

Научная статья

УДК 781.6+784

doi: 10.17223/22220836/49/13

МУЗЫКАЛЬНОЕ «ПРОЧТЕНИЕ» СЛОВЕСНОГО ТЕКСТА

Людмила Павловна Казанцева

Астраханская государственная консерватория, Астрахань, Россия,

kazantseva-lp@yandex.ru

Аннотация. При создании вокального или хорового опуса во взаимодействие вступают смыслы, образующиеся на разных уровнях его организации. В качестве последних показаны лексика, фразеология, фоника, музыкальный звук, музыкальная интонация, метроритмика, структура, литературный образ, хронотоп, драматургия, тема и идея, авторское начало. Процесс смыслообразования, обычно берущий начало в художественном тексте, определенным образом продолжается музыкой. В синтетическом словесно-музыкальном художественном произведении совместно вибрируют литературные и музыкальные смыслы, органично согласуемые друг с другом, взаимодополняющие и даже конфронтирующие.

Ключевые слова: слово, смысл, музыкальное «прочтение»

Для цитирования: Казанцева Л.П. Музыкальное «прочтение» словесного текста // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2023. № 49. С. 161–172. doi: 10.17223/22220836/49/13

Original article

MUSICAL “READING” OF THE VERBAL TEXT

Liudmila P. Kazantseva

Astrakhan State Conservatory, Astrakhan, Russian Federation, kazantseva-lp@yandex.ru

Abstract. For the artistic content of a synthetic work, the fundamental issue is the relationship between literary and musical principles, or how exactly the composer “heard” the verbal text. There is an accurate or inaccurate reproduction of the verbal text by the composer, in particular, its semantic components, in creative practice. Both the preservation of the parameters of the literary basis, which looks like a completely natural desire for an adequate musical solution, and any kind of departure from it pursue certain artistic goals. This publication is devoted to various ways of forming artistic meanings in a verbal-musical work.

When creating a vocal or choral opus, meanings that are formed at different levels of its organization enter into interaction. As these levels are shown vocabulary (the chosen language – artistic, “service” as in numerous vocal and choral plays called “Solfeggio”, “meaningless”; genre and style potentials of the text; “multilingualism”), phraseology (the size of phrases, figures of speech, phraseological units), phonics (sound writing of a literary source – alliteration, assonance, onomatopoeia to noises), musical sound, musical intonation, means of musical expression (harmony and tonality, tempo, register, etc.), metrics and rhythm (strict metricity of the poetic text and free – of the prosaic), structure (stanza, omissions or additions of lines), artistic image (simplicity / complexity, “volume”, subtextuality, monologue / dialogicality), chronotope (spatio-temporal characteristics), drama (formation and interaction of images), theme and idea, author’s origin (the presence of a creative personality in the figurative-artistic system of a work as an “outside observer”, “lyrical hero”, “storyteller”, carrier of one’s own attitude to the depicted, etc.).

The process of making sense, usually originating in a literary text, continues in a certain way with music. It has been established that in a synthetic literary-musical work of fiction, a

writer and a composer do not necessarily turn out to be like-minded people. Together, literary and musical meanings vibrate, not only organically coordinated with each other, but also complementary and even confrontational. Thus, the integral artistic content becomes more complex and ambiguous. Considering the unlimited number of musical versions of the same literary source, the artistic world of the work turns out to be potentially almost infinitely open to more and more new interpretations and reinterpretations.

Keywords: word, meaning, musical “reading”

For citation: Kazantseva, L.P. (2023) Musical “reading” of the verbal text. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 49. pp. 161–172. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/49/13

Для художественного содержания синтетического произведения принципиальным вопросом является соотношение литературного и музыкального начал или то, как «услышал» композитор словесный текст. Именно в этом ракурсе нами должны быть оцениваемы все действия композитора.

Ключевое значение словесного текста вынуждает сперва разобраться в тех смысловых импульсах, которые он дает композитору. Существенны при этом практически все смысловые элементы. Приступая к воплощению художественного мира стихотворения, перед музыкантом стоит множество профессиональных проблем. При этом наблюдается точное или неточное воспроизведение композитором словесного текста, в частности, его смысловых компонентов. Как сохранение параметров литературной основы, которое выглядит совершенно естественным желанием адекватного музыкального решения, так и любого рода «отходы» от нее преследуют какие-то иные художественные цели. Именно они и будут нас более всего интересовать впоследствии¹.

Прежде всего важна **лексика** первоисточника, т.е. его словесный состав. Индивидуальность литературного текста может быть обусловлена особым набором слов (скажем, избеганием глаголов, «нанизыванием» прилагательных), их жанровыми и стилевыми признаками, такими как песенная простонародность стихотворений Р. Бернса, стилизации поэзии Средневековья или XVIII в. у М. Кузмина, эксперименты по стилизации античной и средневековой поэзии у В. Брюсова.

