

**Московская государственная консерватория
имени П.И.Чайковского**

На правах рукописи

РЫМКО Григорий Александрович

**Теоретические проблемы
тексто-музыкальной формы**

Специальность 17.00.02 — музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
доктор искусствоведения,
профессор **Кюрегян Т.С.**

Москва 2013

Оглавление

Введение	6
Глава 1: От явления — к термину	16
§ 1. Из истории изучения музыки с текстом.....	—
1.1. От Гвидо до Римана: слово и музыка в теоретических трудах прошлого.....	—
1.2. Отечественные исследования советского периода.....	19
1.3. Из современных зарубежных исследований.....	21
§ 2. Появление термина «тексто-музыкальная форма».....	22
§ 3. К определению понятия.....	25
3.1. Обобщенные определения.....	26
3.2. Формулировки, отражающие зависимость музыкальной формы от формы текста.....	—
3.3. Характеристики, где даны более конкретные (частные) пояснения.....	28
§ 4. Терминологические уточнения.....	29
4.1. Тексто-музыкальная, словесно-музыкальная, вербально-музыкальная?.....	29
4.2. Тексто-музыкальная или музыкально-текстовая?.....	31
4.3. К вопросу о правописании: слитно или через дефис?.....	31
4.4. Более узкие аналоги термина.....	32
§ 5. К проблеме исторической и жанровой локализации тексто-музыкальных форм	34
ГЛАВА 2: Слово — музыка — синтез искусств	38
§ 6. К проблеме систематики видов искусства.....	—
§ 7. Музыка и словесность: материально-звуковой аспект.....	42
7.1. Параметры звуковой материи.....	43
7.2. Категории «вербальное» и «музыкальное» в материально-звуковом аспекте	48
7.3. Музыкальное начало в словесности; вербальное начало в музыке.....	50
§ 8. Музыка и словесность: смысловой аспект.....	52
8.1. Музыкальные смыслы в слове.....	53
8.2. Вербальные смыслы в музыке; способы реализации слова в музыке.....	56
§ 9. Градации перехода от словесности к музыке.....	59
9.1. От литературной прозы до инструментальной музыки.....	60
9.2. От чтения к пению.....	64
§ 10. Взаимодействие искусств: синкретизм и синтез.....	67
10.1. Синкретизм и синтез в контексте эволюции культуры.....	—
10.2. Степень сплоченности художественных компонентов.....	70
10.3. Последовательность создания текстового и музыкального рядов.....	71
10.4. Искусство прикладное и автономное.....	73
§ 11. К понятию «форма». Формы музыки с текстом.....	76
11.1. Художественный объект и художественная форма.....	77
11.2. Триада «искусство – художественный объект – художественная форма»....	80
11.3. Формы музыки с текстом: система градаций.....	83

ГЛАВА 3. Словесный текст: лингвистический экскурс.....	88
§ 12. Понятие словесного текста в современном гуманитарном знании.....	—
12.1. Основные аспекты.....	—
12.2. Текст художественный и нехудожественный.....	89
12.3. Художественный текст и его свойства.....	90
12.4. Текст записанный и текст озвученный.....	92
12.5. Текст, речь, язык.....	93
§ 13. Членение текста. Масштабные уровни.....	96
13.1. Аспекты членения текста.....	—
13.2. Иерархия структурных единиц.....	98
13.3. Средства членения.....	105
§ 14. Ритм и метр словесного текста.....	106
14.1. Речевой ритм: основные аспекты.....	—
14.2. Ритм и метр: соотношение понятий.....	109
14.3. Лингвистические факторы речевой ритмики. Просодия.....	110
14.4. К анализу текстовой ритмики.....	111
§ 15. О звуковысотной организации словесного текста.....	114
15.1. «Мелос» и «экмелес».....	—
15.2. Мелодический рельеф речи. Факторы его организации.....	115
15.3. Об опытах анализа речевой мелодики.....	117
§ 16. Текст как система повторений.....	119
16.1. Типы повторности.....	—
16.2. Система обозначений структурных единиц текста.....	121
§ 17. Типы организации словесного текста: поэзия и проза.....	125
17.1. Критерии разграничения стиха и прозы.....	—
17.2. Переходные явления между поэзией и прозой.....	130
ГЛАВА 4. Формы музыки с текстом: категории и принципы формообразования	133
§ 18. О взаимосвязи между текстовой и музыкальной составляющей.....	—
§ 19. Факторы формообразования.....	137
19.1. Фактор-принцип, фактор-структура, фактор-смысл.....	137
19.2. Внутреннее и встречное действие факторов.....	140
19.3. О двух аспектах воздействия текста на музыку: структурное и семантическое	142
§ 20. Преобразование текста под действием музыкальных факторов.....	144
20.1. Один текст в двух обличьях: оригинал и его преобразование.....	—
20.2. Преобразование словесного материала.....	146
20.3. Изменение синтаксической структуры текста.....	149
20.4. Временные и пространственные преобразования текста.....	152
20.5. Политекстовость.....	153
20.6. К методике анализа омузыкаленного слова.....	155

§ 21. Обозначения масштабных уровней формы.....	159
21.1. Лингвистические и музыкальные термины: возможные параллели.....	—
21.2. А что скажет аутентичная теория?.....	163
21.3. К аналитической практике: выбор терминов.....	165
§ 22. Членение формы.....	166
22.1. Методологические замечания.....	167
22.2. Средства членения.....	170
22.3. Каденции.....	—
22.4. Цезуры (ритмические остановки).....	174
22.5. Смена фактуры и обновление музыкального материала.....	178
22.6. Об автономно-музыкальном членении: музыка «против» текста.....	179
22.7. К анализу членения формы.....	183
§ 23. Взаимодействие музыки и текста в ритмическом параметре.....	184
23.1. Уровни ритмической организации.....	185
23.2. Соотношение текстового и музыкально-слогового ритма.....	187
23.3. Факторы ритмической организации.....	188
23.4. К анализу ритмики.....	192
§ 24. Взаимодействие музыки и текста в звуковысотном параметре.....	197
24.1. Постановка проблемы.....	—
24.2. Согласование текстовых ударений и мелодических вершин.....	198
24.3. Отражение членения текста в музыкальной мелодике.....	200
§ 25. «Ритм формы»: протяженность разделов и пропорции.....	204
25.1. Общая организация формы во времени. К понятию «ритм формы».....	—
25.2. Факторы, определяющие протяженность и пропорции формы.....	205
25.3. Музыка выравнивает пропорции.....	211
25.4. Некоторые практические рекомендации.....	213
§ 26. Форма музыки с текстом как система повторений.....	215
26.1. Аспекты текстовой и музыкальной повторности.....	—
26.2. Соотношение текста и музыки в плане повторности.....	217
§ 27. О двух типах форм: музыкально-поэтическая и музыкально-прозаическая	225
27.1. К проблеме определения.....	—
27.2. Прозаизация поэзии и поэтизация прозы.....	226
27.3. Критерии музыкальной поэзии и музыкальной прозы.....	230
§ 28. Аналитическая методика: тексто-музыкальные индексы.....	233
28.1. Общий план анализа музыки с текстом.....	—
28.2. Как работать с индексами.....	236
Глава 5. Текст-музыкальная форма: теоретические основы и исторические реалии	244
§ 29. Основные свойства текст-музыкальной формы.....	—
§ 30. К проблеме общей классификации текст-музыкальных форм.....	248
30.1. Критерий: тип организации текста (поэзия или проза).....	249

30.2. Критерий: основная масштабная единица. Строчные и строфические формы	250
30.3. Критерий: принцип повторности материала — словесного и музыкального	254
§ 31. Историческая и жанровая локализация тексто-музыкальных форм.....	258
31.1. Григорианский хорал.....	260
I. Напев силлабического (невматического) стиля: <i>Agnus Dei</i>	260
II. Напев мелизматический: <i>Alleluia</i>	265
III. О формах органума.....	271
31.2. Песни Средневековья.....	272
I. Моньо Аппасский. Песня <i>Amors mi fait renvoisier et chanter</i>	272
II. Гильом де Машо. Баллада <i>Biaute qui toutes aytres pere</i>	275
31.3. Мотет XIV века.....	280
31.4. Многоголосные песни Ренессанса.....	291
31.5. Мадригал XVI века. К проблеме «мотетной формы».....	296
I. Дж.Палестрина. Мадригал <i>Amor</i>	298
II. К.Джезуальдо. Мадригал <i>Dolcissima mia vita</i>	301
31.6. Хоровые композиции раннего барокко.....	308
31.7. Романтическая песня сквозного строения.....	316
31.8. Обобщение результатов анализа.....	323
31.9. XX век и тексто-музыкальная форма.....	326
Заключение	332
Принятые сокращения	337
Литература	339
Нотные приложения	353
Приложение 1.....	—
Приложение 2.....	356
Приложение 3.....	358
Приложение 4.....	364
Приложение 5.....	371

Введение

В истории европейской культуры длительное время музыка находилась в неразрывном единстве со словом. К III–IV веку нашей эры восходят древние памятники латинского хорала; к VII–VIII веку традиция богослужебного пения достигла зрелости и продолжала развиваться далее; в XII веке начался расцвет менестрельных песенных жанров, который продолжался вплоть до XIV века. Вся эпоха Средневековья прошла под знаком монодии, в которой напев формировался непосредственно под влиянием словесного текста. В эпоху Возрождения, в связи с интенсивным развитием полифонии, формообразующая роль текста в отдельных жанрах была уже не столь всеобъемлющей, но по-прежнему оставалась важной. Средневеково-ренессансная музыкальная культура, если попытаться представить ее в крупном плане, оказывается средоточием не музыкальных форм как таковых, а тексто-музыкальных форм.

Это историческое пространство столь велико, что его трудно охватить единым мысленным взором. Для сравнения: эпоха Нового времени, отмеченная активным развитием собственно музыкального формообразования, ведет свой отсчет лишь от начала XVII столетия. То есть тексто-музыкальные формы в хронологическом отношении явно перевешивают. И именно они оказываются тем мощным истоком, от которого берет начало полноводная река европейской музыкальной культуры.

При этом тексто-музыкальные формы Средневековья-Ренессанса оказываются гораздо менее изучены, чем формы Нового времени. Прежде всего это объясняется теми объективными трудностями, с которыми сталкивается исследователь: историческая удаленность объекта, ограниченный круг источников (сохранившихся письменных памятников); специфика художественного мышления тех времен, которая требует перестроить собственное аналитическое мышление, «вжиться» в эпоху, постичь особые ее законы; специфика художественных средств, на основе которых выстраивается форма: они обладают совершенно иными свойствами, чем, скажем, формообразующие средства классической эпохи. Кроме того, если говорить об отечественном музыкознании, то оно (по известным причинам) долгое время имело ограниченный доступ к культурному наследию средневековой Европы; сказывалось и «предвзятое» отношение к богослужебной музыке, связанной со священным словом и литургическим обиходом; поэтому основной акцент падал на изучение классико-романтических форм и жанров. Лишь в последние несколько десятилетий исследование старинной музыки, подкрепленное источниковедческой базой, основанное на адекватном восприятии историко-культурного контекста, стало весьма активным и принесло немало ценных результатов.

На данный момент изучение старинной музыки — а это, по сути, и означает непосредственное общение с тексто-музыкальными формами — по-прежнему остается весьма актуальным: ведь чем глубже наука проникает в какую-либо область, тем больше открывается перспектив, тем больше обнаруживается новых исследовательских проблем. Кроме того, 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: ладовое строение григорианских напевов, структурные параллели между музыкой и текстом в песенных жанрах, полифонические техники в многоголосных мессах и мотетах... Однако нередко бывает так, что исследование ограничивается каким-либо одним аспектом. Но проблема феномена формы в его единстве и полноте, требующая комплексного подхода, собирания всего воедино (и лад, и ритмика, и многоголосие, и текст...), остается открытой. Между тем это следующая необходимая ступень обобщения. Высшей ступенью в этой «аналитической лестнице» было бы осмысление форм, порожденных той или иной эпохой, в общем контексте эволюции музыкального формообразования; здесь от исследователя потребовался бы весьма обширный опыт, способность видеть целую эпоху и смежные с ней эпохи «с высоты птичьего полета»¹.

Эти этапы аналитического обобщения, по-видимому, уже реализованы в науке по отношению к формам классической эпохи. Подробно изучены отдельные стороны формообразования (гармония, метр, тематизм), сформулированы особенности разных типов форм (песенная, рондо, сонатная и др.); в той или иной мере осмыслено и их место в истории. Причем распространена точка зрения, что классические формы — «верх совершенства», высшее достижение европейской музыки; в каком-то смысле это, наверное, так. Но те формы, которые им предшествовали, тоже занимают определенное место в эволюционном процессе: они не то чтобы «менее совершенные», они просто «совсем другие». И оценивать их нужно с иных позиций, искать к ним особые подходы, выявлять присущие им принципы и законы. При этом — рассматривать форму с разных сторон, не ограничиваться каким-то одним аспектом, но стремиться к возможно более целостному охвату. Тогда и сдержанно-

¹ Такой способностью, по-видимому, обладал Ю.Н.Холопов: его мысль стремилась к единовременному охвату всего исторического процесса развития музыкального формообразования, ему принадлежат весьма широкие обобщения. См., например, следующие работы: энциклопедическая статья «Форма музыкальная» [Холопов 1981]; статья «О сущности музыки» [Холопов 2003 (2)]; книга «Введение в музыкальную форму», параграф «Общая типология музыкальных форм» [Холопов 2006, 84–87].

В квадратных скобках указываются источники, внесенные в список литературы.

строгий григорианский напев, и незатейливая менестрельная песенка, и изощренно сложный мотет приоткроют перед нами свою особую красоту: мы поймем, что они — по-своему совершенные художественные формы, не менее уникальные, чем сонаты венских классиков или песни романтиков, но лишь рожденные в иных исторических условиях.

Одним словом, музыкальной науке только предстоит осуществить теоретические обобщения по отношению к формам Средневековья-Возрождения — подобные тем, что уже сделаны в связи с музыкой Нового времени. Назрела необходимость и в построении некой *единой теории тексто-музыкальных форм* — аналогично тому, как разработана теория автономно-музыкального формообразования.

Настоящая работа посвящена изучению тексто-музыкальной формы как некоего феномена, который реализуется в конкретных воплощениях, но обладает общими, достаточно определенными и устойчивыми признаками. То есть *основной ракурс исследования* — *теоретический*: выявление принципов, закономерностей формообразования в музыке с текстом; особенности структуры («как именно устроена форма») и поиск тех причин, которые обусловили эту структуру («почему она так устроена»). Разумеется, всякое теоретическое исследование должно постоянно контактировать с исторической реальностью: предполагается и неременная отсылка к образцам живой музыки, и пристальное внимание к историческому и жанровому контексту, в котором эти образцы существуют. Однако вопросы исторического плана будут затрагиваться лишь в необходимой мере; в наши задачи не входит подробное изучение тексто-музыкальных форм в их историческом развитии: это потребовало бы отдельного (причем весьма масштабного) исследования.

Основные задачи работы следующие.

1) Уточнение смысла понятия «тексто-музыкальная форма»; примерное обозначение его границ. Хотя данное понятие довольно часто упоминается в научной литературе², общее представление о нем уже сложилось, сфера его применения в целом очерчена (преимущественно это средневеково-ренессансная музыка), всё же ряд уточнений внести нужно. Если есть формы тексто-музыкальные, значит, существуют и формы какие-то иные; но каковы критерии разграничения? Это еще один важный вопрос.

2) Выявление основных признаков тексто-музыкальной формы, тех отличительных черт, которые определяют ее специфику. Согласно общепринятым определениям, ТМФ (воспользуемся таким сокращением) — это форма, в которой ведущая роль принадлежит словесному тексту. Но что именно означает «ведущая роль текста»? В чем заключается его приоритет, его главенство над музыкальной составляющей? Подобные вопросы также требуют пристального внимания.

² Обзор источников последует позже.

3) Рассмотрение различных аспектов взаимодействия музыки и текста; выявление факторов, которые регулируют процесс этого взаимодействия. Если текст наделяется ведущей ролью, то как именно он влияет на музыкальный ряд, каковы конкретные механизмы его воздействия? С другой стороны, какие «ответные импульсы» могут исходить от музыки, способны ли они каким-то образом воздействовать на текст?

4) Анализ формы как целостного объекта; разработка аналитической методики, которая позволит учесть самые необходимые аспекты. Цель подобной методики — не только показать форму в более или менее широком охвате, но и определить, действительно ли она является тексто-музыкальной (по тем или иным признакам) либо оказывается формой какого-то иного рода.

Далее обозначим *методологические принципы*, которые станут базовыми для данной работы. Некоторые из них уже были упомянуты выше: опора на конкретные художественные образцы при разработке теоретических положений; учет исторического контекста и попытка аутентичного подхода к музыке данной эпохи (без «навязывания» ей тех подходов, которые уместны в связи с классическими формами, но не срабатывают в музыке более ранней).

Но это общие установки; нужно еще и наметить некий *конкретный путь исследования*, который способствовал бы адекватному решению обозначенных выше задач. Мы выберем путь *от общего к частному*. Основной объект — тексто-музыкальная форма; но это частный случай форм, объединяющих музыку и слово. Значит, необходимо рассмотреть принципы формообразования в музыке с текстом вообще, чтобы затем конкретизировать их применительно к ТМФ. Далее: взаимодействие музыки и слова — процесс, направляемый теми или иными факторами; но факторы эти, очевидно, так или иначе обусловлены общими законами искусства музыки и искусства слова. Поэтому требуется обсудить специфические особенности того и другого искусства, выявить различия между ними (которые порождают некоторое «напряжение» между текстовой и музыкальной составляющей формы), но также и сходства (которые способствуют гармоничному слиянию этих составляющих).

Так, слово и музыка — искусства *временные*, и это их сближает: и словесный, и музыкальный ряд разворачиваются во времени, то есть имеют общую «горизонтальную координату» (если под горизонталью понимать поступательный ход времени). С другой стороны, слово и музыка имеют разную природу ритма: в звучащей речи ритм количественно неопределенный, в музыке же — как правило, вполне определенный, и это рождает некое противоречие, делает взаимодействие активным, динамичным.

Таким образом, *целесообразно начать исследование несколько издалека*: музыка и слово, общности и различия. Затем перейти от искусства вообще к художественной форме

как порождению искусства. Но прежде остановиться на понятии «форма музыки с текстом» и обсудить механизмы формообразования. И лишь затем обратиться к основному объекту — тексто-музыкальной форме, взглянуть на него с учетом того опыта, который был получен на предыдущих этапах исследования.

Обозначенный сейчас дедуктивный путь объясняет *структуру настоящей работы*. Первая глава — установочная: в ней 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 предстоит обсуждение конкретных проблем взаимодействия музыки и текста, а также возможных методов 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.

Сфера тексто-музыкальных форм в ее реальных художественных воплощениях столь обширна и многолика, что не может быть полностью охвачена в пределах одного исследования. Поэтому и при *отборе музыкального материала* для анализа необходимо ввести определенные ограничения.

— Географическое пространство: музыка *западноевропейская*. Безусловно, тексто-музыкальные формы имеют гораздо более широкий ареал распространения: в глубокой древности они, по-видимому, были неотъемлемой частью художественной культуры самых разных народов. Но сейчас целесообразно ограничиться искусством одного региона. При необходимости мы будем обращаться и к музыкальным образцам за пределами указанного ареала, в частности, — к русской музыке: либо для проведения параллелей с западной музыкой, либо в иллюстративных целях, для подтверждения того или иного теоретического тезиса.

— Сфера бытования: музыка *профессиональной (нефольклорной) среды*, с такими ее составляющими, как богослужбная музыка, «элитарное» композиторское творчество (в жанрах мотета, мадригала и др.), а также светская песенно-танцевальная сфера (менестрельная). В отдельных случаях возможен выход за обозначенные рамки — обращение к отдельным образцам фольклора; но такие случаи будут единичными.

— Исторический период: музыка *Средневековья и Ренессанса*, как наиболее тесно связанная с самим понятием тексто-музыкальной формы. Однако это ограничение — ориентировочное, условное. Как было сказано выше, основной объект исследования должен быть рассмотрен не только сам по себе, но и в достаточно обширном окружении. Поэтому мы будем регулярно привлекать образцы, созданные в более поздние времена, вплоть до XVIII–XIX и даже XX века — либо в качестве краткого примера, либо с аналитической проработкой, в целях сравнения. Это поможет установить примерные границы понятия ТМФ, выяснить, при каких условиях оно «перестает быть самим собой», перерождаясь либо в нечто родственное, либо в противоположное.

Работа общетеоретической направленности, связанная с проблематикой музыки и слова, должна опираться на достаточно широкий круг *научных источников* — как музыковедческих, так и лингвистических. В данном Введении мы ограничимся только перечислением и группировкой этих источников; сами труды будут охарактеризованы (с нужной степенью подробности) в основном тексте работы. Это вызвано следующими соображениями. В музыкальной науке XIX–XX веков осознание феномена тексто-музыкальной формы происходило постепенно — в связи с изучением старинной музыки; параллельно назревала потребность в специальном термине, который зафиксировал бы это явление. И путь развития теоретической мысли, и история появления термина потребовали бы отдельного исследования. Это исследование будет проведено в первой главе, где и последует более полный обзор литературы.

Сейчас же мы обозначим основные группы источников и кратко охарактеризуем их.

1) Аутентичная теория.

Вот некоторые источники, которые переведены на русский язык и потому вовлечены в активный научный обиход:

— Аврелий Августин, *De musica libri sex* («Шесть книг о музыке»): трактат стал более доступен благодаря диссертации Е.М.Двоскиной³;

— Гвидо Аретинский, *Micrologus de disciplina artis musicae* («Микролог»): его полный перевод приведен в диссертации Ю.В.Пушкиной⁴, перевод XV главы с комментариями ранее был осуществлен Р.Л.Поспеловой⁵;

— И. де Грокейо, *De musica* («О музыке»): обширный комментарий к нему содержится в книге М.А.Сапонова «Менестрели»⁶;

³ [Двоскина 1998].

⁴ [Пушкина 2009].

⁵ Поспелова Р.Л. XV глава «Микролога» Гвидо. Перевод с комментариями. Рукопись.

⁶ [Сапонов 2004, 137–158].

— Трактаты по мензуральной ритмике Ф.Кельнского *Ars cantus mensurabilis*, Ф. де Витри *Ars nova*, подробно рассмотренные в книге Р.Л.Поспеловой «Западная нотация XI–XIV веков»⁷;

— Дж. Царлино, *Le institutioni harmoniche* («Установления гармонии»): переводы отдельных его фрагментов опубликованы в хрестоматии «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения»⁸;

— А.-П. Коклико, *Compendium musices*: перевод и подробные комментарии принадлежат Н.И.Тарасевичу⁹;

— К. Бернхард, *Tractatus compositionis augmentatus* («Расширенный трактат о композиции»): его разбор дается в статье М.И.Катунян «Учение о композиции Генриха Шютца»¹⁰.

Обращение к древним памятникам музыкально-теоретической мысли — одна из методологических установок нынешнего музыковедения. «Диалог» с авторами, которые жили в прошедшую эпоху, сведения о том, как они сами воспринимали и оценивали то или иное явление, помогают глубже погрузиться в художественный мир эпохи, оказывают неоценимую помощь современному исследователю.

О специфике музыкально-теоретического знания прошлых времен свидетельствует, к примеру, такой факт. Понятие «форма» в старинных трактатах вообще отсутствовало — вплоть до конца XVIII века (на это указывает Л.В.Кириллина¹¹); видимо, по той причине, что оно предполагает целостный охват музыкального творения, а теоретики далекого прошлого либо не ставили перед собой такой цели (в силу особенностей своего мышления), либо находились на подступах к этой проблеме (в трактатах XVI века уже появляется понятие «композиция»¹²). Обычно ученые мужи рассматривали по отдельности интересующие их стороны музыкального искусства, охватывая при этом подчас весьма широкий спектр проблем — от глобальных философских до мельчайших композиционно-технических. Любые такие наблюдения (независимо от того, с каким аспектом музыки они связаны) чрезвычайно ценны. В связи с проблематикой нашей работы особый интерес представляют рассуждения о роли слова в композиции, о соотношении слова и музыки.

На перечисленные источники (с имеющимися переводами и комментариями) в дальнейшем мы будем неоднократно ссылаться.

⁷ [Поспелова 2003].

⁸ [Муз. эстетика, 424–480].

⁹ [Коклико (Тарасевич) 2007].

¹⁰ [Катунян 1985, 76–118].

¹¹ [МТС, 256].

¹² [Коклико (Тарасевич) 2007, 352–353].

2) *Литература по музыкальной форме* — главным образом учебные пособия, в которых затрагивается в том числе и проблематика форм вокальной музыки. (Все источники, перечисленные ниже, представлены в списке литературы.)

2-а) *Руководства по музыкальной форме XIX – начала XX века:*

— А.Б.Маркс, *Allgemeine Musiklehre* («Всеобщий учебник музыки», переведен на русский язык А.С.Фаминцыным), *Die Lehre von der musikalischen Komposition* («Учение о музыкальной композиции»);

— Э.Праут, *Musical form* («Музыкальная форма», в русском переводе С.Л.Толстого), *Applied forms* («Прикладные формы», в переводе Ю.М.Славинского);

— И.Х. Лобе, *Lehrbuch der musikalischen Komposition* («Руководство к сочинению музыки», в переводе Н.Д.Кашкина);

— А.С.Аренский, «Руководство к изучению форм вокальной и инструментальной музыки»;

— Г.Ляйхтентрит, *Musikalische Formenlehre* («Учение о музыкальной форме»);

— Г.Риман, *Grundriss der Kompositionslehre* («Основы учения о композиции»), *Große Kompositionslehre* («Большое учение о композиции»).

