

Original research paper

Received: 18.07.2019

Accepted: 10.01.2020

Богдан Емельянович Сюта

ORCID: 0000-0002-4986-3451

Киевская академия искусств

Киев, Украина

theodotius@i.ua

**РЕЧЕВОЙ ЖАНР КАК ФАКТОР ВАРИАТИВНОСТИ
ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПРЕЦЕДЕНТНЫХ ТЕКСТОВ В МУЗЫКЕ**

Ключевые слова: *речевой жанр, прецедентный текст, интерпретация, плюральность содержания, вариативность, музыкальная композиция, поэзия, песня Миньоны*

Актуальность. Исследование природы, особенностей и функций речевых жанров в музыке производится в европейском музыковедении в предельно минимальных масштабах. Фактически только некоторые авторы определенно артикулируют название объекта нашего исследования в контексте изучения других теоретических проблем¹, чаще – только констатируют наличие жанров музыкальной речи без углубленной разработки связанных с ними вопросов культурологического, коммуникативного, социопсихологического, рецептивно-стилевого и др. характера². Происходит это на фоне большого количества исследований творческих (художественных) жанров в музыке и структурных особенностей музыкального языка. Лишь некоторые исследователи не только разграничивают категории музыкальных языка и речи, но и уделяют последней немного должного внимания³. Поэтому разработка вопросов функционирования речевых жанров в музыке в связи с определенными аспектами теории прецедентности, предложенная в нашей статье, является фактически одним из первых музыковедческих исследований в этой области.

¹ См., например: Богдан Сюта, „Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики”, в *Současné slovenské jazyky a literatúry: tradície a súčasnosť. Lingvistická štúdiá mladých vedcov V*, ред. Alla Arkhanhelska (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014), 159-167.

² Наталія Беліченко, *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (Київ, 1992), 10-11.

³ Анастасія Хамінова, „Теорія інтермедіальності: проблеми і перспективи”. *Мова і культура* 15, 7 (2012): 373-379.

Цель статьи – доказать зависимость множественности считываемых смыслов музыкальных композиций от вариантности жанрово-речевой интерпретации вербального прецедентного текста, положенного в основу произведений.

В истории музыки известно немало вокальных произведений, в которых различные авторы озвучивают тот же вербальный текст. Известны также произведения, в которых одной и той же музыкой озвучивались различные словесные тексты. По своей сути – это явления одного порядка, а техника их создания получила название контрафактуры. В этой статье мы рассмотрим механизмы вариативности трактовки прецедентного текста (которым является вербальная составляющая произведений) в контексте меняющегося использования музыкальных речевых жанров и их вариативных сочетаний. Кроме использования определенных аспектов методики анализа интерпретационных механизмов прецедентных текстов и имен, разработанной в трудах Д. Гудкова, Ю. Караулова, Н. Кузьминой, А. Слышкина, Ю. Сорокина⁴, сравним трактовки композиторами прецедентных высказываний и их трансформации в новых музыкально-поэтических произведениях.

Факт художественной вариативности музыкально-поэтических композиций, написанных на один и тот же поэтический текст, а также сменности их смысловой концепции отмечается всеми исследователями таких произведений. Указывая на большую убедительность конечных художественных результатов содействия поэзии и музыки, исследователи, однако, не раскрывают механизмов, допускающих такую вариативность композиторской интерпретации прецедентных вербальных текстов в музыкальных произведениях. Собственно осмысление природы и функционирования этих механизмов является основной задачей нашего исследования. Сосредоточим наше внимание на изучении центральных для данного случая смыслообразования прецедентных феноменов – прецедентных высказываний. Также выясним роль речевых жанров в процессе вариативизации музыкальной интерпретации прецедентного текста.

Для реализации поставленных задач кратко рассмотрим группу показательных музыкально-поэтических композиций, созданных на основе одного поэтического прецедентного текста. Этим текстом является озвучиваемая (и чрезвычайно популярная в XIX веке) поэзия И.В. Гёте из его знаменитого романа «Годы учения Вильгельма Мейстера». Это – песня Миньоны «Ты знаешь ли край?..» (в оригинале «Kennst du das Land?»).

Как замечает одна из исследовательниц (в сети доступен также небольшой пропедевтический труд Дж. Арбогаст⁵, посвященный исполнительским аспектам

⁴ Дмитрий Гудков, *Прецедентное имя и проблемы прецедентности* (Москва: Издательство МГУ, 1999); Юрий Караулов, *Русский язык и языковая личность* (Москва: Наука, 1987); Наталия Кузьмина, „Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории дискурса”, *Медиастистика* 1 (2011), доступ 10.07.2019, www.mediascope.ru/node/755; Геннадий Слышкин, *Лингвокультурные концепты прецедентных текстов* (Москва: Academia, 2000); Геннадий Слышкин, *От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных феноменов в сознании и дискурсе* (Москва: Academia, 2000); Юрий Сорокин, *Психолингвистические аспекты изучения текста* (Москва: Наука, 1985).