Далеко не безразлично, на каком языке изъяснился литератор. Общеизвестна, например, ценная для лирической кантилены певучесть итальянского языка, в большой степени утрачиваемая при переводе. Перевод иноязычного текста может достаточно далеко отойти от исходного смысла поэтического первоисточника, что небезразлично затем для музыкального воплощения. Так произошло со стихотворением И. Гёте «Ein Fichtenbaum steht einsam». В вольном переводе М. Лермонтова «На севере диком стоит одиноко...» мужской род немецкого существительного *der Fichtenbaum* («ель») превратился в русском языке в женский. Из-за этого поднятая Гете тема разлуки влюбленных (ель/пальма, Он/Она) сменилась у Лермонтова на тему одиночества.

Художественно значимым может оказаться использование музыкантом «бессмысленных», на первый взгляд, текстов. Вспомним, что еще в ранней

¹ Опорные параметры анализа синтетического словесно-музыкального художественного произведения, предложенного в данной публикации, – лексика, фразеология, фоника, музыкальный звук, метроритмика, структура, литературный образ, хронотоп, драматургия, тема и идея, авторское начало, – сформулированы и более подробно рассмотрены в работах [1, 2].

средневековой музыке между словами или даже слогами богослужебных песнопений помещались бессмысленные слоги – в западноевропейской модии «но», «на», «ане», в отечественной музыке – «не», «на», «хе», именуемые «ананайками» и «хабувами». В средневековой русской глоссолалии слово также дробилось из-за введения в него множества непонятных слогов, что усиливало, с одной стороны, мелодизм текста, с другой – его непостижимую таинственность.

Современные музыканты опробовали в своих опусах и «заумь» В. Хлебникова, и абсурдистские тексты Д. Хармса, и многие другие образцы «бесмыслицы», разрушающие привычную семантику и переводящие внимание слушателя на фоническую сторону слова или на элементарные компоненты, «кванты» смысла – буквы (слоги) и звуки. Вокальная «песенка без слов» И. Стравинского «Пастораль» наполнена зовами «А-у». Специфическая фоническая краска добавляется к звучанию музыкальных инструментов в «Aventures» («Приключения») Д. Лигети благодаря произнесению тремя певцами слов на несуществующем языке.

Парадоксальным образом музыканты умеют воспользоваться и традиционными слоговыми названиями музыкальных звуков в качестве словесного текста – традицией, лежащей в основе жанра сольфеджио. В вокальных «Сольфеджио» В. Моцарта и Р. Щедрина, хоровых «Сольфеджио» Т. Корганова, А. Ларина, А. Лемана, Е. Подгайца, А. Пярта, М. Ройтерштейна, Ю. Фалика, Р. Щедрина и других авторов смысл слова, обозначающего определенный звук, акцентирует внимание исполнителя и слушателя на собственно музыке. Ослабление понятийного смысла в слове оборачивается также усилением его фонизма, музыкальности. Тем самым немзыкальный элемент углубляет внутримзыкальный смысл.

Лексикку стихотворения композитор воспроизводит точно или неточно. Вмешиваясь в поэтический текст, он не боится заменить или повторить слово, хотя причина этих действий порой весьма проста – «технологична». Так, фонетически неудобное для пения слово заменяется иным: в № 1 «Осень» из поэмы «Отчалившая Русь» Г. Свиридов переделал начало третьей строфы «Схимник-ветер» стихотворения С. Есенина в «Ветер-схимник», в № 5 оттуда же «не ты так плачешь» – в «не ты ли плачешь», в № 8 «в небо вспрыгнувшая буря» – в «в небо прыгнувшая буря». Повторением слова или словосочетания также восполняется нехватка словесного «материала» для свободного музыкального развертывания, что особенно необходимо в хоровой полифонической музыке, где сходные музыкальные «мысли» должны пройти во всех голосах и получить достойное музыкальное развитие.

Замена или повтор слова могут иметь и более важные – смыслообразующие – последствия. Так, все номера вокального цикла «Сатиры» на слова Саши Черного Шостакович недаром начинает музыкальным декламированием их названий – торжественный настрой на многозначительный монолог каждый раз затем разрушается не достойным его сниженно-бытовым повествованием, усиливая комический эффект произведения.

