

На правах рукописи

**Рымко Григорий Александрович**

**Теоретические проблемы  
тексто-музыкальной формы**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

**Автореферат**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва 2014

**Работа выполнена в ФГБОУ ВПО**

**«Московская государственная консерватория (университет) им. П.И.Чайковского»**

**Научный руководитель:**

доктор искусствоведения, профессор

**Кюрегян Татьяна Суреновна**

**Официальные оппоненты:**

**Маклыгин Александр Львович,**

доктор искусствоведения, профессор,

Казанская государственная консерватория (академия) им. Н.Г.Жиганова,

проректор по научно-исследовательской работе

**Заднепровская Галина Викторовна,**

кандидат искусствоведения, доцент,

Московский городской педагогический университет,

доцент кафедры истории и теории музыки и музыкального образования

**Ведущая организация:**

**Петрозаводская государственная консерватория им. А.К.Глазунова**

Защита состоится 29 мая 2014 года в 17 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского по адресу: 125009, г. Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского.

Автореферат разослан \_\_\_\_\_ 2014 года.

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения

**М.В.Переверзева**

## I. Общая характеристика работы

**Актуальность исследования.** В истории европейской культуры длительное время музыка находилась в неразрывном единстве со словом. Вся эпоха Средневековья прошла под знаком монодии, в которой напев формировался непосредственно под влиянием словесного текста; в эпоху Возрождения, уже в условиях полифонии, роль текста по-прежнему оставалась важной. Средневеково-ренессансная музыкальная культура — если представить ее в крупном плане — есть средоточие не музыкальных форм как таковых, а тексто-музыкальных форм. Они занимают огромное историческое пространство, оказываются тем мощным истоком, от которого берет начало полноводная река европейской музыки.

При этом тексто-музыкальные формы Средневековья-Ренессанса на данный момент изучены в гораздо меньшей мере, чем формы в музыке Нового времени. Хотя в последние десятилетия исследование старинной музыки, подкрепленное источниковедческой базой, стало весьма активным и принесло немало ценных результатов, оно по-прежнему остается весьма актуальным. По мере накопления аналитического опыта возникает потребность систематизировать и обобщить его: от изучения частных фактов перейти к выведению общих закономерностей, от отдельных выводов — к единой теоретической концепции.

В имеющейся научной литературе достаточно подробно рассматриваются отдельные аспекты формообразования в тех или иных жанрах средневеково-ренессансной музыки. Однако нередко исследование ограничивается каким-либо одним аспектом (ладовое строение григорианских напевов, полифонические техники в многоголосных мессах и мотетах и т.д.). Проблема феномена формы в его единстве и полноте, требующая комплексного подхода, остается открытой. Музыкальной науке только предстоит осуществить теоретические обобщения по отношению к музыке Средневековья-Возрождения (подобные тем, что уже сделаны в связи с музыкой классицизма-романтизма). В данной диссертации делаются некоторые шаги в этом направлении.

**Цели и задачи исследования.** Основная цель, на которую оно ориентировано, — построение общей теории тексто-музыкальных форм. Поскольку в современном музыкознании изучение подобных форм еще далеко от завершения, в рамках настоящей работы необходимо сформулировать важнейшие проблемы, обозначить основные теоретические положения. В перспективе это даст возможность более детального изучения тексто-музыкальных форм в их историческом многообразии, в контексте культурных представлений разных эпох.

Из конкретных задач исследования выделим следующие:

— уточнение смысла понятия «тексто-музыкальная форма», примерное обозначение его границ;

— выявление основных признаков тексто-музыкальной формы, тех отличительных черт, которые определяют ее специфику;

— рассмотрение различных аспектов взаимодействия музыки и текста, изучение конкретных механизмов воздействия словесного текста на музыкальный ряд;

— анализ формы как целостного объекта; разработка аналитических методов с учетом самых необходимых аспектов формообразования.

Также в задачи исследования входит систематизация и обобщение материалов, накопленных в научной литературе по данной теме; выявление дискуссионных моментов и устранение противоречий; уточнение терминологии.

**Методологические принципы.** Основной ракурс исследования — теоретический: это выявление закономерностей формообразования в музыке с текстом, рассмотрение особенностей структуры («как именно устроена форма») и поиск тех причин, которые обусловили эту структуру («почему форма так устроена»). Безусловно, теоретическое исследование должно постоянно контактировать с исторической реальностью; поэтому при обсуждении каждого тезиса дается отсылка к конкретным художественным образцам, а анализ того или иного образца проводится с учетом исторического контекста.

Для адекватного решения поставленных задач избран основной метод исследования — дедуктивный, направленный «от общего к частному». Главный объект — тексто-музыкальная форма (ТМФ) — является частным случаем форм, объединяющих музыку и слово, поэтому он требует рассмотрения в достаточно обширном контексте. Необходимо выявить общие, фундаментальные принципы взаимодействия музыки и текста, чтобы затем конкретизировать их применительно к ТМФ. Далее: процесс взаимодействия текстового и музыкального рядов регулируется некими факторами, которые обусловлены общими законами искусства музыки и искусства слова; в связи с этим требуется обсудить специфические особенности того и другого искусства, выявить различия и сходства между ними. Таким образом, основные этапы рассуждений следующие: искусство музыки и искусство слова — формы музыки с текстом — тексто-музыкальные формы.

**Материал исследования.** Поскольку основной объект — не конкретная историческая эпоха или жанровая сфера, а теоретический феномен, свойства которого предстоит подробно изучить, исследование проводится с опорой на источники разного рода. С одной стороны, это образцы художественного творчества: они необходимы и для иллюстрирования отдельных положений, и для обоснования теоретической концепции в целом. С другой стороны, материалом исследования становятся и научные труды, связанные с данной темой: предполагается не только отсылка к ним (для подтверждения того или иного тезиса), но и

критический анализ (сопоставление точек зрения разных авторов, сравнение разных подходов).

**а) Музыкальные образцы.** Целесообразно ограничить их выбор следующим образом: западноевропейская музыка профессиональной (нефольклорной) среды, с основным акцентом на эпоху Средневековья и Ренессанса. Поскольку ТМФ требуют рассмотрения не только сами по себе, но и в сравнении с формами иного рода, круг образцов может быть расширен — в частности, за счет вокальной музыки Нового времени.