Это большей частью практические пособия по композиции; но для них в той или иной мере характерна тенденция к систематизации музыкальных форм. Основное внимание уделяется, как правило, формам в музыке венских классиков, хотя некоторые авторы упоминают также отдельные жанры и формы доклассического времени (в том числе с заходом в Ренессанс). В некоторых из перечисленных трудов присутствуют разделы, посвященные вокальной музыке. Такие труды, представляющие для нас несомненный интерес, будут охарактеризованы в первой главе.

2-б) *Учебники по музыкальной форме и по анализу музыкальных произведений советского периода.* Упомянем следующие:

— И.В.Способин, «Музыкальная форма»;

— С.С.Скребков, «Анализ музыкальных произведений»;

— Л.А.Мазель, «Строение музыкальных произведений»;

— Л.Мазель-В.Цуккерман, «Анализ музыкальных произведений»;

— В.А.Цуккерман, «Анализ музыкальных произведений» (в пяти книгах);

— Ю.Н.Тюлин (коллектив авторов), «Музыкальная форма».

Основное внимание в этих книгах уделено классико-романтическим формам, главным образом инструментальным; музыка вокальная также затрагивается, но в меньшей мере, обычно без подробностей.

2-в) *Пособия по изучению форм вокальной музыки.* Из них необходимо упомянуть эти три труда, ставшие уже хрестоматийными:

- И.В.Лаврентьева, «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений»;
- Е.А.Ручьевская (коллектив авторов), «Анализ вокальных произведений» [АВП 1988],
- В.А.Васина-Гроссман, «Музыка и поэтическое слово» (в трех частях: «Ритмика, «Интонация» и «Композиция»).

Здесь рассматриваются различные аспекты синтеза музыки и слова, приводятся методические рекомендации к анализу.

2-г) *Современные пособия по музыкальной форме (последних двух десятилетий):*

- В.Н.Холопова, «Формы музыкальных произведений»;
- Т.С.Кюрегян, «Форма в музыке XVII–XX веков»;
- Ю.Н.Холопов, «Введение в музыкальную форму».

Музыкальная форма как феномен искусства рассматривается уже с иных позиций, чем в изданиях советского периода. Методологические установки авторов во многом опираются на фундаментальные немецкие труды XIX в. (Маркс, Риман), на старинные аутентичные источники. Также в учебниках «нового поколения», как правило, охватывается более широкое историческое пространство — с привлечением музыки Средневековья-Возрождения.

3) *Специальные исследования, непосредственно связанные с нашей проблематикой.*

3-а) *Исследования по отдельным проблемам вокальной музыки классицизма, романтизма, XX века* — статьи, монографии; упомянем таких авторов, как Е.А.Ручьевская, И.В.Лаврентьева, Э.А.Стручалина, Т.Ю.Чернова (см. список литературы).

3-б) *Труды, посвященные старинной музыке (средневеково-ренессансной):* в них в той или иной мере затрагивается проблематика тексто-музыкальных форм. Это серия исследований «История полифонии» (авторы — Ю.К.Евдокимова, Т.Н.Дубравская, В.В.Протопопов); работы Н.И.Ефимовой и Ю.В.Москвы (григорианский хорал), М.А.Сапонова (менестрельная культура), Т.Н.Дубравской, Н.А.Симаковой, Е.И.Коляды, Г.Э.Пелециса (полифоническая музыка Ренессанса).

Особо нужно выделить труды Ю.Н.Холопова и его научной школы. Холопов, который, возможно, и является автором самого термина «тексто-музыкальная форма» (речь об этом пойдет далее), многое сделал для его осмысления и утверждения в музыковедческой практике. Его ученики, среди них — Т.С.Кюрегян, Р.Л.Поспелова, С.Н.Лебедев, М.И.Катунян, Г.И.Лыжов, — продолжают разрабатывать теоретические проблемы тексто-музыкальных форм, развивая идеи своего учителя.

3-в) *Нотные публикации старинной музыки с научными комментариями:*

- «Григорианский хорал» [ГХ] (авторы-составители: Т.С.Кюрегян, Ю.В.Москва, Ю.Н.Холопов),
- «Песни средневековой Европы» [ПСЕ] (Т.С.Кюрегян и Ю.В.Столярова),
- «Ренессансные песни» [РП] (Е.А.Бедуш и Т.С.Кюрегян),
- «Вокальные жанры эпохи Возрождения» (Н.А.Симакова).

4) *Литература по лингвистике.* В третьей главе последует погружение в лингвистическую сферу, со ссылками на разных авторов. Это языковеды: В.И.Кодухов, В.Н.Перетрухин; стиховеды: М.Л.Гаспаров, Б.В.Томашевский, В.Е.Холшевников, В.М.Жирмунский, О.И.Федотов, С.И.Кормилов, Ю.Б.Орлицкий, М.М.Гиршман; литературоведы широкого профиля, исследования которых затрагивают эстетику и культурологию: М.М.Бахтин, Ю.М.Лотман, А.В.Михайлов. Из последних изданий, связанных с комплексным анализом словесного текста, упомянем хрестоматию Л.Г.Бабенко и Ю.В.Казарина «Филологический анализ текста»: в ней собрано множество фрагментов из современной лингвистической литературы.

5) *Работы из области междисциплинарного синтеза:* музыковедение и лингвистика. Их проблематика такова: исследование глубинных механизмов взаимодействия музыки и слова, с опорой на профессиональный филологический подход (И.В.Степанова, «Слово и музыка: диалектика семантических связей»); взаимосвязь музыкального и словесного искусств, проведение возможных параллелей между ними (работы О.В.Соколова, Т.В.Чередниченко, Е.И.Чигаревой, Л.Л.Гервер, Г.Чистякова). Сюда же примыкают исследования по проблемам музыкального языка и его параллелям с языком вербальным, в частности по музыкальной семиотике (упомянем имена М.Г.Арановского, В.В.Медушевского, Т.С.Бершадской, В.Н.Холоповой).

Немало работ, связанных с этой сферой, опубликовано в серии сборников «Слово и музыка» (по материалам конференций памяти А.В.Михайлова).

С учетом названного, весьма обширного, круга источников представляется достижимой основная цель исследования: систематизировать и обобщить материалы по данной проблематике, накопленные многими поколениями исследователей; выявить и по возможности устранить имеющиеся в научной литературе противоречия (путем проработки дискуссионных моментов); сформулировать базовые положения теории тексто-музыкальных форм и практические методы их анализа.

ГЛАВА 1. От явления — к термину

§ 1. Из истории изучения музыки с текстом

Термин «тексто-музыкальная форма» в настоящее время стал общепринятым в отечественном музыкознании, прочно вошел в научный обиход. Поскольку этот термин — основополагающий для нашей работы, важно не только уточнить его смысл, сопоставить возможные его трактовки, но и проследить историю его появления. Для этого необходимо совершить экскурс в литературу, посвященную музыке с текстом. Но литература такого рода весьма обширна, поэтому целесообразно сузить круг поисков: выделить те источники, в которых мог бы фигурировать подобный термин. Или, по крайней мере, упоминалось бы само явление: ведь нередко какое-либо явление бытует в науке без имени (поскольку еще не получило конкретного названия) или под разными именами (современный термин может иметь более ранние прототипы, а также ряд вариантов, существующих параллельно).

Феномен тексто-музыкальной формы отсылает к нескольким областям науки. С одной стороны, он связан с проблематикой взаимодействия слова и музыки (то есть пребывает на границе музыкознания и лингвистики). С другой стороны — становится объектом учения о музыкальной форме (форма как художественное целое, структурное и смысловое единство). На источниках, принадлежащих указанным областям, мы сейчас и сосредоточим внимание.

1.1. От Гвидо до Римана: слово и музыка в теоретических трудах прошлого

Проблемы взаимодействия музыки и словесного текста обсуждались в европейской музыкальной науке с давних времен. Подробный обзор теоретической мысли от Средневековья до Нового времени не входит в нашу задачу; сейчас будут обозначены лишь некоторые факты.

Средневековая теория. Большое внимание вопросам мелодики, ритмики и формы григорианской монодии уделяет Гвидо Аретинский в «Микрологе». Особую ценность представляет глава XV¹, которая имеет название «О надлежащей, или слаженной мелодии»². Здесь Гвидо постоянно проводит параллели между поэзией и музыкой, между поэтическим текстом и напевом: «мелодии надлежит пульсировать подобно поэтическим стопам»; «вообще, существует немалое сходство между поэзией и распевами»³. К этому источнику мы будем неоднократно обращаться (в связи с конкретными вопросами формообразования).

¹ Имеются несколько русскоязычных переводов этой главы, выполненные Л.Н.Годовиковой [Муз. эстетика, 196–201], Р.Л.Поспеловой (XV глава «Микролога» Гвидо. Перевод с комментариями. Рукопись), Ю.В.Пушкиной [2009, 220–226].

² В оригинале название выглядит так: De comoda vel componenda modulatione. Другой возможный перевод: «Об удобном составлении мелодии» [Муз. эстетика, 196].

³ [Пушкина 2009, 224; 225].

Теория эпохи Возрождения. Проблемы взаимоотношения слова и музыки — как общие, так и частные — обсуждались в те времена весьма интенсивно. Краткий обзор ренессансных трактатов содержится в статье «Text underlay» из энциклопедии Гроува (ее автор — D.Harran)⁴; предлагаем некоторые выдержки из этой статьи⁵.

«То, что теоретики XVI века были хорошо осведомлены и в общих, и в частных вопросах взаимодействия музыки и слова, становится ясным из трудов Вичентино и Царлино: они оба дают инструкции по расстановке слогов текста под нотами, предваряя их отдельными главами, посвященными музыке и речи. <...>. Множество практических указаний можно почерпнуть из рассуждений Ланфранко, Царлино и Стокьеруса [Stoquerus]. <...> Все эти правила объединяются по трем категориям: (1) надлежащее соотношение музыки и речи; (2) синтаксис, или деление музыки в соответствии с крупными и мелкими единицами текста; (3) акцентуация [accentuation], или приспособление звуков к долгим/коротким или ударным/безударным слогам или более крупным текстовым единицам».

Между теоретиками нередко завязывались оживленные дискуссии; в той же статье об этом сказано следующее: «бывало, что теоретики придерживались полярных точек зрения; так, Жан ле Мюнер [Jean Le Munerat] описывает жаркие споры, которые велись между “грамматиками” (то есть гуманистами) и музыкантами в колледже Наварры в 1490-е годы — о первенстве речи над музыкой или наоборот»⁶.

Таким образом, круг сведений, содержащихся в ренессансных трактатах, весьма широк. Но теоретики сосредотачивали внимание именно на отдельных аспектах музыкальной композиции, пока что не ставя проблему формы как целого (таковы особенности научного сознания той эпохи).

Слово «форма» появляется в европейской музыкальной теории лишь в конце XVIII века — в трехтомнике Г.К.Коха «Опыт введения в композицию» (завершенном в 1793 году)⁷. В теоретических трактатах и практических руководствах XIX века понятие формы используется главным образом в значении «тип музыкальной композиции». Отдельные главы посвящаются и вокальной музыке. Коротко охарактеризуем некоторые труды — зарубежные и отечественные.

⁴ [Harran NGD]. Возможный перевод английского термина «text underlay» таков: «подкладывание текста под музыку», то есть размещение слогов под нотами, процедура подтекстовки.

⁵ Перевод принадлежит автору диссертации.

⁶ Здесь Харран дает ссылку на свою статью: D.Harran “In Defence of Music: the Case for Music as argued by a Singer and Scholar of the Late Fifteen Century”, NE, 1989.

⁷ [МТС, 256]: раздел «Теория музыки классической эпохи», написанный Л.В.Кириллиной.

А.Б.Маркс.

— *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch* («Учение о музыкальной композиции, практическое и теоретическое», в четырех томах, 1837–1847). В 4-м томе имеются разделы, посвященные оперным ариям (ария в песенной форме, рондо, сонатной, также в составной форме), вокальным ансамблям, крупным оперным сценам (интродукция, финал). Автор приводит многочисленные примеры — в основном из музыки венских классиков; затрагивает как общие вопросы (планировка формы, распределение текста по ее разделам), так и частные (ритмика текста и вокальной партии, инструментовка).

— *Allgemeine Musiklehre* («Всеобщий учебник музыки», 1839). В главе «Вокальная музыка» затрагиваются общие теоретические проблемы музыкального озвучивания словесного текста (в том числе акустические характеристики звучащей речи в сравнении с музыкой). В главе «Особые формы вокальной музыки» рассматриваются речитатив, ариозо, ария, оперная сцена; упоминаются жанры доклассической эпохи — в частности, мотет.

А.Аренский — «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» (1894). В главе десятой, после общего замечания о том, что «в вокальных сочинениях применяются все те формы, какие существуют и в инструментальной музыке»⁸, описываются «особые формы вокальной музыки» — те же, что и в учебнике Маркса (совпадение неслучайно: русские теоретики XIX в. нередко опирались на труды немецких предшественников). Формы старинной музыки Аренский не упоминает. Но зато высказывает такую мысль: «так как [в вокальных сочинениях] главную роль играет текст, то форма часто уступает требованиям последнего»⁹. Таким образом, вопрос о роли текста в формообразовании уже затронут.

Э.Праут — руководство по музыкальной форме в двух частях. Первая часть, «Музыкальная форма» (1893), посвящена формам чисто инструментальной музыки; во второй, «Прикладные формы» (1895), есть глава «Вокальные формы». Здесь рассматриваются и некоторые проблемы взаимодействия музыки с текстом, и конкретные формы. Примечательно, что кроме «базовых» форм вокальной музыки, без обзора которых не обходился ни один учебник (строфическая песня, ария, оперная сцена), также упоминаются формы старинной музыки — мадригал и мотет. Автор отмечает, что «в вокальной музыке форма почти всегда бывает неопределеннее, чем в инструментальной — за счет расстраивающего элемента, вводимого текстом»¹⁰. В этом суждении отражена тенденция, типичная для теории XIX века: формы инструментальной музыки считаются неким эталоном совершенства, а прочие формы — «прикладные» — оцениваются в сравнении с этим

⁸ [Аренский 1894, 76].

⁹ [Там же].

¹⁰ [Праут б.г., 275].

эталон. Однако Праут, как и Аренский, делает важное для нас замечание (в связи со старинными формами): «форма в значительной мере зависит от слов»¹¹.

Г.Ляйтентрум — Musikalische Formenlehre («Учение о музыкальных формах», 1911): глава 9 посвящена формам вокальной музыки, причем в ней охвачен весьма широкий круг форм и жанров — от григорианского хора до вокальных баллад и опер XIX века. Автор постоянно апеллирует к конкретным композиторским стилям, делает анализ конкретных образцов (например, мадригалы Маренцио, арии Баха), сохраняя таким образом постоянную связь с музыкальной практикой. Но подход автора сводится скорее к описанию общего облика формы и жанровых признаков; проблемы формообразования — «чем обусловлены такие-то внешние признаки» — в связи с вокальной музыкой почти не затрагиваются.

Г. Риман.

— *Grundriss der Kompositionslehre* («Основы учения о композиции», 1905¹²). Первая часть этого труда содержит общее учение о форме (*allgemeine Formenlehre*), вторая — прикладное учение (*ungevandte Formenlehre*). Последний раздел второй части озаглавлен «Формы вокальной музыки»; здесь дается краткая характеристика некоторых вокальных жанров (мотет, кантата, баллада и др.).

— *Grosse Kompositionslehre* («Большое учение о композиции», 1902–1913): в третьем томе глава 6 имеет название «Драматический вокальный стиль» (*der dramatische Gesangsstil*). Здесь рассматриваются мелодика, ритмика, метрика речитатива, принципы строения оперных ансамблей и др.

Таким образом, в источниках XIX – начала XX веков почти не затрагивается проблематика форм, в которых ведущее начало принадлежало бы словесному тексту (есть лишь отдельные намеки, да и то единичные). Очевидно, что объектом изучения теоретиков была преимущественно музыка классико-романтического периода. Поэтому и какие-либо прототипы термина «тексто-музыкальная форма» пока что отсутствуют.

1.2. Отечественные исследования советского периода

Далее обратимся к учебным пособиям, созданным в советское время (до 1990-х годов). Из учебников, где отдельные главы посвящены вокальной музыке, отметим следующие.

И.В.Способин — «Музыкальная форма» (1947). В главе 13 «Вокальные формы» перечислены виды музыкальной декламации (под этим термином автор подразумевает любой из способов музыкального озвучивания текста — от речитатива *secco* до кантиленного

¹¹ [Там же].

¹² Впервые труд был издан в 1889 году под названием «Katechismus der Kompositionslehre (*Musikalische Formenlehre*)»; смена наименования произошла при третьем издании.

пения); приведены основные принципы «правильной декламации»; описаны важнейшие формы вокальной музыки (те же, что были объектом внимания учебников XIX века). Упомянуты и два примера старинных форм — мотет и мадригал, но очень кратко.

С.С.Скребков — «Анализ музыкальных произведений» (1958). В этом учебнике больше внимания уделено проблемам музыкального озвучивания текста: ряд ценных замечаний об интонационном, ритмическом, акцентном, темповом соотношении музыки и речи.

Л.А.Мазель и В.А.Цуккерман — «Анализ музыкальных произведений» (1967). Из подзаголовка «Элементы музыки и методика анализа малых форм» ясно, что авторы не ставили задачу охватить всевозможные типы форм в пределах одной книги. Специфика музыки с текстом отдельно не рассматривается, однако среди нотных примеров немало образцов вокальной музыки (они показаны параллельно с образцами музыки инструментальной). В последней главе — «Целостный анализ» — есть несколько аналитических очерков, посвященных романсам и народным песням, причем немалое внимание уделяется анализу словесного текста (синтаксис, ритмика, смысловое наполнение) и соотношению его с музыкой.

Если Мазель и Цуккерман в рамках «теории целостного анализа» последовательно рассматривают форму в разных ее аспектах (включая и структуру словесного текста), то иные авторы, обращаясь к вокальной музыке, даже не уделяют внимания элементарному разбору текста. Так, в учебнике «Анализ музыкальных произведений» П.Г.Козлова и А.А.Степанова (1960) дается серия очерков, где привлекаются вокальные сочинения (романс Даргомыжского, финал кантаты «Песнь о лесах» Шостаковича), но анализ сразу устремляется в сферу чисто музыкальную. Такая тенденция — недостаточное внимание к тексту как таковому при анализе конкретных образцов — в большей или меньшей мере характерна для теоретических трудов того периода (хотя, разумеется, не для всех).

Кроме общих исследований по музыкальной форме, создавались и специальные, посвященные именно вокальной музыке. Наиболее известные из них были упомянуты ранее (во Введении): учебное пособие *И.В.Лаврентьевой* «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений» (1978), учебник «Анализ вокальных произведений», созданный коллективом авторов во главе с *Е.А.Ручьевской* (1988), исследование *В.А.Васиной-Гроссман* «Музыка и поэтическое слово» (1972–78).

В них в качестве основного методологического принципа провозглашается необходимость подробного, всестороннего анализа словесного текста. Вот как эту позицию формулирует И.В.Лаврентьева: «Подчеркнем еще раз известную истину, что текст вокального сочинения является неотъемлемым компонентом его художественной формы. Анализ текста должен входить обязательной составной частью в анализ вокального произведения, — только в этом случае собственно музыкальный анализ может быть достаточно глубоким и

художественно полноценным. <...> Анализ текста, в свою очередь, должен быть двусторонним, требующим подхода со стороны как образно-смысловой, так и конструктивной»¹³.

Однако, при всей важности методологических установок, при наличии множества ценных наблюдений в области ритмики, интонационного строя и композиции целого, эти исследования не затрагивают непосредственно нашу тему, поскольку они базируются на вокальной музыке классико-романтической эпохи (с заходом в XX век).

1.3. Из современных зарубежных исследований

Естественно предположить, что термин «тексто-музыкальная форма» появился в связи с изучением музыкальной культуры Средневековья-Ренессанса (для которой формы с ведущей ролью текста особенно характерны). В отечественной науке поворот к старинной музыке произошел примерно в 1970-е годы¹⁴, за рубежом — значительно раньше.

Прежде чем переходить к обзору отечественной литературы последних десятилетий, коснемся зарубежных исследований XX века, посвященных музыке с текстом. В целом они могут быть сгруппированы примерно так: капитальные труды по вокальной музыке (с охватом разных эпох); монографии, посвященные какой-либо отдельной эпохе или жанровой области (григорианский хорал — П.Вагнер, Д.Йонер, В.Апель, средневековые песни — П.Обри, Х. ван дер Верф); статьи по частным вопросам. Некоторые источники перечислены в списке литературы¹⁵.

Один из трудов следует отметить особо: это объемистый том «Вокальные формы» *Й. и К. Хоминьских* (1984), вышедший в рамках пятитомного издания «Музыкальные формы». В этом томе представлены многие жанры — месса, мотет, мадригал, пассионы, кантата и другие; каждый из них дается в исторической перспективе, с описанием его характерных особенностей в разные эпохи. Но авторы чаще всего ограничиваются именно описанием; основной акцент, как правило — на общем облике формы, особенностях ритмики, полифонических техниках письма... Роль слова в формообразовании специально не обсуждается.

В одной из зарубежных публикаций удалось найти аналог интересующего нас термина: у *В.Апеля* во вступительной статье к изданию «Французская светская музыка конца XIV века» (1950) фигурирует «музыкально-поэтическая форма» (poetic-musical form). Правда, автор никак не прокомментировал его. Но сам факт уже примечателен: хронологически это еще только середина XX века.

¹³ [Лаврентьева 1978, 4–5].

¹⁴ Так, в те годы Ю.Н.Холопов совместно с Т.С.Кюрегян готовил к изданию антологию «Музыкальные формы средневековья и Возрождения» (публикация, правда, не состоялась).

¹⁵ См. [Wagner 1912], [Apel 1958], [Johner 1953], [Обри 1932], [Van der Werf 1972] и др.

§ 2. Появление термина «тексто-музыкальная форма»

В отечественных исследованиях, по-видимому, термин возник на рубеже 70-х и 80-х годов. Есть основания предполагать, что он был предложен *Ю.Н.Холоповым*, поскольку впервые появляется в публикациях именно этого ученого. Кроме того, на примере более ранних работ Холопова можно проследить путь, который привел к «рождению» термина, найти предпосылки его возникновения. Перечислим некоторые источники в хронологическом порядке.

В статье *«Органье хоральные обработки И.С.Баха»* (она датирована 1970-м годом и до сих пор не опубликована) подробно рассматривается форма самих хоральных мелодий. Отмечена исключительно важная для формы роль текста: «при отсутствии текста форма бар теряет свою характерность, так как уже не ощущаются три различных (по тексту) части»¹⁶.

В еще одном неопубликованном фрагменте — *«Три аспекта музыкальной формы»* (этот текст предназначался для антологии «Музыкальные формы средневековья и Возрождения», 1975) — Холопов делает важное обобщение: рассматривая музыкальную форму в широком историческом диапазоне (с выходом за пределы музыки Нового времени), он указывает, что текстовая составляющая не менее важна, чем музыкальные аспекты формы (горизонталь и вертикаль), и потому должна быть поставлена в один ряд с ними. В данном фрагменте фигурирует термин «текстовая форма» (в смысле — структурная организация текста, на основе которого создана музыка). Отмечено, что в старинной музыке роль текста особенно велика: «Текстовая форма наиболее значима для средневековой и ренессансной музыки (рондо, баллада, сонет, Кредо, Кирие, гимн, ектения и др). Часто текстовая форма оказывается здесь определяющим аспектом».

В *Коллективной программе по анализу музыкальных произведений* [АМП 1977] Холопову принадлежит раздел «Формы средневековой монодии». Здесь затрагивается проблематика зависимости музыки от текста, причем говорится, что эта зависимость может проявляться в разной степени: «Музыкальные формы и их градация — от чтений (*lectio, oratio* — произнесение слов нараспев) до специфически музыкальных, мелодических построений». При перечислении конкретных форм мессы встречаются такие формулировки, как «форма Кирие» и тому подобные. Примечательно следующее высказывание: «Принципы формы: не абстрактное, отделимое от жанра, чисто музыкальное построение, а определяемая текстом и жанром структура»¹⁷. Суть явления уже вполне ухвачена; остается лишь выразить ее посредством термина.

¹⁶ [Холопов 1970, 17].

¹⁷ [АМП 1977, 86–88].

Далее перечислим работы Ю.Н.Холопова, в которых термин уже присутствует. (Заранее отметим, что в работах 80-х и начала 90-х годов — у самого Холопова, а также у некоторых его учеников — слово «текстомузыкальная» чаще всего пишется слитно, однако позже установилась традиция писать его через дефис; рассуждения о правописании см. в § 4).

1) Статья «*Форма музыкальная*» в 5-м томе Музыкальной энциклопедии: по-видимому, первое появление термина в печатных изданиях. Том вышел в 1981 году, а сдан в набор в январе 1980; соответственно, материалы к нему были представлены еще раньше. Таким образом, «дату рождения» термина можно примерно обозначить как конец 70-х годов. Приведем цитату из статьи: «Ф.м. григорианских мелодий — не абстрактное, отделимое от жанра чисто музыкальное построение, а определяемая текстом и жанром структура (текстомузыкальная форма)»¹⁸. Отметим, что эта фраза почти дословно перенесена из «Коллективной программы» 1977 года, но обозначенное явление теперь получило свое имя.

2) Статья «*Форма музыкальная*» в Музыкальном энциклопедическом словаре (80-е годы)¹⁹. Здесь термин употребляется не в связи с конкретной жанровой областью или исторической эпохой, а в обобщенном смысле: «...изначальный тип Ф.м. — текстомузыкальная форма». То есть подобные формы представляют собой исходное звено в эволюции европейского музыкального формообразования.