Для художественного целого безразлично, как *музыкальная интонация* доносит смысл слова. Берясь за словесный текст, композитор не боится откровенной иллюстративности. Поэтому без труда мы расслышим в музыкальной интонации мерный ход мельничных жерновов в первой песне

«В путь» и журчание ручья в нескольких песнях из вокального цикла «Прекрасная мельничиха» Шуберта, перестук колес поезда (в «Попутной песне» Глинки), щебетание (в «Соловье» Алябьева), шум реки (в «Ночном зефире» Даргомыжского), топот копыт (в романсе «Гонец» Римского-Корсакова), звон бубенчиков (в романсе «Сани» Свиридова), переборы гитарных струн (в многочисленных романсах для голоса с фортепиано русских композиторов).

Музыкальная интонация склонна усиливать и даже восполнять те смыслы, которые лишь намечены словом. При этом порой музыканту изрядно помогают интонационные заимствования. Известный «мотив судьбы» из Пятой симфонии Бетховена символически зазвучал в романсе «Судьба» Рахманинова. «Пробуждение весны» Д. Шостаковича из вокального цикла «Сатиры» на слова Саши Черного выиграло от цитирования бурных фортепианных пассажей из романса «Весенние воды» Рахманинова, безудержный восторженный пафос которых входит в противоречие со «сниженным» пародийным словом и заставляет улыбнуться.

Музыкальная интонация способна и на известное самодвижение, автономное смысловое развертывание. Именно это мы наблюдаем в романсе «Мы сидели с тобой» П. Чайковского. В стихотворении Д. Ратгауза трижды проходит навязчивая мысль лирического героя «я тебе ничего не сказал», которая композитором прочувствована по-разному: спокойно-повествовательно, с душевным волнением, с отчаянным осознанием фатальности произошедшего. Психологически пронизательное интонационно-смысловое варьирование слова обнажает внутренний мир человека и в других романсах Чайковского: «Отчего?..», «Забывать так скоро...».

Симптоматично названа часть № 6 кантаты «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке – «Ложное утешение». Один и тот же текст (фрагмент из «Народной книги») поручен упивающемуся итальянской кантиленой контрактору и искаженно-канонично вторящему ему эстраднему контральто. Фауст словно разрываем противоречием утешения и угрозы.

Как мы видим, для художественного образа синтетического целого безразлично произнесение слова. Слово отнюдь не всегда естественно «дышит» в мелодии. Музыка может и «спорить» с ним. В шуточной песне царевича Федора с Мамкой М. Мусоргский в «Борисе Годунове» пошел на намеренные орфоэпические нарушения: «Сам дьяк Лу́ка съел корову *да́* быка, *се́*мьсот *па́*расят, *а́*дни *ножкí* висят».

В Песне девушки из оперы «Мавра» Стравинский и вовсе высмеивает слово, действуя, впрочем, в рамках комического оперного жанра. Лирическую исповедь главной героини «Друг мой милый, ясно солнышко мое» композитор облакает в искаженную романсовую интонацию с нарушением в мелодии акцентуации слова, утрированным несовпадением мелодии и гармонии, метроритмическим «разнобоем», тяжеловесным quasi-гитарным сопровождением, напыщенным *b-moll'*ем. Неудивительно, что благодаря музыке тоска по возлюбленному кажется неискренне-сентиментальной и вызывает улыбку.

Выразительность словесного текста в немалой степени обеспечивается **фразеологией** – величиной фраз, их соотносительностью со строкой, а также применением особых приемов выразительности, таких как эпитет (характеристика свойств выделяемого слова), сравнение (уподобление), антитеза

(противопоставление двух мыслей), метафора (употребление слова в переносном смысле), гипербола (чрезмерное преувеличение), аллюзия (намек на лицо, событие или художественное произведение), эллипсис (намеренный пропуск слов), инверсия (нарушение порядка слов в предложении), оксюморон (сочетание противоположных по значению слов), градация (расположение слов с возрастающей или убывающей экспрессией), риторический вопрос (не предполагающий ответа), идиома (непереводимое дословно на другой язык словосочетание), фигура с повторами слов в начале конструкции (анафора), конце (эпифора), при подхвате в сочинительной конструкции (реприза) и многих других.

Композитор не обязательно бережно сохраняет фразеологию, но и позволяет себе решительно вмешиваться в нее. Риторический подход к словесному тексту у музыкантов эпохи барокко сказывался в особом подчеркивании музыкальными средствами ключевого слова фразы. Слова «небо», «земля», «умирать», «возвысить», «падать», «искать», «Зло», «страх» и другие выделялись особыми музыкально-риторическими фигурами. Впоследствии уже без таковых композиторы акцентировали наиболее важные для них слова рельефной декламацией, нивелированием или отключением аккомпанемента. Так высвечены заключительное «в его объятиях сын был мертв» в «Лесном царе» Ф. Шуберта; «Гребите!», «Засните!», «Любите!» – в романсе «Они отвечали» С. Рахманинова; «Но то был сон» – в его же «Сне» ор. 8 № 5; речитируемые в полной тишине «ударные» словесные фразы – в «Сонетах Петрарки» Ф. Листа. Музыканты более позднего времени свободнее обращаются со словесной фразой. Например, в «Антиформалистическом райке» Д. Шостаковича намеренное несовпадение словесных и музыкальных фраз в выступлении Единицына (Сталина) использовано как средство пародирования неправильной русской речи – специфического грузинского акцента.