**б) Научная литература.** Это литература по музыкальной форме (как специальные исследования, так и учебные пособия, начиная с XIX века и по сегодняшний день); теоретические трактаты прошлого; исследования по средневеково-ренессансной музыке; труды по лингвистике, литературоведению, а также работы в смежных отраслях гуманитарного знания (эстетика, культурология).

**Научная новизна исследования.** В настоящей работе осуществляется синтез многочисленных теоретических положений, отражающих разные аспекты взаимодействия музыки и слова, и предлагается теоретическая концепция, раскрывающая основные свойства тексто-музыкальной формы. Одна из ключевых разработок — общая систематика форм, объединяющих музыку и слово; ее основной критерий — соотношение художественных компонентов, отсылающих к тому и другому виду искусства.

С целью суммирования основных тезисов и непосредственного перехода от теории к практике в диссертации разработана аналитическая методика, которая позволяет выявить соотношение вербального и музыкального начал в конкретной композиции и сделать вывод, каким ее компонентам принадлежит ведущая роль.

**Практическая ценность.** Данная работа может быть использована в учебных вузовских курсах — как теоретических (в частности, в курсе музыкальной формы), так и в исторических. В научном плане она адресована исследователям средневеково-ренессансного искусства (также и вокальной музыки Нового времени). Вместе с тем она естественно вписывается в разработку общетеоретических проблем — эволюции формообразования в целом и феномена формы как такового.

**Структура работы.** Диссертация (ее объем составляет 375 страниц) включает введение, пять глав, заключение, список литературы (241 наименование) и нотное приложение. Общая структура обусловлена методологическими позициями, обозначенными выше. В первой главе, которая имеет установочный характер, обсуждаются вопросы терминологии (история появления термина «тексто-музыкальная форма», его трактовка в научной литературе, возможные его варианты), а также ставятся некоторые основополагающие вопросы (также в связи с обобщением данных, почерпнутых из

музыковедческих источников). Вторая глава посвящена сравнению двух видов искусства — музыки и словесности, а также обсуждению феномена «форма» в обобщенном философско-эстетическом ракурсе (в самом необходимом объеме). Третья глава — экскурс в область языкознания: раскрытие понятия «словесный текст» в различных его аспектах, с опорой на специальную научную литературу. В главе четвертой рассматриваются конкретные проблемы взаимодействия музыки и текста, а также возможные методы анализа формы. Наконец, пятая глава посвящена тексто-музыкальной форме как таковой: это и уточнение ее теоретических основ, и выход в практическую сферу — анализ конкретных образцов.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась 17 мая 2013 г. на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского и была рекомендована к защите.

Ряд положений диссертации нашли отражение в докладах на международных научных конференциях:

Слово в музыке и музыка в слове: к вопросу о взаимосвязи двух искусств // Михайловские чтения-2010: А.В.Михайлов как теоретик культуры (Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, 15 декабря 2010 г.);

Три аспекта музыкальной формы по Ю.Н.Холопову // Наследие Ю.Н.Холопова и современное музыкознание (Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 24 сентября 2012 г.).

## **II. Основное содержание диссертации**

### **Введение**

Во Введении сформулированы цели и задачи исследования, обозначены методологические принципы и дается краткий обзор научной литературы. Источники объединены в следующие группы: аутентичная теория (трактаты Средневековья, Ренессанса); руководства по музыкальной форме XIX – начала XX века; учебные пособия советского периода (в том числе — по формам вокальной музыки); современные пособия по музыкальной форме; труды, посвященные средневеково-ренессансной музыке (григорианскому хоралу, светским песням Средневековья-Возрождения, полифоническим композициям XIV–XVI веков); нотные публикации старинной музыки; исследования по отдельным проблемам вокальной музыки классицизма, романтизма, XX века; труды по лингвистике, литературоведению, стиховедению; работы из области междисциплинарного синтеза.

Более подробная характеристика важнейших источников дается в основном тексте работы, поскольку одна из задач исследования — систематизация данных, имеющих в литературе по актуальным для диссертации проблемам.

## ГЛАВА 1: От явления — к термину

Термин «тексто-музыкальная форма» в настоящее время стал общепринятым в отечественном музыкознании. Поскольку для данной работы он — основополагающий, важно не только уточнить его смысл, но и проследить историю его появления. С такой целью в первой главе совершается экскурс в литературу, посвященную музыке с текстом.

Проблемы взаимодействия музыки и словесного текста обсуждались в европейской музыкальной науке с давних времен. Так, Гвидо Аретинский в «Микрологе» уделяет большое внимание вопросам мелодики, ритмики и формы григорианской монодии. Проблемы взаимоотношения музыки и слова, как общие (надлежащее соотношение музыки и речи), так и частные (синтаксис, акцентуация, подтекстовка голосов полифонической ткани), весьма интенсивно обсуждаются в эпоху Ренессанса: достаточно упомянуть имена Дж.Царлино, Н.Вичентино, Дж.Ланфранко.

Понятие «форма» появляется в европейской музыкальной теории лишь в конце XVIII века (в труде Г.К.Коха «Опыт введения в композицию»). В теоретических трактатах и практических руководствах XIX – начала XX веков (А.-Б.Маркс, Э.Праут, А.Аренский, Г.Ляйтентрит, Г.Риман) понятие формы обычно используется в значении «тип музыкальной композиции»; отдельные главы в них посвящаются и вокальной музыке. Но в подобных источниках объектом изучения оказывается преимущественно классико-романтическая музыка, поэтому какие-либо прототипы термина «тексто-музыкальная форма» в них отсутствуют.

Примерно то же касается учебников советского периода (И.В.Способин, С.С.Скребков, Л.А.Мазель, В.А.Цуккерман). Специальные отечественные труды по вокальной музыке («Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений» И.В.Лаврентьевой, «Анализ вокальных произведений», Е.А.Ручьевской, «Музыка и поэтическое слово». В.А.Васиной-Гроссман) также касаются нашей темы лишь косвенно, поскольку обращены в основном к классико-романтической эпохе.

