

cello, video and orchestra, where the composer has demonstrated an innovative implementation of national origins through the mechanism of interaction between different layers of civilization. Based on the analysis of the Concerto “The Map” for cello, video and orchestra concludes the limitless possibilities of composing search for the renovation of the musical language of modern art.

Key words: Tan Dun, Concerto “The Map” for Cello, Video and Orchestra, the Chinese national sources, the interaction of layers of civilization, modern musical language.

УДК 781.68 : 784 + 811.133.1

Марина Пономарёва

ФРАНЦУЗСКИЙ ЯЗЫК КАК «КЛЮЧ» К ВОКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В украинском исполнительском искусстве XXI века стало доброй традицией исполнение вокальных произведений на языке оригинала. Широкой аудитории любителей музыки по-новому открылся микрокосмос вокальных произведений французских композиторов, доселе исполняемых в переводе чаще всего на русский язык. Очевидно, что любой, самый совершенный перевод, сохраняя смысл текста, объективно создает иную мелодику стиха, нарушая глубинные связи музыки и слова, особый интонационный мир, созданный композитором.

Актуальность темы обусловлена современной концертной практикой.

Автор статьи создала методику работы со студентами вокальных факультетов творческих вузов по изучению произведений французских композиторов, способствующую, на наш взгляд, достижению максимально качественного звукового результата.

Ознакомление с данной методикой широкого круга исполнителей, филологов – **цель** данной статьи.

Объектом исследования стала вокальная музыка французских композиторов рубежа XIX–XX веков, **предметом** – поэтические тексты Поля Верлена в композиторской интерпретации Клода Дебюсси.

Заявленное в теме статьи понятие **интерпретация** (от лат. *interpretatio* – разъяснение, истолкование) предполагает переосмысление и привнесение своего личного видения в авторский замысел. Во французском языке слово «исполнитель» (музыкального произведения) переводится как «*interprète*», т. е. человек, который в известной степени разъясняет и передает то, что заложено в произведении.

Интерпретация вокальных произведений с поэтическим текстом на французском языке представляет определенную сложность. Особенности фонетики этого языка требуют овладения особыми навыками и приемами, способствующими точности произношения, и, как следствие, созданию художественного образа исполняемого произведения.

Процесс лингвистической работы над музыкальным произведением с французским поэтическим текстом может быть организован следующим образом:

Первый этап. Чтение вербального текста с выявлением моментов связывания и сцепления слов, факультативных в обычной речи, но обязательных в вокальном исполнении. Выявление общей тональности, настроения стихотворения, анализ поэтических приемов, способствующих созданию данного настроения.

Определение поэтической структуры позволит проработать интонационные средства речи (ритмику и мелодику французской фразы), выявить синтагмы и цезуры, чтобы глубже вникнуть в смысл стиха. На этом этапе роль педагога чрезвычайно важна, однако, апеллируя к музыкальным способностям певца, можно достичь максимально убедительного произношения (интонирования).

Второй этап. Предельно точный подстрочный перевод стихотворения необходим для адекватного понимания смысла сочинения. Такой перевод чаще всего не совпадает с литературным переводом, передающим, как правило, общий смысл и настроение, но теряющем смысловые коды на уровне фонем, их расположение и особый ритм.

Третий этап является самым трудоемким, поскольку предполагает овладение артикуляционной базой языка, усвоение фонетического строя. Многие фонемы французского языка не имеют аналогов в русском языке и требуют особенной тренировки [6, с. 9].

Под *артикуляционной базой* принято понимать совокупность привычных движений и состояний органов речи, необходимых для произнесения звуков того или иного языка [6, с. 16]. Термин «артикуляция» применительно к лингвистике означает работу органов речи, к которым относятся губы, язык, мягкое нёбо, голосовые связки. Перечисленные органы речи необходимы для произнесения того или иного звука речи. Очевидно, что понятия термина «артикуляция» в лингвистике и вокале – синонимичны. Основное различие между артикуляцией речевой и исполнительской состоит в том, что в вокале продолжительность гласных гораздо более длительная. Вокалист, исполняющий произведение на французском языке, должен очень хорошо овладеть фонетической базой, без которой он не сможет глубоко передать ни общего смысла произведения, ни тем более, его оттенков.