3) Статья «*Месса*» для сборника «Григорианский хорал» (80-е годы)²⁰. Активное применение термина: «форма Глории как текстомузыкальная структура отражает в первую очередь группировку строк»; «в Глории VI грегорианской мессы характерные черты текстомузыкальной монодической формы представлены ярко и концентрированно»²¹.

4) Статья «*К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии*» (1993): «в русской монодии господствуют не автономно-музыкальные, а текстомузыкальные формы»²².

5) Статья «*Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм*» (1994): термин употреблен в связи со средневековым рондо²³.

¹⁸ [Холопов 1981, 875].

¹⁹ Словарь вышел из печати в 1990; статьи для него создавались раньше, между 1982 и 1984 — по данным [MGS, 52].

²⁰ Установить дату создания статьи не удалось. Публикация (в первом издании сборника) состоялась в 1998 г., но, по словам Т.С.Кюрегян, статья могла быть написана существенно раньше.

²¹ [ГХ, 48].

²² [Холопов 1993, 44].

²³ [Холопов 1994, 116].

6) Статья «Вокальные формы» для «Энциклопедии Чайковского» (1995)²⁴: «у Чайковского в вокальных формах нет подчинения принципам древних тексто-музыкальных форм, когда доминирующим компонентом музыкальной формы является словесный текст».

7) «Гармонический анализ», часть 1 (1996): «В старинной тексто-музыкальной форме, еще до сложения автономно-музыкальных форм (с XVII века), структура текста определяет и музыкальную форму. Текст — в самом деле “душа” музыкальной композиции в целом»²⁵.

Примерно в те же годы в работах других музыковедов возникали аналогичные термины (как варианты, наделенные тем же значением). Это свидетельствует о том, что необходимость в новом термине действительно назрела и его поиски велись одновременно. Упомянем две статьи (сборник «Из истории форм и жанров вокальной музыки», 1982 г.).

И.Е.Лозовая, «Принципы формообразования в средневековой европейской монодии»: есть термин «словесно-музыкальная форма» — очевидно, эквивалентный²⁶.

Е.И.Коляда, «Светская вокальная музыка нидерландских мастеров XV–XVI веков»: «музыкально-поэтическая форма» — применительно к музыке, написанной на поэтический текст: баллада, рондо, виреле, шансон и т.д.²⁷

О различных вариантах термина (а также о его правописании) подробнее будет сказано позже. Сейчас важно отметить, что со временем он стал всё более активно применяться в отечественном музыкознании. Его подхватили и представители научной школы Ю.Н.Холопова.

С.Н.Лебедев в диссертации «Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения» (1987) отмечает, что «в отношении музыки XIV века правильней говорить о текстомузыкальной форме»²⁸.

М.И.Катунян в статье «Рефренная форма XVII века: к становлению музыкальных форм эпохи барокко» (1994) рефренную форму называет текстомузыкальной²⁹.

Г.И.Лыжов в диссертации «Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века» (2003) обращается к термину неоднократно; есть разделы под названием «Тексто-музыкальный принцип мотетной формы», «Тексто-музыкальные формы строк»³⁰.

²⁴ Издание энциклопедии пока не состоялось. Данная статья опубликована в собрании трудов Ю.Н.Холопова «Музыкальные формы классической традиции»: [2012, 449–455].

²⁵ [Холопов 1996, 11].

²⁶ [Лозовая 1982, 8].

²⁷ [Коляда 1982, 35].

²⁸ [Лебедев 1987, 130].

²⁹ [Катунян 1994, 71].

³⁰ [Лыжов 2003, 64–96].

В заключение упомянем еще несколько имен.

Т.Н.Дубравская в исследовании «Музыка эпохи возрождения: XVI век» (из серии «Истории полифонии», 1996) использует термин, но с перестановкой слагаемых: «музыкально-текстовая форма»³¹.

В.Н.Холопова в учебнике «Формы музыкальных произведений» (1999) уделяет понятию тексто-музыкальной формы большое внимание: дает ему определение, рассматривает его в связи с музыкой разных эпох и жанров. Отметим, что это одно из первых отечественных учебных пособий, где охватывается обширный исторический диапазон: вторая глава посвящена классико-романтическим вокальным формам, главы IV–VIII — жанрам и формам средневековой, ренессансной и барочной музыки (григорианский хорал³², знаменный распев, средневековые светские песни, мадригал XVI века, арии и инструментально-вокальные циклы барокко).

Подведем итоги нашим историческим изысканиям.

— Уже в начале 70-х годов в отечественном музыкознании возникла потребность в термине, а на рубеже 70–80-х появился и он сам. В иностранных источниках его аналог возник еще в середине столетия (в связи с тем, что за рубежом активное изучение старинной музыки началось раньше, чем у нас).

— Необходимость в подобном термине обусловлена не только изучением старинных форм и жанров, но и стремлением наметить общую систему музыкальных форм в их исторической перспективе.

§ 3. К определению понятия

Опираясь на источники, в которых присутствует термин, попытаемся уточнить его определение.

Примечательно, что далеко не всегда он получает достаточно ясное истолкование. Он может возникать просто в порядке упоминания, в связи с каким-то конкретным музыкальным фактом (григорианский напев, стиховое рондо и т.д.); иногда он сопровождается кратким пояснением — своего рода косвенным определением. Прямая формулировка вроде «тексто-музыкальная форма — это...» встречается редко. В энциклопедиях и словарях до сих пор нет специальной статьи, посвященной данному явлению (в списке словарных статей, созданных Ю.Н.Холоповым, такая статья не значится).

Рассмотрим ряд высказываний и прокомментируем их.

³¹ [Дубравская 1996, 11].

³² Эта глава написана Н.И.Ефимовой.

3.1. Обобщенные определения

1) *Ю.Н.Холопов:*

«Форма григорианских мелодий — не абстрактное, отделимое от жанра чисто музыкальное построение, а **определяемая текстом и жанром структура (тексто-музыкальная форма)**»³³.

2) *(Он же):*

«За исключением некоторых произведений духовной музыки, у Чайковского в вокальных формах нет подчинения принципам **древних текстомузыкальных форм, когда доминирующим компонентом музыкальной формы является словесный текст**»³⁴.

Прямое определение можно было бы сформулировать так: ТМФ — форма музыки с текстом, в которой доминирующим компонентом является словесный текст.

3) *Н.И.Ефимова:*

«Говоря о принципах формообразования [григорианских] хоральных композиций, обычно имеют в виду **тексто-музыкальную форму, то есть форму, которая представляет тип музыкальной композиции, регулируемый словесным текстом**»³⁵.

Это определение: «тип музыкальной композиции, регулируемый текстом» — достаточно четкое и обобщенное; данное в связи с григорианикой, оно вполне может функционировать вне конкретного жанрового или исторического контекста.

3.2. Формулировки, отражающие зависимость музыкальной формы от формы текста

4) *Ю.Н.Холопов:*

«Светская музыка средневековья и Возрождения выработала ряд жанров и музыкальных форм, также основанных на взаимодействии слова и мелодии. Некоторые из них имеют совершенную поэтическую форму, составляющую настолько важный элемент музыкальной формы, что вне поэтического текста она утрачивает свою структуру»³⁶.

Здесь подмечен важный для формы сущностный момент: поэтический текст и его структура — настолько неотъемлемая составляющая, что без нее форма совершенно распадается («утрачивает свою структуру»), а значит, и теряет смысл.

³³ [Холопов 1981, 875].

³⁴ Статья «Вокальные формы»: см. [Холопов 2012, 449].

³⁵ [Ефимова 1999, 163].

³⁶ [Холопов 1981, 875].

5) Ю.Н.Холопов (о песнопениях григорианской мессы):

«Поскольку это текстомузыкальные формы, <...> можно сказать, что это текстовые формы, положенные на музыку»³⁷.

6) (Там же):

«Глория — это и есть форма текста, и она же автоматически форма музыки».

7) С.Н.Лебедев:

«В XIV веке мы застаем ту фазу эволюции музыкальной формы, когда она еще неразрывно связана с формой поэтической. Учитывая эту специфику, правильной <...> говорить о текстомузыкальной форме. Мы рассматриваем форму “баллата”, форму “мотет”, отталкиваясь прежде всего от специфики поэтической формы баллаты, мотета и т.д.»³⁸

В цитатах № 5–7 заключена следующая идея: существуют конкретные формы словесного текста, со своей строго установленной структурой (григорианская Глория или Кредо, мотет, баллата или виреле); на их основе «отливаются» формы музыкальные, повторяющие все контуры и изгибы текстовой формы.

8) Ю.Н.Холопов:

«В русской монодии господствуют не автономно-музыкальные, а текстомузыкальные формы. Поэтому структура словесного текста составляет половину музыкальной формы, причем первую половину. Музыкальная же структура идет за ней»³⁹.

9) (Он же):

«Текстомузыкальная форма имеет два слоя структуры — словесный и музыкальный. То и другое оперирует единицами-строками, также — словесными и музыкальными»⁴⁰.

В цитатах № 8 и 9 подмечается наличие в ТМФ «двух форм в одновременности» — текстовой и музыкальной, как двух взаимосвязанных структурных уровней. Причем, опять же, текстовая форма в этом «контрапункте форм» играет основополагающую роль: она, по меткому высказыванию Холопова, составляет «первую половину формы».

³⁷ [Холопов-лекции (2)].

³⁸ [Лебедев 1987, 130–131].

³⁹ [Холопов 1993, 44].

⁴⁰ [Холопов 1994, 116].

3.3. Характеристики, где даны более конкретные (частные) пояснения

10) *В.Н.Холопова*:

«Под тексто-музыкальными (музыкально-текстовыми) подразумеваются формы европейского средневековья и Возрождения, в которых порядок разделов музыкальной композиции предопределяется расположением строк поэтического слова»⁴¹.

Здесь подчеркивается ключевая роль «расположения строк текста» в планировке формы целого; вероятно, имеется в виду общая конфигурация строчной структуры текста, соотношение строк различной протяженности. Аналогичная мысль:

11) *Ю.Н.Холопов* (о григорианских песнопениях):

«технически [это] группировка строк, строчная музыкальная форма»⁴².

11) *Т.Н.Дубравская* (о мессе Машо):

«Gloria и Credo построены по принципу музыкально-текстовых форм, членящихся в соответствии с синтаксисом текста»⁴³.

В этом высказывании подчеркивается определяющее значение текста для членения формы.

12) *(Там же)*:

«Специфика музыкально-текстовых форм — в своеобразной зависимости музыки от текста. Синтаксической единицей их является строка (стих), на основе которой возникает музыкальная фраза, получающая то или иное полифоническое изложение. Из последования таких фраз и складывается музыкальная форма»⁴⁴.

В этой цитате, помимо указания на основную исходную единицу формы (текстовую строку), приведено описание самого процесса формообразования: предложенный текст озвучивается музыкой — в «поступательном движении», строка за строкой. В данном случае автор имеет в виду полифонические формы XVI века: на каждую очередную строку пишется имитационный (или какой-либо иной по технике письма) музыкальный раздел.

Процитированные высказывания различны по своему характеру: они заключают в себе либо обобщенное определение, либо описание, либо констатацию каких-либо частных свойств описываемого явления. Но ключевая идея всюду одинакова: понятие ТМФ подразумевает особо важную для формы роль текста. На основании имеющихся формулировок можно было бы предложить некое единое определение. Например, такое:

⁴¹ [Холопова 1999, 9].

⁴² [Холопов 1998, 581].

⁴³ [Дубравская 1996, 15].

⁴⁴ [Дубравская 1996, 11].

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

Позже мы еще вернемся к этому определению и, возможно, подкорректируем его.

§ 4. Терминологические уточнения

Что такое удачный термин? Во-первых, он ясно отражает, «схватывает» суть явления, которое за ним скрывается; подразумеваемое явление запечатлено в предельно сжатом, концентрированном виде, в объеме словосочетания или отдельного слова. Во-вторых, хороший термин не содержит в себе серьезных противоречий, не допускает излишней многозначности (если он имеет множество разнообразных оттенков смысла, им трудно пользоваться). В-третьих — хотя это, может быть, и не главное — термин должен быть удобочитаемым и... у-до-бо-про-из-но-си-мым.

В точных науках к терминам предъявляются строгие требования, не допускающие каких-либо смысловых разночтений; нередко, чтобы закрепить за термином фиксированное значение, ученые устанавливают некое взаимное соглашение. В музыковедении ситуация несколько иная; разработать и внедрить удачный термин здесь бывает сложнее. Поэтому многие термины оказываются не вполне совершенными — они требуют дополнительных оговорок, уточнений. Нередко в результате одновременных поисков разных музыковедов одно и то же явление обрастает целым «семейством» близких по смыслу терминов.

В этом параграфе будут рассмотрены некоторые вопросы терминологии: синонимические варианты термина «тексто-музыкальная форма», обладающие теми или иными оттенками, а также более узкие по смыслу аналоги. Все последующие рассуждения имеют преимущественно лингвистический характер; их цель — определиться, какими терминами мы в дальнейшем будем оперировать, и оговорить, какие значения будут закреплены за ними.

4.1. Тексто-музыкальная, словесно-музыкальная, вербально-музыкальная?

Пристально всмотримся в словосочетание «тексто-музыкальная форма»: не наблюдается ли в нем каких-либо несоответствий? В нем сопоставлены — и в какой-то мере противопоставлены — два члена: «текст» и «музыка». Но насколько правомерно такое сопоставление?

Первое возражение: под «текстом» здесь подразумевается словесный текст, однако современная гуманитарная наука рассматривает и тексты иной природы, не-словесные. Так, в музыковедении в последние десятилетия всё чаще фигурирует понятие «музыкальный

текст» (подробное теоретическое обоснование ему дал М.Г.Арановский⁴⁵). Если представить понятие текста в таком «музыкальном» его значении, оппозиция «текст — музыка» вовсе утрачивает смысл⁴⁶.

Другое возражение: в этой оппозиции первый член обозначает некое порождение искусства (имеется в виду искусство слова), а второй — сам по себе подразумевает вид искусства. Таким образом, обсуждаемый термин небыстречен с логической точки зрения: он внутренне неоднороден. Может быть, какие-либо его аналоги окажутся более удачными?

Возможный вариант: *словесно-музыкальная форма*⁴⁷. Но, опять же, насколько рядоположны составляющие его компоненты? С одной стороны, в научной литературе «слово» и «музыка» нередко выступают сообща (вплоть до того, что так была названа серия научных сборников МГК). С другой стороны, указанная оппозиция допускает разные истолкования, поскольку понятие «слово» таит в себе множество оттенков смысла.

Действительно, *слово* — это и сцепление более мелких лингвистических единиц (фонем, морфем), и основная значимая единица языка, и единица словесного текста, и понятие, в сжатом виде обозначающее словесное искусство (в высказываниях вроде «он хорошо владеет словом»), и, наконец, высокий символ, таинственный и священный в своей сути («Вначале было Слово...»). Смысловая однородность в паре «слово — музыка» будет достигнута, если первое понимать в достаточно широком смысле. Искусство слова и искусство музыки, объединившись друг с другом, порождают результаты — в виде словесно-музыкальных форм.

Если заменить русский корень его латинским аналогом (*слово* = *verbo*), получится *вербально-музыкальная форма*. По-видимому, варианты «словесно-музыкальная» и «вербально-музыкальная» вполне идентичны; значит, они оба требуют уточнений, о которых сейчас было сказано, и оказываются небыстречными.

Поскольку исходный вариант — «тексто-музыкальная форма» — получил достаточно широкое распространение, мы будем пользоваться именно им.

⁴⁵ См. [Арановский 1998].

⁴⁶ Логически однородными были бы понятия «словесный текст» и «музыкальный текст». Кстати, такая пара терминов всё чаще фигурирует в современных исследованиях, затрагивающих проблематику музыки и слова: см. [Заднепровская 2003, 197], [Третьякова 2012, 3–4].

⁴⁷ Он присутствует в следующих источниках: [РП, 32]; [Лозовая 1982, 8].

4.2. Текст-музыкальная или музыкально-текстовая?

Имеет ли принципиальное значение порядок слов в этом словосочетании?

Некоторые исследователи используют оба варианта как синонимы — в частности, В.Н.Холопова. Напомним данное ею определение: «под текст-музыкальными (музыкально-текстовыми) подразумеваются формы европейского средневековья и Возрождения...»⁴⁸.

Т.Н.Дубравская предпочитает второй вариант: «специфика музыкально-текстовых полифонических форм — в своеобразной зависимости музыки от текста»⁴⁹. Его же использует Г.В.Заднепровская (в учебном пособии по анализу музыкальных произведений)⁵⁰.

Ю.Н.Холопов утверждает, что «из двух вариантов, текст-музыкальная и музыкально-текстовая, надо обязательно говорить “текст-музыкальная”, потому как текст должен быть на первом месте»⁵¹. Действительно, в составных словах на первом месте нередко стоит тот корень, который указывает на основной, важнейший компонент понятия.

Тогда есть смысл различать *два различных термина*: под текст-музыкальной понимать ту форму, где безусловно главенствует текст, а под музыкально-текстовой — такую, где музыка более самостоятельна, а текст утрачивает лидерство. Возможно, есть смысл ввести в обиход оба варианта, с указанными значениями. Об этом речь пойдет позже, во второй главе, в связи с общей классификацией форм музыки с текстом.

4.3. К вопросу о правописании: слитно или через дефис?

Требуется ли в прилагательном «текст-музыкальный» ставить дефис, или допустимо писать его слитно? Этот вопрос вполне заслуживает внимания, поскольку в музыковедческих источниках нет единообразия в написании (см. ряд цитат, приведенных в § 2).

Так, в работах Ю.Н.Холопова, созданных до середины 90-х годов (в частности, в энциклопедических статьях) слово пишется слитно. Но примечательно, что позже автор счел нужным добавить дефис: в 1-й части книги «Гармонический анализ» (1996), а также в неопубликованной статье «Метр и такт в знаменном распеве» (2000)⁵².

С.Н.Лебедев и М.И.Катунян придерживаются слитного написания⁵³ (возможно, ориентируясь при этом на ранние статьи Ю.Н.Холопова).

⁴⁸ [Холопова 1999, 9].

⁴⁹ [Дубравская 1996, 11].

⁵⁰ [Заднепровская 2003, 197].

⁵¹ [Холопов-лекции (2)].

⁵² [Холопов 1996, 11]; [Холопов 2000].

⁵³ [Лебедев 1987, 130]; [Катунян 1994, 71].

Но в учебнике В.Н.Холоповой термин написан через дефис. То же — у некоторых других авторов (Г.И.Лыжов, Ю.В.Москва)⁵⁴.

Чтобы разрешить этот спорный вопрос, обратимся к справочникам по орфографии русского языка. По-видимому, ставить дефис все-таки следует — согласно следующему правилу: «через дефис пишутся сложные прилагательные, первая часть которых представлена существительным (хотя в языке есть прилагательное с тем же корнем): *железо-кремнистая сталь, приемо-сдаточный пункт* (такие прилагательные носят терминологический характер)»⁵⁵.

Постановка дефиса, к тому же, позволяет придать термину большую наглядность, подчеркнуть наличие двух компонентов — текст и музыка.

4.4. Более узкие аналоги термина

На основании музыковедческих источников, в которых рассматривается понятие тексто-музыкальной формы, можно выстроить довольно обширный терминологический ряд: к основному варианту термина, помимо синонимов, добавляются и наименования понятий, более узких по смыслу. Все они имеют непосредственное отношение к сфере ТМФ, но намечают в ней локальные области:

музыкально-поэтическая (музыкально-стиховая) форма,

музыкально-прозаическая форма,

строчная форма

и даже *строчно-прозаическая.*

Музыкально-поэтическая форма: Е.И.Коляда упоминает этот термин в связи со светской вокальной музыкой нидерландских мастеров XV–XVI веков⁵⁶. В зарубежном музыкознании существуют его аналоги: у В.Апеля, как уже говорилось, упоминается термин *poetic-musical form*⁵⁷.

Очевидно, слово «поэтическая» в данном контексте производно не от «поэтики», а от «поэзии»; имеется в виду форма, созданная на основе стихотворного текста. Т.Н.Дубравская предложила такой вариант: «музыкально-стиховая форма». Он наделен тем же значением (всякая поэзия предполагает деление текста на стихи), но по смыслу даже более ясен (лишен всякой двусмысленности, по сравнению с первым вариантом).

⁵⁴ [Холопова 1999, 9]; [Лыжов 2003, 40, 64]; [Москва 2011, 156].

⁵⁵ Валгина Н.С., Светлышева В.Н. Орфография и пунктуация: Справочник. М., 2001.

⁵⁶ [Коляда 1982, 35].

⁵⁷ Во вступительной статье к изданию «Французская светская музыка конца XIV века» [Аpel 1950].

Этот термин предполагает логическую пару:

музыкально-прозаическая форма — на основе прозаического текста. Т.Н.Дубравская рассматривает целиком эту пару: «музыкально-стиховая / музыкально-прозаическая», дает пояснения к каждому термину, подчеркивая, что музыкальная форма на основе поэтического либо прозаического текста приобретает разные качества, которые обусловлены строением самого текста⁵⁸.

Строчная форма: этот термин неоднократно упоминается в работах Ю.Н.Холопова, его коллег и учеников. Вот возможное определение, данное Н.И.Ефимовой: «тип музыкальной формы с тем или иным кадансированием в конце каждой строки». Далее следует примечание: «строчная форма возникает на основе и прозаического текста (как в мессе), и стихотворного (как в секвенции *Dies irae*)»⁵⁹. То есть понятие «строчная форма» может сочетаться с понятиями «музыкально-поэтическая» и «музыкально-прозаическая», будучи явлением другого порядка.

Ю.Н.Холопов говорит о строчных формах в связи с разными жанрово-стилевыми сферами. По поводу григорианской монодии: «Форма Глории как текстомузыкальная структура отражает в первую очередь группировку строк. Так образуется характерный для мессы тип — строчная форма»⁶⁰. Он указывает также на «ренессансную строчную форму, где чередование строк-стихов отливается в длинную цепь музыкальных строк»⁶¹. А по поводу древнерусского знаменного пения предлагает наименование «строчно-прозаическая форма» (то есть строчная форма на основе прозаического текста)⁶².

Являются ли понятия, о которых идет речь, лишь более узкими аналогами текстомузыкальной формы, ее разновидностями? Или же соотношение между «базовым» понятием и его «ответвлениями» более сложные? Так, о музыкально-поэтических и музыкально-прозаических формах можно говорить и тогда, когда форма уже не предполагает ведущей роли текста, то есть не является текстомузыкальной (романсы Глинки на стихи Пушкина — чем не музыкально-поэтические формы?). Не вполне ясно и соотношение текстомузыкальной и строчной формы: если вторая — частный случай первой, значит помимо «строчных» форм есть и «не-строчные», но какие именно?

Позже мы вернемся к каждому из упомянутых здесь понятий, более подробно обсудим их значение, уточним, какова сфера их применения.

⁵⁸ [Дубравская 1996, 11].

⁵⁹ [Ефимова 1999, 163].

⁶⁰ [ГХ, 48].

⁶¹ [Холопов 2002 (3), 268].

⁶² [Холопов 1993, 49].

§ 5. К проблеме исторической и жанровой локализации тексто-музыкальных форм

До сих пор о тексто-музыкальных формах речь шла в общетеоретическом плане. Однако очень важно представлять их не только как научную абстракцию, но и как вполне реальное явление, имеющее место в музыке конкретных эпох, стилей и жанров.

Сформулируем два вопроса:

- Для каких периодов истории музыки наиболее характерны тексто-музыкальные формы?
- В каких жанровых областях они в первую очередь заявили о себе?

1) Что касается *исторической локализации* ТМФ, то разные исследователи вполне единодушно отмечают: такие формы были особенно значимы в музыке Средневековья и Возрождения, а в эпоху Нового времени они явно пошли на убыль. Так, Ю.Н.Холопов, с целью максимально обобщить исторический процесс развития музыкального формообразования, вводит следующую оппозицию:

тексто-музыкальная форма — автономно-музыкальная форма.

По его словам,

«оппозиция “ТМФ — АМФ” составляет основу исторической типологии музыкальных форм».

То есть: изначально искусство было средоточием тексто-музыкальных форм, а в итоге многовекового развития появились автономно-музыкальные формы. Продолжим цитирование:

«Природа ТМФ такова, что она не является чисто музыкальной, в обычном употреблении понятий. Или, точнее, ТМФ “полномузыкальна”, но законом для ее построения оказывается в первую очередь текст».

И далее:

«Сохраняя родовую связь с ТМФ (в особенности в основополагающей песенной форме), АМФ освободилась от всех немзыкальных факторов формирования»⁶³.

Данная оппозиция, однако, отражает историческую эволюцию форм в наиболее общем плане, обозначает одну из глобальных ее тенденций. Если же рассматривать историю европейской музыки более детально, то окажется, что между «эпохой тексто-музыкальных форм» и «эпохой автономно-музыкальных форм» четкой границы нет.

И это даже не означает, что между этими (в принципе, несколько абстрактными) эпохами был некий «переходный период». В одну и ту же конкретную историческую эпоху вполне могли сосуществовать и формы с преобладанием текстового начала, и их антиподы — формы со слабой ролью текста. Даже в позднее Средневековье: по-прежнему в

⁶³ [Холопов 2006, 86–87].

богослужебном обиходе звучала григорианская монодия (ее формы по своей природе — тексто-музыкальные), но в то же время возник метризованный органум (который претендует на статус собственно музыкальной формы: в нем текст разбит на отдельные слоги, при этом возникает весьма внушительная композиция, о чем еще будет сказано).

Кроме того, с началом эпохи Нового времени тексто-музыкальные формы не исчезли совершенно: они продолжали существовать, только их роль в общей системе форм заметно снизилась. В той или иной мере «тексто-музыкальные реликты» заявляли о себе и в музыке XVII века (когда отголоски Ренессанса еще вполне отчетливы), и в более поздней, вплоть до XX века (ведь одной из тенденций искусства Новейшего времени был возврат к «хорошо забытому старому»).

