Автограф стихотворения А.С.Пушкина «На холмах Грузии».....	55
Литература.....	56