⁵ Jennifer Arbogast, *A comparative analysis of Mignon's song Kennst du das Land. A creative project paper submitted of partial fulfillment of the requirements of candidacy for the degree of master of music with a major in vocal performance* (Muncie, Indiana: Ball State University, 2008), доступ 10.07.2019, studylib.net/doc/10911513/mignon-s-song-kennst-du-das-land-a-comparative-analysis-of.

Песни Миньоны) судьбы песен Миньоны в музыке И. Драч, «Гёте прекрасно представлял, как должны звучать эти песни. В романе содержатся подробные описания интонирования стихов (речь идет о «торжественном величии» в начале песни, практически отсутствующем во всех музыкальных вариантах песни пера романтиков, а также «мрачной и грустной мелодии» повторяющегося вопроса «Kennst du es wohl?» или «таинственность и мрачность «призыва» Dahin! Dahin ... ziehn», переданных лишь в нескольких композициях. – Б.С.). Поэтому композиторская инициатива, хлынувшая на поэта волной вокальных обработок его песни, не вызывала у него восторга. «Изображать звуками то, что само звучит, громыхает, как гром, барабанит, разливается в танце звуков, – отвратительно. Минимум этого может быть разумно использован как точка над i...» – писал Гёте одному из музыкантов»⁶.

Далее исследовательница в музыкально-публицистическом ключе характеризует несколько самых известных музыкально-поэтических композиций на текст песни Миньоны авторства Л. Бетховена, Ф.П. Шуберта, Р.А. Шумана, Ф. Листа, А. Тома, П.И. Чайковского, метко описывая их образный строй, характер и степень лиричности. Но в её труде нигде не упоминаются причины разнообразия музыкальных трактовок поэзии и соотносённости музыкально-поэтического варианта со «звукотворением» автора прецедентного текста. Не вызвали интерес автора даже равномерность ритмических воплощений музыкальных прочтений, а также масштаб и временная соразмерность музыкальных и поэтических высказываний (включая повторы отдельных фраз и слов). Впрочем, это не случайно. Ведь в традиционной методологии музыковедческих исследований инструментарий для осуществления таких операций просто не разработан, и их – соответственно – никто и не осуществляет. Мы предлагаем единственный, на наш взгляд, продуктивный метод анализа, который может не только описать произведения и установить различия, но и обосновать способы достижения того или иного художественного эффекта в положенной на музыку поэзии. Этот метод базируется на изучении трансформаций и модуляций музыкальных речевых жанров и их модальностей.

Вначале внимательно прочтем текст рассматриваемой первой песни Миньоны Гёте (1784). В первую очередь рассмотрим оригинальный немецкий текст для как можно более точного выяснения видов и структуры задействованных жанров речи:

Kennst du das Land? wo die Citronen blühen...

Kennst du das Land? wo die Citronen blühen,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

⁶ Ирина Драч, *Странствия Миньон*, доступ 14.07.2019, jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm.

Kennst du das Haus? Auf Säulen ruht sein Dach,
 Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
 Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
 Was hat man Dir, du armes Kind, getan?
 Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
 Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg;
 In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut;
 Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.
 Kennst du [ihn; у Ф. Шуберта – es] wohl?

Dahin! Dahin

Geht unser Weg! o Vater, laß uns ziehn!

Поэт использовал в этой песне речевой жанр обращения в модальности вопроса как базовый и самый высокий по иерархии. С ним неразрывно связаны жанры рассказа («врощенного» в главный вопрос, который вербализируется в первых пяти строках каждого куплета), призыва (последняя фраза поэзии) и разъяснения с элементами восклицания (последние две строки каждого куплета). Определение творческого жанра поэзии – песня – музыкального происхождения и апеллирует к музыкально-коммуникативным реалиям и интонационной специфике воспроизведения.

Все три куплета песни имеют одинаковую структуру с точки зрения использованных речевых жанров. Первые четыре строки – почти риторический, визуально усиленный использованным в первой строке дополнительным вопросительным знаком, вопрос. Пятая, неполная строка – повторный, но менее риторический по модальности вопрос. Две последние строки являются выражением в форме восклицания стремления попасть в тот край (в последнем куплете в заключительную строку поэзии вписан призыв-просьба: «О отец, ну-ка туда!», последнее слово которого абсолютно фонационно созвучно последнему слову предыдущих двух куплетов).