Гласные фонемы во французском языке характеризуются: *напряженностью* артикуляции, что определяет четкость и яркость их звучания; *однородностью*, то есть одинаковым звучанием от начала до конца, независимо от положения в слове. Обучаясь вокалу на французском языке, певец при формировании гласных звуков прибегает к повышенной активности (напряжению) артикуляционного аппарата. Фонемы русского языка являются более вялыми по природе и создают предпосылки для неточной дикции при пении. Работа над согласными и гласными французского языка, которые являются напряженными по природе – это, своего рода тренаж, укрепляющий артикуляционный аппарат вокалиста. «Прислушиваясь к манере и характеру звучания голоса у различных певцов, можно заметить, что только у настоящих “мастеров пения” гласные сохраняют на большей части диапазона свои характерные звуковые черты. Только у них *a* звучит как *a*, *o* как *o* и т. д. при самых разнообразных нюансах художественного исполнения. Пение у таких певцов производит впечатление простоты, естественности и легкости» [5, с.12].

Особый акцент преподаватель-лингвист должен делать на физиологических ощущениях, способствующих качественному произношению: при работе над гласными (а их во французском языке – 15) нужно тщательно отработать произношение гласных переднего ряда (их 9), когда кончик языка упирается в нижние зубы. При произнесении их напрягается передний отдел рта, что формирует более светлый звук.

Открытые звуки (их 6) формируют навыки в формировании открытого, более удобного для вокализации звука. Особое внимание обращается на формирование носовых звуков, которые резонируют одновременно и в полости рта и в полости носа (их 4). Они являются открытыми, но при произношении в пении носовое резонирование зачастую снижается, создавая, во-первых, определенные неудобства вокализации, во вторых, нарушая смысловозначительную и суггестивную функции (носовые звуки могут передавать томность, монотонность, неопределенность и т. д.). Отдельное внимание уделяется произношению конечного звука [э], который в разговорной речи не произносится. В поэзии в конце строфы он образует женскую рифму, в середине строфы произносится перед согласным звуком, которым начинается следующее слово. Распространённой ошибкой исполнителей является либо произношение его как [о], или придание этому звуку определённого акцента, что недопустимо. Он произносится в поэзии или пропеваётся в музыкальном произведении очень легко и воздушно.

При работе над согласными, от качества произношения которых зависит также качество произношения следующих за ним гласных звуков, обращается особое внимание на три важных особенности согласных французского языка: отсутствие палатализации, то есть отсутствие смягчения перед гласными переднего ряда; неоглушение звонких согласных в конце слов (в русском языке они оглушаются), в противном случае возникает искажение слова и потеря его красоты и законченности звучания; размыкание при произношении конечных согласных, т. е. энергичное разъединение органов речи, участвующих в артикуляции.

Далее исполнитель под контролем вокального педагога выявляет особенности прочтения композитором поэтического текста, акцентируя внимание на смысловых связях, логических ударениях, способствующих максимально точному восприятию художественного смысла произведения.

Поскольку ни преподаватели сольного пения, ни концертмейстеры, в большинстве случаев, не владеют французским языком, либо владеют им очень поверхностно, а тем более не знакомы с особенностями французского стихосложения, помощь преподавателя французского языка на данном этапе также необходима.

Для демонстрации методики работы с вокалистами автором статьи избраны камерные вокальные произведения специфического французского жанра «*mélodie*». Работа в этом изысканном, «салонном» жанре требует от вокалиста особо тщательной, филигранной работы над поэтическим текстом.

Рассмотрим произведение К. Дебюсси на стихи Поля Верлена: «*Il pleure dans mon coeur*» из сборника «Романсы без слов» (1874 г.).

«*Il pleure dans mon coeur*»

*Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette lueur
Qui pénètre mon cœur ?*

Льются слезы в моем сердце
Подобно дождю над городом.
Что это за томление?
Что проникает в мое сердце?

*O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les tois!
Pour un coeur qui s'ennuie
O le bruit de la pluie!*

О, тихий шум дождя,
На земле и на крышах!
Для тоскующего сердца
О шум дождя!

*Il pleure sans raison
Dans le coeur qui s'écœure.
Quoi ! Nulle trahison?
Ce deuil est sans raison?
C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon coeur a tant de peine*

Льются слезы без причин
В этом сердце, полном отвращения.
Что! Нет никакой причины?
Этот траур без причины?
Это наихудшее страдание
Не знать почему
Без любви и без ненависти,
В моем сердце столько боли.

