

ИНТОНАЦИОННО-ИНФОРМАТИВНОЕ РОДСТВО МУЗЫКИ И РЕЧИ

О. В. Сусоева, М. А. Мачульная

ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет», Тверь

Родство музыкальной и речевой интонации исследуется в статье в контексте основ, на которых базируется выразительность музыки и ее способность воздействовать на слушателя. Анализируются условия, обеспечивающие процесс усвоения музыкального языка: индивидуальный жизненный, двигательный и речевой опыт, темпоритмическая организация музыкальной ткани.

Ключевые слова: речь, музыка, восприятие, музицирование, интонация, ритм, фраза.

Глубокое родство музыки и речи является важнейшей из основ, на которых базируется выразительность музыкального искусства и его способность воздействовать на слушателя. По наблюдению С. В. Шушарджана, это родство издавна замечено учеными: «Еще древние философы обращали внимание на близость музыки и декламации, называя музыку своеобразным языком» [10, с. 34–35]. Обращенность речи и музыки к одному и тому же органу чувств — слуху, а также использование голоса как общего «инструмента» речи и пения, считает исследователь, дают основание считать, что «в звуковом материале речи и музыки, в принципах его организации на самых разных уровнях должно быть много общего и что уже поэтому речевой опыт играет в музыкальном восприятии важную роль» [12, с. 40].

О значимости поставленной проблемы свидетельствует тот интерес, который проявляют к ней в своих работах филологи, культурологи, психологи, педагоги [см., напр.: 1; 2; 4; 5; 7]. Исследованы аспекты восприятия музыкальных и речевых ритмов и их воздействия на психику (А. Н. Леонтьев, О. В. Овчинникова), вопросы эмоциональной окраски музыки и речи (В. П. Морозов, В. Н. Холопова), закономерности музыкальных и речевых интонаций (Б. В. Асафьев, Е. В. Назайкинский, Н. В. Черемисина), разработаны методики использования музыки в преподавании литературы, истории, иностранных языков (Г. Б. Вершинина, Л. В. Куриленко, Н. Ф. Орлова, Т. С. Овчинникова, И. Г. Ревес, И. И. Невежина). Однако, при всей продуктивности реализованных в этих трудах лингвистических, общекультурных и психолого-педагогических подходов, проблема не может быть решена вне специального музыковедческого и музыкально-психологического ее анализа [8].

Выявлению и систематизации соответствий между музыкой и речью с точки зрения музыкальной психологии и посвящена настоящая статья.

Основой родства музыкальной и речевой интонации, как известно, является феномен слуха. Музицирование и слушание музыки для подавляющего большинства человечества является такой же естественной потребностью, как и речь и ее слуховое восприятие. Включая радио или посещая концертный зал, мы редко отдаем себе отчет, что происходит с нами под воздействием звуков музыки. Слушая Моцарта, Чайковского или Верди в концертном зале, мы, сами

того не замечая, оказываемся в плену чарующих мелодий и буквально переносимся в особый мир ощущений, психических переживаний, неожиданных ассоциаций, которые рождает в нас музыка. Заметим, что свои впечатления об этом мы выражаем, как правило, словесными средствами. По мнению В. И. Петрушина, «изучение реакций психики на ту или иную музыку является одним из краеугольных моментов, позволяющих не только постичь одну из сторон довольно сложного интегрального механизма воздействия музыки на человека, но и осмысленно использовать выявленные закономерности с лечебно-профилактической целью, а именно для психоэмоциональной коррекции и духовно-эстетической реабилитации человека» [7, с. 4–5]. Подчеркнем специально, что последнее также связано со звучащим и воспринимаемым словом.

Исследование соответствий музыкальной и речевой интонации и информации имеет свою историю. Толчком к широким исследованиям количественных показателей слуха послужило открытие основного закона психофизиологии — закона Вебера-Фехнера, который гласит: «если увеличивать раздражение в геометрической прогрессии, то ощущение этого раздражения возрастает в арифметической прогрессии. Отражая связь восприятия звука с биофизическими свойствами органов слуха, это открытие явилось предпосылкой для последующего возникновения музыкальной психологии» [3, с. 24–25]. Важным этапом в изучении данной проблемы стала работа Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», где была сформулирована резонансная теория слуха, в соответствии с которой частотный анализ звуковых сигналов считался основным фактором в формировании музыкального восприятия. Значительный вклад в решение проблемы внесли работы К. Штумпфа, исследовавшего особенности восприятия относительно простых элементов музыки: единичных тонов, интервалов и аккордов. В контексте поставленной проблемы значима книга итальянского эстетоведа М. Пило «Музыкальная психология», в которой исследованы связи музыки с речью, движением, поэзией [см.: 2, с. 5].