Возникает вопрос: как отражена эта комбинация жанров в музыке? Мы рассмотрели ряд показательных вокально-поэтических произведений, в основу которых положены описанные стихи Гёте. Все происходят из XIX века, когда идеи романтики переживали время наивысшего расцвета в искусстве стран Европы. Это произведения Л. Бетховена (ор. 75 № 1, создано 1810), Л. Шпора (ор. 37 № 1, написано и опубликовано 1815), Ф. П. Шуберта (ор. 62 D 321; обе версии 1815, напечатано 1832), Г.А. Шумана (ор. 98 А, написано 1849), Ф. Листа (S. 275, три версии: 1842, 1854, 1860), Г. Вольфа (HNW 10 написано около 1875 года, напечатано в 1889-м). Только фрагментарно привлекались нами к рассмотрению очень популярные в свое время композиции П. Чайковского (Шесть романсов, ор. 25 № 3) – из-за значительной деформации в этом романсе речевых параметров вербального прецедентного текста в перепеве Ф.И. Тютчева, и А. Рубинштейна (ор. 91 № 4 для сопрано в сопровождении фортепиано из цикла «Стихи и рекви-

ем по Миньоне») – здесь даже прецедентный жанр в эпитекстовой позиции изменён из песен на «стихи», что повлекло необратимые модуляции использованных речевых жанров. Подобными чертами характеризуется положенная на музыку С. Монюшко песня Миньоны «Kennst du das Land?» («Śriewnik» № 15, 4-я тетрадь) в польском переводе (в 1870 году В. Бессель напечатал это произведение в Петербурге с одним только русским текстом). В свое время широко известны были также композиции на текст этой песни Миньоны Гёте пера В.И. Главача, Э.Ю. Гольдштейна, Э.Я. Длусского, А.Н. Алфераки, Д.А. Усатова, В.И. Сука, П.И. Бларамберга (в разных переводах на русский язык), которые сейчас фактически забыты.

Одним из первых образцов композиторского «озвучивания» песни Миньоны следует считать произведение Л. Бетховена op. 75 № 1. Основным музыкально-речевым жанром этой композиции Л. Бетховен избрал спокойный и умеренный... марш (в размере 2/4; ритмика музыкальной речи песни полностью синхронизируется с дактилем поэзии). Музыкальные фразы симметричны по ритму и продолжительности фразам поэзии, но в членении высказываний побеждает логика развертывания музыкально-гармонической, а не вербально-сюжетной природы. В данном случае очень логичными и стилистически обоснованными представляются остановки вопросительных высказываний на доминантовой гармонии (в 4-м, 7-м и 17-м тактах) или тонике параллельного к одноименному минору До мажора (13 такт). Правда, это определённо ориентирует слушателя на доминантность в произведении закономерностей развития инструментальной музыки эпохи классицизма. Шестой и седьмой стихи каждой строфы (в поэзии – призыв), выделенные композитором в припев, творчески решены в речевом жанре умеренно быстрого двудольного танца в стиле сицилианы (тт. 18-32, 50-64, 82-97 + 1, размер изменён на 6/8 (также двухдольный, как и предыдущий маршевый), темп с достаточно медленного *Ziemlich langsam* – на Быстрее), а мелодические фразы становятся более длительными и закруглёнными. Модальность призыва моделируется благодаря ямбическому затактовому началу каждой фразы (в отличие от утверждающего характера ритма хорей в двухчетвертных фразах запева) – приём, хоть и привычный для музыки классиков, но не слишком эффективный с точки зрения художественности: музыка звучит достаточно вяло. Не способствует созданию особенно возвышенного романтического настроения и атмосферы порыва, воплощенных в призыве, и четкая симметричная структура произведения – три равновеликих куплета с завершающим припевом-призывом-танцем. Она нарушается только в последнем (!) такте произведения, который выполняет функцию заключительной тонической точки в этом рассказе.

Интересным и тонким музыкальным приемом использования вопросительного жанра в песне выступает постоянное озвучивание первой строки строфы на словах «Kennst du ...» восходящим, максимально приближенным к интонации вопроса, мотивом, который в дальнейшем требует (и получает!) нисходящего разрешения-ответа (или разъяснения). Минимальное фактурное варьирование не может преодолеть определенную статичность избранной жанрово-речевой структуры. Хотя композитор находит интересный оживляющий приём развития: мажорное начало заменяется во всех строфах минором, чтобы завершиться снова рефреном в мажоре. Однако избранные жанры речи поэзии и музыки все же

не резонируют гармонично: поэзия здесь определённо «подогнана» под музыкальный компонент высказываний, что вызывает её эмоциональное упрощение и элиминирование энергетического порыва. Мелодия же трактована в развитии более инструментально, чем вокально. Очевидно, именно эти черты вызвали умеренную популярность этого бетховенского произведения среди современных исполнителей, хотя оно и пользуется репутацией его лучшей лирической песни.