Подтверждение сказанному будет получено позже, в последующих главах, по мере накопления аналитического опыта. Но если вернуться к оппозиции «ТМФ — АМФ», заявленной Ю.Н.Холоповым, то уже сейчас можно заметить: в разные исторические эпохи эти роды форм сосуществовали, только в *разном соотношении*. До Нового времени безусловно преобладали ТМФ; в Новое время центр тяжести сместился к АМФ.

2) Поскольку историческое пространство, занимаемое тексто-музыкальными формами, не имеет определенных границ, их *жанровая локализация* также не вполне однозначна. В музыковедческой среде до сих пор ведутся дискуссии по поводу того, какие жанры европейской музыки безусловно относятся к сфере ТМФ.

В учебном пособии В.Н.Холоповой «Формы музыкальных произведений» перечислены следующие явления, которые, по мнению автора, имеют к тексто-музыкальным формам непосредственное отношение:

- *григорианский хорал,*
- *русский знаменный распев,*
- *песни трубадуров и труверов, миннезингеров и мейстерзингеров,*
- *протестантский хорал,*
- *полифонические композиции Машо, Витри, Дюфай,*
- *мадригал XVI века*⁶⁴.

Принадлежность мадригала к числу форм, где главенствует текст, подтверждает и Т.Н.Дубравская; характеризуя особенности полифонических форм зрелого Ренессанса, она пишет: «Текстовый принцип музыкального формообразования приобрел в музыке XVI века важнейшее значение. Тенденция к его утверждению <...> наиболее полно реализовалась в музыкальном мадригале, появившемся в Италии в 30–40-е годы»⁶⁵.

⁶⁴ [Холопова 1999, 9].

⁶⁵ [Дубравская 1996, 12].

В работах Ю.Н.Холопова прямые указания на ТМФ следующие:

— *григорианский хорал*⁶⁶;

— *формы средневековых и ренессансных песен*, в частности — *стиховое рондо*⁶⁷,

форма бар (в разных жанровых условиях — от песен трубадуров до протестантского хорала)⁶⁸;

— *мотетная форма XVI века*; в одной из своих лекций Холопов охарактеризовал ее так: «первый коренной принцип — это структура текста. <...> И второе — это чисто музыкальная обработка мелодий — в виде разного рода повторений, имитаций, и образование тексто-музыкальных форм». В той же лекции есть также упоминание о *форме канона*: «нидерландские каноны у того же Жоскена таковы, как будто бы он про текст совершенно “забыл” и занимается одним только музыкальным конструированием: как будто это чисто музыкальная, автономная форма. И всё-таки все они подчинены слову»⁶⁹.

Однако некоторые из упомянутых жанров и форм вызывают у исследователей разноречивые оценки.

— Ю.В.Москва считает необходимой поправку в отношении *григорианского хорала*: «Часто форму песнопений григорианского хорала называют тексто-музыкальной <...>. Однако это утверждение не абсолютно и в любом случае требует уточнений». Далее — пояснение: «иногда текстовые закономерности вступают в противоречие с организацией музыкальной формы; главная причина — художественная, и кроется она именно в желании сделать *музыкальную форму* более стройной [курсив авторский]; таким образом, музыкальные закономерности порой выходят на первый план, подчиняя себе организацию текста»⁷⁰.

— Т.Н.Дубравская в связи с музыкой XIV века отмечает: «В мессе Г. де Машо *Gloria* и *Credo* построены по принципу музыкально-текстовых форм, членящихся в соответствии с синтаксисом текста — в отличие от изоритмической структуры остальных частей»⁷¹. А по поводу формообразования в XVI веке высказывает такую мысль: «Музыкально-текстовые формы, “потеснившие” в творческой практике формы, основанные на с.ф., с точки зрения их временной организации были по своей природе “некомпозиционными” [в том смысле, что протяженность формы изначально задана текстом — Г.Р.]»⁷². Таким образом, *изоритмические*

⁶⁶ [Холопов 1981].

⁶⁷ [Холопов 1994, 116].

⁶⁸ [Холопов 2002 (1), 42].

⁶⁹ [Холопов-лекции (3)].

⁷⁰ [Москва 2011, 156–157].

⁷¹ [Дубравская 1996, 15].

⁷² [Там же, 14].

формы и *формы на cantus firmus* автор противопоставляет музыкально-текстовым — видимо, из тех соображений, что в них присутствует собственно музыкальный принцип формообразования, заметно ограничивающий роль текста.

В этой небольшой «дискуссии» пока что были затронуты формы и жанры средневеково-ренессансной музыки. Не пытаясь пока что «примирить участников», вернемся к вопросу: продолжали ли тексто-музыкальные формы существовать в эпоху Нового времени; если да, то в каких жанровых условиях? В научной литературе по этому поводу имеются следующие наблюдения.

Т.Н.Дубравская отмечает, что в вокальной хоровой музыке XVII в. принцип следования за текстом оставался действенным, хотя формы приобретали уже несколько другое качество⁷³. Наиболее непосредственно это проявляется в *мессах и мотетах, написанных в «старинном стиле» (stilus antiquus)*, то есть в рамках полифонии строгого письма, с использованием модели мотетной формы XVI века; подобные образцы есть у Л.Хасслера (1564–1612), К. Монтеверди (1567–1643), А.Лотти (1667–1740) и других композиторов.

М.И.Катунян относит к ТМФ *рефренные формы XVII века* — в хоровой музыке Г.Шютца, С.Шейдта, операх К.Монтеверди и его современников⁷⁴: жанровые условия оказываются уже иными, техники письма — также, но текстовый принцип формообразования по-прежнему остается в силе.

Очевидно, что между тексто-музыкальными и иными формами музыки с текстом *нет определенной границы*: ни исторической, ни жанровой. Поэтому разноречивые трактовки, встречающиеся в научной литературе по поводу того или иного жанра, вполне объяснимы.

Неоднозначная ситуация может возникнуть и при анализе какого-либо конкретного образца: считать ли его безоговорочно тексто-музыкальной формой, или же какие-то признаки ставят под сомнение такое определение. Необходимо располагать достаточно четкими критериями и достаточно эффективными методами анализа.

Последующие главы нашей работы будут посвящены поискам ответов на обозначенные вопросы.

⁷³ [Там же, 16].

⁷⁴ [Катунян 1994, 71].

ГЛАВА 2: Слово — музыка — синтез искусств

§ 6. К проблеме систематики видов искусства

Имеются различные виды искусства: музыка, живопись, скульптура, архитектура...

В этот ряд входит также и искусство слова. Как было бы точнее его обозначить? Термин *литература* требует некоторых оговорок, поскольку он допускает разные значения. В широком смысле литература — общая совокупность словесных текстов, созданных человеком в разных областях культуры¹; но при такой трактовке понятие, очевидно, выходит за пределы искусства. Если ограничить область его применения художественным творчеством, имея в виду художественную литературу, то между «литературой» и «искусством слова» действительно можно поставить знак равенства². Возможен и другой термин — *словесность*³; он имеет то преимущество, что более явно указывает на материал, лежащий в основе данного вида искусства (этот терминологический вариант мы также будем иметь в виду).

Итак, существуют различные виды искусства: живопись, скульптура, архитектура, музыка, литература (словесность), театр, кинематограф... Каждое из искусств обладает своими характерными особенностями, которые можно выявить по различным критериям: материал, с которым работает художник-творец; пространственная и временная организация материала (в какой системе координат она осуществляется); особенности восприятия искусства со стороны адресата.

Исходя из этих критериев, можно выделить в сфере художественного творчества две следующие группы: искусства однородные (односоставные) и разнородные (многосоставные).

Если художник работает с материалом определенного типа, при этом организация материала или пространственная, или временная, а у адресата при восприятии задействован какой-либо определенный орган чувств, искусство будет отнесено к первой группе. Таковы музыка (материал — звуки, организация временная, восприятие слуховое), живопись (материал — краски, организация пространственная двухмерная, восприятие зрительное),

¹ В «Литературной энциклопедии терминов и понятий» дано следующее определение: «любые произведения человеческой мысли, закрепленные в письменном слове и обладающие общественным значением; различают литературу научную, техническую, публицистическую, справочную, эпистолярную и др.» [ЛЭ – Николукин // Литература].

² В той же энциклопедической статье понятие «литература» представлено и в таком, более узком, значении: «один из основных видов искусства — искусство слова».

³ Правда, в настоящее время данная лексема считается устарелой: она имела распространение в XVIII–XIX веках. В словаре В.И.Даля «словесность» и «литература» поставлены рядом как синонимы, причем подробное определение дано именно первому из них: «словесность — всё, что относится к изучению здравого суждения, правильного и изящного выраженья; также общность словесных произведений народа, письменность, литература».

скульптура (материал — камень или бронза, организация пространственная трехмерная, восприятие зрительное) и т.д. Искусство такого рода можно было бы обозначить как «чистое искусство» — в том смысле, что оно не предполагает наличия компонентов других искусств. Однако в эстетической науке данный термин традиционно наделяется другим значением (искусство, существующее автономно, свободное от прикладных функций⁴). Предложим другое наименование: *моноискусство*.

Применительно к конкретным видам искусств этот термин выглядел бы так: «моноискусство музыки», «моноискусство слова». Однако в данном случае допустимы и словосочетания «чистая музыка», «чистая словесность». Тем более что термин «чистая музыка» получил распространение в музыковедческой среде, именно в таком смысле: музыка, которая не включает в себя элементы других искусств⁵.

Но есть и такие виды искусства, которые вбирают в себя компоненты сразу нескольких моноискусств; по материалу, по пространственно-временной реализации, по особенностям восприятия такое искусство оказывается неоднородным. Обозначим его как *полиискусство*. Так, драматический театр включает слово, пластику и жест, живописное изображение и архитектурные формы (декорации), музыкальное сопровождение; театральные спектакль разворачивается как во времени, так и в пространстве; у зрителя задействованы разные рецепторы — и зрительные, и слуховые. Полиискусство допускает множество разновидностей, поскольку художественные компоненты могут объединяться в самых разнообразных комбинациях: словесность + музыка, музыка + живопись, живопись + архитектура...

Как известно, в далеком прошлом (особенно в первобытные времена) искусство было синкретическим — оно вообще не предполагало деления, будучи единством многих составляющих: слово, музыка, танец... Это некое первородное, всеобъемлющее полиискусство. В дальнейшем из него стали выделяться самостоятельные моноискусства. Однако они не существуют изолированно друг от друга; память об изначальном единстве, как своеобразный «генетический код» культуры, сохраняется, и искусства активно взаимодействуют друг с другом, вступая в синтез. Таким образом, полиискусство имеет две качественно различные формы — синкретизм и синтез (подробнее об их разграничении будет сказано в § 10). А оппозиция «моноискусство / полиискусство» применима лишь к тем историческим эпохам, когда отдельные виды искусства уже вполне оформились.

⁴ «Чистое искусство — совокупность эстетических концепций, утверждающих самоценность и автономность художественного творчества; отрицание связи искусства с общественной жизнью, моралью, наукой и политикой» (http://slovari.yandex.ru/~книги/Словарь_по_общественным_наукам).

⁵ Этот термин встречается, в частности, у Е.В.Назайкинского — в книге «Стиль и жанр в музыке» [Назайкинский 2003, 90], также у О.В.Соколова — в статье «К проблеме типологии музыкальных жанров» [Соколов О. 1977].

Но даже если в данных историко-культурных условиях это противопоставление уместно, его не следует излишне заострять. Взаимодействие художественных компонентов происходит столь интенсивно, что в пределах любого моноискусства почти неизбежны инородные включения. К примеру, следы искусства слова способны проникать чуть ли не всюду; достаточно указать на то, что любое произведение (музыкальное, живописное и т.д.) предполагает название, выраженное словами, причем нередко название оказывается вполне художественным — как в фортепианных пьесах Дебюсси: «И луна освещает развалины храма...», «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют...»; присутствие вербального компонента в рамках невербального искусства вполне очевидно.

Понятие «моноискусство», таким образом, несколько условно — впрочем, как и любое понятие, отражающее крайнее, предельное проявление чего-либо; подобные абстракции необходимы в качестве логических категорий, неких воображаемых полюсов⁶. В реальной художественной практике *границы любого вида искусства оказываются несколько размытыми*. Е.В.Назайкинский констатирует это в связи с музыкой: «Понятие “чистой музыки” существует в культуре, но не в реальных жанрах, а в абстракции»; «нет таких музыкальных жанров, в которых начисто отсутствовали бы внемузыкальные элементы»⁷.

С другой стороны, было бы излишне категоричным утверждение, что «нет ни музыки как таковой, ни словесности самой по себе, а есть только их синтез». Деление искусств на виды имеет достаточно веские основания, поскольку *каждому из искусств присущи характерные, специфические особенности*.

В связи с этим необходимо уточнить смысл обсуждаемых понятий. Моноискусство обладает выраженными собственными свойствами, хотя и допускает незначительные вкрапления других искусств. Полиискусство — объединение компонентов разных искусств, при котором каждый из участников заявляет о себе достаточно весомо. То есть принципиально важно, в каких пропорциях происходит смешение: либо преобладают признаки одного искусства, либо компоненты разных искусств более или менее равноправны.

Если эту оппозицию приложить к музыке и словесности, получим следующую триаду:

чистая словесность — слово и музыка — чистая музыка

Не вызывает сомнений, что в реальных культурно-исторических условиях словесность и музыка образуют некое единое художественное пространство. Поэтому между членами этой триады нет однозначных границ: *переход от одного к другому оказывается плавным и*

⁶ Примеры таких условностей можно привести из области естественных наук — химии или физики. Таковы «чистая вода» или «абсолютный вакуум»: в воде всегда обнаружатся примеси других веществ, в вакууме — какие-либо частицы (пусть и в ничтожных количествах).

⁷ [Назайкинский 2003, 124; 127].

подчас незаметным. Но всё же при анализе данного художественного творения нужно располагать достаточно четкими критериями, по которым оно будет отнесено к области моноискусства (чистая словесность либо чистая музыка) или полиискусства (слово в единстве с музыкой). Необходимы некие устойчивые опоры — понятия или категории, обладающие достаточно стабильными значениями.

Но, к примеру, само понятие «музыка» оказывается слишком неоднозначным: мы не можем быть уверены, что речь идет о «совершенно чистой музыке» (ведь никакое искусство не имеет четких границ). Удобнее воспользоваться более абстрактными категориями, которые фокусируют характерные свойства искусства, представляют его в концентрированном виде. В научном обиходе уже стали вполне привычными следующие две категории:

музыкальное — средоточие основных свойств искусства музыки; о наличии музыкального начала можно говорить и в других искусствах, если там обнаруживаются подобные свойства;

вербальное — воплощение важнейших свойств искусства слова; следы вербального также могут проявляться других искусствах.

Для удобства изложения также возможны словосочетания «вербальное начало» и «музыкальное начало», наделенные теми же значениями.

Что есть вербальное и что представляет собой музыкальное? Исчерпывающий ответ дать вряд ли возможно, но и не нужно: это означало бы «разгадку тайны искусства», перевод самого сокровенного, что есть в художественном творчестве, на язык научных формулировок. Достаточно лишь наметить наиболее важное, специфическое.

О свойствах того или иного искусства можно говорить с разных точек зрения; для начала наметим следующие два аспекта:

материальный (материал искусства; искусство в его принадлежности физическому миру природы),

смысловой (характер смысловых значений, порождаемых им; искусство в его принадлежности духовному миру человека).

Обозначим ряд вопросов, которые далее предстоит обсудить.

1) Что подразумевают категории вербального и музыкального в том и в другом аспекте, иначе говоря — каковы важнейшие, определяющие свойства искусства музыки и искусства слова?

2) Имеются ли у музыки и словесности некие общие свойства, в чем именно они заключаются; каковы пути сближения этих искусств?

3) Действительно ли границы между ними настолько зыбки, что оба искусства постоянно пребывают во взаимопроникновении?

Сначала рассмотрим эти вопросы в аспекте звуковой материи.

§ 7. Музыка и словесность: материально-звуковой аспект

Музыка — это искусство звука: оно имеет дело со звуковой материей и преобразует ее, доводя до состояния высшей упорядоченности. Только при условии полной слаженности звучания («гармония» в высшем смысле этого слова) рождается художественное нечто, излучающее множество смыслов — творение искусства музыки. Природа этого искусства, с одной стороны, звуковая, с другой — временная; это отражено в общепринятых определениях: «музыка — вид искусства, который отражает действительность и воздействует на человека посредством осмысленных и особым образом организованных по высоте и во времени звуковых последований»⁸; «искусство, средством воплощения художественных образов для которого является звук, особым образом организованный во времени»⁹.

Искусство слова также имеет звуковую природу. Правда, слово предполагает два более или менее равноправных способа преподнесения — письменное и устное, записанное и озвученное. По-видимому, второй способ достаточно универсален: любое словесное творение допускает озвучивание, произнесение вслух¹⁰. Произносимое слово, как и музыка, представляет собой организованное звучание. На начальном структурном уровне — фонетическом — словесность оперирует звуками, которые наделены некими акустическими свойствами и определенным образом выстраиваются во времени.

Итак, с точки зрения физической материи между музыкальным и словесным искусством имеется фундаментальная общность: и то, и другое предполагает *звук, развертывающийся во времени*. Но на этой обобщенной формулировке прямое сходство между ними заканчивается.

Во-первых, звук музыкальный и звук речевой различны по своим акустическим характеристикам; как будет показано ниже, звуковые параметры получают в музыке и словесности разное количественное и качественное выражение.

Во-вторых, весьма существенные различия между этими искусствами обнаруживаются на более высоких структурных уровнях — уже при переходе от *материи* (первичной звуковой субстанции, изначально имеющегося множества звуков или фонем, еще не вовлеченного в творческий акт) к *материалу* (готовому звуковому «веществу», с которым непосредственно работает художник, создавая из него целостную форму). Материал словесности — слова, то есть устойчивые комбинации фонем; материал музыки — элементарные звуковые структуры,

⁸ [Сохор 1976].

⁹ Это определение взято из интернет-источника: [http:// ru.wikipedia.org / wiki / Музыка](http://ru.wikipedia.org/wiki/Музыка).

¹⁰ Озвучивание — либо альтернативный способ воспроизведения слова, наряду с чтением «про себя» (так обстоит дело в литературном творчестве Нового и Новейшего времени), либо единственно возможный путь его реализации (как было в более ранние эпохи, особенно в рамках устной традиции).

созданные по чисто музыкальным законам: в средневековой монодии — мелодические попевки, регулируемые модусом, в классико-романтической гомофонной музыке — созвучия, обусловленные нормами гармонии¹¹.

Таким образом, общность музыки и слова в материальном аспекте не следует преувеличивать. Сближение между ними возможно лишь на первичном уровне (звуковая материя), но уже здесь прослеживаются качественные отличия. В чем же состоит специфика звука речевого и звука музыкального?

7.1. Параметры звуковой материи

Звуковая материя может быть охарактеризована через определенный комплекс параметров¹². Каждый параметр описывает какое-либо ее свойство, которое подлежит измерению и находит выражение через некую величину¹³.

Параметры звуковой материи производны от основных свойств звука как физического явления¹⁴:

Свойства звука	Параметры
Высота (связана с частотой колебаний)	<i>Высотный</i>
Длительность (зависит от продолжительности колебаний)	<i>Ритмический</i>
Громкость (зависит от амплитуды колебаний)	<i>Динамический</i>
Тембр (определяется разными факторами, в частности, составом обертонового спектра)	<i>Тембровый</i>

При сравнении звука речевого и музыкального в этих параметрах мы будем придерживаться следующих критериев.

¹¹ Подобные исходные структуры можно было бы считать аналогом слов в вербальном языке, но такое сравнение оказывается во многом условным. О возможных параллелях между языком словесным и языком музыкальным см.: [Холопова 2002, 43–50]; [Бершадская 2009, 70–76].

¹² Согласно определению Ю.Н.Холопова [ТСК, 334], «параметр — это область измерений (от греч. para — около, рядом и metron — мера, измерение)». Действительно, рассматривая свойства какого-либо явления, мы мысленно выделяем одно из них среди прочих, то есть намечаем конкретную область, внутри которой затем проводим количественные измерения.

¹³ Иначе говоря, параметр — это качество, достигшее количественной определенности.

¹⁴ Параметрам звуковой материи (как музыкальной, так и речевой) посвящены исследования Е.В.Назайкинского [1982], А.С.Соколова [1980]. Некоторые выдержки из этих трудов будут предложены ниже.

1) Принципиальная *возможность или невозможность измерить* значения данного параметра, т.е. количественно отобразить соответствующее свойство звука. Это особенно актуально в связи со звуковысотностью: по своим акустическим характеристикам звуки могут быть тоновыми и шумовыми, в последнем случае параметр вообще не подлежит рассмотрению. Измерения в ритмическом параметре имеют смысл всегда: любой звук имеет некую протяженность во времени. То же самое относится к динамическому параметру. Ситуация с тембром оказывается сложнее: «измерить тембр» — задача несколько парадоксальная, поскольку он многосоставен, складывается из разных компонентов¹⁵. Сравнение звуков по тембру оказывается скорее не количественным, а качественным.

2) *Точность измерения*, то есть возможность более или менее точно оценить значения параметра посредством слуха. Те или иные свойства звука поддаются измерению с разной точностью, что обусловлено особенностями слухового восприятия. Это отмечает Е.В.Назайкинский: «Наиболее тонко дифференцируемое слухом свойство звучания — высота. Длительность дифференцируется также достаточно тонко, хотя и уступает высоте. Громкость не поддается точной фиксации, не имеет дискретной [т.е. градуированной] шкалы»¹⁶.

3) Наличие *единицы измерения* и измерительной шкалы (например, в условиях равномерной температуры используется 12-ступенная высотная шкала).

4) *Характер изменения* значений во времени: изменения непрерывные или прерывистые, плавные или скачкообразные.

5) *Фиксированность* (закрепленность) значений, возможность отразить их в записи.

6) *Значимость* того или иного параметра для организации звуковой материи. Параметр может проявляться или как важнейший, необходимый (если он имеет непосредственное отношение к глубинным основам материи), или как служебный, вспомогательный (если он вносит дополнительную упорядоченность, но на сами основы уже не влияет).

С этих позиций рассмотрим все четыре параметра.

Высотный параметр. Для музыкальных звуков он вполне определен и подлежит измерению: музыкальное искусство оперирует большей частью звуками тоновыми, а не шумовыми. Как правило, предполагается шкала высот (та или иная — в зависимости от специфики данной национальной культуры). Для высотного параметра в музыке характерны скачкообразные изменения — один звук стабильной высоты переходит в другой; поэтому

¹⁵ Можно лишь путем акустического анализа (при помощи приборов) выявить и оценить отдельные его компоненты — состав обертонов, соотношение их по громкости, порядок их появления и т.д.

¹⁶ [Назайкинский 1982, 76].

возможна фиксация в нотной записи¹⁷. С точки зрения значимости это один из важнейших параметров, что обусловлено, как отмечает А.С.Соколов, «естественными предпосылками слухового восприятия»; звуковысотность «берет на себя осуществление наиболее тонких, дифференцированных связей»¹⁸.

В звучащей речи само понятие звуковысотности (тоновой определенности) применимо не ко всем речевым звукам, а лишь к гласным; согласные звуки большей частью тоново неопределенны. Но и высотные соотношения гласных звуков нестабильны: высота голосового тона претерпевает непрерывное, быстрое и плавное изменение; фиксация данного параметра затруднительна¹⁹. Насколько важна дифференциация высоты звуков для организации речевого потока, зависит от особенностей данного языка. Либо высотный параметр оказывается вспомогательным (повышение и понижение интонации лишь придает высказыванию тот или иной смысловой оттенок), либо он затрагивает основы речевой организации (так, в дальневосточных языках распространено «тоническое ударение», когда слоги акцентируются за счет изменения высоты тона)²⁰.

Ритмический параметр. Длительность музыкального звука во многих случаях может быть измерена достаточно точно (хотя на практике измерению подлежат не сами длительности, а соотношения между ними). В разных музыкальных культурах разработаны те или иные варианты ритмической шкалы (в европейской музыке — на основе соотношения 2:1); длительность так или иначе фиксируется при записи²¹. Данный параметр, равно как и высотный, имеет исключительное значение для организации музыкальной материи.

Длительность речевых звуков, напротив, точного измерения не предполагает. Единица измерения, если и имеется, то условная, без точного временного выражения (в поэтической речи в роли таковой выступает «мора», т.е. длительность кратчайшего слога). Значимость ритмического параметра для речевой организации также зависит от специфики языка. Так, в английском различение долгих и кратких звуков имеет непосредственное значение для формирования слов. В иных языках удлинение или укорочение гласных при произношении оказывается вспомогательным средством, оживляющим речь, привносящим оттенки смысла.

¹⁷ Хотя это правило срabатывает не всегда: оно не распространяется на монодическую музыку с применением экмелики (в частности, в архаичном фольклоре), на сонорные композиции XX века, где звуковысотность может быть вообще неопределенной («Threni» К.Пендеревского и др.).

¹⁸ [Соколов А. 1980, 5].

¹⁹ Кстати, эти особенности звучащей речи отметили еще древние греки — они ввели понятие «экмелес», имея в виду, что речь находится «вне мелоса», вне стабильной шкалы высот.

²⁰ [Перетрухин 2009, 102].

²¹ В данном случае также необходимы оговорки: так, европейская средневековая монодия (литургическая и светская) предполагала свободный «декламационный» ритм, который не отражался в записи.