Определенную выразительность таит в себе **фоника** – звукопись литературного первоисточника. От внимания музыканта не ускользнут такие усиливающие фонизм словесного текста средства, как аллитерация (повторяемость в стихотворной речи одного согласного звука, скажем, «Мой милый маг, моя Мария» у В. Брюсова), ассонанс (повторяемость гласного звука), звукоподражание шумам (свисту ветра, пению птиц и т.д.).

Важнейший смысловой компонент словесного текста – его **метроритмика**. Четкая метроритмичность не только хорошо организует поэтический текст, но и служит определенной выразительности. Именно как модусы выразительности трактовали еще древнегреческие пииты поэтические стопы: призывно-активный ямб (стремящийся со слабой доли к сильной), спокойно-уверенный хорей (опирающийся на сильную долю, к которой присоединяется слабая), плавный лиричный амфибрахий (волнообразно окружающий слабыми долями сильную) и т.д. Да и в более позднее время, как показало исследование М.Л. Гаспарова, поэтические метры сохраняют определенный семантический ореол [3]¹.

¹ На многочисленных примерах исследователь показывает семантическое поле и семантическую периферию ряда распространенных в русской поэзии метров (например, у трехстопного хорей, ведущего свою историю от «Горных вершин...» Лермонтова, это, соответственно, «путь», «природа», «быт», «дети и детство», «сказка», песенность и – мотивы гражданственности, сатиры, социального бунта).

Свободно ритмизованный прозаический текст, также используемый композиторами, обладает другими выразительными свойствами. В «Письме К.С. Станиславскому от С. Рахманинова» композитор в музыкально-эпистолярной форме откликнулся на радостное событие – празднование юбилея МХАТа. На прозаических текстах «Райка» М. Мусоргского, «Газетных объявлений» А. Мосолова, «Антиформалистического райка» и пяти романсов на слова из журнала «Крокодил» Д. Шостаковича, Курортной кантаты «Бюрократида» на тексты инструкции для отдыхающих в пансионате «Курпаты» Р. Щедрина изначально лежит печать комизма, усиливаемого музыкой. Прозаические же тексты лирических романсов, например, вокального цикла «Детская» и других опусов М. Мусоргского на собственные слова впечатляют исповедальной искренностью и непосредственностью высказывания.

Казалось бы, метроритмика стиха должна сблизить его с музыкой. Тем не менее именно здесь в полной мере проявляется «своеволие» композитора. В романсе А. Гурилёва «И скучно и грустно» вальсирующая амфибрахическая стопа М. Лермонтова дважды в одном и том же месте взламывается музыкальной фразировкой, неожиданным мелодическим взлетом, а во втором случае – пропуском союза *и*, акцентно высвечивая первые слова фраз «*все лучшие годы*», «*(и) всё так ничтожно*». То же сходными средствами делает М. Мусоргский в романсе «*Меня ты в толпе не узнала...*» из вокального цикла «*Без солнца*», где течение плавного амфибрахического ритма А. Голенищева-Кугузова меняется на «*всей* прошлой любви наслаждения, *всю* горечь забвенья и слез!» и превращает лирическую исповедь героя в крик отчаяния и безнадёжности.

Оригинально работает М. Мусоргский со словом А.К. Толстого в вокальном опусе «*Рассеивается, расступается*»: пятидольник поэта композитор размещает в такте 4/4, но весь романс будто складывается из обусловленных стихотворной стопой однотоков. Нетрадиционную музыкальную метроритмику нашел И. Стравинский для «Трёх стихотворений из японской лирики», сообщивший в письме В.В. Держановскому, опубликовавшему его в своем еженедельнике «Музыка»: «...Отсутствием ударений в японских стихотворениях – я и руководствовался главным образом при сочинении своих романсов. Но как было этого достичь? Самый естественный путь был – перемещение долгих слогов на музыкальные краткие. Акценты должны были, таким образом, исчезнуть сами собой, чем достигалась бы в полной мере линейная перспектива японской декламации» [4. С. 834–835]. Нейтрализованная музыкой акцентность позволила композитору передать трепетное струение изысканно-тонкого поэтического слова.