Родство музыкального и вербального языка стоит в центре работ швейцарского музыковеда Э. Курта. Его труд «Музыкальная психология», суммируя достижения предшественников по психологии музыки, превосходит их по глубине и дифференцированности анализа. Это оценил С. В. Шушарджан: «Новое в музыкальном языке сосуществует со старым; классические стили, традиционные средства продолжают существовать и подчас весьма интенсивно интегрировать вместе с только что родившимися» [10, с. 6–7]. Слушатель, обладающий высокой музыкальной культурой, считает ученый, напоминает полиглота, свободно перемещающегося по исторической и географической территориям музыкальных стилей. При этом очевидно, что при первом прослушивании незнакомого музыкального произведения, написанного, однако, на основе известного слушателю музыкального языка, всегда, наряду со сбывающимися слуховыми ожиданиями, возникает множество неожиданных для слушателя моментов развития, и эта динамика знакомого и нового влияет на формирование музыкаль-

ного переживания. Поэтому в теории узнавания введено понятие *образа-эталона*. Опираясь на хранящиеся в памяти образы-эталоны, сознание человека, воспринимая множество разнообразных сигналов, обладает способностью вылавливать единственный нужный сигнал, значимый в данном конкретном случае. Условно в любой музыкально целостной форме, например в этюде, сонате, песне и т. д., выделяют четыре основные структуры разной степени сложности: *элементарные* — начало, середина, конец звука; *малые* — звуки; *промежуточные* — последовательности звуков длительностью до 10 секунд; *крупные* — все музыкальное сообщение, воспринимаемое как единое целое. Это членение аналогично членению речи на звуки, фонетические слова и синтагмы, из которых строятся фразы и, далее, сложные синтаксические периоды. Аналогично строятся и художественно-литературные образные высказывания, где из образов-деталей и образов-событий складываются образы героев и обстоятельств и, далее, образы судьбы и мира [6]. Такое же моделирование можно наблюдать и в художественно-философских построениях, где язык музыки не менее важен, чем язык логики [5].

Одной из основных закономерностей психологии является непосредственное влияние жизненной памяти на восприятие. Восприятие музыкального ритма во всей его сложности основано на функционировании специального акустико-моторного анализатора, обладающего разветвленной сетью мышечных, двигательных окончаний, способных настраиваться на те или иные ритмические частоты. Конкретный музыкальный ритм, характеризующийся определенными частотнотемповыми значениями, вызывает в восприятии целый ансамбль двигательных ощущений и представлений, в котором за движением, например, шестнадцатых долей может следить легкий пальцевой или артикуляционно-речевой аппарат, а за основным темпом — более тяжелый, например рука. Включение моторики разнообразного характера обеспечивает полноту ритмического переживания, его особую непосредственность и активность. То же самое можно наблюдать и при восприятии и воспроизведении речевого ритма.

Человек воспринимает и оценивает речь, подсознательно сопоставляя ее со своими артикуляционными эталонами. Привыкший к родной речи, он часто не улавливает фонетических оттенков другого языка именно потому, что в его опыте нет для них подходящих мерок артикуляции. При этом особое значение играют интонации. Для анализа функциональных проявлений интонации в музыке целесообразно провести аналогию с функциями речевой интонации. Характеристическая, или характерологическая, функция речевой интонации выражается в ее способности давать слуховое представление о личности говорящего, о его характере, темпераменте, возрасте, голосе. Это одна из важнейших функций. Не случайно Р. Ферман, автор большого труда о выразительности речи, начинает его эпиграфом из Сократа: «Говори, чтобы я тебя видел».

Конечно, информация о человеке, его облике заключена не только в интонации. Отпечаток личности, как показывают исследования, несет на себе и лексика речи, стилистические особенности, «грамматика» мышления, диалектные и

индивидуальные особенности произношения. Звуковая сторона речи, по мнению А. Л. Готсдинера, также «теснейшим образом связана с конституциональными свойствами и со структурой личностных качеств человека. Это сторона, которая позволила В. Г. Короленко, например, по голосу сторожа, подавшего ему свечу через отверстие в стене тюремного помещения и сказавшего всего три слова: „Барин, возьмите свечку!“, вспомнить данного человека, уловить его характер» [2, с. 15–17].