Динамический параметр в музыке предполагает лишь приблизительную оценку. Хотя в европейской музыке сложилась некая динамическая шкала, ее градации (*pp*, *p*, *mp*, *mf* ...) намечают лишь относительный уровень громкости. Динамическому параметру свойственны как скачкообразные, так и плавные изменения (в этом его качественное отличие от звуковысотности и ритма). Как выразительное средство динамика, безусловно, играет в музыке определенную роль, но всё же по сравнению с высотностью и ритмом эта роль второстепенная²².

Речевые звуки, хотя и различаются по громкости, не образуют никакой определенной шкалы, даже относительной. Однако громкость звуков оказывается важнейшим фактором речевой организации: во многих языках мира ударения в словах создаются за счет динамического акцента.

Тембровый параметр. В музыке роль тембра, как и динамики, длительное время оставалась второстепенной; это, в частности, отмечает А.Г.Шнитке в одной из своих статей: «Несмотря на заверения Римского-Корсакова, что инструментовка есть творчество, а не раскрашивание, <...> тембр постоянно оставался подчиненным элементом в иерархии выразительных средств»; «функциональное использование тембровых связей лишь в XX веке стало самостоятельной техникой»²³.

А вот в речевой сфере этот параметр имеет исключительное значение. Он реализуется прежде всего в области фонетики, поэтому его можно было бы назвать «фонетическим параметром». Речевые звуки (фонемы) имеют вполне определенные тембральные характеристики, которые позволяют отличать одну фонему от другой. Так, гласные звуки отличаются друг от друга по формантам (в обертоновом спектре каждой фонемы имеются определенные форманты — зоны резонанса, в пределах которых обертоны звучат громче). Согласные звуки различаются по сонорности (имеется в виду «уровень звучности», то есть соотношение тоновой и шумовой составляющей; чем меньше шумов в согласном звуке, тем выше его сонорность; теоретически возможна даже приблизительная шкала сонорности)²⁴.

²² В определенном контексте функция динамического параметра может оказаться весьма важной. Имеются исследования на эту тему — в частности, дипломная работа А.С.Соколова «Громкостная динамика и ее роль в сонатных аллегро Бетховена» (М., 1973). Если уже в музыке венских классиков эта проблема требует внимания, что говорит, например, о сонорных композициях XX века...

²³ [Шнитке 2009, 245]. Действительно, лишь в музыке XX века этот параметр выдвинулся на первый план, в связи с чем стала особенно актуальной проблема классификации тембров и выстраивания тембровой шкалы. Эта проблема затрагивается в упомянутой статье Шнитке. Отдельные попытки выстроить тембряд предпринимались П.Булезом, К.Штокхаузеном и другими представителями Новейшей музыки: см. [ТСК, 242–244].

²⁴ См. [Перетрухин 2009, 97].

Таким образом, роль тембральных характеристик в речевом процессе трудно переоценить. Наша речь совершенно теряет смысл, если гласные звуки вдруг утратят формантные различия (слово «ОдИнАкОвО» прозвучало бы «ОдОнОкОвО»). Тембральная организация речи наделена и вспомогательными функциями: она обогащает звучание слов, привносит разнообразные эмоционально-смысловые нюансы.

Результаты сравнения музыкального и речевого звука — в следующей таблице.

	Музыка		Речь	
Высотный параметр	Значения (как правило) точные, фиксация возможна	Исключительно важный	<i>Значения приблизительные, фиксация затруднительна</i>	<i>Более или менее важный</i>
Ритмический параметр	Значения (как правило) точные, фиксация возможна	Исключительно важный	<i>Значения приблизительные</i>	<i>Более или менее важный</i>
Динамический параметр	Значения приблизительные, фиксация относительная	Второстепенный (с некоторыми оговорками)	<i>Значения приблизительные, фиксация затруднительна</i>	<i>Важный, смыслообразующий</i>
Тембровый параметр	Не измерение, а лишь качественная оценка	Второстепенный (с некоторыми оговорками)	<i>Значения отчасти подлежат измерению (форманты, сонорность)</i>	<i>Исключительно важный, смыслообразующий</i>

Основные отличия музыкальной звуковой материи от словесной, таким образом, заключаются в следующем.

1) Музыкальное искусство работает со звуками, обладающими более или менее определенными характеристиками во всех параметрах; звучащая речь, напротив, отличается незакрепленностью, нестабильностью (в ходе речевого процесса значения быстро меняются, точное измерение неподвластно слуху).

Фиксированность значений параметров	<i>Нефиксированность значений параметров</i>
Музыка	Речь

2) С другой стороны, те параметры, которые в музыке обычно считаются второстепенными, вспомогательными, оказываются весьма важными для организации вербальной речи.

высотный	ритмический	динамический	тембровый
М У З Ы К А			
Р Е Ч Ь			
<i>высотный</i>	<i>ритмический</i>	динамический	тембровый

7.2. Категории «вербальное» и «музыкальное» в материально-звуковом аспекте

Исходя из полученных результатов, уточним значение данных категорий, пока что имея в виду только материально-звуковое их проявление.

Категория «музыкальное» предполагает ту или иную степень упорядоченности во всех параметрах, прежде всего — высотном и ритмическом.

Работа со звуками определенной высоты — одна из важнейших особенностей искусства музыки; более того, ему присуща сложная, многоуровневая звуковысотная организация (она воплощается в таких понятиях, как строй, звукоряд, лад).

Ритм — также специфически музыкальное явление; многие исследователи даже склонны считать, что именно он есть первооснова музыкального искусства. Еще немецкий философ XIX в. Ф.Шеллинг, рассуждая о сущности музыки, говорил, что «ритм — это музыка в музыке»²⁵. Похожую мысль высказывает А.Ф.Лосев: «Ритм — это музыка без звуков»²⁶. «Совершенно гениальное выражение, — комментирует Ю.Н.Холопов. — Гениальное тем, что музыка есть не только где звук»²⁷. То есть там, где есть ритм, присутствует и музыка. К примеру, в искусстве танца: «музыка — и в ритме телодвижений, который тоже ритм, но превращенный в жест: ритм видимый»²⁸.

²⁵ [Шеллинг 1966, 198]. Любопытно, как автор трактует при этом музыкальные средства, непосредственно связанные со звуковысотностью — мелодию и гармонию: «Ритм представляет музыкальный элемент в музыке, гармония — живописный, мелодия — пластический» [там же, 200]. То есть непосредственно-звуковое в музыке отсылает к другим искусствам, тогда как ритм — имманентно-музыкальный феномен!

²⁶ [Лосев 1995, 124].

²⁷ [Холопов 2011, 97–98].

²⁸ [Там же]. О ритме можно говорить и в связи с не-временными искусствами: так, если живописное изображение содержит ясно очерченные и закономерно повторяющиеся фигуры, глаз воспринимает их совокупность как нечто ритмичное. Поэтому и здесь возможны ассоциации с музыкой — вспомним полотна кубистов: «Бродвейские буги-вуги» П.Мондриана.

Хотя музыкальное начало проявляется в первую очередь в двух указанных параметрах, вполне возможно обобщение: *любое проявление упорядоченности, повторности, симметрии в последовании звуков — в любом из четырех параметров — есть признак музыкального.*

Данная категория предполагает не только первичную организацию звуковой материи в разных параметрах, но и последующее структурирование этой материи. Значительную долю музыкального начала приносят *специфические, имманентно-музыкальные структуры* (такие как ладомелодические модели в григорианском хорале, изоритмический тенор в мотете XIV века, имитационные блоки в мотете XVI века, типовые гармонические обороты в музыке венских классиков, двенадцатизвучная серия в додекафонии и т.д.). Высшими проявлениями музыкального оказываются важнейшие признаки *собственно музыкального формообразования*. Из них нужно упомянуть по крайней мере следующие: развитое многоголосие, возможность слаженного звучания многих голосов в одновременности (то есть развитый музыкальный склад); строгая звуковысотная упорядоченность (высоко-организованная ладовая система)²⁹; функциональное разграничение элементов музыкальной формы, их логическое соподчинение³⁰.

Однако следует отметить, что музыкальное начало открыто заявляет о себе уже на низшем масштабном уровне. Достаточно появиться звукам определенной высоты (например, при напевном произнесении стихов), и мы уже начинаем воспринимать слышимое как музыку.

Категория «вербальное». Речевой звук, как уже было сказано, не предполагает строгой упорядоченности в высотном и ритмическом параметре, и такое «отсутствие порядка» становится одним из свойств звучащей речи. Другое ее свойство — специфическая организация в тембровом (фонетическом) параметре. Однако всё перечисленное — именно особенности реализации речевого процесса, но не ведущие признаки искусства слова. Первичный уровень звуковой материи не является для него достаточно показательным, не отражает его специфики.

Сущность искусства слова обнаруживается лишь при переходе на более высокие структурные уровни — лексический (отдельные слова) и синтаксический (словосочетания, предложения). То есть вербальное начало раскрывается через *цельные, связные структуры, организованные согласно нормам языка*. Фонетическая материя обязательно должна быть упорядочена на более крупных уровнях, иначе категория «вербальное» себя не проявит. Действительно, воспринимая на слух словесный текст, мы не сосредотачиваем внимание на

²⁹ Ю.Н.Холопов замечает: «можно сказать, что именно лад в конкретном произведении всегда представляет собой *средоточие музыкального в музыке*» [Холопов 2003 (1), 30; курсив наш — Г.Р.].

³⁰ Не случайно о музыке классической эпохи принято говорить, что это кульминация автономно-музыкального формообразования: действительно, все упомянутые признаки ей присущи.

тембровых различиях между фонемами, а воспринимаем целые слова и улавливаем многочисленные связи между ними и между более крупными единицами речи; в этих связях и заключено главное «волшебство» искусства слова.

Причем подобные связи не могут быть выявлены лишь в материально-звуковом аспекте: они одновременно и смысловые. Слова соединяются друг с другом не только за счет грамматических средств, имеющих внешнее звуковое воплощение (например, согласование падежных окончаний в словосочетаниях), но в первую очередь по смыслу; грамматическая конструкция может быть верно построенной, но при этом лишенной смысла. Таким образом, для более адекватного осознания категории вербального потребуется переключение в смысловой аспект. Тогда как категория музыкального способна реализоваться и в чисто материальной (звуковой) сфере.

7.3. Музыкальное начало в словесности; вербальное начало в музыке

Искусство слова как никакое другое способно сближаться с музыкой, поскольку к нему имеют отношение обе важнейшие музыкальные стихии — и звуковая (высотно-тембродинамическая), и временная (ритмическая). Как именно может происходить это сближение?

1) *Упорядочивание ритма.* Художественные тексты — в первую очередь поэтические, но также и прозаические — обладают ритмической организацией, предполагают закономерное расположение во времени звучащих единиц речи. В силлабо-тонической поэзии это наиболее ярко выражено; в свободном стихе и прозе ритмические закономерности тоже присутствуют, пусть и не столь очевидные. И в магическом ритме слов как будто рождается музыка: она звучит в стихах Пушкина и Блока, в прозе Гоголя и Чехова.

2) *Обогащение звуковысотного рельефа.* Интонационный строй речи — чередование мельчайших интонаций, несущих каждая определенный смысл — во многом обусловлен высотным параметром. И чем разнообразнее звуковысотный рельеф, тем более музыкальным кажется звучание речи (как, например, у талантливых актеров); если же он выровненный, то речь звучит монотонно и тускло (такое бывает у некоторых лекторов — к немалому огорчению слушателей).

3) *Фонетическая повторность.* Дополнительная организация в фонетическом параметре — за счет повторения звуковых единиц-фонем — также усиливает музыкальное начало. В тексте могут присутствовать ассонансы и рифмы, аллитерации. Чем больше в тексте обнаруживается таких фонетических переключек, тем более он музыкален; в первую очередь это относится, конечно же, к поэзии.

Интересно отметить, что литературоведы, говоря о фонетической повторности, применяют различные наименования: фоника, эвфония, инструментовка³¹. Сюда попал даже музыкальный термин; он иногда употребляется в научной литературе при анализе поэтических текстов³².

4) *Увеличение доли гласных в речевом потоке*, то есть продление их звучания. Фонетический строй речи, как правило, предполагает заметную долю шумовых звуков (согласных), а тоновые звуки (гласные) произносятся довольно коротко; но если проговаривать слова немного растягивая («немно-ого растя-агивая»), речь сразу же становится напевной — это вызвано тем, что ее тоновая составляющая заметно возросла.

Звучащее слово довольно легко насыщается музыкальным началом: достаточно внести в речь дополнительную упорядоченность хотя бы в одном из параметров. И чем больше обнаруживается закономерностей в высотной, ритмической и фонетической организации, тем больше искусство слова сближается с искусством музыки, хотя и остается при этом самим собой. В какой-то момент слово достигает максимума музыкальности — когда оно уже не проговаривается, а поется; это признак того, что состоялся синтез искусств.

Так же как музыкальное начало может быть привнесено в словесность, вербальное начало способно проникнуть в музыку. Однако для его полноценной реализации (в звуковом аспекте) потребовалось бы, чтобы музыка озвучивала *цельный, связный словесный текст*. Но это будет уже не искусство музыки в чистом виде, а синтез искусств.

Не исключено, что некоторая доля вербального (пусть и незначительная) может быть привнесена в музыку и через фонетику — посредством *использования речевых фонем в качестве музыкального материала*. Так, в жанре вокализа, где текст отсутствует, в вокальной партии задействованы гласные фонемы; однако этого вряд ли достаточно, чтобы констатировать наличие вербального начала. В XX веке, в русле многочисленных экспериментов со звуковой материей, композиторы стали более активно работать с фонетикой, включать в партитуру различные фонемы, слоги, целые слова (именно в качестве единиц музыкальной ткани); такое явление получило название «фонетическая музыка»³³. Может быть, и это всего лишь особое тембровое средство, оригинальный способ «инструментовки»; но если отдельные фрагменты слов различимы на слух, следы вербального уже заявляют о себе.

³¹ Этот ряд терминов приведен в энциклопедической статье: Фоника // ЛЭС.

³² См., например, статью Т.В.Чердниченко «Бородин как поэт» [Чердниченко 1978].

³³ Образцы фонетической музыки анализирует М.В.Переверзева в монографии о Дж.Кейдже: [Переверзева 2006, 173–175]. Позже мы вернемся к этому явлению, с конкретными примерами.

Кратко подытожим сказанное и заодно вернемся к вопросам, сформулированным в начале главы. Музыкальное начало, если представить его в материально-звуковом аспекте, проявляется уже на уровне звуковой материи: его суть — организованность звучания в том или ином параметре. И музыка, и словесность на этом уровне непосредственно сближаются, хотя звук речевой и музыкальный обладают разными характеристиками. Музыкальное начало способно активно проникать в слово, упорядочивая его звучание. Из-за этого граница между искусством музыки и искусством слова действительно оказывается размытой: переход от одного к другому происходит незаметно. Вербальное начало вполне заявляет о себе лишь на достаточно высоких структурных уровнях; кроме того, применительно к нему материально-звуковой аспект явно недостаточен — необходимо погружение в смысловой аспект.

§ 8. Музыка и словесность: смысловой аспект

Выяснить значение категорий «вербальное» и «музыкальное» в этом аспекте — задача непростая; она потребовала бы особого подхода, достаточно глубокого понимания того, что происходит в самой сердцевине того и другого искусства.

Пристальное внимание проблемам смыслового наполнения уделял *А.В.Михайлов* — ученый широкого профиля, филолог, культуролог, глубоко осведомленный также и в области музыки. В своих работах он подметил ряд тонких, трудноуловимых связей между словом и музыкой; его формулировки — не просто изящные метафоры, но именно попытки отразить самую суть ухваченного явления, проникнуть в сокровенные тайны искусства. Поэтому в данный момент необходимо сослаться на труды Михайлова.

Проблеме сближения музыки и слова, глубинной взаимосвязи этих двух искусств посвящена статья «Слово и музыка: Музыка как событие в истории Слова». Вот главные положения этой статьи:

— «Музыка внутри себя уставлена, или установлена, на слово»³⁴;

— «Слово тоже уставлено, или установлено на музыку»³⁵.

Прокомментируем их; для удобства изложения начнем со второго тезиса.

³⁴ [Михайлов 2002, 11].

³⁵ [Там же, 13].

8.1. Музыкальные смыслы в слове

Второй тезис, по сути дела, фиксирует присутствие музыкального начала в слове. Но здесь имеется в виду «музыкальность» особого свойства — не звуковая, а именно смысловая.

Какого рода смыслы несет в себе музыка? Такие, которые невозможно (или почти невозможно) выразить словами. Когда мы слушаем музыку, ее смысловое наполнение может быть для нас вполне доступным, но при попытке ответить на вопрос «о чем эта музыка?» возникает непреодолимое затруднение; исчерпывающий ответ невозможен в принципе. Михайлов замечает по этому поводу: «настоящий смысл музыки непереволим на слова»³⁶.

Можно говорить о двух родах смыслов. Смысл, который передается словами (в речевом сообщении) — понятийный: он находит выражение в понятиях, достаточно четких представлениях, на которых базируется наше мышление. Смысл, заложенный в музыке — внепонятийный, то есть абсолютно иной по своей природе, к понятиям не сводимый. Исходя из этого, мы можем вернуться к определению категорий «вербальное» и «музыкальное».

Категория вербального может быть понята так: средоточие понятийных смыслов, которые могут быть переданы словами и составляют основу любого словесного высказывания. Значит, вербальное начало реализуется через оформленное и осмысленное высказывание, которое должно включать как минимум одно слово, само по себе уже наделенное смыслом. То есть, как и предполагалось ранее, вербальное не проявляется на низших структурных уровнях, поскольку мелкие единицы речи (фонемы и слоги) еще не обладают смыслом.

Категория музыкального приобретает следующее значение: преобладание особых внепонятийных смыслов, которые невозможно выразить средствами вербального языка. «Музыкальность <...> есть не что иное, как наличие такого смысла, который обращен на себя и только на себя, — такого, который не подлежит никакому словесному же пересказыванию / переименованию»³⁷.

Вернемся ко второму тезису Михайлова. Согласно ему, музыкально-смысловое начало обязательно присутствует в художественном слове. Казалось бы, парадокс: в слове скрывается смысл, который не выскажешь словами! Но если обратиться к какому-либо высокохудожественному произведению и прислушаться к ощущениям, которые возникают при его чтении, можно убедиться, что это действительно так. «Музыкален роман Лонга “Дафнис и Хлоя”»; музыкальны стихотворения разных поэтов разных времен»³⁸. Действительно, сколько тончайших оттенков скрывается в любом литературном шедевре: он будоражит

³⁶ [Михайлов 2002, 10].

³⁷ [Там же, 13].

³⁸ [Там же].

наши чувства, взывает к интуитивному восприятию, но его сокровенные смыслы невозможно выразить ни в каких словесных комментариях! Музыкально-смысловая «сердцевина» может быть спрятана столь глубоко, что даже не всякому читателю она окажется доступной. «Очень музыкальна проза А.Штифтера, хотя, конечно, всякий фонетический эффект, всякая “сонорность” для нее немислимы и были бы абсурдны; музыкальность прозы идет от смысла, она заметна в тихих, сдержанных усилиях, которыми придается ритмическое членение изложению, смыслу»³⁹. Примечательно, что в этой цитате заходит речь о ритме — носителе музыкального начала, но понятие ритма приложено не к озвученному тексту, а к смысловой структуре повествования!

Итак, установленность слова на музыку, по Михайлову, означает следующее:

— посредством слова можно передавать невербальный смысл (подобный тому, что обычно несет в себе музыка); этим самым слово как будто преодолевает само себя, свою понятийную природу;

— в художественном словесном тексте, в самой его глубине, скрываются трудно-уловимые, поистине «музыкальные» смысловые оттенки⁴⁰.

Укажем еще один путь, по которому музыкальное начало способно проникнуть в словесный текст (подобное явление вызывает интерес у многих исследователей и активно дискутируется):

— в литературном произведении обнаруживаются закономерности, характерные для построения произведений музыкальных; форма литературного произведения уподобляется какой-либо музыкальной форме.

Так, роман Р.Роллана «Жан-Кристоф», по словам самого автора, представляет собой «симфонию в четырех частях»; в рассказе А.Чехова «Черный монах» некоторые музыканты обнаруживают сонатную форму⁴¹. Речь идет о переносе некой типовой структуры, или формообразующего принципа, или жанровой модели из музыки в словесность.

А.В.Михайлов по этому поводу говорит следующее: «...когда ищут соответствий между литературными созданиями и так называемыми музыкальными “формами”, необходимо <...> сопоставлять строение таких “музыкальных” литературных созданий не с

³⁹ [Михайлов 1997, 355].

⁴⁰ Интересную концепцию «музыкальности литературы» предложил американский исследователь Дж.Гуэтти: он делает акцент на образном и эмоциональном восприятии текста читателем, полагая, что «мелодика прозы проявляется в движении образов, в энергии их ритма». Краткое изложение этой концепции приведено в статье: [Соловьева 2008, 39]; там же — ссылка на первоисточник: Guetti J. Word music. The Aesthetic Aspect of Narrative Fiction. N. Brunswick, N.-J., 1980.

⁴¹ Такой трактовки придерживается Н.М.Фортунатов, однако, по некоторым данным, она была предложена еще Д.Д.Шостаковичем. На это указывает Е.И.Чигарева: [2008, 59].

учитываемыми в курсе музыкальных форм способами построения целого, [но] ... от таких “форм” восходить на некоторый более высокий уровень — тот, где между *построением смысла в его полноте* [курсив авторский], соответственно в литературных и музыкальных произведениях, будут выявляться действительно оправданные параллелизмы внутреннего свойства»⁴². Михайлов всякий раз берет слово «форма» в кавычки, и не напрасно: ведь обычно при выявлении структурных параллелей между литературными и музыкальными произведениями понятие формы употребляется в неполном, суженном значении — оно приравнивается к некой схеме, композиционному плану. И действительно, при попытках найти в рассказе Чехова сонатную форму обнаруживается лишь схема этой формы, тогда как сонатная форма во всей своей полноте — это сложно организованная система музыкальных смыслов, а рассказ — по-своему сложно построенная система смыслов вербальных. Музыка и словесность говорят «на разных языках», их смысловая природа (как уже было отмечено) принципиально различна, поэтому кажущееся сходство в построении целого еще не свидетельствует о глубинном сходстве. Было бы уместнее, как советует Михайлов, сравнивать *смысловую структуру* данного литературного творения («смысл во всей его полноте») со *смысловой структурой* какого-либо музыкального произведения.

Однако погружаться в недра «за-словесного смысла», скрывающегося в литературном произведении, мы сейчас не будем⁴³. Перейдем к обсуждению другого тезиса Михайлова.

⁴² [Михайлов 2002, 14].

⁴³ Проблеме реализации музыкальных принципов формообразования в литературном тексте посвящено множество исследований — со стороны как музыковедов, так и филологов. Одно из первых — книга *Б.М.Эйхенбаума* «Мелодика русского лирического стиха», вышедшая в 1922 г. и позже переизданная: [Эйхенбаум 1969]. Автор полагает, что в поэзии непосредственно заявляют о себе чисто музыкальные формы — двух- и трехчастная («песенная»), сквозная («романсная»). *Л.Е.Фейнберг* в книге «Сонатная форма в поэзии Пушкина» приходит к выводу, что данная форма как универсальное эстетическое явление проникает в самые разные виды искусства. Фрагмент указанной книги, с анализом стихотворения «К вельможе», опубликован отдельно: [Фейнберг 1973].

Однако идея непосредственного параллелизма музыки и словесности со временем стала подвергаться критике. Так, *О.В.Соколов* предостерегает от прямых сравнений: по его мнению, общность обнаруживается лишь на уровне неких глобальных законов формообразования, в частности, в функциональном соотношении разделов формы [Соколов О. 1979]. Той же позиции придерживается *В.А.Васина-Гроссман*: «Для музыковедения раскрытие “музыкальных” принципов в поэзии имеет самый прямой смысл и ценность <...>. Речь идет, конечно, не об отыскании аналогий, а о раскрытии общих принципов, которые обусловили постоянное взаимное тяготение двух искусств» [1978, 175].

Из исследований последних лет необходимо отметить работы *Е.И.Чigareвой* (некоторые из них перечислены в списке литературы); особое внимание автор уделяет проблеме параллелизма филологических и музыкальных терминов: тема, мотив, лейтмотив.

Ряд интересных аспектов сближения музыки и словесности исследует *Л.Л.Гервер* — в частности, особые приемы построения поэтических текстов, подобные контрапунктическим техникам в музыке (на примере творчества А.Белого и В.Хлебникова): см. [Гервер 2011, 119–148].

8.2. Вербальные смыслы в музыке; способы реализации слова в музыке

Тезис об «установленности музыки на слово» можно прокомментировать так:

- музыка имеет направленность на слово, образует с ним постоянную тесную связь;
- в музыкальном произведении обязательно присутствуют вербальные смыслы.

В этом также нетрудно убедиться на практике. Даже если музыкальное произведение не содержит озвученного словесного текста, в нем всегда обнаружатся семантические образования, которые можно выразить в виде словесного высказывания: «жанр хоты» в симфонической фантазии Глинки, «аффект радости» в фуге Баха, «шум моря» в оркестровом антракте Римского-Корсакова. Это ни в коем случае не означает, что содержание музыкального творения всецело сводится к словесным формулировкам; уникальный, не выразимый словами смысл присущ музыке в любом случае. Установленность музыки на слово также включает в себе парадокс: хотя музыка по своей смысловой природе удаляется от слова, при этом не может оторваться от него окончательно.

Теперь мы можем более широко взглянуть на проблему *присутствия вербального начала в музыке*. Слово способно проникать в музыку многими путями: озвучивание музыкой словесного текста — далеко не единственный путь⁴⁴.

Музыка может быть окружена многими словесными «оболочками». Причем эти оболочки даже образуют своеобразную иерархическую систему: среди них есть «наружные» (их смысловое наполнение воспринимается непосредственно) и «внутренние» (их содержание уже не столь очевидно). Систему вербальных слоев можно представить следующим образом.