Структурирование поэтического текста так или иначе организует не только словесный материал, но и смыслы стихотворения. Небезынтересно, как к предложенной поэтом структуре относится композитор, ибо от сохранения или обновления музыкантом структуры словесного текста зависит целостное художественное содержание. Совпадение строфики стихотворения с музыкальными структурами любят песня и баллада, где музыкант «солидарен» с поэтом. Однако сплошь и рядом композитор считает необходимым внести свои поправки. Повторяя две последние строки каждого четверостишия стихотворения А. Пушкина «*Зимняя дорога*», Г. Свиридов приблизил свой романс к куплетной песне. Понятен заключительный повтор Свиридо-

вым первой строфы стихотворения Пушкина в романсе «К няне» – так достигнута образно-художественная завершенность незаконченного поэтом отрывка.

Широко распространены в композиторской практике изъятия строк и строф. Так, в романсе «И скучно, и грустно» А. Гурилев отказывается от декларирующей философскую сентенцию последней строфы стихотворения М. Лермонтова и ограничивается лишь первыми двумя, раскрывающими тему одиночества как прочувствованную эмоционально. Подчас поэтический текст komponуется музыкантом довольно свободно.

Важнейшее значение в синтетическом опусе приобретают **художественные образы** словесного текста. Индивидуальность художественного (в частности поэтического) образа обеспечивают его простая «одномерность» или сложная «объемность»; его статичность или динамичность – перемещение в разные смысловые сферы (скажем, частое в поэзии движение от лирического героя к природе или наоборот), его качественные метаморфозы и т.д. Особенности словесного образа зависят и от формирования в нем подтекстовых (глубоко «залегаемых», улавливаемых лишь между строк) смыслов, моделируемого в нем хронотопа (представлений о времени и пространстве), других свойств.

Для целостного – художественного – образа немаловажен *музыкальный звук*. Он «материализуется» прежде всего определенным исполнительским составом. Вряд ли случайна предназначенность кантатно-ораториальных жанров с их серьезной, возвышенно-фресковой или плакатной тематикой для больших смешанных инструментально-хоровых составов, пейзажных лирических зарисовок – для светлых женских голосов, а философски-сдержанных, молитвенно-сосредоточенных или героических образов – для суровых мужских.

Принципиален характер исполнительского состава в опусах с диалогической литературной основой. На первый взгляд, вокальный дуэт кажется при этом оптимальным. Действительно, в кантате № 60 BWV 60 И.С. Баха «O Ewigkeit, du Donnerwort» философский диалог Страх и Надежды («О, вечность, ты громовое слово, о меч, сверлящий душу, о начало без конца, о вечность, время без времени...» – «Господь, я жду твоего блага») ведут два интонационно контрастных «персонажа» – Альт и Тенор.

Иная картина складывается в песнях Ф. Шуберта «Девушка и смерть» (на слова Клаудиуса) и «Лесной царь» (на слова И. Гёте), «Слеза» А. Даргомыжского (на слова А. Пушкин), «Песнях и плясках смерти» М. Мусоргского (на слова А. Голенищев-Кутузова), № 6 «Симоне, Петр... Где ты? Приди...» из поэмы «Отчалившая Русь» Г. Свиридова (на слова С. Есенина). Поэтическое слово здесь разворачивает диалог, поддерживаемый музыкально-интонационно, однако всюду вокальная партия предполагает только одного исполнителя. Так возникает своеобразный эффект: певец предстает как рассказчик и мгновенно перевоплощается в то или иное действующее лицо, не занимая ни одну из позиций окончательно. Сохранение заданного вокального тембра (при всех его необходимых здесь театральных нюансах) при смене ролей порождает смысловую неоднозначность, от которой было свободно слово, т.е. ведет к усложнению семантической структуры музыкального пласта синтетического произведения.

В соприкосновение с поэтическим образом вступают все имеющиеся средства музыкальной выразительности, позволяющие композитору вносить те или иные смысловые коррективы. Не пытаясь здесь охватить весь комплекс средств, укажем на возможности лишь одного из них – тональности. Тщательнейше выбирает тональность С. Рахманинов. У него она чутко реагирует на слово. Блеск золота как семантика *D-dur*'а созвучна слову в ряде его произведений: во II части «Колоколов» несется «к свадьбе зов святой, Золотой»; в романсе «В моей душе...» трижды упоминается «знойное солнце»; в романсе «Фонтан» «пылью огнецветной» «пламенеет», «на солнце влажный дым»; в романсе «Ты знал его...» поэт – «светозарный бог, сияет он над усыпленной рощей»; в женском хоре «Задремали волны» спокойно «светит месяц полный», «серебрится море, трепетно горит». Нередко мы встречаем *E-dur* как обозначение манящего света, благотворящего сияния: «Эти ночи прекрасные, ярким светом луны озаренные...» в одноименном романсе; «По небу полуночи ангел летел, и тихую песню он пел; и месяц, и звезды, и тучи толпою внимали той песне святой» в хоре «Ангел»; «В лазури светлого эфира я буду в вечности твоя!...» в ариозо Франческа из II картины оперы «Франческа да Римини». Сверкающий *E-dur* вытесняет собою первоначальную одноименную тональность в романсе «Сумерки», ибо «роняя луч свой нежный, восходят звездочки нешумною толпой...», а в романсе «Утро» он неожиданно вспыхивает в *F-dur*'ном контексте на словах «...и солнца луч, природу озаря, с улыбкой посылал ей жгучие лобзанья».