В «Миньон» Ф.П. Шуберга привычный ритм умеренного шествия не становится доминирующим, как у Л. Бетховена. Станным образом тонально-гармоническое развитие куплета-запева у Ф. Шуберга совпадает с бетховенским. Но музыка гораздо тоньше отражает мотивные повороты поэтических фраз-высказываний, каждый вопрос отражён в гораздо более коротких и интонационно более гибких музыкальных фразах, расчлененных весьма ощутимыми цезурами (потактово: 2 + 2 + 2 + 3 + 3 + 2 (инст.) + 2). Структура куплета в определенной степени теряет тотальную классицистскую симметрию, зато полностью вписывается в возможное также и в интерпретации вербального компонента доминирование на высшем уровне черт речевого жанра беседы-рассказа.

В припеве (т.т. 19-40) композитор постепенно, но однозначно направляет слушателя к последним фразам, которые, как и в поэзии, смоделированы в жанре восклицания-разъяснения. Интенция стремления, завершающаяся интонационно на самом высоком кульминационном звуке a^2 , который является тоникой основной тональности, словно зависает на ферматированной паузе, которая завершает первый припев. Слушатель ожидает далее следующих подобных куплетов с запевом-припевом. Вторая строфа полностью идентична по музыке первой. Третья же (такты 41-59 + 60-81) становится логическим центром произведения. Используемые речевые жанры полностью совпадают в поэтической и музыкальной составляющих. Но если в первых запевах доминировало захватывающее высказывание в модальности вопроса, то здесь музыка сосредоточена на рассказе о чём-то слишком необычном и фантастическом. Это удачно подчеркнуто использованием одноимённого минора и одновременным выделением таким способом третьего куплета в своеобразную смысловую кульминацию формы. Припев трижды повторяется без фактурно-гармонических изменений, усиливая заложенную автором в тексте эмоциональность высказывания. Кроме того, экспрессию задействованных речевых жанров усиливают используемые композитором повторы стихотворных обращений-призывов. Композитор убедительно придерживается строфического строения произведения, подчеркивая этапы драматургического развития лаконичными интермедиями между стихами. Несмотря на огромное влияние «Песни Миньоны» Л. Бетховена как в ритмической структуре, так и в построении мелодических фраз, композиция Ф. Шуберга своим самобытным характером и продуманной драматургией, пожалуй, наиболее близка к представлениям автора стихов об их музыкальной интерпретации.

Практически одновременно с Ф. Шубертом создал «Песню Миньоны» его прославленный современник Луи Шпор. Она открыла его цикл Шести немецких песен ор. 37, законченный в 1815 году, и пользовалась в XIX в. огромным успехом. Это произведение было хорошо известно И.В. Гёте, который характеризовал музыку Л. Шпора как образец «полностью ложного понимания» его поэзии. Это неудивительно, ведь в песне Шпора НЕ встречаем ни эмоционального об-

ращения, ни риторического вопроса, нет ощущения тоски по родному краю, практически отсутствуют интонации призыва. Это типичный лироэпический рассказ. Эпичности в стиле мифических оссиановских песен по замыслу композитора должна добавлять фактура сопровождения, решённая в виде квазиарфовых арпеджированных аккордов (вспомним здесь Гётевого арфиста из «Лет учения Вильгельма Мейстера!»). Стоит также упомянуть, что песня Миньоны Гёте фактически является пародией на английскую балладу Джеймса Томсона «Лето» (ср. строки 663-671 этой баллады с текстом песни Гёте), написанную в 1746 году и еще хорошо известную в Германии в начале XIX века. В песне тотально доминирует распевная мелодия широкого дыхания, которая только в кульминационной зоне этого эпического повествования (точка золотого сечения в начале третьей строфы) слегка имитирует взволнованное обращение, после которого снова возвращаются закругленные мелодические фразы эпического повествования. Строфическая поэзия прецедентного текста получает сквозную драматургию, присущую жанру мерного эпического повествования, что приблизило её к специфике развития музыки инструментальных жанров и также усложнило восприятие произведения слушателем. Безусловно, такая кардинальная модуляция речевых жанров поэзии в музыке не только не могла понравиться Гёте, который и у Бетховена, и у Шпора хотел видеть больше народную песню, которую в жизни поёт Миньона, а не арию, но и не способствовала убедительности музыкальной трактовки его поэзии. Это привело к постепенному отходу данного озвучивания песни Миньоны с авансены вокальных шлягеров эпохи романтизма на ее дальнюю обочину.