а) Звучащее слово: словесный текст, который поется (либо текст, читаемый во время звучания музыки).

б) Изъятое слово: изначально предполагалось для озвучивания, но затем было изъято.

в) Предпосланное слово: выписано в партитуре, но не озвучивается.

г) Скрытое слово: не имеет каких-либо конкретных внешних проявлений (не звучит, в нотах не выписано); слово, выступающее в качестве символа.

Поясним на примерах.

Звучащее слово — поющийся либо читаемый словесный текст — преподносится слушателю «напрямую», и его смысл открыт для непосредственного восприятия. Поэтому звучащее в музыке слово составляет ее наружную вербальную оболочку.

Изъятое слово — это текст, который изначально предназначался для пения, но позже, в результате последующей композиторской работы, был удален: та же музыка звучит уже без текста. Такая ситуация возникает, если композитор вводит в инструментальное произведение

⁴⁴ Присутствие слова в музыке — проблема, которая активно обсуждается в музыкальной науке последних десятилетий. Некоторые труды будут упомянуты далее.

цитату из вокальной музыки: это может быть мелодия церковного песнопения (как в органных хоральных обработках барокко) или народной песни (сонатно-симфонические циклы, инструментальные фрагменты опер с включением фольклорного материала). Цитируемая мелодия несет в себе «память» о слове, с которым она изначально была связана, и таким образом привносит в произведение вербальный компонент. Также к сфере изъятости слова относятся инструментальные переложения вокальной музыки (песни Шуберта в фортепианной транскрипции Листа).

Предпосланное слово — не предназначено для озвучивания, но вписано автором в партитуру — ради прояснения смысла самой музыки. В первую очередь это *название* произведения; оно может быть программным, конкретизирующим (прелюдия Дебюсси «Шаги на снегу»), а также непрограммным, обобщенным (жанровое или темповое обозначение: «Музыкальный момент» Шуберта, «Adagio и Allegro» Шумана)⁴⁵. К сфере предпосланного слова также относится текст эпитафии или литературной программы: в фортепианной «Фантазии» Шумана — стихотворение Шлегеля в качестве эпитафии; в «Фантастической симфонии» Берлиоза — развернутая программа, написанная самим автором. Еще одна разновидность предпосланного слова — «немая подтекстовка», когда композитор в инструментальной музыке подписывает рядом с нотами слова, отражающие важнейшую мысль автора — как у Бетховена в 26-й фортепианной сонате: под начальным мотивом автор сделал надпись «Lebe wohl» (то есть «прощай»).

Наконец, *скрытое слово* (иначе говоря — символическое) образует внутреннюю словесную оболочку в музыке. Оно не озвучивается, в партитуре не выписывается, но всё же незримо и неслышно присутствует в произведении, выражая нечто сокровенное, максимально сближаясь с ядром собственно музыкальных смыслов. Присутствие скрытого слова обнаруживается в определенных музыкальных оборотах, которые несут в себе вербальное смысловое наполнение; их смысл определяется традициями эпохи, устанавливается композитором либо домысливается слушателем. Скрытое слово может сопутствовать слову явному (звучащему) — в вокальной музыке, но может существовать само по себе — в музыке инструментальной.

Богатая символика обнаруживается, в частности, в музыке барокко: это музыкально-риторические фигуры, универсальные для данной эпохи⁴⁶, а также особые мотивы-эмблемы

⁴⁵ Проблема названия музыкального произведения пока что находится на начальной стадии разработки. Системный подход к ней предложен Л.М.Кудиновой, в статье: [Кудинова 2002].

⁴⁶ Хотя теория музыкально-риторических фигур была разработана именно в эпоху барокко, их прообразы имели место еще в музыке позднего Ренессанса. См., к примеру, статью Г.И.Лыжова «Музыкально-риторическое прочтение слов в мотетах Орландо ди Лассо» [Лыжов 2008]. В связи с музыкальной риторикой нельзя не упомянуть и труд О.И.Захаровой «Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XIX века» [Захарова 1983].

(как, например, «мотивы радости» или «мотивы креста» у И.С.Баха). В оперной музыке романтизма носителями скрытого слова оказываются лейтмотивы: за данным мелодическим или гармоническим оборотом закрепляется имя персонажа (Вотан, Зигфрид), некий предмет (кольцо, копьё) или обобщенная идея (судьба, проклятие).

В одних случаях скрытое в музыке слово способно достаточно легко «выйти на поверхность» — те же лейтмотивы у Вагнера: сам композитор, разумеется, в партитуре их не помечал, но функция той или иной музыкальной структуры как носителя вербального смысла достаточно очевидна⁴⁷. В иных случаях слова-символы обнаруживаются не столь непосредственно, лишь по мере углубления в музыкальное произведение; для их обнаружения необходимо знание историко-культурного контекста. Чем глубже исследователи погружаются в музыку той или иной эпохи, тем больше зашифрованных в ней символов выходит на поверхность, но вряд ли они могут быть разгаданы сполна; в «скрытом слове» заложена бесконечность смысловоявления.

В заключение упомянем еще один способ проникновения вербального начала в музыку. Подобно тому, как музыкальные композиционные принципы проникают в литературное произведение (об этом говорилось выше), возможно и обратное: привнесение вербальных грамматических структур в музыкальное формообразование. На этом была основана, в частности, музыкальная риторика XVIII века: правила риторической диспозиции предписывали выстраивать музыкальную форму (либо ее отдельные разделы) подобно ораторской речи. Так, среди теоретиков было распространено представление о музыкальном периоде (метрическом восьмитакте) как аналоге речевого высказывания⁴⁸. Общеизвестна гипотеза о влиянии риторической диспозиции на построение сонатной формы, когда разделы сонатной экспозиции наделяются риторическими функциями *exordium*, *narratio*, *propositio*, *partitio* и др.⁴⁹

Речь идет опять же о *параллелизме музыкальных и вербальных структур*; грамматические и смысловые связи, характерные для словесного высказывания, переносятся в музыку, с попыткой адаптировать их к условиям музыкального языка, к смысловой специфике музыкального высказывания. В таком ракурсе данная проблема также оказывается довольно сложной и неоднозначной. Во-первых, трудно судить, до какой степени в данной музыкальной

⁴⁷ См. статью Е.В.Назайкинского «Лейтмотив как имя»: [Назайкинский 2002].

⁴⁸ Музыкальный период уподобляется высказыванию, которое содержит «запятую» во втором такте, «точку с запятой» четвертом, «двоеточие» в шестом и «точку» в восьмом такте. Подобная идея появляется еще у И.Маттезона в «Совершенном капельмейстере»; последующие теоретики (Кох, Кнехт и другие) развивают эту же идею. Как пишет Л.В.Кириллина, «в самом принципе уподобления музыкальных структур речевым наблюдалось поразительное единство»; в классическую эпоху была выработана «система мелодической пунктуации, как часть учения о периоде» [Кириллина 2007, 125].

⁴⁹ См. статью В.Н.Холоповой «О прототипах функций музыкальной формы» [Холопова 1979, 6–17].

форме те или иные ее закономерности обусловлены внемusыкальными законами; подобные предположения всякий раз требуют аргументации⁵⁰. Во-вторых, языковые конструкции, которые, как кажется, заявляют о себе в музыке, не имеют конкретного словесного наполнения и потому приобретают несколько абстрактный характер. В пределах данной работы мы оставим в стороне подобные вопросы.

Напрашивается вывод, что вербальное начало присутствует в музыке чуть ли не всегда, его наличие совершенно неизбежно — будь то музыка с текстом или без текста, вокальная или инструментальная. А порождения искусства слова, в свою очередь, нередко скрывают в себе нечто музыкально-смысловое.

То есть эти два вида искусства не просто склонны к взаимодействию: они постоянно существуют во взаимопроникновении. Музыка немислима без слова, а слово — без музыки; их взаимосвязь онтологическая.

Однако, несмотря на это, каждое из искусств наделено отличительными чертами.

В материально-звуковом аспекте:

музыка — предполагает закрепленные значения звуковых параметров,

словесность — не предполагает строгой фиксации параметров.

В смысловом аспекте:

музыка — концентрирует в себе невербальные (внепонятийные) смыслы,

словесность — имеет вербально-смысловую (понятийную) основу.

§ 9. Градации перехода от словесности к музыке

Поскольку между словесностью и музыкой не существует стабильных границ, что обусловлено их общей физической природой (звуковой и временной), а также единым семантическим пространством, они предполагают множество путей сближения.

В предыдущих параграфах были упомянуты основные пути, по которым в музыку проникает вербальное начало, а в словесность — музыкальное. Но эти рассуждения были всё же довольно абстрактными, они отражали некие общие тенденции, характерные для искусства в целом. Теперь же нужно от «искусства вообще» перейти к конкретным его разновидностям (жанровым областям) и проследить, как одно искусство плавно переходит в другое.

⁵⁰ Действительно ли Бетховен писал свои сонаты, опираясь на правила риторической диспозиции? Л.В.Кириллина высказывает по этому поводу такие соображения: с одной стороны, музыкальная риторика — детище эпохи барокко — сохраняла некоторую значимость и для венских классиков, оставаясь одним из формообразующих факторов; с другой стороны, теперь не приходится ожидать от композиторов точного соблюдения риторических правил. В классическую эпоху произошла смена приоритетов: непосредственное влияние на музыкальное мышление оказывает не рационалистическая теория ораторской речи, а законы театральной драматургии, «поэтика чувств» [Кириллина 2007, 134].

9.1. От литературной прозы до инструментальной музыки

Вернемся к исходной триаде:

чистая словесность — слово и музыка — чистая музыка.

Какие именно жанровые сферы оказываются ближе к чистой музыке и чистой словесности, а какие предполагают очевидное смешение вербального и музыкального начал? Попытаемся наметить некую шкалу, которая была бы производной от этой триады, но представляла ее в детализированном виде, с охватом различных градаций между двумя полюсами.

Искусство слова в наиболее крупном плане допускает деление на два подвида — поэзию и прозу; каждый из них включает ряд разновидностей. Начнем выстраивать шкалу с ее словесного полюса, в порядке усиления музыкального начала:

утилитарная проза; художественная проза; свободный стих; стопный рифмованный стих; фонетическая поэзия (пояснения будут даны позже).

Затем мы переходим в область синтеза искусств: происходит дальнейшее ослабление вербального начала и усиление музыкального. Но какая градация будет следующей? вообще, возможно ли выстроить непрерывную линию перехода от словесного творчества к музыкальному? Пытаясь наметить другую половину шкалы, попробуем начать с противоположного полюса — расположить в ряд основные жанровые области музыкального искусства (в максимально крупном плане), по мере усиления в них вербального начала:

непрограммная инструментальная музыка; программная инструментальная музыка; вокальная музыка без текста; вокальная музыка с текстом; музыка с читаемым текстом.

(ШКАЛА 1)

чистая словесность	<i>утилитарная проза</i>		
	<i>художественная проза</i>		
	<i>свободный стих</i>		
	<i>стопный рифмованный стих</i>		
	<i>(дальнейшее усиление музыкального при ослаблении вербального)</i>		
слово и музыка	<i>фонетическая поэзия</i>		<i>музыка с читаемым текстом</i>
			<i>вокальная музыка с текстом</i>
			<i>вокальная музыка без текста (фонетическая музыка)</i>
			<i>инструментальная программная музыка</i>
чистая музыка			<i>инструментальная непрограммная музыка</i>

Шкала получается не сплошной, а сложенной из двух ветвей, которые не смыкаются друг с другом: переход от словесности к музыке оказывается несколько расплывчатым, его вряд ли возможно отобразить в линейной схеме. Черно-белая полоса с плавно меняющейся окраской, помещенная посередине, символизирует постепенное убывание вербального начала и возрастание музыкального.

К каждой позиции на шкале необходимы комментарии.

Утилитарная проза: это тексты, наделенные сугубо прикладным назначением — объявления, официальные документы и т.д.

«Продажа билетов на премьерный спектакль осуществляется в кассе №3.»

Подобные тексты находятся еще за пределами искусства; они и не обязаны соответствовать критериям художественности, поскольку их главное предназначение — точно, «бесстрастно» донести информационное сообщение до адресата. Поэтому утилитарная проза и не предполагает музыкальности; она «минимально музыкальна».

Впрочем, даже утилитарный текст при творческом подходе со стороны читающего может быть воспринят как нечто потенциально художественное. Так, поэт А.Жемчужников, прочитав в газете объявление «Жемчуг в нитках и вещах покупает ювелир Фаберже», усмотрел в нем поэтическую строфу и досочинил ее до целого стихотворения:

**При борще или при щах // Завершает редко пир // Бланманже.
Воин, бывший на часах, // Отдыхает, сняв мундир, // В неглиже.
Жемчуг в нитках и вещах // Покупает ювелир // Фаберже.**

Художественная проза:

Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои. (Н.Гоголь)

В литературной прозе, принадлежащей перу истинного мастера, так или иначе проявляется ритмическая организация (хотя и нерегулярная), используются фонетические повторы. То есть в ней музыкальное начало уже вполне ощутимо.

Свободный стих:

**Когда вы стоите на моем пути,
Такая живая, такая красивая,
Но такая измученная... (А.Блок)**

По «степени музыкальности» такие стихи примерно соответствуют художественной прозе, но даже несколько превосходят ее.

Стопный рифмованный стих:

**Ночевала тучка золотая
На груди утеса-великана... (М.Лермонтов)**

Музыкальные качества классического стиха, который наделен и рифмами, и метрикой, не требуют комментариев.

Следующая позиция на шкале не получила конкретного названия: она объединяет ряд переходных явлений, которые еще относятся к искусству слова, но всё более насыщаются музыкальным началом, одновременно с ослаблением вербального. Это можно наблюдать, в частности, в поэзии символистов (как европейских, так и русских). Е.Е.Соловьева, обсуждая проблему «музыкальности» литературы, приводит ряд примеров из творчества П.Верлена («Романсы без слов», «Забытые ариетты»), с комментариями: «Неуловимая мелодия этих странных и завораживающих стихотворений складывается из щедро рассыпанных ассонансов и аллитераций, различных повторов, в том числе анафоры, гибкого метра и точной рифмы»; «но самое, пожалуй, главное — это незначительные смещения смысла слов и странная их сочетаемость; <...> это выбивает у читателя из-под ног почву здравого смысла»⁵¹.

Фонетическая поэзия: особая разновидность поэзии, где используются отдельные фонемы и соединения фонем, причем на первый план выходит фонизм их звучания.

**дыр бул щыл
убешщур
скум
вы со бу
р л эз (А.Кручёных)**

Это стихотворение — образец «зауми», одной из разновидностей фонетической поэзии. Сам автор определяет ее сущность следующим образом: «Художник волен выразиться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения, заумным. <...> Заумь — первоначальная форма поэзии. Сперва — ритмически-музыкальное волнение, пра-звук»⁵². Звучание различных фонем, в определенных сочетаниях, с продуманной ритмической организацией рождает особый магический эффект. В ряду различных явлений словесного искусства фонетическая поэзия демонстрирует, пожалуй, максимум музыкальности. Вербальное же начало в ней, напротив, ослаблено настолько, что оказывается на грани исчезновения: поэты демонстративно отказываются от привычных норм языка, и речь предстает в виде отдельных «осколков», лишенных какого-либо привычного (понятийного) смысла⁵³. Это уже почти музыка? Трудно сказать...

⁵¹ [Соловьева 2008, 30–31].

⁵² Кручёных А. Декларации заумного слова. Баку, 1921. <http://www.futurism.ru/a-z/manifest/zaum.htm>

⁵³ Во второй половине XX века последовала новая волна фонетической поэзии, уже с использованием электроакустических средств. Ее представители — Г.Рюм (Германия), Б.Э.Джонсон (США), О.Фалструм (Швеция), Ф.Дюфрен (Франция) — называли свои творения «тексто-звуковыми композициями». Об этом см. следующую статью: [Дубинец 2002].

Музыка с читаемым текстом: имеется в виду одновременное звучание музыки и произносимого (не поющего) текста. Это характерный признак таких жанров, как мелодрама (имела распространение еще в театре эпохи классицизма: «Орфей» Е.Фомина — 1792), мелодекламация (была особенно популярна на рубеже XIX–XX веков: «Три мелодекламации» А.Аренского на тексты стихотворений в прозе Тургенева — 1903, цикл В.Ребикова на тексты Апухтина и Гейне — датирован тем же годом). Сходные явления возникают и в условиях новейших композиторских техник — см. Э.Денисов, «Пять историй о господине Кейнере» (1966): в третьей части, под названием «Форма и содержание», чтец произносит текст, а инструментальный ансамбль озвучивает пуантилистическую ткань⁵⁴.

Наряду с одновременным озвучиванием музыкального и словесного рядов возможно и чередование: то звучание музыки, то чтение текста. Этот прием нередко встречается в искусстве последних десятилетий: так, в композиции Ф.Караева «Положение вещей» (1991) в перерывах между инструментальными разделами происходит чтение стихов Эрнста Ядля и прозы Макса Фриша; по словам автора, получается нечто «в духе театра абсурда»⁵⁵.

Явления, о которых идет речь, довольно специфичны: музыка и слово разворачиваются как два параллельных пласта, в одном из них сосредоточено вербальное начало, в другом — музыкальное, и оценить их общее соотношение несколько затруднительно.

Вокальная музыка с текстом: она образует на шкале довольно обширный участок, поскольку включает множество жанровых разновидностей (музыка богослужебная, оперная, песенно-романсовая). Соотношение вербального и музыкального начал внутри этой области может быть различным, но, во всяком случае, оба они достаточно заметно выражены: звуковая материя организована по законам музыки, при этом присутствует словесный материал, оформленный в виде текста.

Вокальная музыка без текста: предполагает участие вокального голоса, но в его партии отсутствует цельный и связный словесный текст, задействованы лишь мелкие элементы речи — отдельные слова, слоги и фонемы. Поскольку текст как целое не представлен, вербальное начало заявляет о себе гораздо слабее, вплоть до того, что почти исчезает. О музыке такого рода уже было упомянуто ранее: это жанр вокализа, а также особый феномен, порожденный XX веком — так называемая «фонетическая музыка», в которой в качестве основного музыкального материала используются слоги и отдельные фонемы. Перечислим некоторые образцы: Дж.Кейдж — «Литания для кита» (1980); Л.Берио — «Visage» (1961) и «A-Ronne» (1975). «Литания для кита» Кейджа построена в виде

⁵⁴ Анализ этого образца: [ТСК, 350–354].

⁵⁵ Эта композиция (а также ряд других опусов подобного рода) анализируется в статье: [Петров 2010].

вокальной речитации; звуковая основа — пентахорд $g-a-h-c-d$. Его ступени распеваются на фонемах, входящих в состав английского слова *whale* — «кит»; каждый гласный или согласный звук произносится отдельно, на одном дыхании, образуя, по характеристике М.Переверзевой, «оригинальную фонодию»⁵⁶.

Инструментальная музыка: говорить об отсутствии в ней вербального начала было бы излишне категорично, поскольку слово может пребывать в музыке и в неозвученном виде: изъятое, предпосланное или скрытое слово (см. предыдущий параграф). Но в таких случаях вербальное проявляется исключительно на смысловом уровне.

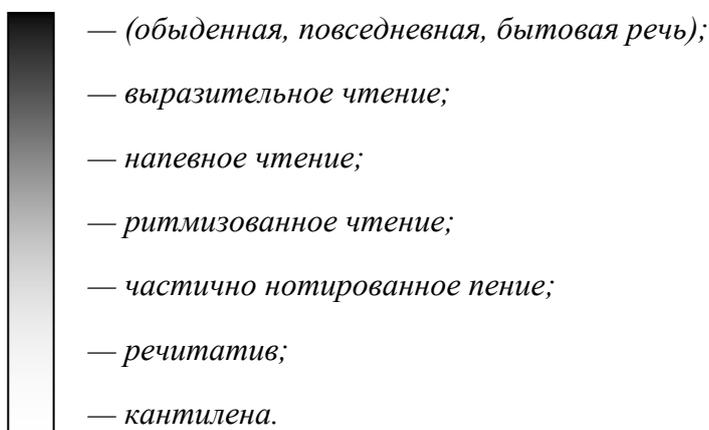
Если музыка *программная*, то доля вербального в ней может оказаться довольно значительной: текст предпосланной программы (а также название произведения, подзаголовок, эпиграф) непосредственно влияет на смысл музыки, регулирует смену музыкальных событий, а значит, воздействует на построение формы.

В музыке *непрограммной*, которая не имеет ни сопроводительного текста, ни конкретного названия, вербальные смыслы скрываются глубоко внутри: это может быть изъятое слово (цитата какого-нибудь церковного или светского напева) либо слово-символ (риторическая фигура, мотив-эмблема, лейтмотив). Таким образом, непрограммная инструментальная музыка завершает шкалу перехода от чистой словесности к чистой музыке.

9.2. От чтения к пению

Постепенный переход от одного искусства к другому можно продемонстрировать, исходя и из другого критерия: *способ озвучивания слова*. Он охватывает только сферу озвученного слова, но, тем не менее, и здесь можно наметить немало промежуточных градаций. Крайние точки на шкале таковы: собственно чтение и собственно пение. Переход от одного полюса к другому получается примерно следующий:

(ШКАЛА 2)



⁵⁶ [Переверзева 2006, 174].

Обыденная речь — средство повседневного общения; обладая коммуникативной направленностью, она не преследует художественных целей, поэтому не предполагает особо выраженных музыкальных качеств. Эта речь более или менее «нейтральна», хотя, разумеется, допускает различные эмоциональные оттенки.

Выразительное чтение: для него характерна, как правило, большая музыкальность, чем для обыденной речи, что проявляется в более широком диапазоне изменений высоты, громкости, длительности произносимых звуков, в разнообразии тембральных красок звучания голоса.

Напевное чтение: в нем пока что отсутствует ритмическая либо высотная определенность, но гласные звуки произносятся еще более протяжно, а звуковысотный рельеф еще более разнообразен. Впрочем, граница между чтением «выразительным» и «напевным» весьма условна: это близкие друг другу способы озвучивания художественного текста. Они реализуются в разнообразных ситуациях — на театральной сцене, в поэтическом салоне, на литературно-музыкальных вечерах и т.д. К примеру, если обратить внимание, как поэты читают свои собственные стихи (а это по-своему очень показательно), мы обнаружим довольно широкий спектр музыкально-речевых красок: от сдержанного, строгого чтения (Арсений Тарковский⁵⁷) до почти пения (Иосиф Бродский).

Одно из возможных наименований напевного чтения — *мелодекламация*; этот термин актуален в связи с определенными жанрами, в которых чтение текста происходит на фоне музыкального сопровождения (они уже упоминались выше).

Следующие два пункта, обозначенные на шкале, занимают промежуточное положение между чтением и пением, но всё более приближаются к последнему. Если при чтении параметры высотный и ритмический не имеют закрепленных значений, то теперь они получают частичную фиксацию. Примечательно, что хронологически подобные явления получили большое распространение в первой трети XX века, когда композиторы разных стран активно занимались поисками новых средств в области синтеза музыки и слова⁵⁸.

Ритмизованное чтение — произнесение словесного текста в определенном ритме, но без определенной звуковысотности. Такой прием, под названием *ритмодекламация*, разрабатывал В.Ребиков; ему принадлежит вокальный цикл «Ритмодекламации» на тексты Апухтина, Бальмонта, Петрарки и других поэтов (1918). Аналогичный прием встречается также у современника Ребикова — М.Гнесина (в сценических композициях «Антигона»,

⁵⁷ Голос этого поэта звучит за кадром в фильме «Зеркало», снятом его сыном, режиссером Андреем Тарковским.

⁵⁸ Изучению этого круга явлений посвящена кандидатская диссертация Е.Е.Потяркиной «К.Д.Бальмонт и русская музыка рубежа XIX–XX веков» [Потяркина 2009].

«Финикиянки»). Замечательные примеры ритмизованного чтения в хоровой музыке — IV часть трагедии «Хоэфоры» Д.Мийо (1922); «Страсти по Луке» К.Пендерецкого (1965).

Частично нотированное пение предполагает не только полную фиксацию ритма, но и частично закреплённую звуковысотность. В музыкальной культуре XX века оно фигурирует под разными названиями: *Sprechgesang* (А.Шёнберг), «музыкальное чтение» (М.Гнесин).

«Музыкальное чтение» — термин, введенный самим Гнесиным; по его словам, это «чтение по нотам с точным соблюдением ритма и музыкальной высоты» (примечание к циклу «Музыкальные декламации», 1911 г.). Композитор создал целую теорию музыкальных чтений, с подробным описанием техники озвучивания текста; он отмечал, что характер звука должен быть речевым (с подчеркиванием согласных звуков), а переходы от одного звука к другому — плавными (наподобие *glissando*)⁵⁹.

Параллельно разработкой такого же типа вокального интонирования — *Sprechgesang*⁶⁰ — занимался Шёнберг. В предисловии к «Лунному Пьеро» (1912) автор поясняет, как надлежит исполнять вокальную партию: «исполнитель выдерживает ритм так точно, как будто он поет <...>; точно понимает различие между вокальным и разговорным звуком: вокальный звук неизменно твердо удерживает точную высоту, а речевой, хотя и указывает ее, но тотчас же покидает через понижение или повышение»⁶¹.

Очевидно, описываемый прием озвучивания текста действительно объединяет признаки чтения и пения: с одной стороны — точное соблюдение ритма и придание каждому слогу конкретной высоты, с другой — сравнительно короткие длительности и плавное изменение высоты звука. М.А.Карачевская, сравнивая разработки Гнесина и Шёнберга, отмечает: «следует выделить сам факт изобретения новаторского типа голосового воспроизведения, промежуточного между пением и чтением, а также способ записи <...>, в котором композиторы отталкиваются от музыкальной нотации, давая при этом в записи точную высоту нот, а не приблизительный рисунок движения голоса»⁶².