Не следует думать, будто композитор всегда озабочен поиском музыкальных средств, эквивалентных поэтическому образу. Практика свидетельствует о творческой свободе композитора в его «прочтении» стихотворения. Вполне нормативны такие музыкальные решения, при которых новый, синтетический художественный образ – благодаря музыке – дистанцируется от словесного источника. Таков художественный образ романса Рахманинова «Ты помнишь ли вечер» на стихи А.К. Толстого. Царящая здесь умиротворенно-идиллическая атмосфера неоднозначна: при всей ее благостности, идущей от поэтического текста, она все же сомнительна, искусственна, ибо слишком «заземлены» многочисленные кадансовые обороты, гасящие готовую расцвести и развернуться мелодию. Причина столь явных «несоответствий» музыкальных средств и слова раскрывается лишь в самом конце романса, когда слова «И нам наше горе казалось далеко, и как мы забыли о нем!» неожиданно разьясняют: нарисованная идиллия была лишь желаемой, мечтаемой. Музыка же, долго идя вразрез со словом, сумела передать нереальность счастья с самого начала.

Композитор корректирует и хронотоп поэтического образа. Стихотворный текст романса «Я помню вальса звук прелестный» со словами и музыкой Н. Листова в первом куплете уводит в прошлое («я помню», «тел голос неизвестный, и песня чудная лилась», «был вальс»), а во втором возвращает в настоящее («теперь зима», «ели стоят», «шумят метели», «звуки вальса не звучат»). Музыкальный же образ «универсален», в нем оба модуса времени слиты.

Музыкальный пласт синтетического произведения в состоянии сделать явным глубоко скрытый в толще слова подтекст. Таким соотношением музыки и слова как одним из приемов пародирования воспользовался М. Мусорг-

ский в конце «Райка». Придумав стилизованный под высокую архаику словесный гимнический текст («О преславная Евтерпа, о великая богиня, ниспошли нам вдохновенье, оживи ты немощь нашу, и златым дождем с Олимпа ороси ты нивы наши, светлорусая богиня, небожительница муза»), композитор наложил его на «с усердием, во все горло» распеваемую простенькую народную плясовую мелодию, чем сразу же «ниспроверг» слово с возвышенного пьедестала. Ложный пафос изрекаемой словесным монологом истины развенчал в первой из «Сатир» на слова Саши Черного, именуемой «Критику», Д. Шостакович, откровенно посмеявшись над ней в залихватской плясовой фортепианной постлюдии.

Словесный текст и его музыкальная версия должны быть поняты и с точки зрения **драматургии**, т.е. взаимодействия художественных образов (их последования или чередования), возможно – разворачивания сюжета. С этой точки зрения также отнюдь не обязательно полное совпадение музыки и слова. Например, равнозначные в стихотворении Клаудиуса образы девушки и смерти приобрели в песне «Девушка и Смерть» Ф. Шуберта *op. 7 № 3* иное значение: фортепианные вступление и заключение на музыке монолога Смерти усилили значимость этого образа, сделав его главным. П. Чайковский заканчивает романс «Не верь, мой друг...» репризой, повторив в конце первую строфу стихотворения А.К. Толстого и утвердив тем самым приоритет меланхолического состояния лирического героя, чего избегают, обращаясь к тому же стихотворению, Н. Римский-Корсаков и С. Рахманинов, завершая свои музыкальные версии вторым, взволнованным образом.

Важнейшая роль в формировании синтетического произведения искусства принадлежит **теме** и **идее**. Чтобы уяснить, как музыка и слово взаимодействуют на этом уровне художественного содержания, попробуем сравнить романсы и хоры, написанные на один поэтический текст, т.е. предлагающий музыкантам одну и ту же тему.

Стихотворение М. Лермонтова «Тучи» («Тучки небесные...») посвящено горькому осознанию лирическим героем своего одиночества через параллель с открывающейся ему картиной природы – мчащимися по небу тучами. Основная мысль поэта пессимистична: троекратная анафора «нет» в последней, третьей строфе стихотворения не оставляет надежды на обретение счастья. Однако не все композиторы именно так «прочитали» горькие думы поэта.