1. На первом этапе работы при прочтении указываются случаи а) *сцепления*: *comme il* (2 страница 1 четверостишие), *quelle est* (3 стр. четв.), *par terre est* (3 стр. 2 четвер.), *pour un* (3 стр. 2 четвер.), *mon coeur a* (4 стр. 4 четвер.); б) *связвания*: *sans amour, sans haine* (3 стр. 4 четвер.); 3) обязательность *чтения конечного* [э] перед словами, начинающимися с согласного: *il pleure dans qui pénètre* (1 и 4 стр. 1 четвер.) *il pleure sans raison* (1 стр. 3 четвер.) *null trahison* (3 стр. 3 четвер.) *la pire peine* (4 стр. 4 четвер.).

Подстрочный перевод стихотворения, приведенный выше, выявляет многозначность смысла. Название «*Il pleure dans mon coeur*» переводится чаще всего «Дождит в моем сердце». Но вернее сказать

«Льются слезы в моем сердце», так как глагол *pleurer* означает «плакать», хотя употребляется в безличной форме («плачется»).

Само название уже вызывает ощущение печального настроения. Сближение слов «плакать» и «идет дождь» («Il pleure», «il pleut»), которые созвучны и создают двойную метафору: дождь, как слезы и слезы, как дождь. Все четверостишия закольцованы ключевыми словами: «сердце», «дождь», «без причины», «страдание». Очевидно, что этот прием призван передать общую атмосферу тоски, безотчетной и беспричинной. Использование *носовых* гласных (исторически долгих), а также долгих (протяжных) открытых гласных, усиливает это ощущение томления, монотонности. В стихотворении часто встречается (10 раз) открытый гласный [œ]: *pleure*, *cœur* (4 раза), *pleut*, *languer*, *s'écœure*, *deuil*. Большей частью, это фонема долгая, что создает эффект протяжности, плача, а лабиализованность этого звука вызывает ассоциативную связь со слабостью, темнотой, бесцветностью. Почти с такой же частотой (9 раз) используется открытый гласный переднего ряда [ɛ] – *quelle*, *est*, *cette*, *pénètre*, *terre*, *c'est*, *reine* (2 раза), *haine*. Этот открытый гласный, сам по себе является ярким, сильным, но в данном контексте он подчёркивает силу внутренних переживаний автора. Носовые звуки имеют сомбрированную (темную) окраску, что также может служить созданию атмосферы мрачного настроения. Звук [ɔ̃] встречается в словах: *mon* (2 раза), *raison* (2 раза), *trahison* (перевод – «причина», «предательство»). Носовой [ã] встречается в словах – *sans* в словосочетаниях «sans *raison*» (без причины), «sans *amour*» (без любви), *tant* в словосочетании «tant *de peine*» (столько боли), *chant* в словосочетании «chant *de pluie*» (пение дождя). Они используются в восклицаниях: *Quoi! Nulle trahison? Ce deuil est sans raison?* Что! Нет никакого предательства? Этот траур без причины? Помимо мрачности носовые звуки в указанных случаях являются как бы глухими криками отчаяния и беспомощности, способствуя динамизации образа безысходной печали.

Для французской поэзии характерно силлабическое стихосложение, то есть когда размер стиха определяется количеством слогов в стихотворной строке, а число ударений и их расположение не учитывается. Такой тип стихосложения характерен для языков с фиксированным ударением, в частности, французского.

Стихотворение «Il pleure dans mon cœur» написано шестисложным силлабическим размером с мужской рифмой. Цезуры в стихотворных строках отсутствуют, что придает ритму протяжный, монотонный характер. Имеются отчетливые цезуры в 3 и 4 строках 3 четверостишия: *Quoi! / Nulle trahison? Ce deuil /est sans raison?* Что! Нет никакого предательства? Этот траур без причины? Здесь цезура необходима, так как это вопросы-восклицания.

Заметим, что французская речь, даже не стихотворная, мелодична сама по себе. Мелодика речи обеспечивается отсутствием редуцированных гласных в неударной позиции; безударностью отдельных слов, объединенных в ритмико-интонационные группы, особенности орфоэпии (связывание слов) придают французской речи плавность. Таким образом, строй французского языка сам по себе дает прекрасный исходный материал для вокализации. Поэтическая речь также строится на вокальном принципе, так как слоги – это гласные звуки, а слоговый принцип есть основа французского стихосложения, т. е. можно говорить об особом взаимодействии поэзии и музыки во французской культуре.