Сближение с эпохами Средневековья и Ренессанса в отечественном музыкознании происходило постепенно. Весь диапазон от древности до современности был впервые охвачен, по-видимому, в учебнике В.Н.Холоповой «Формы музыкальных произведений» (издан в 1999 г.). И здесь уже фигурирует термин «тексто-музыкальная форма» — применительно к различным формам и жанрам средневеково-ренессансной музыки.

Однако данный термин возник еще раньше — в публикациях Ю.Н.Холопова. Вероятно, впервые он был употреблен в статье «Форма музыкальная» для Музыкальной энциклопедии (1981). А на примере более ранних работ Холопова можно проследить тот путь, который привел к появлению термина, найти предпосылки его возникновения.

Примечательно, что сходные наименования того же явления параллельно возникали и в работах других музыковедов (Е.И.Коляда, И.Е.Лозовая, Т.Н.Дубравская). То есть в отечественной науке действительно назрела необходимость в термине подобного рода. В скором времени термин «тексто-музыкальная форма» получил широкое распространение; в частности, его подхватили представители научной школы Ю.Н.Холопова (С.Н.Лебедев, М.И.Катунян, Г.И.Лыжов и другие).

Упомянутые исследователи в своих трудах дают более или менее подробные пояснения к термину, вплоть до того, что формулируют вполне строгие определения; в диссертации приводится подборка цитат с комментариями. На основе этих данных предложена следующая дефиниция:

*тексто-музыкальная форма — это форма музыки со словесным текстом, в которой тексту принадлежит ведущая роль в формообразовании.*

Далее термин «тексто-музыкальная форма» подвергается критическому анализу; рассматриваются его синонимы (словесно-музыкальная и вербально-музыкальная форма), а также более узкие аналоги (музыкально-поэтическая и музыкально-прозаическая форма, строчная форма).

В завершении главы ставятся следующие ключевые вопросы: в какие исторические эпохи тексто-музыкальные формы заявили о себе в наибольшей мере; для каких жанров они наиболее типичны. Обзор научной литературы показывает, что разные исследователи не вполне единодушны в трактовке тех или иных жанров. Так, по Ю.Н.Холопову «форма григорианских мелодий — определяемая текстом и жанром структура, тексто-музыкальная форма»<sup>1</sup>; однако Ю.В.Москва замечает: «часто форму песнопений григорианского хора называют тексто-музыкальной <...>; однако это утверждение не абсолютно и в любом случае требует уточнений»<sup>2</sup>. Чтобы устранить подобные разногласия, необходимо глубже проникнуть в саму природу тексто-музыкальных форм, достаточно четко сформулировать теоретические основы и проанализировать ряд образцов. Этому и посвящены последующие этапы диссертационного исследования.

## **ГЛАВА 2: Слово — музыка — синтез искусств**

В данной главе обсуждаются некоторые общие вопросы, связанные с искусством музыки и искусством слова.

В реальных культурно-исторических условиях словесность и музыка образуют некое единое художественное пространство. Имеет место следующая триада:

<sup>1</sup> Холопов Ю.Н. Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т.5. М., 1981. С. 875.

<sup>2</sup> Москва Ю.В. Григорианская модальность и формообразование (на материале францисканских рукописных книг градуалов) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 4. С. 156.



*чистая словесность — слово и музыка — чистая музыка.*

Между членами этой триады нет однозначных границ: переход от одного к другому оказывается плавным и подчас незаметным. С другой стороны, и искусству музыки, и искусству слова присущи свои специфические черты.

При анализе данного художественного творения нужно располагать некими критериями, по которым оно будет отнесено к области «чистой словесности», «чистой музыки» либо к промежуточной области. В данном случае оказываются полезными следующие две категории, которые фокусируют характерные свойства искусства, представляют его в концентрированном виде:

*музыкальное* — средоточие основных свойств искусства музыки;

*вербальное* — воплощение важнейших свойств искусства слова.

В какой-либо конкретной художественной форме вербальное и музыкальное начало образуют то или иное соотношение; о качествах формы можно судить, исходя из этого соотношения.

Данные категории могут быть охарактеризованы в двух аспектах — материально-звуковом и смысловом: как музыка, так и читаемое слово есть некое звучание, при этом — средоточие неких смыслов.

Сравнение искусства музыки и искусства слова в материально-звуковом аспекте предполагает рассмотрение звука музыкального и звука речевого в основных параметрах (высотном, ритмическом, динамическом, тембровом). Результаты сравнения таковы: звук музыкальный предполагает ту или иную степень упорядоченности, прежде всего — в высотном и ритмическом параметре; звук речевой, напротив, не имеет строгой фиксации в этих двух параметрах.

Отсюда следует вывод: музыкальное начало проявляется уже на уровне звуковой материи (его суть — организованность звучания, что составляет основу искусства музыки), а для реализации вербального начала этот уровень явно недостаточен, необходим выход на более крупные структурные уровни — лексический, синтаксический (именно они отражают специфику словесного текста как лингвистического и художественного феномена). При взаимодействии двух искусств музыкальное начало проникает в слово (в поющемся слове возрастает доля гласных звуков, оно становится упорядоченным в плане звуковысотности и ритма), а вербальное начало проникает в музыку (структура словесного текста воздействует на формирование музыкального ряда).

Если рассматривать обе категории в другом аспекте — смысловом, то они допускают такую трактовку: вербальное — средоточие понятийных смыслов, которые могут быть переданы словами (они составляют основу любого словесного высказывания); музыкальное

— преобладание непонятных смыслов, которые невозможно выразить средствами вербального языка (такого рода смыслы и несет в себе музыка). Причем в музыкальном произведении обязательно присутствуют вербальные смыслы (хотя бы потому, что оно имеет название либо жанровое обозначение, выраженное словами), а художественный словесный текст нередко скрывает в своих недрах поистине «музыкальные» смысловые оттенки (художественное слово как будто преодолевает само себя, свою понятийную природу).

Таким образом, искусство музыки и искусство слова не просто склонны к взаимодействию, но постоянно существуют во взаимопроникновении; их взаимосвязь — онтологическая.