Звуковысотные средства речевой палитры также обладают определенными ресурсами характеристичности. У разных людей звуки различной высоты в речи даже при общем совпадении диапазонов могут использоваться весьма индивидуально. Одни из них более редки, другие применяются чаще. Большое внимание этой проблеме уделил В. А. Леви: «Распределение звуков разной высоты по частоте их использования в речи представляет собой в графическом изображении сложную с вершинами и провалами кривую. Если к этому добавить различия регистров, ширины диапазона и разнообразие сочетаний высоты с динамическими показателями, станет ясно, насколько велики ресурсы индивидуальности. Показательно, что ладовые звукоряды в музыке, которые могут рассматриваться как известный аналог статистического распределения звуков в речи, также обладают характеристическими возможностями. Известно, например, что греки приписывали каждому ладу определенные этические свойства. Достаточно определенным, хотя и широким кругом характеристических возможностей обладают и классические мажор и минор, пентатоника и другие лады народной и профессиональной музыки. Третья область средств, из которых складывается статистический набор возможных для данного голоса звуков, — это диапазон громкости и его положение на абсолютной шкале динамики. Пожалуй, громкость речи наиболее непосредственно ассоциируется с такими личностными качествами, как сила и слабость, грубость и мягкость и т.п. Индивидуальная неповторимость статистических характеристик звуковой палитры голоса обеспечивается тем, что практически возможно почти бесконечное число сочетаний громкости, высоты и тембра. Интонации в этом процессе принадлежит активная роль раскрытия, постепенного развертывания характерных особенностей звучания» [4, с. 3].

Чрезвычайно характеристична ритмическая сторона интонации, в частности соотношение длительностей звучания и пауз, длина речевых периодов, равномерность или неравномерность. Любопытные определения в связи с типом речевой «волны» приводит, например, Р. Ферман: говорящие «короткой волной» — это, кроме астматиков и людей с коротким периодом дыхания, разгневанные и возбужденные субъекты; с «длинной волной» говорят медлительные люди, религиозные, сибариты, любящие уют и удобства.

При очевидном сходстве музыки и речи в том, что обе основаны на широком использовании интонации, в речи именно слово несет конкретный смысл, а интонация эмоционально окрашивает его. Поскольку в музыке остается только интонация, она не передает конкретного смыслового содержания, в ней существует лишь эмоциональный подтекст. Известно, что в речевой вопросительной

фразе высота тона в большинстве случаев повышается на логическом ударении. Эта общая закономерность находит свое отражение и в вокальной музыке. Вспомним фразы, начинающиеся с вопросительного акцента и с самой высокой ноты: «Что день грядущий мне готовит?» из «Евгения Онегина» и «Чем кончилась вчера игра?» из «Пиковой дамы» П. И. Чайковского; интонации-заклинания «Здесь ли вы?» из гадания Марфы в «Хованщине» М. П. Мусоргского; фразы, с которыми Весна обращается к Снегурочке: «А разве пригожий Лель горазд на песни?», «Красавица, не хочешь ли на волю, с людьми пожить?» в «Снегурочке» Н. А. Римского-Корсакова. Во всех этих примерах вопросительность отражена не только в интонационном рисунке мелодии, но и в том, что каждая приведенная фраза включает вопросительное слово [10, с. 57–59]. Еще более интересны специфические музыкальные средства, создающие впечатление интонации вопроса. Почти во всех случаях вопросительные интонации «гармонизируются» диссонирующими аккордами: малым мажорным септаккордом, большим нонаккордом, уменьшенным септаккордом. Интонирование интервала вопроса совершается, как правило, по звукам диссонирующего аккорда; чаще всего это тритон. Действие принципа замены обнаруживается в ладогармонической стороне довольно заметно. Так, мажорное трезвучие употреблено только для гармонизации фраз с вопросительным словом. Весьма интересно различие в выборе тонов аккорда. Для фраз с вопросительным словом акцентированный слог — чаще всего прима, терция и квинта аккорда, а во фразах другого типа, где интонация должна быть ярче, акцентированный слог чаще всего приходится на квинту, септиму и даже нону аккорда и ни разу на основной тон.