Речитатив и кантилена представляют собой собственно пение, с полной фиксацией как в высотном параметре, так и в ритмическом (хотя второе условие соблюдается не всегда: в средневековой монодии ритм был незакрепленным). Различия между этими типами пения общеизвестны⁶³. Речитатив оказывается ближе к речевой сфере: это обусловлено выровненным ритмическим движением, относительно мелкими длительностями. Кантилена же — наиболее

⁵⁹ Эти сведения взяты из статьи: [Архипова 2009].

⁶⁰ Термин *Sprechgesang* обозначает сам прием (манеру) озвучивания словесного текста, а сходный термин *Sprechstimme* — вокальную партию, выдержанную в такой манере.

⁶¹ Цит. по изданию: А.Шёнберг. Лунный Пьеро. Партитура. Л., 1974. См. также [Элик 1971, 168–169].

⁶² [Карачевская 2011, 24].

⁶³ Признаки речитатива и кантилены четко сформулированы в следующей книге: [Тюлин 1965, 312].

совершенное средоточие музыкального начала: она обладает гибким, разнообразным ритмическим рисунком (причем велика роль достаточно крупных длительностей), для нее характерны распевы слогов.

Итак, пространство между чистой словесностью и чистой музыкой оказывается заполненным разнообразными промежуточными градациями, равно как и диапазон между собственно чтением и собственно пением. Разумеется, оба предложенные варианта шкалы могут оказаться неполными: какие-то явления остались нерассмотренными. Но наша главная задача заключалась в том, чтобы показать плавный переход от одного искусства к другому.

§ 10. Взаимодействие искусств: синкретизм и синтез

Снова вернемся к триаде «*чистая словесность — слово и музыка — чистая музыка*» и подробнее остановимся на ее среднем члене.

Мы специально дали ему такое нейтральное обозначение: «слово и музыка»; кажется уместным наименование «синтез музыки и слова», однако мы намеренно избегали его, поскольку понятие синтеза требует некоторых оговорок. Синтез подразумевает объединение компонентов, которые существовали отдельно, а затем были соединены⁶⁴; но если речь идет об искусствах, это условие соблюдается далеко не всегда: компоненты, образующие художественное целое, до момента объединения могли и не существовать по отдельности. Для обозначения такой ситуации в эстетической науке применяется термин «синкретизм».

Таким образом, имеют место *два способа совместного существования искусств*: синкретизм и синтез. Попытаемся уточнить, в чем заключается различие между ними⁶⁵.

10.1. Синкретизм и синтез в контексте эволюции культуры

Важнейший критерий разграничения — *историческая стадия развития культуры*.

Синкретизм (греч. *synkretismos*) в обобщенном смысле подразумевает «слитность, нерасчлененность, которая характеризует первоначальное состояние чего-либо»⁶⁶. Если это понятие приложить к сфере художественной культуры, оно приобретает такое значение: древнейшая форма бытия искусства, которая не подразумевает деления на виды, поскольку такого деления еще не произошло. То есть понятие «моноискусство» оказывается неактуальным: имеет место некое глобальное, всеобъемлющее полиискусство.

⁶⁴ Это понятие актуально в разных областях знания: в химии — синтез сложных соединений из более простых; в философии — «тезис-антитезис-синтез» (диалектика Гегеля).

⁶⁵ Е.Е.Соловьева в своей статье ставит вопрос так: «не является ли синтез искусств мифом? как он соотносится с понятием синкретизма?» [Соловьева 2008, 29].

⁶⁶ Синкретизм // Толковый словарь иностранных слов Л.П.Крысина. М., 2008.

По-видимому, в наибольшей мере синкретизм был присущ древнейшим, первобытным культурам. В ходе исторической эволюции из изначального синкретического «сплава» постепенно стали выделяться самостоятельные виды искусства.

Обособление искусства слова началось довольно рано: применительно к древним цивилизациям уже принято говорить о литературе. Но существенная часть литературного наследия древности (и эпос, и лирика, и драма) — поэтические тексты, которые предполагали значительную долю музыкального начала: то было поющее слово⁶⁷.

Музыка как самостоятельное искусство стала обособляться существенно позже. Так, в древнегреческой культуре, с ее единой системой «мусических искусств», еще не было музыки в чистом виде; по словам Ю.Н.Холопова, «то, что мы называем музыкой — автономное искусство возвышенных звуковых форм — вообще отсутствует в Греции классического периода»⁶⁸.

В европейской культуре синкретизм слова и музыки имел место на протяжении всей эпохи Средневековья. Но в некоторых случаях они могли уже существовать раздельно. Так, даже в сфере поэтического творчества происходит освобождение слова от музыки (его постоянной спутницы): как пишет М.А.Сапонов, «в тот период, когда лирическая поэзия средневековой Европы была неотделима от музыки, когда она только пелась, <...> параллельно существовало нечто иное — книжная латинская поэзия, поэзия для молчаливого чтения, уже не требовавшая напева как обязательного природного условия своего существования, ибо она опиралась уже на собственную развитую теорию стихосложения»⁶⁹. С другой стороны, теперь и музыка способна оторваться от слова и функционировать самостоятельно: в некоторых жанрах позднего Средневековья музыкальное начало явно преобладает над вербальным (таковы метризованный органум и клаузула).

Размежевание музыки и словесности продолжалось во времена Ренессанса, но наиболее явным оно стало в эпоху Нового времени, когда музыка окончательно обрела свободу от руководившего ею слова. И именно в таких условиях становится актуальным понятие *синтез искусств*. Таким образом, синтез оказывается исторически более поздней формой совместного существования искусств, чем синкретизм.

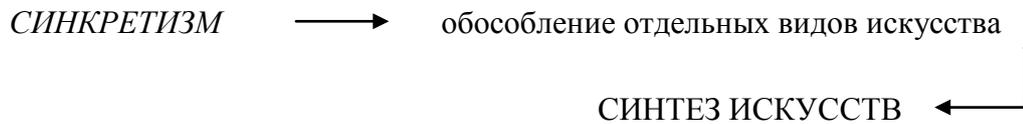
Генетическая связь между ними такова: изначально было синкретическое единство; позже оно распалось на отдельные виды искусств; далее они вступают в синтез. К данному

⁶⁷ Лишь проза, характерная для отдельных литературных жанров, представляла собой чисто словесное явление. Но художественная проза — явление сравнительно более позднее, чем поэзия (в литературе разных народов).

⁶⁸ [МТС, 45].

⁶⁹ [Сапонов 2004, 200–201].

случаю вполне применимы законы диалектики: синтез искусств возникает как отрицание отрицания (сначала отрицается единство, затем — разделенность). И в результате образуется некое новое качество.



В чем же проявляется качественное отличие между синтезом и синкретизмом? Прежде всего это *принципиально разные типы художественного мышления*. В условиях синкретического искусства сам художник воспринимает слово и музыку как единство: в его сознании сразу возникают словесно-музыкальные образы. Как отмечает М.А.Сапонов по поводу эпических жанров средневековой Европы, «в соотношениях словесного и музыкального навыков искусство носителя эпоса можно приравнять к профессионализму поющего поэта: не стихотворца и композитора по совместительству, а именно певца, мыслящего вербально-мелодически»⁷⁰. А художник, сформировавшийся в условиях уже разделенных искусств, мыслит иначе: он осознает обособленность обоих искусств, но стремится вернуть единство, добиться гармоничного их союза.

Между синкретизмом и синтезом нет определенной границы — как теоретической, так и исторической. Это связано с тем, что историческая эволюция культуры происходила достаточно плавно. Когда разделение искусств уже наметилось, отголоски синкретизма продолжали заявлять о себе.

Безусловные образцы *синкретического искусства* — архаичный фольклор, ранние пласты литургической монодии и светских песен средневековой Европы.

Богослужебные и светские жанры позднего Средневековья (XIII–XIV век) уже демонстрируют переходный характер. С одной стороны, синкретический тип мышления по-прежнему имеет место. Однако формирование обширного корпуса напевов, которые оттачивались в течение предшествующих веков и достигли высокого художественного уровня, приводит к тому, что напев обретает некоторую самостоятельность и к нему может быть приложен другой текст (что принято обозначать термином «контрафактура»). То есть создание нового напева вместе с новым текстом перестает быть единственно возможным творческим методом.

О *синтезе музыки и слова* можно говорить в связи с вокальными композициями Ренессанса (месса, мотет, мадригал) и Нового времени (оперы, оратории и кантаты, песни и романсы). Указанные жанры в большинстве случаев предполагают текстовый первоисточник

⁷⁰ [Сапонов 2004, 208].

— канонический богослужебный текст, литературное произведение (стихотворение, поэма, роман и т.д.).

Один из важных признаков синтеза искусств состоит в том, что в творческом процессе нередко задействованы два участника — поэт и композитор: мадригалы Б.Тромбончино на стихи Микеляндржело Буонарроти, кантаты И.С.Баха на тексты Заломона Франка и т.д. В синкретическом искусстве обе эти роли непременно принадлежали одному человеку — если вообще можно говорить о конкретном авторе.

10.2. Степень сплоченности художественных компонентов

Как синкретизм, так и синтез предполагают единство вербальных и музыкальных компонентов. Но и характер их взаимодействия, и степень взаимосвязи между ними оказываются различными. Если для синкретического искусства слитность, спаянность элементов целого является неперенным условием, то синтез слова и музыки может оказаться «различным по прочности» — в зависимости от «температуры», которая была достигнута в процессе соединения. При небольшом нагреве компоненты лишь сцепляются друг с другом, при сильном происходит полное их сплавление.

Целесообразно наметить следующие две градации: высокая степень слитности музыки и слова (обозначим ее как взаимопроникновение) и малая степень их сплоченности (параллельное развертывание).

Взаимопроникновение: музыка насыщается словом, а слово — музыкой; словесный и музыкальный ряды строго скоординированы друг с другом во времени. Целое обладает единством как в материально-звуковом аспекте (образуется звучащий монолит), так и в смысловом. Насыщение слова музыкальным началом означает, что слово не просто произносится, а поется. Разъединение музыкального и словесного рядов имело бы серьезные последствия для формы целого, вплоть до ее разрушения (подобное расслоение может быть лишь воображаемым, в аналитических целях).

Очевидно, что синкретизм подразумевает максимально выраженное взаимопроникновение компонентов. В условиях синтеза искусств, как правило, также наблюдается тенденция к возможно большему единству вербального и музыкального: судя по многочисленным теоретическим трактатам и композиторским манифестам (от Царлино и Вичентино до Даргомыжского и Вагнера), разные поколения композиторов ставили перед собой задачу добиться оптимального — в представлении той или иной эпохи — сочетания музыки и слова. Однако в условиях синтеза искусств возможна и иная ситуация.

Параллельное развертывание: музыкальный и словесный ряды не вступают в глубинное взаимодействие, а лишь накладываются один на другой; координация между ними

может быть слабо выраженной, как будто они разворачиваются независимо друг от друга. Слово не насыщается музыкальным началом: напротив, оно стремится сохранить свою звуковую специфику. Поэтому одно из условий параллельного развертывания таково: слово не поется, а читается вслух (за счет чего его звучание обособляется). Связь между словом и музыкой — преимущественно смысловая: соединение данного текста с данной музыкой обусловлено общим замыслом автора. Они могли бы функционировать как два самостоятельных произведения: их разделение не привело бы к серьезным последствиям.

Подобное явление характерно для драматического театра и кино: как правило, музыке там отводится вспомогательная роль, и словесный текст, несущий основную смысловую нагрузку, произносится поверх фонового звучания музыки. На параллельном развертывании основаны музыкальные композиции с читаемым текстом (мелодрама, мелодекламация). Всё же такая разновидность синтеза искусств представляется довольно специфической; получившая заметное распространение лишь на рубеже XIX–XX веков, в общеисторическом масштабе она оказывается менее значимой, чем синтез-взаимопроникновение. Стремление к как можно более тесному слиянию музыки и слова выглядит более естественным, органичным: это подтверждает музыкальная практика предшествующих столетий.

10.3. Последовательность создания текстового и музыкального рядов

Знаменитый трубадур XII века Арнаут Даниель как-то изрек: «на эту музыку, приятную и веселую, я кладу слова»⁷¹. Эта фраза, с одной стороны, отражает проблему исторического характера (уже затронутую выше): в искусстве позднего Средневековья синкретизм музыки и слова постепенно вытеснялся иным типом художественного мышления. Но за этой же фразой скрывается и проблема теоретическая: в какой последовательности сочиняются напев и текст? как соотносятся художественные компоненты по времени их создания?

Остановимся на этой проблеме подробнее, представив все логически возможные варианты. Каждый из них получает подтверждение на практике, что будет видно из примеров.

1) *Словесный текст и музыка появились на свет одновременно*; они не существовали до того момента, как была создана композиция. То есть речь идет о синхронии творения.

Это один из признаков синкретического искусства; образцы уже упоминались выше (ранние пласты фольклора, менестрельной культуры и богослужебного пения). Однако этот ряд можно дополнить примерами из более поздних эпох. Так, если оперный композитор является одновременно и либреттистом, он может при создании текста сразу намечать ключевые музыкальные темы (как нередко бывало у Р.Вагнера). Сходная ситуация возникает,

⁷¹ Цит. по: [ПСЕ, 42].

если поэт и композитор работают в тесном сотрудничестве (подобный тандем был у братьев Гершвинов: Айра сочинял тексты песен, Джордж — музыку).

Еще одно примечательное явление — бардовская песня: в чем-то это аналог песни менестрельной. Но музыкальное мышление современных бардов неизбежно оказывается иным, чем у их коллег, творивших 700–800 лет назад: оно не синкретично, хотя слова и музыка рождаются в едином творческом акте. Таким образом, синхрония создания музыки и текста, будучи одним из признаков синкретизма, возможна и в условиях синтеза искусств.

2) *Сначала был словесный текст*; на его основе сочинена музыка.

Приводить примеры нет необходимости: им несть числа. Разумеется, для синкретического искусства такая ситуация неприемлема; омузыкаливание готового слова характерно именно для синтеза искусств (вокальная музыка Ренессанса и Нового времени).

3) *Сначала была музыка*; к ней присоединен только что сочиненный текст.

В менестрельной практике была довольно широко распространена техника контрафактуры — перетекстовка целой песни; об этом как раз свидетельствует высказывание Арнаута Даниеля, цитированное выше. К контрафактуре нередко прибегали миннезингеры: они брали провансальские напевы и приспособляли к ним немецкие тексты⁷².

В более поздние времена создание текста на основе уже имеющейся музыки также практиковалось, хотя и сравнительно редко. Так, Дж.Доуленд (рубеж XVI–XVII веков) сочинял паваны и гальярды для лютни, а затем добавлял к ним текст, и получались песни⁷³.

Пьеса А.Глазунова «Испанская серенада» ор.20 №2 в оригинале предназначалась для виолончели с оркестром; в середине XX в. было сделано переложение для голоса и фортепиано, причем подставлены стихи М.Улицкого «Сердце, сердце, чему ты так радо, отчего ты полно огня?» По-видимому, стихи были сочинены специально для этой музыки, поскольку структура поэтических строк изменчива, но при этом гибко следует за мелодией Глазунова.

4) *И текст, и музыка существовали изначально*, но отдельно; затем были соединены.

Это явление довольно редкое; из отдельных примеров упомянем следующие.

С.Барбер, «Agnus Dei»: музыка изначально была медленной частью струнного квартета этого же автора, а текст — канонический латинский.

Глинка — Лермонтов, «Молитва»: по признанию композитора, однажды, «оставшись один в сумерки... почувствовал такую глубокую тоску, что, рыдая, молился умственно и выимпровозировал “Молитву” без слов для фортепьяно. К этой молитве подошли слова

⁷² См. [ПСЕ, 36–37].

⁷³ [РП, 69].

Лермонтова «В минуту жизни трудную»⁷⁴. То есть сначала была создана фортепианная пьеса (датирована 1847 годом), а затем Глинка соединил ее со стихотворением Лермонтова.

Только первый случай из четырех соответствует нормам синкретического искусства. В условиях синтеза искусств возможны все четыре случая, хотя для синтеза более характерно либо добавление второго компонента к уже имеющемуся первому, либо соединение изначально разделенных компонентов.

Общая тенденция такова:

синкретизм = синхронизм создания музыки и слова,

синтез = несинхронность их появления.

В связи с обсуждением особенностей творческого процесса (его единства или разделенности) следует остановиться еще на одном вопросе: *соотношение во времени трех стадий — создание, исполнение, восприятие*.

Для синкретизма характерно единство всех трех указанных этапов. Это подтверждает Е.В.Назайкинский: «слитность ... не только средств, позднее отошедших к разным видам искусства, но и особая временная слитность звеньев самого процесса»; «синхронизм творения, воплощения и восприятия является основным принципом»⁷⁵.

Не-синкретическое искусство предполагает разделение этапов — по крайней мере, первого и второго. Композитор пишет оперу или цикл романсов, и лишь какое-то время спустя исполнители донесут его до слушателя⁷⁶.

10.4. Искусство прикладное и автономное

При выявлении различий между синтезом и синкретизмом необходимо затронуть и такой критерий: *связь искусства с жизненной средой*. С данной точки зрения любое искусство допускает разграничение на два рода — «прикладное» и «автономное»; такого разделения, в указанных терминах, придерживается Ю.Н.Холопов⁷⁷.

Прикладное искусство предполагает зависимость искусства от жизненных функций — бытовых или обрядовых: таковы, к примеру, различные компоненты богослужения (храмовая архитектура, иконопись, церковная музыка). Подобное искусство имеет достаточно выраженный утилитарный характер: оно предназначено для реализации каких-либо

⁷⁴ [Глинка 1988, 130].

⁷⁵ [Назайкинский 2003, 118; 120].

⁷⁶ А в век технического прогресса, как известно, разделению подверглись и два последних звена: запись музыки в студийных условиях (процесс исполнения) и последующая трансляция через СМИ либо воспроизведение на аудионосителях (процесс слушания).

⁷⁷ [Холопов 2006, 39].

практических нужд. Жизненно-бытовая функция — нечто отсылающее уже за пределы искусства; поэтому прикладное искусство, будучи явлением художественным, непосредственно контактирует со сферой внехудожественного.

Автономное искусство имеет тенденцию к высвобождению от прикладных функций. Его предназначение уже не чисто утилитарное — быть на службе у чего-либо, а в большей мере эстетическое — удовлетворить потребность в красоте, породить ощущение гармонии человека и мира. Для искусства музыки это означает: музыка, предназначенная только для слушания, а не для сопровождения каких-либо обрядов или церемоний (религиозных или светских). «Пребывание в духе прекрасного — та “польза”, что заключена в искусстве звуков, польза — в возвышении души, а не в меркантильном смысле»⁷⁸.

Если совместить две оппозиционные пары: «прикладное / автономное искусство» и «синкретизм / синтез искусств», получится следующее.

Синкретическое искусство, будучи исторически самым древним, по своей природе прикладное: оно предполагает обязательную включенность в жизненные процессы. На это указывает Е.В.Назайкинский, говоря о «слитности искусства и быта», наравне со слитностью «средств, позднее отошедших к разным видам искусства»⁷⁹. Таким образом, синкретизм не только объемлет все художественные компоненты (в частности, вербальные и музыкальные), но и вбирает в себя сферу внехудожественного, предполагая изначальную неразделенность искусства и жизни. Весьма наглядно это демонстрирует архаичный фольклор: все его компоненты (слово, пение, танец) складывались в единое целое в зависимости от той или иной жизненной ситуации, от того или иного жанра — будь то свадебные величания или весенние заклички, похоронный причет или трудовые припевки.

Данное утверждение вполне срабатывает лишь тогда, когда речь идет о самых ранних, древнейших стадиях историко-культурного процесса. Более поздние, «переходные» явления, содержащие в себе отголоски синкретизма, уже наделяются признаками искусства автономного: так, старопровансальская лирика — песни для улаждения слуха.

Обособление отдельных видов искусства, пришедшее на смену синкретическому единству, означало, что человек стал осознавать особую роль искусства как эстетического феномена: разные виды искусства взывают к разным уголкам человеческого сознания, обладают теми или иными особенностями духовного воздействия. То есть по мере утраты синкретического единства (формирование моноискусств) происходила и автономизация искусства (освобождение его от прикладных функций).

⁷⁸ [Холопов 2006, 39].

⁷⁹ [Назайкинский 2003, 118].

И порождения отдельных видов искусства, и образцы синтеза искусств допускают разную степень включенности в жизненную среду: они могут быть отнесены как к прикладной, так и к автономной ветви. Образцами прикладного искусства, в котором синтезируются музыка и слово, могут служить мессы композиторов Ренессанса и Нового времени (в них канонический богослужебный текст озвучен музыкальными средствами данной эпохи). Примеры автономного словесно-музыкального искусства весьма многочисленны: это различные жанры XVII–XIX в. (оперы, светские оратории и кантаты, романсы и песни).

Подведем итог рассуждениям о синкретизме и синтезе искусств: сведем вместе результаты сравнения по всем упоминавшимся критериям.

Синкретизм	Синтез
<i>изначальное единство; отдельные виды искусства еще не существуют</i>	достигнутое единство; объединение искусств, которые существуют по отдельности
<i>древнейшая форма существования искусства</i>	более поздняя форма совместного существования искусств
<i>особый тип художественного мышления: неразделенность вербального и музыкального в сознании человека</i>	«разделенность» сознания художника: слово и музыка мыслятся как самостоятельные данности, которые требуется свести воедино
<i>единство всех художественных средств, их взаимопроникновение</i>	степень слитности может быть различна: как взаимопроникновение, так и параллельное развертывание
<i>одновременность создания всех компонентов художественного целого</i>	возможна и одновременность, и разновременность
<i>единство творческого процесса — создание, исполнение, восприятие</i>	тенденция к разграничению этапов (их разделенность во времени)
<i>единство искусства и жизни: искусство прикладное, непременно наделенное жизненной функцией</i>	связь искусства и жизни более или менее сильная (синтез — в условиях искусства прикладного или автономного)

Вопросы, обсуждавшиеся на протяжении этого параграфа, достаточно важны и с методологической точки зрения: они имеют прямое отношение к анализу художественных образцов. Укажем на некоторые практические последствия.

1) Является ли данный образец музыки с текстом порождением синкретизма или синтеза искусств? Об этом не стоит забывать, когда при анализе возникает необходимость отделить текстовый ряд от музыкального и рассмотреть их по отдельности. Если приходится

работать с образцом синкретического искусства, излишне резкое разделение на «отдельно текст» и «отдельно музыку» может привести к некорректным утверждениям и даже ошибочным выводам. Кроме того, в связи с текстовой составляющей может встать вопрос о литературном первоисточнике; но в случае синкретического искусства такой вопрос вообще теряет смысл.

2) В какой последовательности создавались текст и музыка в данной композиции? Это важно знать ради лучшего понимания того, как происходит взаимодействие слова и музыки. Каково соотношение ролей? кто ведущий, а кто ведомый? Это во многом зависит от того, кто появился на свет раньше, а кто позже. Если музыка существовала изначально, а текст был к ней добавлен, то музыка обязательно продиктует тексту свои структурные требования; если изначально существовал текст, то он, скорее всего, предъявит свои требования музыке. При синхронном рождении текста и музыки проблема оказывается неоднозначной: факта их одновременного появления недостаточно, чтобы расставить приоритеты. Но, несомненно, вопрос «истории создания» не должен игнорироваться при анализе.

3) Является ли данный образец порождением искусства автономного или прикладного? Этот вопрос оказывается для исследователя исключительно важным. Ведь речь заходит о жанровой природе, а жанр — мощный фактор, обуславливающий художественный результат.

§ 11. К понятию «форма». Формы музыки с текстом

Обсудив ряд вопросов, связанных с искусством как таковым, перейдем к более частным категориям. Обратимся к следующей триаде:

искусство — творение (порождение) искусства — форма

Все члены этой триады неразрывно связаны друг с другом. Первый — обозначает особую сферу духовно-практической деятельности человека; следующие два — раскрывают его, указывают на то, в чем именно искусство реализуется. Искусство не существует вне конкретных его творений; творению обязательно присуща некая форма.

Указанная триада актуальна для любых видов искусства. Ее можно рассматривать применительно и к музыке, и к словесности, и к объединению музыки и слова.

Основная цель последующих рассуждений — уточнить понятие «форма» в связи с перечисленными искусствами. Но сначала затронем несколько вопросов общеэстетического характера, попутно сделав некоторые терминологические уточнения.

11.1. Художественный объект и художественная форма

Какой термин был бы пригоден для обозначения «творения, порождения искусства»?

Произведение искусства (или художественное произведение) — вполне традиционный термин. Но при тщательном рассмотрении оказывается, что сфера его применения несколько ограничена. Так, применительно к музыке его принято интерпретировать следующим образом: «произведения — автономные, законченные и более или менее однозначно зафиксированные (в памяти, в нотах, в звукозаписи) художественные объекты, созданные авторами-композиторами и требующие адекватного исполнения и восприятия»⁸⁰. То есть необходимые критерии произведения следующие:

- то, что завершено, зафиксировано («произведено»);
- то, что имеет автора («кем произведено»).

Если обратиться к таким явлениям, как народная песня или средневековый литургический напев, то окажется, что названные признаки им не вполне присущи. Действительно, указанные примеры обладают такими особенностями, как изменчивость, вариантность⁸¹. Кроме того, образцы древнего искусства, бытовавшие скорее в устном виде, чем в письменном, не предполагали конкретного авторства: в их создании могли принимать участие разные поколения анонимных творцов.