Триада «чистая словесность / слово и музыка / чистая музыка», будучи теоретической абстракцией, может быть конкретизирована по отношению к реальным объектам искусства. Во-первых, на ее основе выстраивается ряд *жанровых областей*, в которых соотношение вербального и музыкального плавно меняется; в § 9.1 диссертации предлагается шкала «от литературной прозы до инструментальной музыки», с различными промежуточными градациями. Во-вторых, аналогичный плавный переход прослеживается и по другому критерию — *способ озвучивания слова*: в § 9.2 рассматривается еще одна шкала — «от чтения к пению». Наконец, переход от словесности к музыке должен быть спроецирован и на феномен *художественной формы* (конкретное порождение искусства). В конце главы (§ 11.3) заявлено одно из базовых теоретических положений: «шкала словесно-музыкального формообразования». На ней намечены четыре области (четыре рода форм):

*текстовая форма – тексто-музыкальная форма – музыкально-текстовая форма – музыкальная форма*

Границы этих областей, разумеется, условны. «Тексто-музыкальные формы» (ТМФ) непосредственно контактируют с «музыкально-текстовыми» (МТФ); перестановка слов в этих обозначениях не случайна — на первом месте указано преобладающее в данной форме начало. В тексто-музыкальной форме ведущая роль принадлежит тексту, хотя музыкальное начало уже достаточно ясно выражено; в музыкально-текстовой форме текст и музыка примерно равноправны, возможно и преобладание музыкального начала. Это *два основных рода форм музыки с текстом* (то есть таких, где непосредственно объединяются музыка и слово).

А на краях шкалы находятся «собственно текстовые формы» (ТФ), в которых абсолютно преобладает вербальное начало (формы произведений литературы, также различные порождения синкретического искусства, где музыкальное интонирование звучащего слова близко речевому), и «собственно музыкальные формы» (МФ), где безусловно доминирует музыкальное начало (формы инструментальной музыки, в которых

присутствует звучащее слово, но его роль совсем незначительна; также формы, где слово не озвучивается, присутствует в виде эпитафия или литературной программы).

Предполагается, что намеченные области достаточно обширны: внутри каждой из них окажутся формы, обладающие разными оттенками свойств. Конкретный художественный образец занял бы на шкале то или иное положение — исходя из того соотношения вербального и музыкального начал, которое присуще именно этому образцу.

Данная шкала, будучи обобщенной теоретической моделью, отражает также и некоторые исторические процессы, а именно — постепенное «высвобождение» музыкального начала, автономизацию искусства музыки, происходившую в европейской культуре. Разумеется, в реальности этот процесс протекал неравномерно: эволюцию искусства было бы уместно представить не как вектор, направленный от текстовых форм к музыкальным, а скорее как спираль, которая закручивается в указанном направлении. Причем она образует многочисленные «завитки»: в одну и ту же эпоху могли сосуществовать формы разного рода, как, например, в XIII веке — менестрельные песни (ТМФ), политекстовые мотеты (МТФ) и метризованные органумы (возможно, относящиеся к сфере МФ). Шкала, таким образом, лишь намечает общую тенденцию, без детализации. Однако для теоретического исследования эта модель достаточно приемлема: ее основной смысл — показать положение тексто-музыкальных форм в ряду прочих форм, объединяющих музыку и слово.

### **ГЛАВА 3. Словесный текст: лингвистический экскурс**

Понятие словесного текста, как одно из основных для данной работы, требует рассмотрения с позиций языковедения, с привлечением специальной литературы. Поскольку современная лингвистика непосредственно контактирует с другими отраслями гуманитарного знания (семиотика, теория информации, герменевтика), словесный текст принято рассматривать во множестве различных аспектов. И дать ему некое единое определение оказывается непростой задачей.

В начале третьей главы приводится ряд формулировок, почерпнутых из научных источников. Они показывают, что данный феномен обладает как лингвистическими, так и экстралингвистическими свойствами: текст — система знаков, информационное сообщение, коммуникативная единица... Для нас особенно важен еще один аспект: текст как объект художественного творчества. Проблема разграничения текстов на художественные и нехудожественные не предполагает однозначных решений. По-видимому, важным критерием оказывается стилистика, отбор языковых средств (лексических, синтаксических, семантических).

Понятие художественного текста может быть трактовано довольно широко: в современной семиотике его принято распространять на самые разные виды искусства. Так, в

отечественном музыковедении уже вполне прижилось понятие «музыкальный текст» (в частности, в работах М.Г.Арановского); в связи с пластическими искусствами (живопись, архитектура, скульптура) также принято говорить о «текстах». Таким образом, в рамках проблематики «слово и музыка» границы понятия целесообразно обозначить так: *художественный словесный текст*, который противостоит, с одной стороны, художественным несловесным текстам, а с другой — нехудожественным (утилитарным) текстам.

Далее, после разъяснения базового понятия и установления его границ, в третьей главе обсуждаются конкретные проблемы, связанные с изучением структуры текста. Достаточно подробно рассматривается проблема его *членения*, причем в разных аспектах (членение грамматическое, структурно-смысловое, фонетическое, графическое). Особое внимание уделяется масштабным уровням текста, иерархии его единиц; здесь возникают существенные терминологические трудности, поскольку как в обыденной жизни, так и в профессиональной языковедческой среде бытует множество терминов для обозначения тех или иных текстовых единиц, при этом не всегда ясно, как эти единицы соотносятся друг с другом и какому масштабному уровню они принадлежат. Так, краткие отрезки текста могут называться «синтагма», «колон», «речевой такт», «метрический член»; в этот же ряд попадает и «словосочетание»... В § 13 предпринята попытка собрать воедино разные термины, сопоставить их друг с другом и по возможности систематизировать.

Отдельного рассмотрения требует проблематика *ритма словесного текста*. К определению понятия «речевой ритм» в лингвистике существуют разные подходы; сложность заключается уже в том, каковы основополагающие его критерии. Так, по мнению В.М.Жирмунского основа ритмической организации — чередование ударных и безударных слогов<sup>3</sup>; О.И.Федотов рассматривает ритм в совокупности разных параметров — не только акцентность слогов, но и количественные их соотношения (более долгие / более краткие), а также соразмерность более крупных единиц текста — синтагм, фраз<sup>4</sup>. Если придерживаться последнего подхода, целесообразно выделить два основных аспекта ритма: качественный (расстановка акцентов) и количественный (чередование единиц различной протяженности).