Анализ интонации вопросительных фраз в речитативах опер других композиторов показывает, что аналогичные закономерности действуют и в них. Так, в «Каменном госте» А. С. Даргомыжского «принцип замены также проявляется в тесситурном повышении (в среднем на секунду) интонационных центров во фразах без вопросительного слова. Специфически музыкальные средства используются в этой опере также интенсивно. Например, терцовый и основной тона чаще используются во фразах с вопросительным словом, а септима и нона — во фразах без такового. В целом Даргомыжский значительно чаще, чем Мусоргский, применял трезвучия и консонирующие мелодические интервалы в вопросительных фразах. Но их распределение в группах различных по типу вопросов ясно показывает действие принципа замены» [10, с. 57–59].

Необходимость более яркой интонационной выраженности вопроса приводит к более частому употреблению диссонирующих аккордов (три четверти всех проанализированных случаев). Во фразах же, не требующих яркой интонации, диссонирующие аккорды применяются даже чуть реже, чем консонирующие. Та же тенденция обнаруживается в мелодических консонирующих и диссонирующих интервалах. Однако в целом мелодика вопросительных интонаций у Даргомыжского характеризуется более простой и удобной для вокального интонирования интерваликой. Редко употребляется тритон, являющийся у Мусоргского основным «вопросительным» интервалом. Эти различия обуслов-

лены «не только разными творческими стилями композиторов, но и характером опер. В „Женитьбе“ воспроизводится речь бытовая, в „Каменном госте“ — интонация театральной речи» [10, с. 58–59].

Заканчивая свой анализ, отметим, что процесс усвоения музыкального языка, как и речи, обеспечивается благодаря целому ряду условий. К ним относятся: индивидуальный жизненный, двигательный и речевой опыт, темпоритмическая организация музыкальной ткани. Специфика музыкального языка, музыкального материала, музыкальных закономерностей — это во многом и есть то новое, что дают взаимосвязи компонентов, опирающихся на реальную действительность, но вступивших в музыку в особые новые соотношения: ладовые, ритмические, интонационно-тематические и т.д. Разумеется, специфика музыки не исчерпывается спецификой ее языка. Она заключается также и в том, что ее материал начинает служить не только эстетическим, но и лечебно-профилактическим целям [9, с. 4–9].

Список литературы

1. *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление: опыт системного исследования музыкального искусства. Вологда: ВОУНБ, 1999.
2. *Готсдинер А. Л.* Музыкальная психология. М.: Педагогика, 1993. 428 с.
3. *Декер-Фойгт Г. Г.* Введение в музыкотерапию. СПб.: Питер, 2003. 208 с.
4. *Леви В. А.* Вопросы психофизиологии музыки // Музыкальная психология. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. С. 92—100.
5. *Милюгина Е. Г.* Мелос и Логос в эстетике русского предромантизма // Мир романтизма: сб. науч. тр. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. Т. 14 (38). С. 50—58.
6. *Милюгина Е. Г.* Теория литературы и практика читательской деятельности. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2009. 240 с.
7. *Петрушин В. И.* Музыкальная психотерапия М.: Владос, 1999. 175 с.
8. *Самусенко И. Л., Сусоева О. В.* Терапия искусством и ее применение в психопрофилактической деятельности специалистов образования // Вестник Тверского государственного университета. Сер. Педагогика и психология. 2014. № 2. С. 198–204.
9. *Сусоева О. В.* Музыкальная психология: учеб. пособие. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2008. 76 с.
10. *Шушарджан С. В.* Музыкотерапия в системе интегративной медицины // Материалы 1-го Международного симпозиума «Фундаментальные науки и альтернативная медицина». Пушкино, 1997.
11. *Шушарджан С. В.* Музыкотерапия и резервы человеческого организма. М.: Антидор, 1998. 364 с.
12. *Шушарджан С. В.* Перспективы применения музыковокалотренинга в физиологии и медицине // Материалы 7-го Всероссийского симпозиума «Эколого-физиологические проблемы адаптации». М., 1994.

Об авторах:

СУСОЕВА Ольга Валентиновна, кандидат психологических наук, доцент, заведующая кафедрой музыкального образования ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет», Тверь; e-mail: marina.ma5555@yandex.ru

МАЧУЛЬНАЯ Марина Александровна, старший преподаватель кафедры музыкального образования ФГБОУ ВО «Тверской государственной университет», Тверь; e-mail: marina.ma5555@yandex.ru.