Ференц Лист, озвучивая стихи Гёте, прочитывал прецедентный текст, обнаруживая в нем черты чувственности, эмоциональности, экзотики. Существует три редакции листовской «Песни Миньоны» (первая – для высокого голоса и фортепиано). Огромная популярность первой редакции вызвана не в последнюю очередь ее авторской аранжировкой для фортепиано соло, которую Ф. Лист часто исполнял как пианист. Интересно наблюдать, как композитор, создавая новые варианты песни, пытается приблизиться по звучанию и смыслу к гётевскому оригиналу (подавляющее большинство произведений Ф. Листа существует в нескольких – со временем выполненных преимущественно все более совершенных – редакциях). Заметим, что Ф. Лист владел многими европейскими языками и пытался передать их специфику в вокальных произведениях на оригинальные тексты (он написал восемьдесят две песни, из которых пятьдесят две на стихи на немецком языке, четырнадцать – на французском, пять – по-итальянски, три – по-венгерски, одну на русский и двенадцать на английские тексты). Иногда это удавалось не совсем успешно, поэтому песни постоянно дорабатывались. В третьей (вторая редакция является простым вариантом первой, переработанным для меццо-сопрано и фортепиано) редакции (1860) появляются четыре такта инструментального вступления. Интонации вступления с характерным нисходящим трехтоновым мотивом становятся своеобразным «лейтвысказыванием», которое маркирует все основные этапы развития сюжета песни. Будто однозначно восходящая интонация вопроса становится у Листа нисходящей, добавляя этому вопросу оттенок риторичности.

Эта проникновенная лирическая песня принадлежит к немногочисленным листовским песням строфического строения. В ней просматривается отчётливое

стремление использовать выразительные возможности речевых жанров: каждая строфа содержит развитый вопрос, который в дальнейшем интенсифицируется и – в конце – переходит в высказывание тоскливого вздоха. Интенсивность стремления нарастает в направлении третьего рефрена. Мелодия движется сдержаннее с одновременным движением по диапазону голоса вниз, что делает высказывание более драматичным. Кульминационное звучание на лексеме «Vater» подчеркнуто фермагой-задержанием. Это немного напоминает зависающие задержания «laß» в бетховенской «Миньоне». Повторение интенционально насыщенного «Dahin!», постепенно угасая, завершает произведение.

Чтобы сделать жанровые возможности речи более выразительными, Лист всё внимательнее относится к озвучиванию поэтической ритмики. Так, в первой редакции Миньоны, слово «Du» попало на метрически сильную долю, в результате чего сместилось логическое ударение фразы, нивелируя содержание поэзии. Этот недостаток был впоследствии удачно устранён в третьей редакции песни: вопрос «Kennst» переключил основное внимание на себя благодаря удлинению звучания syllable путем образования междутактовой синкопы, которая сгладила нежелательный акцент и «передвинула» на слабую вторую долю syllable-лексему «Du». Характер и степень экспрессии музыкального варианта песни кардинально изменились, а жанр вопроса стал в песне доминирующим, будучи поднятым на более высокий уровень (такого разведения речевых жанров по уровням до Листа не делал ни один композитор). Соответственно была трансформирована структура всех музыкальных фраз-высказываний. Используя выразительные ресурсы тонально-гармонических, фактурных и голосовых красок, композитор уместно усилил экспрессивный ряд песни модальностями ностальгичности и стремления, который хорошо гармонируется с использованными в поэзии речевыми жанрами и синхронизируется с драматургическим центром поэзии. Если первая редакция произведения часто критиковалась современниками (вспомним, например, пренебрежительные высказывания в адрес этого произведения Листа в статьях Г. Лароша) за ее чисто темброво-слащавые красоты инструментальной природы, то третья редакция по праву считается одной из лучших романтических песен XIX в.

В творчестве Р.А. Шумана «Kennst du das Land?» является единственной песней на стихи Гёте, в которой использована строфическая структура. Но вряд ли он стремился написать собственно песню, которую представлял себе поэт, – квазинародную Volkslied. Здесь встречаем очень плотные ладо-гармонические структуры, а также развитую фактурно и достаточно самостоятельную и подвижную партию фортепианного аккомпанемента. Медленный темп (Langsam), порывистый шумановский трёхдольный метр (3/8), «неквадратное» пятитактовое инструментальное вступление и «страстная» тональность f-moll хорошо описывают общий характер произведения. Вокальная партия очень прихотлива и сложна интонационно и тесситурно. В ней царят взволнованные, представленные в непрерывном движении двухтактовые фразы-вопросы с затактом, что усиливает модальность жанра вопроса. С 14 такта (B-Dur) музыкальная фраза-вопрос разрастается (14-17 тт. – как разгон перед главным обращением-призывом), затем снова двухтактный вопрос-«разбег», который приводит к кульминационной зоне строфы на словах эмоционально вдохновляемого призыва «Dahin»