В связи с обсуждением текстового ритма необходимо затронуть и понятие *метра*, четко оговорить, в чем состоит различие между ритмом и метром. Эти два понятия были ясно разграничены еще в античной теории, а позднее осмыслены на новом уровне теоретиками раннего Средневековья. Так, Аврелий Августин в трактате «Шесть книг о музыке» (которому посвящена диссертация Е.М.Двоскиной) определяет поэтический ритм как бесконечное последование длительностей, вереницу долгот, не имеющую предустановленной

<sup>3</sup> Жирмунский В.М. Теория стиха. Л., 1975. С. 18.

<sup>4</sup> Федотов О.И. Основы русского стихосложения. Т.1: Метрика и ритмика. М., 2002. С. 28.

меры; метр, в противовес ритму, характеризуется регулярностью (упорядоченное соединение стоп в строку, их группировка).

Особый интерес представляет проблема *звуковысотной организации произносимого текста*. Читаемый текст, равно как и музыка, может быть рассмотрен как последовательность звуков различной высоты. Но вербальной речи, как известно, не свойственна фиксация звуковысот. Это было в полной мере осознано еще в древнегреческой теории: разговорную речь с ее тоновой неопределенностью (экмелес) греки противопоставляли поющему слову с его звуковысотной конкретностью (мелос).

Хотя мелодическому рельефу речи присуща нестабильность, всё же он предполагает некую внутреннюю организацию. Наиболее естественным представляется «принцип волны»: чередование повышений и понижений голосового тона. Данный принцип был также отмечен в античной теории: стиховая стопа, по правилам, складывалась из двух частей — *arsis* и *thesis*; подход к ударному слогу сопровождался повышением голоса (*arsis*), последующий уход — понижением (*thesis*). Следовательно, важным регулятором мелодического рельефа оказывается акцентная структура речи: ударные слоги отмечаются высотными «всплесками». Но еще более существенный фактор — смысловое наполнение высказывания; поскольку разнообразие смысловых оттенков безгранично, одна и та же фраза допускает множество вариантов мелодического развертывания. В научной литературе предпринимались попытки разработать адекватные методы анализа речевой мелодики; в § 15 описываются методы, предложенные стиховедом Б.М.Эйхенбаумом и музыковедом Ю.В.Москвой.

Еще одна проблема, безусловно заслуживающая внимания — *повторность в словесном тексте*. Эта структурная категория проявляется в разных лингвистических аспектах: повторность словесного материала (точный повтор всей текстовой строки или частичный — анафора, эпифора); фонетическая созвучность (рифма, ассонанс, аллитерация); повторность структуры (синтаксический параллелизм, изосиллабизм и т.д.). Все упомянутые типы повторности играют немаловажную роль в организации текста как целого. В данном параграфе предлагается система обозначения структурных единиц, позволяющая графически отображать различные аспекты текстовой повторности на разных масштабных уровнях; в качестве иллюстрации дается образец средневекового рондо.

Лингвистический экскурс завершается очерком, посвященным *поэзии и прозе*. Эти два типа организации текста обладают индивидуальными особенностями, которые выявляются по разным критериям: ритмическая организация; членение; повторность и симметрия; графическое оформление текста; образно-смысловое наполнение и языковая стилистика. С целью обобщения можно провести их сравнение с точки зрения выраженности музыкального начала (поэзия, естественно, отличается большей музыкальностью, хотя и проза не лишена

«музыкальных» качеств). Однако между поэзией и прозой нет четкой границы: существует множество промежуточных явлений — таких как «строчная проза» богослужебных текстов, античная и средневековая ритмизованная проза (*cursus*), современная метризованная проза, свободный стих... Проблема разграничения текстов на поэтические и прозаические в рамках данного исследования весьма актуальна: ведь при музыкальном озвучивании текста его структурные особенности так или иначе влияют на облик формы целого.

#### **ГЛАВА 4. Формы музыки с текстом: категории и принципы формообразования**

Прежде чем перейти к подробному рассмотрению тексто-музыкальных форм, необходимо остановиться на явлении более общего порядка — формы музыки с текстом — и обсудить ряд вопросов, связанных непосредственно с формообразованием.

Форма, объединяющая музыку и слово, представляет собой сложное целое, пронизанное множеством взаимосвязей. Передать их сущность какими-либо описательными словами («скрепление», «смещение», «сплавление» и т.д.) не представляется возможным; особая слитность художественных компонентов требует специального подхода к проблеме. В § 18 рассматриваются три возможных подхода; если их объединить, общее представление о форме музыки с текстом приобретает некоторую «стереофоничность», то есть в какой-то мере удастся избежать «плоского», одностороннего взгляда на форму.

Первый подход: форма как единство двух аспектов — текстового и музыкального (идея предложена Ю.Н.Холоповым)<sup>5</sup>; слово «аспект» достаточно тонко выражает словесную и музыкальную составляющую, не призывает к «механическому» разделению музыки и слова, но предполагает рассмотрение формы под тем или иным углом зрения. Аспект — не столько реальная данность, сколько наше *видение* тех или иных сторон художественного целого.

Второй подход: форма как единство двух реально существующих компонентов, которые можно обозначить как «текстовый ряд» и «музыкальный ряд»; хотя их разделение условно, всё же на определенном этапе анализа мы рассматриваем их по отдельности.

Третий подход: форма как средоточие двух абстрактных начал — вербального и музыкального; при анализе предполагается обнаружить различные проявления того и другого, а затем выявить их примерное соотношение. Разумеется, речь не идет о каком-либо «точном измерении»: соотношение это можно оценить лишь приблизительно, судя по выраженности признаков, отсылающих к искусству музыки или искусству слова.

Анализ художественной формы предполагает не только констатацию фактов, но и поиск тех причин, которые обусловили тот или иной факт. Поэтому особое внимание

---

<sup>5</sup> Холопов Ю.Н. Три аспекта музыкальной формы. Машинопись. 1975.