Поэтический опус М. Лермонтова вдохновил Н. Огарева на романс, всецело сосредоточенный на человеке. Трехчастная композиция с точной репризой утверждает как основное элегическое настроение лирического героя (*Andante, e-moll*, распевно-декламационная романсовая мелодия с мерным «гитарным» аккомпанементом, многократно повторяемый тоскливый квинтовый тон), оттеняемое душевным волнением в контрастной середине.

Близок романсу Огарева хор *a cappella* Н. Черепнина, только элегическое состояние теперь принадлежит не одному субъекту-индивидууму, да и судьбоносные вопросы второй строфы стихотворения «Кто же вас гонит: судьбы ли решение? Зависть ли тайная? Злоба ль открытая? Или на вас тяготит преступление? Или друзей клевета ядовитая?» задаются драматичнее, а ответы на них звучат решительнее и прямолинейнее.

Тема одиночества человека, видящего отражение своего состояния в природе, совсем иначе воспринята Н. Римским-Корсаковым. Три варьиро-

ванных куплета его женского хора а саррелла интонационно однородны. Сама же по себе холодноватая, объективно-отстраненная интонация соткана из полифонических переплетений волнообразных, ритмически спокойных линий. В художественном образе хора через безостановочный бег туч улавливается независимый от человека ход времени, ставший главной философской мыслью произведения.

Хор а саррелла П. Крылова «Тучки небесные...» на то же стихотворение Лермонтова заставляет вспомнить об опусе Римского-Корсакова, ибо автору также удалось многоголосным пением передать элегическое состояние, перекликающееся с отстраненной от человека видимой им картиной природы – кружением туч. Крылов однако структурно и отчасти интонационно (скандированно-речитативно) отделяет вторую строфу стихотворения. Впрочем, это не колеблет приоритета восстанавливаемого в репризе основного образа, подкрепляемого кодой с повтором первой стихотворной строфы. Печаль созерцания – вот что утверждает эта музыкальная версия стихотворения.

Необычное музыкальное решение первоисточника предложил А. Даргомыжский. Медленная, колоратурно распетая первая часть его вокального опуса, вобравшая в себя две строфы текста и основное настроение стихотворения, резко противостоит финальной стремительной пляске. Напоминая блестящую оперную арию (скажем, Людмилы из «Руслана и Людмилы» Глинки, Виолетты из «Травиаты» Верди), романс показывает как почти равноценные два эмоциональных статуса лирического героя – бессильную тоску и неистовый протест.

Пожалуй, ближе всех к поэту оказался в романсе «Тучки небесные...» Г. Свиридов. Отстраненно-философское раздумье (ритмически однообразное бесцезурное повествование), развертывающееся на фоне бесконечного бега туч (триоли шестнадцатых у фортепиано), в зоне «золотого сечения» ненадолго становится пронзительно-личностным, и герой безответно вопрошает: «Кто же вас гонит: судьбы ли решение? Зависть ли тайная?» Позволивший себе некоторые структурные изменения лермонтовского стихотворения, Свиридов сумел точно передать и раскрытую через параллель с природой его тему – состояние душевной неудовлетворенности, и идею непреодолимости этого состояния.

Во многом похожая концепция сложилась в хоре «Тучки небесные» для женских голосов с фортепиано А. Никольского ор. 44 № 4: объективное повествование на фоне природы на время прерывается страстными риторическими вопросами. Однако области объективного и субъективного разведены здесь жестче из-за резкого интонационного (особенно темпового) контраста в середине, структурных обособлений частей и повторов стихотворных строк в конце каждой из частей. Более слитные, продолжающие у Свиридова одна другую объективная и субъективная сферы превратились у Никольского в два полноценных смысловых плана, по-разному подающих одну и ту же мысль о безысходности.

Сравнение семи (далеко не всех) музыкальных версий стихотворения Лермонтова показало, что композиторами делаются свои повороты заданной поэтом темы. В сторону лирического героя развернул ее Огарев, созерцание природы более интересовало Римского-Корсакова и Крылова, в драматическом ключе тема раскрыта Черепниным, дуализм состояний привлек Дарго-

мыжского, объективный и субъективный аспекты темы показаны Свиридовым и Никольским. В теме ставятся свои концептуальные акценты: как непреодолимое состояние человека понимает беспросветную тоску Огарев, как объективную данность констатирует печаль Римский-Корсаков, альтернативу предлагает Даргомыжский. Таким образом, в синтетическом поэтически-музыкальном произведении корректируются как тема стихотворения-первоисточника, так и его идея.