(кульминационная пятитактовая фраза-призыв в тт. 20-24) и заключительного тритактового постпризыва (25-27 тт.), которым завершается строфа. Заключительная фраза тесно сливается с последующей течением музыки (интерлюдия-связка между первой и второй строфой, что является повторением инструментального вступления) посредством «вторгнутой каденции» и фактически с минимальным «переводом духа» погружает нас в дальнейшее развитие художественной фабулы во второй строфе. Подобным образом решена и третья строфа композиции, только заключительная постлюдия, затихая, укорачивается наполовину. Постепенно в произведении партнерские выразительные сферы голоса и фортепиано смешиваются, а затем вокал приобретает изящные черты шумановской инструментальной мелодики. Жанры высказывания становятся однотипными, сохраняя одноуровневый характер. Тем самым «простая народная песня», по выражению Гёте, остается в этом произведении недостижимым идеалом, а искренние эмоции Миньоны оказываются безвозвратно утерянными.

«Песнь Миньоны» П.И. Чайковского (на текст стихотворения-перепева) решена в стиле развернутого лирического романса с достаточно развитой инструментальной составляющей во вступлении и коде (идентичные по музыке) произведения, которые создают обрамление, сначала внедряет слушателя в эмоциональный характер композиции, а в конце суммирует единство всего эмоционального содержания сказанного. Здесь господствуют нисходящие, ниспадающие, подчеркнутые выразительными синкопами мотивы вздыханий (интонация из двух нисходящих тонов: на секунду или терцию вниз). Это настроение ностальгического обращения-жалобы после вступления мелодии голоса полностью рассеивается, сменяясь рядом вопросительных фраз высказываний, которые на фоне активного секвенционного развития приводят нас к первой кульминации (17-й такт с последующей фермой). Далее, согласно поэтическому сценарию, вступают обращения-призывы («Туда!»), которые вследствие интонационной пассивности (достаточно безликое секвенцирование секундного хода) воспринимаются, как и предыдущий раздел, в известной степени театрально и не совсем искренне. Настроение эмоциональной ностальгичности и хрупкой взволнованности Миньоны как-то незаметно растворилось в привычных секвенциях небольших мелодических фраз (победная, светлая и радостная тональность произведения Es-Dur может служить еще одним аргументом). Сам романс выписан по законам этого творческого жанра с доминированием вокальной мелодики на фоне «гитарного» аккомпанемента, и максимально приближен к стилю романтического оперного ариозо. В целом же «Песнь Миньоны» П. Чайковского стала в наименьшей степени собственно песней и практически альтернативным вариантом обработки сюжета, предложенного в поэзии Гёте.

В версии Хуго Вольфа Миньона оказывается связанной с первоисточником в еще меньшей степени, чем в произведении Р.А. Шумана. Вольф, например, слово «hoch» (высоко) подчеркивается вершиной мелодической фразы, а лексема «glühn» (сиять, пылать) усилена изменением мелодического рисунка посредством переноса мелодии на октаву вниз и достижением тем самым теплого, сияющего тембра. Наименьшие эмоциональные оттенки мелодики поэзии тщательно отражаются в звуковысотной конфигурации вокальной мелодии и очень измельченном ладо-гармоничном развитии с многочисленными отклонениями

и модуляциями в далёкие тональности. К сожалению, усложненность мелодического развития и ладо-гармонических структур порой приводит к потере гармонического единства, что отражается и на художественной целостности произведения, и убедительности его концепции при восприятии на слух. С точки зрения использования речевых жанров при таком композиторском подходе на высшем уровне доминирует эмоциональная наррация, в лоне которой появляются, постоянно изменяясь, жанры низших уровней – вопрос и призыв (которые, кстати, моделируются теми же мелодико-ритмическими средствами на фоне активного изменения фактуры аккомпанемента). Интересной находкой композитора, которая позволяет максимально детализировать модальности используемых жанров, является использование строфической формы с неповторяющимися (или похожими лишь в общих чертах) интонационно-ритмическими началами куплетов, что приближает музыкально-поэтическое выражение к интонационности взволнованной эмоциональной наррации в пределах доминирования речевого жанра рассказа. Также песня Х. Вольфа – едва ли не единственная композиция, в которой последние строки первых двух строф подаются, как и в стихах, в жанре разъяснения, а последние две строки последней строфы близко к интенции поэта моделируют черты использованного поэтом жанра призыва-просьбы. Цельности концепции и совершенству формы этой песни заметно способствует своеобразное «вращивание» музыки начального четырёхтактового фортепианного вступления в заключительные (уже с участием вокальной партии) такты песни.