уделяется *факторам формообразования*. В § 19 предпринята попытка систематизировать разные типы факторов, которые регулируют процесс взаимодействия слова и музыки: факторы вербальные и музыкальные; фактор-принцип, фактор-структура и фактор-смысл. Особенно важным представляется *встречное действие факторов*, то есть влияние вербальных факторов на музыкальный ряд и, с другой стороны, воздействие музыкальных факторов на текстовый ряд. Такое «соотношение сил» во многом и определяет результат.

*Какие изменения может испытывать текст* под действием музыкальных факторов? При исследовании этой проблемы важно зафиксировать следующее положение: если текст, существовавший изначально как самостоятельное произведение, подвергается музыкальному озвучиванию, он продолжает свое существование уже в двух версиях — исходной (ее можно обозначить как «текстовый оригинал») и преобразованной. В § 20 описываются следующие пути трансформации оригинала: преобразование словесного материала (дублирование и купирование текстовых единиц, вставки, перестановки и замены); синтаксические изменения (более мелкое или более крупное членение текста, перегруппировка синтагм); *временные* и пространственные изменения (при распевании слогов текст растягивается во времени — «по горизонтали»; при озвучивании в многоголосной ткани он приобретает еще и «вертикальное измерение», изначально ему не свойственное). Для анализа текстовых преобразований может пригодиться предложенный здесь же метод текстовых партитур.

Особенно важный аспект, который отражает зависимость музыки от текста — *членение*. Музыка предлагает свои синтаксические средства: каденции, ритмические остановки, смены фактуры, обновление музыкального материала... Эти средства могут либо работать в полном согласии с текстом (отмечать окончания текстовых единиц), либо вступать в противоречие с текстовым оригиналом (возникает автономно-музыкальное членение). В § 22 рассмотрены основные средства членения, в том числе — разные типы каденций в средневеково-ренессансной музыке; показаны некоторые случаи несоответствия музыки и текста в плане членения — в частности, возникновение внутри текстовой строки «мнимых каденций», которые не подкрепляются текстовыми окончаниями.

Следующий параграф посвящен соотношению музыки и текста в *ритмическом параметре*. Специфика ритмической организации словесного текста была рассмотрена ранее (в третьей главе); теперь же раскрываются механизмы воздействия текстовой ритмики на музыкальный ряд, а также выявляются возможные «встречные импульсы» со стороны музыки.

Ритмическая организация музыки с текстом включает по меньшей мере три уровня: это текстовый ритм (то есть ритм читаемого текста, в двух его аспектах — соотношение ударных/безударных и долгих/коротких слогов), музыкально-слоговой ритм (ряд длительностей, которые приобрели слоги при распевании) и мелодический ритм (рисунок, присущий самой

мелодической линии или отдельному полифоническому голосу). Основная цель анализа — выявить соотношение текстового и музыкально-слогового ритма; в первую очередь это координация между акцентной структурой текста и музыкальными длительностями (оптимальное соотношение таково: ударные слоги — более крупные длительности).

При теоретическом исследовании проблем ритма необходимо учитывать культурно-исторические реалии, а именно — две качественно различные ситуации: музыка с фиксированным ритмом и музыка с нефиксированным ритмом. Как известно, средневековой монодии (богослужебной и светской) не свойственно точное закрепление длительностей напева, из чего следует вывод, что в ней музыкально-слоговой ритм в значительной мере зависит от ритма текстового. Расхождение этих ритмических уровней (в большей или меньшей степени) происходит в музыке с фиксированным ритмом — будь то мензуральная нотация или современная. Музыка способна формировать ритмический ряд, руководствуясь собственными принципами; так возникает явление, известное в литературе как «встречный ритм», оно вступает в противоборство с текстовым ритмом.

Если в ритмическом параметре музыка способна проявить немалую самостоятельность, в еще большей мере это касается *звуковысотного параметра*. Поскольку речь воплощает категорию «экмелес», а музыка — категорию «мелос», нестабильная мелодика речи практически исчезает под слоем вполне фиксированной музыкальной мелодики (как бы «стирается» ею). Однако проблема взаимодействия музыки и текста в данном случае должна быть поставлена; важно только найти к ней адекватный подход. В § 24 рассматриваются два аспекта проблемы: влияние акцентной структуры текста на музыкальную мелодику; отражение членения текста (с учетом смысловой завершенности его отрезков) в строении мелодической линии.

Категория ритма в музыке допускает достаточно широкую трактовку: на мелких масштабных уровнях это «ритм длительностей», а на более крупных — *«ритм формы»*. Последнее подразумевает временные соотношения разделов формы и раскрывается через два более частных понятия: протяженность (время длениа отдельных разделов или всей формы в целом) и пропорции (соотношение разделов между собой). Анализ «ритма формы» предполагает, с одной стороны, сравнение пропорций строк текста с пропорциями музыкальных разделов, с другой — выявление факторов, которые обусловили данные временные соотношения в форме целого. Основным вербальным фактором выступает структура текста (с присущими ей протяженностями строк); музыкальные же факторы могут быть весьма разнообразны. В § 25 предлагаются несколько кратких аналитических очерков, в которых показано действие тех или иных музыкальных факторов: изоритмический тенор в мотете XIV века, *cantus firmus* в композициях XV века, имитационное экспонирование



тематического элемента в мотетной форме XVI века и, наконец, автономно-музыкальные регуляторы в формах венских классиков, которые действуют столь мощно, что текст практически утрачивает структурную роль (в арии Моцарта, написанной в пятой форме рондо, текст никак не влияет на протяженность композиции и пропорции).

Одной из универсальных категорий, актуальных для музыки разных эпох, является категория *повторности* (ранее она уже была затронута, но в связи со словесным текстом). На основе оппозиции «повторение — обновление» возможны разные варианты соотношения текстовой и музыкальной повторности (они рассмотрены в § 26). Перечислим их, с краткими пояснениями.

«Текст повторяется — музыка повторяется»: повтор словесного материала или рифменный повтор вызывает возвращение того же музыкального построения. На этом основан, в частности, рефренный принцип: рефрен в тексте озвучивается всякий раз тем же музыкальным материалом (см. средневековые песенные жанры).