Перед тем, как исполнитель перейдет к следующему, комплексному этапу работы над произведением в целом, необходимо дать некоторые разъяснения. Не являясь специалистом в области музыки, при прослушивании «Il pleure dans mon cœur» К. Дебюсси на стихи П. Верлена лишь на уровне звукового восприятия заметим, что в целом композитор идет за ритмом поэтического текста, лишь в некоторых местах делая женскую рифму за счёт конечного [э]: 2 строка 1 четверостишия, 2 строка 3 четверостишия, 3 и 4 строки 4 четверостишия. Преподаватель по вокалу может объяснить с точки зрения вокальной логики, почему композитор это делает. Можно предположить что удлинение, распевание таких слов как «боль», «ненависть» призвано акцентировать внимание на этих словах.

Таким образом, на последнем этапе, исполнитель вокальных произведений на языке оригинала, проделав значительную подготовительную работу по произношению звуков и глубоко проникнув в содержание стихотворного текста, может приступить к созданию музыкально-вербального образа.

ВЫВОДЫ

1. Исполнение вокальных произведений на французском языке в силу его сложности требует формирования у вокалистов определенных навыков.
2. Для этого предлагается методика работы с вокалистами над музыкальными произведениями с поэтическим текстом на французском языке.
3. Практика показывает, что французский язык является не только удобным для вокального исполнения, но и полезным для разработки артикуляционного аппарата.
4. Предложенная методика позволяет вокалисту не только постичь содержание поэтического текста, но и на уровне фонем передать эмоцию, запрограммированную автором.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Владимирова А. Французская поэзия в творчестве Дебюсси / А. В. Владимирова. Дебюсси и музыка XX века : сб. статей [ред.-сост. М. С. Каган]. — Л. : Музыка, 1983. — 247 с.
2. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля / В. Жаркова. — К. : Автограф, 2009. — 528 с.
3. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов / Т. В. Жеребило. Изд. 5-е. — Назрань : Пилигрим, 2010. — 208 с.
4. Кокарева Л. Язык символизма и музыкальный (от «Пеллеаса» Дебюсси к «Воццеку» Берга / Л. Кокарева // Музыкальный театр 20 века. События, проблемы и итоги, перспективы : сб. статей. — М. : Изд. научной и учебной литературы УРСС, 2004.
5. Ливидов И. И. Болезни голоса у певцов (Певческий голос) [Электронный ресурс] / Ливидов И. И. — Москва : Искусство, 1939. Режим доступа : <http://corpuscul.net/search/corp/page/93/>.
6. Рапанович А. Н. Фонетика французского языка / А. Н. Рапанович. — М. : Высшая школа, М. 1969. — 285 с.
7. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века» / Ручьевская Е. А. // Русская музыка на рубеже XX века. — М.-Л., 1966. — с. 75–76.
8. Щерба Л. В. Фонетика французского языка / Л. В. Щерба. 7 изд. — М. : Высшая школа, 1963. — 308 с.

9. Яроциньский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / Стефан Яроциньский. — М. : Прогресс, 1978. — 231 с.

Пономарёва М. Французский язык как «ключ» к вокальной интерпретации. Интерпретация вокальных произведений с поэтическим текстом на французском языке представляет определенную сложность. Особенности фонетики этого языка требуют овладения навыками и приемами, вырабатывающими точность произношения, и, как следствие, способствующими созданию полноценного художественного образа исполняемого произведения.

Предлагается методика работы с вокалистами, обеспечивающая адекватное раскрытие содержания произведений с французским поэтическим текстом.

Ключевые слова: интерпретация, артикуляция, фонема, смысловой код.

Пономарьова М. Французька мова як «ключ» до вокальної інтерпретації. Інтерпретація вокальних творів з поетичним текстом на французькій мові містить певну складність. Особливості фонетики цієї мови вимагають володіння навичками та прийомами, що випрацьовують точність вимови, та як слідство, сприяють створенню повноцінного художнього образу твору, що виконується.

Пропонується методика роботи з вокалістами, що забезпечує адекватне розкриття змісту твору з французьким поетичним текстом.

Ключові слова: інтерпретація, артикуляція, фонема, змістовний код.

Ponomaryova M. French language as a “key” to vocal interpretation. Interpretation of vocal compositions with poetic texts in French is rather complex. Phonetics peculiarities of this language requires from the singer certain skills and techniques that produce the accuracy of pronunciation, and as a result, contribute to the creation of a full-fledged artistic image of the composition performed.

The paper offers methodology for working with vocalists which can help singers to reveal the content of compositions with French poetic lyrics.

Key words: interpretation, articulation, phoneme, semantic code.