Видим, что каждый композитор, который брался положить на музыку «Песню Миньоны», руководствовался примерно одинаковыми творческими установками, но каждая реализация отличается многими изящными различиями. В трактовке Л. Бетховена находим твердое понимание текучести эмоциональной лирики стихотворения и тонких смысловых оттенков лексем. У Листа диссонантные гармонии и интонационные взаимосвязи между партией голоса и фортепианным аккомпанементом создают огромную – с любой точки зрения – эмоциональную драму, усиленную тонким вплетением инструментальных фактурных линий и тембровых единиц в детально ритмически и интонационно разработанную вокальную линию. Музыкально-поэтическая версия Франца Шуберта, возможно, наиболее исполняемая из распространенных ныне, выражает большое влияние версии Бетховена и, пожалуй, больше всего соответствует творческим интенциям И.В. Гёте. Музыкально-поэтическое произведение Л. Шпора благодаря изменению доминирующего музыкально-речевого жанра «перепевает» лирическую поэзию в эпическом формате, затирая эмоциональную песенную строфичность и выдвигая на первый план черты исторической наррации. Версия Роберта Шумана демонстрирует много подвижного сопровождения насыщенной фактуры при недостаточной реальной эмоциональной связи с самим заглавным персонажем поэзии: это фактически огромное обращение, которое образуется благодаря непрерывному чередованию на низших уровнях небольших по продолжительности обращений-вопросов и обращений-призывов и их сочетанию.

«Песнь Миньоны» П. Чайковского меньше соответствует прецедентному тексту Гёте и по содержанию, и по использованным жанрам (как творческим (романс, ариозо), так и речевым). Очевидно, основная причина этого лежит в вер-

бальном тексте-перепеве, который непосредственно лег в основу композиции. Версия песни Хуго Вольфа использует богатые возможности фактуры и гармонии, а также вслушивание в специфику словообразования, чтобы предложить слушателю прекрасную песню, которая, к сожалению, имеет не слишком много общего с пением Миньоны. Вероятно, Вольф ближе всех оказался к тому синтезу музыки и поэзии, который – по мнению Гёте – мог бы наилучшим образом передать глубинный смысл этой песни. С точки зрения музыкально-исполнительской практики в двадцатом веке наиболее любимой оказалась версия Франца Листа (причем как в первой, так и в третьей редакциях). Она на самом деле демонстрирует больше искренних эмоций, чем все остальные, и, хотя она достаточно сложна для интерпретации из-за значительных музыкально-выразительных и чисто технических трудностей, все же и исполнители, и музыковеды считают ее одной из лучших версий этой песни. Любой исполнитель, решив исполнить «*Kennst du das Land?*» (или любой другой текст Миньоны), должен потратить немало времени и усилий для постижения внутренней сущности персонажа и быть уверенным, что он как можно лучше отражает ее хрупкую уязвимость и эмоциональную утонченность. Эта деликатная утонченность совершенно воплощена в композициях Бетховена, Листа и Шумана. Музыканты (певцы и аккомпаниаторы) чаще осознают свой долг, касающийся ответственности за музыкальную составляющую произведения, однако зачастую не берут на себя ответственность за вербальный текст, не осознавая до конца причины тех или иных незаметных различий в его музыкальном прочтении.

На самом деле, как мы попытались показать, одним из главных инструментов изменения композиторского высказывания, является адекватный подбор музыкально-речевых жанров, их стратификация на разные уровни и более или менее удачное сочетание с речевыми жанрами озвучиваемой поэзии. Критерии удачного или менее удачного использования последних, а также художественной убедительности тех или иных комбинаций, безусловно лежат на пересечении влияний сфер музыкальной эстетики, художественного вкуса и художественной коммуникации, причем научное осмысление этих вопросов только начинается. Поэтому в конце изложения считаю целесообразным привести удачное выражение известного американского композитора и музыкального критика Вирджила Томсона: «Если для песен действительно нужны слова (как это действительно происходит, поскольку человеческий голос без них – это еще один инструмент для ветра), то в браке слов и музыки должна существовать базовая совместимость, которая, кажется, доминирует в этом союзе точной формы текста и цели высказывания».

Библиография

- Беліченко, Наталія. *Структурна поетика музичного твору (на матеріалі музики сучасних композиторів 80-х років)*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Київ, 1992.
- Гудков, Дмитрий. *Прецедентное имя и проблемы прецедентности*. Москва: Издательство МГУ, 1999.