«Текст обновляется — музыка обновляется»: таков принцип сквозного обновления, типичный для некоторых песенных жанров (лэ), для мотетных форм XVI века.

«Текст обновляется — музыка повторяется»: такое соотношение лежит в основе куплетного принципа (противоречие между текстом и музыкой лишь кажущееся: поэтические строфы, как правило, имеют одинаковое устройство, и идентичность музыкального материала отвечает тождеству поэтической структуры). Но в иных случаях то же соотношение может свидетельствовать об автономизации музыкального начала (феномен собственно музыкальной репризы, характерный для некоторых образцов баллады XIV века).

«Текст повторяется — музыка обновляется»: как правило, подобная ситуация означает, что в тексте возникли дополнительные повторы, не предусмотренные оригиналом, но музыка при этом разворачивается самостоятельно (что нередко происходит в мотетной форме XVI века).

В реальных образцах форм музыки с текстом возможны разнообразные комбинации обозначенных здесь соотношений; в результате система повторений может оказаться весьма сложной, многоуровневой.

Обсуждение отдельных аспектов формообразования в музыке с текстом, осмысление частных теоретических проблем требует дальнейшего их суммирования, подведения итогов с выходом в практическую сферу. Четвертая глава завершается изложением специальной аналитической методики, которая позволяет достаточно наглядно отобразить все результаты анализа, чтобы затем на их основе сделать обобщения и выводы: к какому роду форм может быть отнесен данный образец (тексто-музыкальная или какая-либо иная).

Подобно тому, как Ю.Н.Холопов разработал систему «тональных индексов» для оценки состояния тональности в музыке XIX–XX веков, в основе описываемой методики лежит система *тексто-музыкальных индексов*. Для каждого из аспектов формообразования предусмотрен свой индекс — показатель, который отражает соотношение музыки и текста. Поскольку говорить о количественном выражении нет смысла (соотношение музыки и текста нельзя «выразить в процентах»), возможна лишь некая *качественная* оценка; для этого вводятся три основные градации: «плюс» и «минус» (полярные значения), а также «плюс-минус» (промежуточное значение). В связи с тем, что методика ориентирована в первую очередь на анализ тексто-музыкальных форм (где ведущая роль принадлежит тексту), отметка «плюс» ставится в том случае, если данный показатель работает в пользу текста.

Индексы объединены в четыре группы:

- состояние текстового оригинала в результате его музыкального озвучивания (индексы **Текстовая структура, Слоговая распетость, Силлабохронность**<sup>6</sup>);
- соотношение музыки и текста по основным структурным показателям (индексы **Членение, Пропорции, Повторность**);
- соотношение музыки и текста в основных звуковых параметрах (**Ритмика, Мелодика**);
- собственно музыкальная организация формы (**Склад, Высотность, Время**).

Предполагается, что система индексов, будучи основанной на универсальных, общезначимых категориях формообразования, должна работать в довольно широком историческом диапазоне, затрагивая и средневеково-ренессансную музыку, и классико-романтическую, и, хотя бы отчасти, музыку XX века.

## **ГЛАВА 5. Тексто-музыкальная форма: теоретические основы и исторические реалии**

Уточнив ряд теоретических положений и располагая аналитическими методами, мы можем непосредственно обратиться к главному объекту исследования и сформулировать его основные свойства.

По определению, тексто-музыкальная форма подразумевает ведущую роль текста в формообразовании. Главенство текста можно понимать так: *значительная доля вербального начала* при сравнительно меньшей доле музыкального; это означает, в частности, *сильное действие вербальных факторов на музыкальный ряд* при незначительном ответном действии музыкальных факторов. И то, и другое непосредственно влияет на показания тексто-музыкальных индексов.

---

<sup>6</sup> Силлабохронность — показатель, отражающий координацию идентичных слогов текста в полифонической ткани. Так, в гоморитмической ткани слоги синхронизированы друг с другом, а в имитационной — наоборот, претерпевают заметные расхождения по вертикали.

Так, в связи с преобладанием вербального начала индексы **Текстовая структура**, **Слоговая распетость**, **Силлабохронность** получают положительные значения (текст при озвучивании музыкой полностью сохраняет свою структуру). Сравнительно невысокий уровень музыкального начала отразится в показаниях индексов **Склад**, **Высотность** и **Время**: по отношению к музыке они получают отрицательные отметки, но по отношению к тексту — положительные (это означает относительно простое устройство музыкальной ткани — склад монодический либо гоморитмический; сравнительно слабо выраженную, в контексте данной эпохи, звуковысотную упорядоченность; незначительное участие музыкальных средств в выстраивании временной структуры композиции).

Индексы **Членение**, **Пропорции**, **Повторность** (а также **Ритмика** и **Мелодика**) в тексто-музыкальных формах также приобретают положительные значения, поскольку в каждом из этих аспектов наблюдается сильное действие вербальных факторов (музыка следует за текстом).

Так, с учетом разных позиций, складывается достаточно объективный «портрет» тексто-музыкальной формы. Пока что он несколько умозрительен, но далее, в серии аналитических очерков, он подкрепляется конкретными примерами из музыки.

Теоретическое исследование тексто-музыкальных форм предполагает также и попытку их классификации. Столь обширный род форм, занимающий обширное историческое пространство, с трудом поддается единому охвату, однако подобная попытка (вне конкретных жанровых и исторических ограничений) всё же имеет смысл. Классификация проводится по следующим критериям, которые отражают свойства (характеристики) словесного текста:

- тип организации текста (музыкально-поэтическая форма / музыкально-прозаическая форма);
- основная масштабная единица (строчная форма / строфическая форма / форма на основе нерегулярной группировки строк);
- принцип повторности материала (сквозная / куплетная / рефренная форма).

Эти критерии принадлежат разным логическим уровням и потому должны быть четко разграничены. Каждая конкретная тексто-музыкальная форма допускает трехчленную характеристику: «тип текста — масштабная единица — тип повторности». Например:

*григорианский напев Credo*: форма прозаическая, строчная, сквозная;

*баллада Ж. де Лекюреля «Amours, que vous ai meffait»*: поэтическая, строфическая, рефренная;

*лэ Г. де Машо «Qui n`aroit autre deport»*: поэтическая, с нерегулярной группировкой строк, сквозная.