Наконец, одна из смысловых особенностей художественного произведения кроется в **авторском начале** – присутствии творческой личности в образно-художественной системе опуса. В синтетическом целом во взаимодействии вступают личности литератора и музыканта. Их присутствие обнаруживается в разных формах: авторском эмоциональном тоне, авторской позиции (отношении к излагаемому), лирическом (авторском) отступлении, авторском комментарии, «масках» (ролях, которые автор играет в тексте, – «рассказчик», «лирический герой», «сторонний наблюдатель») и т.д.

Встречаясь в одном опусе, литератор и композитор вовсе не обязательно оказываются единомышленниками. Проиллюстрируем этот тезис следующим примером. В крошечной вокальной миниатюре «Королевский поход» ор. 62 № 6 Д. Шостакович обратился к незамысловатому тексту английской детской песни в переводе С. Маршака:

По склону вверх король повел полки своих стрелков.

По склону вниз король сошел, но только без полков.

Авторское начало поэтического источника – а таковое складывается и при коллективном авторстве, нормативном для фольклора, – ощущается в спокойно-нейтральном эмоциональном тоне и объективно-эпической позиции «рассказчика», беспристрастно повествующего о далеких легендарных событиях.

Шостаковича же это текст задевает за живое. Он словно не слышит диаметральной противоположности стихотворных строк – решительного наступления в начале и бесславного конца – и строит оба предложения музыкального периода на одной маршево-призывной интонации. Однако бодрость марша несколько сомнительна, так как устремленно-ямбические прыжки по звукам трезвучия гармонизируются явно «неподходящими», режущими ухо созвучиями. Да и сам «искареженный» марш заставляет вспомнить другую маршевую музыку Шостаковича – эпизод нашествия из VII симфонии, тему побочной партии из первой части Второй фортепианной сонаты. Ассоциации эти неслучайны, ведь, как и названные опусы, миниатюра написана в годы Великой отечественной войны (1942), и марш в то время, связанный, как и здесь, с тональностью *Es-dur*, служил в творчестве композитора символом Зла.

Шостакович не просто портретирует Зло. В кратком пересказе композитором событий распознаются разные смысловые оттенки: преждевременное торжество победы в преувеличенно помпезных *C-dur* ных фанфарах в конце первого предложения, подчеркнуто-внятное ораторское проговаривание ключевых слов «без полков», ликующие взрывные заключительные аккорды T^3_5 – своего рода назидательный *post factum*: «вот так!». Страстно, публицистично, личностно зазвучала тема войны у Шостаковича. Неприятная песенка превратилась в притчу, подобно тому как это случилось в те же времена, например, с кинофильмом об исторически далеких событиях «Александр Невский».

Итак, мы выяснили, что в синтетическом произведении искусства кристаллизация смыслов происходит на разных «этажах» структуры художественного содержания. При этом смыслы, порождающиеся в разных видах искусства, вступают в разнообразные взаимодействия – усиливают собою друг друга, дополняют, спорят один с другим. Целостное художественное содержание становится более сложным, неоднозначным, а учитывая неограниченное число музыкальных версий одного и того же литературного первоисточника, потенциально едва ли не бесконечно открытым для все новых и новых осмыслений и переосмыслений.

Список источников

1. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. 2-е изд. Астрахань : Волга, 2009. 368 с.
2. Казанцева Л.П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения : учеб. пособие. Астрахань : Волга, 2011. 130 с.
3. Гаспаров М.Л. Метр и смысл: Об одном из механизмов культурной памяти. М. : РГГУ, 1999. 297 с.
4. «Из японской лирики» И. Стравинского // Музыка : еженедельник. М., 1913. № 159. С. 834–835.

References

1. Kazantseva, L.P. (2009) *Osnovy teorii muzykal'nogo sodержaniya* [Fundamentals of the theory of musical content]. 2nd ed. Astrakhan: Volga.
2. Kazantseva, L.P. (2011) *Analiz khudozhestvennogo sodержaniya vokal'nogo i khorovogo proizvedeniya* [The analysis of the artistic content of vocal and choral works]. Astrakhan: Volga.
3. Gasparov, M.L. (1999) *Metr i smysl: Ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoy pamyati* [Metre and meaning: On one of the mechanisms of cultural memory]. Moscow: RSUH.
4. Stravinsky, I. (1913) *Iz yaponskoy liriki* [From Japanese lyrics]. *Muzyka*. 159. pp. 834–835.

Сведения об авторе:

Казанцева Л.П. – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории (Астрахань, Россия).
E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Kazantseva L.P. – Astrakhan State Conservatory (Astrakhan, Russian Federation).
E-mail: kazantseva-lp@yandex.ru

The author declares no conflicts of interests.

*Статья поступила в редакцию 31.08.2021;
одобрена после рецензирования 24.11.2021; принята к публикации 15.02.2023.
The article was submitted 31.08.2021;
approved after reviewing 24.11.2021; accepted for publication 15.02.2023.*