- Драч, Ирина. *Странствия Миньон*. Доступ 14.07.2019. jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm.
- Караулов, Юрий. *Русский язык и языковая личность*. Москва: Наука, 1987.
- Кузьмина, Наталия. „Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории дискурса”. *Медиастилистика* 1 (2011). Доступ 10.07.2019. www.mediascope.ru/node/755.
- Слышкин, Геннадий. *Лингвокультурные концепты прецедентных текстов*. Москва: Academia, 2000.
- Слышкин, Геннадий. *От текста к символу: лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе*. Москва: Academia, 2000.
- Сорокин, Юрий. *Психолингвистические аспекты изучения текста*. Москва: Наука, 1985.
- Сюта, Богдан. „Мовне поняття жанровий тип у термінологічному корпусі теорії музики”. В *Současné slovanské jazyky a literatury: tradice a současnost. Lingvistická studia mladých vědců V*, ред. Alla Arkhanhelska, 159-167. Olomouc: Univerzita Palackeho v Olomouci, 2014.
- Хаминова, Анастасия. „Теория интермедальности: проблемы и перспективы”. *Мова і культура* 15, 7 (2012): 373-379.
- Arbogast, Jennifer. *A comparative analysis of Mignon's song Kennst du das Land. A creative project paper submitted of partial fulfillment of the requirements of candidacy for the degree of master of music with a major in vocal performance*. Muncie, Indiana: Ball State University, 2008. Доступ 10.07.2019. studylib.net/doc/10911513/mignon-s-song-kennst-du-das-land-a-comparative-analysis-of.

Transliteration

- Arbogast, Jennifer. *A comparative analysis of Mignon's song Kennst du das Land. A creative project paper submitted of partial fulfillment of the requirements of candidacy for the degree of master of music with a major in vocal performance*. Muncie, Indiana: Ball State University, 2008. Dostup 10.07.2019. studylib.net/doc/10911513/mignon-s-song-kennst-du-das-land-a-comparative-analysis-of.
- Belichenko, Nataliia. *Strukturalna poetyka muzychnoho tvoriv (na materialy muzyky suchasnyh kompozytoriv 80-h rokiv)*. Avtoreferat dysertatsii na zdobutcia naukovoho stupenia kandydata mystetstvoznavstva. Kyiv, 1992.
- Drach, Irina. *Stranstviya Minon*. Dostup 14.07.2019. jgreenlamp.narod.ru/minjon.htm.
- Gudkov, Dmitriy. *Pretsedentnoe imya i problemy pretsedentnosti*. Moskva: Izdatelstvo MGU, 1999.
- Haminova, Anastasiya. „Teoriya intermedialnosti: problemy i perspektivy”. *Mova i kultura* 15, 7 (2012): 373-379.
- Karaulov, Yuriy. *Russkij yazyk i yazykovaya lichnost*. Moskva: Nauka, 1987.
- Kuzmina, Nataliya. „Intertekstualnost i pretsedentnost kak bazovyie kognitivnyie kategorii diskursa”. *Mediastilistika* 1 (2011). Dostup 10.07.2019. www.mediascope.ru/node/755.
- Siuta, Bohdan. „Movne poniattia zhanrovyyi typ u terminolohichnomu korpusci teorii muzyky”. W *Současné slovanské jazyky a literatury: tradice a současnost. Lingvistická studia mladých vědců V*, ред. Alla Arkhanhelska, 159-167. Olomouc: Univerzita Palackeho v Olomouci, 2014.

- Slyishkin, Gennadiy. *Lingvokulturnye kontsepty pretsedentnyih tekstov*. Moskva: Academia, 2000 .
- Slyishkin, Gennadiy. *Ot teksta k simvolu: lingvokulturnye kontsepty pretsedentnyh tekstov v soznanii i diskurse*. Moskva: Academia, 2000.
- Sorokin, Yuriy. *Psiholingvisticheskie aspekty izucheniya teksta*. Moskva: Nauka, 1985.

Summary

SPEECH GENRE AS A VARIABILITY FACTOR INTERPRETATIONS OF PRECEDENTIAL TEXTS IN MUSIC

This article demonstrates that the dependence of the plurality of readable content of musical compositions depends on the variability of the speech-genre interpretation of verbal precedent texts laid down in the basis of works. The development of issues of the functioning of speech genres in music is also proposed in association with certain aspects of the theory of precedent and issues of the cooperation of speech genres in poetry and music.

Key words: *speech genre, precedent texts, interpretation, plurality of contents, variability, musical composition, poetry, Mignon song*