Основные теоретические положения сформулированы, и далее следует переход от теории к практике, от абстрактных принципов к реальным художественным образцам. Необходимо вернуться к проблеме, которая уже была намечена ранее (в первой главе): историческая и жанровая локализация тексто-музыкальных форм. Создание более или менее завершенной исторической картины ТМФ не является задачей настоящей работы (это потребовало бы отдельного, причем весьма масштабного, исследования). Но остановиться хотя бы на самых основных жанровых сферах европейской музыки и рассмотреть конкретные образцы можно и нужно. С одной стороны, это позволяет опробовать методику анализа, с другой — учесть разные точки зрения, позиции, трактовки, имеющиеся в научной литературе по отношению к этим жанрам, и по возможности «примирить» их. Всякий ли григорианский напев или светская песня есть тексто-музыкальная форма? Сохранились ли ТМФ в эпоху Нового времени? Наметить ответы на подобные вопросы и призваны аналитические очерки, которые предлагаются далее.

Здесь рассматриваются: два образца григорианского хора (силлабо-невматический и мелизматический, в сравнении друг с другом); два примера песен (монодическая и полифоническая, также в сравнении); мотет XIV века; ренессансная многоголосная песня гоморитмического склада; два образца мадригала, разные по стилю и технике выполнения; рефренная композиция XVII века; романтическая песня сквозного строения.

После серии очерков предлагается сводная таблица, в которую включены все затронутые жанры и формы с указанием на тот или иной род форм (тексто-музыкальная, музыкально-текстовая и т.д.). На основе этих данных сделаны следующие выводы.

Действительно, для средневеково-ренессансной культуры тексто-музыкальный принцип формообразования является ведущим. Однако уже в эпоху Средневековья наблюдаются отклонения от этой общей тенденции — даже внутри одной и той же жанровой сферы (если силлабический григорианский хорал — бесспорная тексто-музыкальная форма, то мелизматический оказывается ближе к музыкально-текстовым формам).

Эпоха Ренессанса с точки зрения соотношения музыки и слова оказывается неоднородной: здесь сосуществуют сложные полифонические композиции с явным усилением музыкального начала (*musica composita*) и «незатейливые» песенки гоморитмического склада (*musica simplex*). И внутри одной и той же жанровой сферы, и в пределах форм, сходных по технике письма (имитационные формы в мессах, мотетах, мадригалах) роль текста оказывается неоднозначной.

В эпоху Нового времени тексто-музыкальные формы не «сошли со сцены»: так, вокально-хоровая музыка барокко во многом унаследовала принципы ренессансных полифонических форм. А в классико-романтическую эпоху в определенных жанровых

условиях (сквозная драматическая песня, оперный речитатив) текст также способен выйти на передний план, хотя такие формы, возможно, воспринимаются уже как «реликты» ТМФ.

Если продолжить исторический обзор далее, с заходом в XX век, то открываются новые, подчас совершенно неожиданные проблемы. В качестве завершения главы дается краткий очерк, в котором рассматриваются некоторые образцы синтеза музыки и слова, созданные в Новейшее время. Поскольку одна из тенденций искусства XX века — возврат к истокам, вполне возможно и возрождение тексто-музыкальных форм (разумеется, уже в некоем новом качестве): в частности, в духовной музыке, созданной на основе канонических священных текстов, но также и во вполне «светских» композициях, сочетающих новые композиторские техники с архаичными жанровыми моделями. Так история европейской музыки замыкает свой многовековой круг.

### **Заключение**

В Заключении акцентируются главные положения, которые были сформулированы в диссертации, а также основные методологические принципы, и намечаются дальнейшие перспективы.

Основной объект исследования — тексто-музыкальная форма; но подступиться к нему сразу, без «предварительной подготовки», довольно сложно. Тот длительный путь, который был пройден (от максимально общих понятий и категорий к более узким, конкретным), представляется оправданным; он позволил наметить ответы на поставленные вопросы: каковы границы понятия «тексто-музыкальная форма», каковы его основные свойства.

Из методологических установок особого внимания заслуживают следующие:

— уточнение базовых понятий и категорий (ограничение смысловой сферы понятия есть условие его адекватного осознания);

— критический анализ терминов, их «проверка на прочность» (удобная и оправданная терминология является важнейшей частью языка научного исследования);

— логический анализ теоретических проблем с опорой на реальные образцы (логическая основа так или иначе присутствует в любой научной работе; но чтобы результаты не были оторванными от реальности, каждая ступень рассуждений должна подкрепляться примерами из практики);

— систематизация понятий и фактов, связанных с проблематикой исследования.

Музыка и слово — поистине неисчерпаемая область для изучения; она издавна привлекала умы исследователей (по сути, с тех пор, как существует само искусство). Но в ее пределах и впредь будут обнаруживаться как новые закономерности, так и очередные противоречивые факты, требующие объяснения. Касается это, разумеется, и тексто-

музыкальной формы: данное явление занимает огромное историческое пространство, реализуется во множестве конкретных художественных образцов, и его изучение имеет весьма широкие перспективы.

### Публикации по теме диссертации

1) *Рымко Г.А.* Текст-музыкальная форма: от средневековья к современности // *Müsiqi Düniasi*. — 2010. — №3. — С.85–93.

2) *Рымко Г.А.* Масштабные уровни текст-музыкальной формы и проблемы терминологии // *Müsiqi Düniasi*. — 2011. — №1. — С.49–54.

3) *Рымко Г.А.* Музыка, рожденная Словом // *Музыка и время*. — 2011. — №11. — С. 14–20.

4) *Рымко Г.А.* От слова литературного — к омузыкаленному слову // *Музыковедение*. — 2011. — №7. — С.25–32.

5) *Рымко Г.А.* На грани вербального и музыкального: словесный текст и техники композиции XX века // *Научный вестник Московской консерватории*. — 2013. — №2. — С. 98–111.