Одним словом, если мы включаем в орбиту исследования древние пласты культуры, термин «произведение искусства» оказывается не вполне уместным. В этой ситуации необходимо воспользоваться каким-то нейтральным по смыслу словом. Например, «объект»: «явление, предмет, на который направлена какая-либо деятельность»⁸² (применительно к искусству это деятельность художника-творца). Чтобы подчеркнуть принадлежность подобного объекта сфере искусства, понадобится уточнение: *художественный объект*.

Подобный термин встречается в трудах видных филологов, культурологов и музыковедов. Так, он упоминается в приведенном выше высказывании Е.В.Назайкинского; его неоднократно использует М.М.Бахтин в своем исследовании «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве»⁸³.

⁸⁰ [Назайкинский 1982, 14].

⁸¹ Народная песня, как правило, существует во множестве вариантов и может меняться от поколения к поколению; григорианские песнопения на раннем этапе их формирования также обладали изменчивостью, пока не откристаллизовались в более поздние века.

⁸² Объект // Толковый словарь иностранных слов Л.П.Крысина. М., 2008.

⁸³ [Бахтин 1975, 16; 32]. Причем термин дается в двух вариантах (по-видимому, эквивалентных): «художественный объект» и «эстетический объект». Бахтин также отмечает некоторую узость термина «художественное произведение» и считает, что его следует заменить на более общий: «... художественное произведение, точнее, эстетический объект» [там же].

Слово *художественный* оказывается в данном случае ключевым. Именно наличие некоего художественного начала в том или ином творении рук человеческих возносит его на особую ступень, придает ему ценность особого рода — то, что принято называть эстетической ценностью. Мы не будем углубляться в проблему «что есть художественное» (ибо это неисчерпаемая тема для дискуссий); но, ввиду особой важности самой категории, ее актуальности для любого исследования, связанного с искусством, всё же обозначим возможное ее толкование, со ссылкой на положения современной эстетики. Итак, художественное (по отношению к творению, объекту), по-видимому, подразумевает: наличие внутренне упорядоченного единого целого⁸⁴; создание «по законам красоты», то есть соответствие тем представлениям о красоте, которые присущи данной эпохе или стилю⁸⁵; наконец, принадлежность сфере духовного, насыщенность духовной энергией⁸⁶.

Не упуская из виду категорию «художественное», перейдем к понятию «форма». Термин *художественная форма* встречается во множестве разных источников: и в энциклопедических статьях, и в специальных исследованиях; в частности, он активно используется в цитированной выше работе М.М.Бахтина⁸⁷. Нельзя не упомянуть и фундаментальный труд А.Ф.Лосева «Диалектика художественной формы»⁸⁸.

Приведем несколько определений этого понятия, взятых из различных источников.

⁸⁴ «Художественность произведения искусства проявляется в целостности, которая выражается в соразмерности» [Произведение художественное // Эстетика...].

⁸⁵ «Художественность — мера эстетической ценности произведения искусства, степень его красоты» [там же].

⁸⁶ В.В.Бычков — один из авторитетных представителей современной эстетической науки — отмечает ключевое значение категории «духовное» для эстетического сознания в целом и для искусства в частности. Приведем цитату из его книги «Эстетика» [Бычков 2004, 7]: «В сущностно-метафизическом смысле эстетика — это особая форма бытия-сознания; некое *специфическое духовное поле*, в котором человек обретает *одну из высших форм бытия*, ощущение и переживание полной и всецелой причастности к бытию. <...> Существенной частью этого духовного поля является *искусство* как деятельность и результат деятельности сознания, относящегося к сфере эстетики [курсив наш — Г.Р.]».

О духовной сущности искусства много размышляли не только теоретики, но и сами художники-творцы. Так, В.В.Кандинский, излагая свои эстетические воззрения в книге «О духовном в искусстве» (само название уже говорит о многом), дает такую формулировку: «Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и ввысь <...>. Оно есть движение познания» [Кандинский 1992, 15].

⁸⁷ [Бахтин 1975, 55–58].

⁸⁸ [Лосев 1995].

«Форма — эстетический порядок (“гармония”) как положительное ценностное качество произведения; данное значение выявляется в термине-антониме к форме — бесформенность».

Это определение Ю.Н.Холопова⁸⁹ адресовано форме музыкальной, но его вполне возможно адресовать и художественной форме вообще, поскольку оно фиксирует важнейшую идею: *упорядоченность, оформленность*, которая противостоит беспорядочности, хаотичности.

«Понятие, обозначающее конструктивное единство художественного произведения, его неповторимую целостность. Включает в себя понятия архитектурной, музыкальной и других форм»⁹⁰.

Данное определение чуть более узкое, оно отражает одно из важнейших свойств, присущих феномену формы: *единство, целостность*. В данной цитате отмечено также, что понятие формы универсально, оно охватывает разные виды искусства.

«Художественная форма является средством (или комплексом средств), с помощью которого формируется художественное содержание произведения»⁹¹.

Представление о форме как о системе (комплексе) художественных средств, характерных для данного вида искусства, — одно из самых распространенных в эстетической науке.

Можно дать и такое определение: художественная форма — система организации материала, из которого создан художественный объект; некое организующее начало, принцип, закон организации (такой подход к форме, в связи с музыкой, также фигурирует в упомянутом труде Ю.Н.Холопова).

Но форма, разумеется, не сводится лишь к материальной конструкции: она всегда насыщена смыслом, содержанием. Представление о форме как исключительно материальном воплощении художественного объекта было бы явно упрощенным: форма утратила бы свое неповторимое «нечто», глубинные пласты смысла. Более корректен такой подход: форма — системно организованный, упорядоченный материал, насыщенный определенными смыслами. То есть форма сама по себе допускает рассмотрение в двух аспектах — материальном и смысловом. Таким путем мы избегаем разделения на «форму и содержание» (известная антиномия, которая в современной гуманитарной науке подвергается критике)⁹².

⁸⁹ [Холопов 2006, 14].

⁹⁰ Форма художественная // Энциклопедия эпистемологии и философии науки. М.: Канон +, 2009.

⁹¹ [Художественная форма // Философия...].

⁹² Приведем несколько высказываний Ю.М.Лотмана по этому поводу: «дуализм формы и содержания должен быть заменен понятием идеи, реализующей себя в адекватной структуре и не существующей вне этой структуры»; «идея ... выражается во всей художественной структуре»; «вне структуры художественная идея немислима» [Лотман 1998, 24].

В свою очередь, художественная форма как единая материально-смысловая структура является *одним из аспектов, в котором может быть рассмотрен художественный объект*. Форма — художественный объект как таковой, в его независимом от восприятия бытии («вещь-в-себе»). Категория формы — необходимое условие существования художественного объекта: согласно известному афоризму И.Гельдерлина, «жить — значит отстаивать форму»⁹³. Но объект пребывает не только сам в себе, но и в человеческом окружении. Это предполагает, с одной стороны, определенные условия его бытования, определенную жизненную функцию, а значит, некую жанровую принадлежность. С другой стороны, художественный объект существует в человеческом восприятии, а поскольку восприятие каждого человека индивидуально, смысловое поле объекта способно расширяться: он оказывается погруженным в тот или иной, постоянно меняющийся, контекст⁹⁴.

Таким образом, художественный объект — это единство трех аспектов:

- 1) объект «сам по себе» — художественная форма, онтологический аспект;
- 2) его предназначение в жизни человека — жанровая принадлежность, функциональный аспект;
- 3) его рецепция, то есть восприятие человеком — эстетический аспект.

Возможно, этими аспектами вся сложность данного феномена не исчерпывается; но, выделив их, мы показали различие между категориями «художественный объект» и «художественная форма».

11.2. Триада «искусство – художественный объект – художественная форма»

Теперь, уточнив термины для обозначения членов исходной триады, попытаемся применить ее к искусству музыки и искусству слова.

Музыка — Музыкальное произведение — Музыкальная форма

Словесность — Словесный текст — Текстовая форма

Эти термины нужно прокомментировать, уточнить спектр их значений. Достаточно ли они приемлемы в связи с интересующей нас проблематикой; насколько они универсальны?

Музыкальное произведение. Как было сказано выше, термин «произведение» имеет ограниченную сферу применения. Если говорить о всевозможных художественных объектах, включающих в себя музыку, то, очевидно, далеко не все из них будут соответствовать критериям произведения (таковы образцы древнего синкретического искусства). Но если

⁹³ Это изречение приведено в кн.: Гарин И.И. Пророки и поэты. Т.1. М., 1992.

⁹⁴ Кроме того, именно через восприятие, истолкование и оценку общественной средой данный объект приобретает статус художественного, обретает эстетическую ценность.

объект порожден именно искусством музыки, то есть немusикальные компоненты проявляются незначительно (будь то элементы других искусств или выраженная прикладная функция), ему будут присущи все основные признаки произведения⁹⁵. Такая ситуация характерна для эпохи Нового времени: именно тогда особое значение приобрел феномен «музыки для слушания» (вне прикладных нужд); произошло осознание индивидуальности, неповторимости автора и его творения; в сознании музыкантов закрепились категория *opus perfectum et absolutum* — по сути, эквивалент «произведения»⁹⁶. Итак, если речь идет об искусстве музыки как таковом, термин «музыкальное произведение» вполне уместен.

Музыкальная форма. Термин очень объемный, вбирает множество значений. Так, Ю.Н.Холопов в своих работах дает их более десяти (!). Вот одно из них:

«Структура музыкального произведения; совокупность элементов музыки в их слаженном взаимодействии и логическом соподчинении»⁹⁷.

Сходное определение (более подробное):

«целостная организация мелодических мотивов, лада и гармонии, метра, многоголосной ткани, тембров и других элементов музыки»⁹⁸.

Это, разумеется, лишь один из аспектов понятия (он раскрывает форму как структуру, воплощенную в звуках), но — один из важнейших: форма мыслится как объединяющее начало для всех звуковых элементов, из которых складывается музыкальное творение.

Понимание формы как единичной, неповторимой, присущей данному творению системы организации целого не исключает и другого аспекта того же понятия: «тип музыкальной композиции, порождающая модель по отношению к произведениям, построенным по ее закону». А наивысшим по значительности становится общепризнанное определение, уже упоминавшееся ранее: «эстетический порядок, “гармония” музыкальной композиции как положительное ценностное качество произведения»⁹⁹.

⁹⁵ Музыка, освободившаяся от немusикальных «опор», подразумевает цельность и завершенность — за счет собственно музыкальных средств; отсюда следует стабильность и письменная фиксация. Разумеется, из этого правила возможны исключения (например, алеаторные композиции XX века).

⁹⁶ Категория «*opus perfectum et absolutum*» появилась в теоретических трудах еще в XVI веке — у Н.Листения (1533 г.) На это указывает Т.В.Чердниченко, со следующим комментарием: «нотированный опус уже фактом графической своей выделенности из времени превращен в “постоянный”, равный себе и потому “совершенный и абсолютный”» [Чердниченко 1988, 47].

⁹⁷ [Холопов 2006, 15].

⁹⁸ [Холопов 1998].

⁹⁹ [Холопов 2006, 15].

Словесный текст. В лингвистических источниках этот термин наделяется разными оттенками значений, поскольку само понятие текста весьма объемно, предполагает рассмотрение во многих аспектах (позже, в главе 3, это будет показано). Один из общепризнанных аспектов таков: «коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия»¹⁰⁰. Очевидно, что речь идет о тексте именно как о художественном объекте, произведении искусства слова. То есть термин «словесный текст» вполне подходит в качестве среднего члена нашей триады.

Текстовая форма — термин, требующий особого комментария. Понятие формы, столь важное для музыковедения, находит применение и в филологической среде, но, по видимому, не столь интенсивное. Примечательно, что в отечественных словарях по эстетике и по литературе за последние 20–30 лет не появлялось специальных статей под названием «форма»; это понятие рассматривается только в паре с «содержанием», что вызвано, очевидно, стремлением авторов показать неразрывное единство двух аспектов художественной формы («форма содержательна, содержание оформлено») ¹⁰¹.

У филологов понятие формы чаще возникает в связи с поэтическими текстами (может быть, по той причине, что поэзия — область словесного искусства, которой присуща наибольшая оформленность, строгая, выверенная организация). В частности, закрепился термин «твердые поэтические формы» — типовые, устоявшиеся поэтические структуры наподобие сонета, рондо, виреле¹⁰².

В некоторых источниках указано, что понятие «форма» применимо и к поэзии, и к прозе. «К числу традиционных форм в литературе можно отнести форму сонета, элегии, оды, рассказа (так называемые малые формы), повести, романа, многотомного литературного цикла»¹⁰³; «повествовательные прозаические произведения делятся на две категории: малая форма — новелла <...> и большая форма — роман»¹⁰⁴. В подобных формулировках, очевидно, речь идет о форме как типовой, устоявшейся структуре словесного произведения.

Однако для музыковедческих нужд — в связи с анализом музыки с текстом — есть потребность спроецировать на понятие формы в словесности все основные аспекты формы музыкальной, установить параллелизм этих понятий.

¹⁰⁰ [Пищальникова 1984, 3].

¹⁰¹ Статьи с заглавием «Форма и содержание» есть, в частности, в изданиях: ЛЭС; ЛЭ – Николюкин.

¹⁰² Твердые формы // ЛЭС.

¹⁰³ [Художественная форма // Философия...].

¹⁰⁴ [Томашевский 1999, 243; 257].

Ю.Н.Холопов предложил термин «текстовая форма» как аналог формы музыкальной. Он рассматривает и то, и другое как явления одного порядка, дает им определение, исходя из одних и тех же критериев.

<i>Текстовая форма</i>	<i>Музыкальная форма</i>
организация словесного материала	организация музыкального материала
повторность материала (как базовая категория формообразования)	

И музыкальная, и текстовая форма есть *система повторений*. Различия — в самом материале и в конкретных принципах работы с ним; но общая идея одинакова — так или иначе выраженная повторность каких-либо элементов. Текстовая форма, по Холопову, есть «организация не музыкального, а стихового материала, а именно: соотношение повторений и неповторений в системе рифм, в группировке стоп, стихов, в связях метрики, ритма и смыслового содержания»¹⁰⁵.

Отметим, что и другие музыковеды склонны употреблять понятие «форма» в связи с литературными творениями. Так, Е.А.Ручьевская, исследуя текст романа Толстого «Война и мир» (в связи с его претворением в опере Прокофьева), проводит параллель между формой литературной и формой музыкальной на основании того, что оба эти искусства — *временные*: «форма литературного произведения имеет прямое отношение к проблеме художественного времени, которое воспринимается в прозе в соотнесении с физическим временем»¹⁰⁶.

В завершение терминологического обзора кратко обсудим еще один термин: *формы музыки с текстом*. Именно так можно конкретизировать понятие художественной формы применительно к искусству, объединяющему музыку и слово. Здесь, казалось бы, возможен и другой вариант — «словесно-музыкальная форма», но он не вполне удобен, поскольку (см. § 4) в отечественном музыкознании фигурирует как синоним тексто-музыкальной формы; нам же нужен термин, обладающий более широким смыслом.

11.3. Формы музыки с текстом: система градаций

Художественные формы, синтезирующие музыку и слово, весьма разнообразны. В их число входят и тексто-музыкальные формы, но внутри общего множества они образуют лишь одну из областей: помимо тексто-музыкальных, существуют и иные роды форм, обладающие иными качествами. Важнейшим критерием разграничения здесь оказывается соотношение музыкального и вербального начал. В различных формах музыки с текстом это соотношение

¹⁰⁵ [Холопов 1975].

¹⁰⁶ [Ручьевская 2010, 31].

может широко варьироваться: от главенства вербального (при небольшой доле музыкального) до значительного проявления музыкального (при заметном ослаблении вербального).

Не останавливаясь на конкретной исторической эпохе, попытаемся наметить общую, пусть и несколько отвлеченную, систему форм, опираясь на указанный критерий. Можно представить некую *шкалу словесно-музыкального формообразования*, на которой соотношение музыкального и вербального начал будет плавно изменяться. Аналогичная шкала, демонстрирующая переход от искусства слова к искусству музыки, уже была намечена ранее (§ 9), но тогда речь шла о жанровых областях словесности и музыки, теперь же — о формах.

Разметку шкалы целесообразно начать с полярных областей. Они будут образованы формами *чисто словесными* и *чисто музыкальными*, то есть порождениями того или иного моноискусства. Поскольку, как уже неоднократно говорилось, никакой вид искусства не может быть изолированным от других, в таких формах возможно (и даже неизбежно) присутствие инородного начала — правда, весьма незначительное: в текстовых формах — следы музыкального, в музыкальных формах — отголоски вербального.

Между крайними позициями находятся промежуточные градации — формы, порожденные синтезом (либо синкретизмом) музыки и слова. Здесь логично наметить по крайней мере две области: формы, в которых преобладает вербальное начало (музыка подчинена слову), и формы, где вербальное и музыкальное примерно равноправны (или же музыка начинает доминировать). Обозначим их следующим образом: *тексто-музыкальная форма* и *музыкально-текстовая*. Перестановка слов в этих наименованиях неслучайна: на первом месте указано преобладающее в данной форме начало.

(ШКАЛА 3)

<i>(чистая словесность)</i>	<i>(слово и музыка)</i>		<i>(чистая музыка)</i>
текстовая форма (ТФ)	формы музыки с текстом: тексто-музыкальная форма (ТМФ)	музыкально-текстовая форма (МТФ)	музыкальная форма (МФ)

Определение рода форм, к которому относится данный образец (является ли он тексто-музыкальной формой или какой-либо иной) — одна из ключевых задач, которой будет посвящено дальнейшее исследование. Сейчас, в иллюстративных целях, приведем несколько примеров, пока что без подробных разъяснений, на каких основаниях тот или иной образец причислен к данному роду.

Текстовая форма: прежде всего это форма какого-либо произведения литературы (стихотворения, поэмы, романа). Сюда же могут быть отнесены и различные порождения синкретического искусства, в которых музыкальное начало представлено минимально, интонирование звучащего слова близко речевому: фольклорный жанр плача, литургический жанр чтений (тоны чтений в григорианике).

Тексто-музыкальная форма: в ней ведущая роль принадлежит тексту, хотя музыкальное начало уже достаточно ясно выражено. Таковы григорианские песнопения силлабического или невматического стиля — Gloria, Credo, Sanctus; средневековые светские песни — кансона, баллада, виреле, рондо.

Музыкально-текстовая форма: текст и музыка примерно равноправны, возможно и преобладание музыкального начала. Таковы изоритмические мотеты Машо и Данстейбла, полифонические композиции Окегема и Обрехта; арии из кантатно-ораториальных композиций И.С.Баха и его современников.

Музыкальная форма: в первую очередь находит воплощение в сфере чистой музыки, где вербальное начало проявляется не в материально-звуковом, но лишь в смысловом аспекте (предпосланное или скрытое слово): инструментальные миниатюры и сонатно-симфонические циклы классико-романтической эпохи. К данному роду, возможно, будут причислены и такие формы, где присутствует поющее слово, но явного конструктивного значения оно уже не имеет, то есть формообразующая инициатива безусловно принадлежит музыке: арии в форме рондо или сонатной форме — в операх Моцарта; крупные части симфоний с кратковременным включением вокальных голосов — наподобие финала «Фауст-симфонии» Листа.

Итак, среди форм, в которых непосредственно объединяются слово и музыка, мы будем различать два рода: формы тексто-музыкальные и музыкально-текстовые. Четкой границы между ними не существует: ТМФ плавно переходит в МТФ. С другой стороны, тексто-музыкальные формы непосредственно контактируют с собственно текстовыми, а музыкально-текстовые — с собственно музыкальными.

Это обусловлено неопределенностью границ между самими искусствами. В реальной художественной практике, как было показано выше, возможны разные пути реализации слова в музыке (слово, преподнесенное непосредственно или скрытое в смысловых недрах); существует множество жанровых областей (от вокальной музыки до инструментальной); имеются разные способы озвучивания слова (от чтения до пения).

В связи с этим возникает вопрос: насколько широко может быть трактовано понятие «форма музыки с текстом» и, соответственно, его производные — ТМФ и МТФ? Допустимо ли, к примеру, считать тексто-музыкальной такую форму, которая обусловлена текстом литературной программы, а музыкально-текстовой — форму, которой предпослан

поэтический эпиграф, задающий общий характер музыки? Очевидно, что подобные допущения совершенно стирают и без того зыбкие границы в систематике форм и жанров. Поэтому сферу применения указанных понятий было бы разумно ограничить. А именно: рассматривать только *музыку с озвученным текстом*, а еще точнее — *музыку с поющим словом*.

Разумеется, в аналитической практике возможны специфические ситуации, побуждающие к более широкой трактовке базовых понятий. Особенно это касается искусства XX века: так, всё чаще в музыкальную композицию включается читаемое, а не поющее слово; более того, в отдельных случаях словесный текст преподносится самим композитором как музыкальное произведение¹⁰⁷. Но в таких случаях всегда возможно сделать оговорку, допустить исключение из правила.

Предложенная шкала имеет несколько абстрактный характер: она представляет собой *теоретическую модель*, назначение которой — по возможности «структурировать» пространство художественных форм, наметить в нем некие внутренние области, исходя из логических соображений. Тем не менее, данная модель обнаруживает непосредственную связь с культурно-исторической реальностью.

Предполагается, что намеченные области — ТФ, ТМФ, МТФ и МФ — достаточно обширны, внутри каждой из них оказываются формы, обладающие разными оттенками свойств. Конкретный образец музыки с текстом занял бы на шкале то или иное положение — исходя из того соотношения вербального и музыкального начал, которое присуще именно этому образцу. Разумеется, обозначить его место на шкале можно лишь приблизительно, поскольку соотношение слова и музыки не подразумевает количественного измерения: возможна лишь некая качественная оценка.

Отметим, что данная шкала не только демонстрирует сформулированные ранее теоретические положения (о плавности перехода одного искусства в другое), но и отражает некоторые процессы, протекавшие в истории европейской музыки. Имеется в виду постепенное «высвобождение» музыкального начала, автономизация искусства музыки — от древнейших синкретических текстовых и тексто-музыкальных форм до собственно музыкальных форм классицизма-романтизма.

Разумеется, в реальности этот процесс протекал неравномерно, его невозможно свести к простой линейной схеме. Эволюцию словесно-музыкального искусства было бы уместно представить не как вектор, направленный от текстовых форм к музыкальным, а скорее как спираль, которая закручивается в указанном направлении. Эта эволюционная спираль образует многочисленные завитки — судя по тому, что в одну и ту же эпоху могли сосуществовать формы разного рода: и с ведущей ролью слова, и со значительной долей музыки.

¹⁰⁷ Подобные явления будут затронуты в пятой главе.

Шкала словесно-музыкального формообразования, таким образом, не является буквальным отражением исторических процессов: она лишь намечает общую тенденцию, без детализации. Однако настоящая работа не преследует цели подробного исторического исследования форм музыки с текстом. Для теоретического же исследования эта модель достаточно приемлема: ее основной смысл — показать положение тексто-музыкальных форм в ряду прочих форм музыки с текстом.

На следующем этапе исследования предстоит перейти от общих вопросов (философско-эстетических) к более конкретным (композиционно-техническим). Поскольку та или иная художественная форма есть упорядоченность, целостность и единство, ее анализ имеет целью установить, каким образом это единство достигнуто: в результате каких формообразующих процессов, под влиянием каких факторов складывается форма музыки с текстом.

Однако при изучении музыки с участием слова необходимо также уделить достаточно внимания словесному тексту как таковому, затронуть ряд вопросов, связанных со сферой лингвистики: текст как лингвистическая структура, возможные аспекты его анализа.

В главе третьей речь и пойдет об этом.

ГЛАВА 3. Словесный текст: лингвистический экскурс

§ 12. Понятие словесного текста в современном гуманитарном знании

Это понятие, как одно из основополагающих для данной работы, уже неоднократно появлялось на ее страницах. Однако оно требует более основательного рассмотрения в лингвистическом ракурсе. Хотя отдельные ссылки на специальные источники делались и ранее, сейчас предстоит более подробный экскурс в область языковедения.

12.1. Основные аспекты

Для начала необходимо уточнить определение словесного текста. В специальной литературе обнаруживается множество определений; найти единое и достаточно емкое — непростая задача. С одной стороны, этот феномен подразумевает нечто, обусловленное особенностями вербального языка; с другой стороны, он не сводится к исключительно лингвистическим категориям, выходит за рамки науки о языке. Для более полного его осмысления пришлось бы затронуть разные отрасли гуманитарного знания: семиотика, теория информации, герменевтика...

Современная лингвистика непосредственно контактирует с перечисленными науками, поэтому у языковедов принято рассматривать текст в различных аспектах. Приведем несколько цитат¹.

— Общелингвистический (структурно-смысловой) аспект:

«Текст <...> можно определить как объединенную смысловой и грамматической связью последовательность речевых единиц»²;

«...почти жестко фиксированная, передающая определенный связный смысл последовательность предложений, связанных друг с другом семантически»³.

— Семиотический аспект:

«Текст — это сообщение, существующее в виде такой последовательности знаков, которая обладает формальной связностью, содержательной цельностью и возникающей на основе их взаимодействия формально-семантической структурой»⁴.

¹ Все эти высказывания содержатся в хрестоматии Л.Г.Бабенко и Ю.В.Казарина «Филологический анализ текста» [2003, 4–8]; мы будем также делать ссылки на первоисточники.

² [Солганик 2000, 16].

³ [Откупщикова 1982, 28].

⁴ [Лукин 1999, 5].

— Коммуникативный аспект:

«Текст есть прежде всего понятие коммуникативное; <...> текст как процесс: порождение знаков коммуникатором и восприятие-оценка его реципиентом»⁵.

— Собирательное определение:

«Текст — некое упорядоченное множество предложений, объединенных различными типами лексической, логической и грамматической связи, способное передавать определенным образом организованную и направленную информацию. Текст есть сложное целое, функционирующее как структурно-семантическое единство»⁶.

Эти дефиниции отражают основные важнейшие свойства словесного текста. Очевидно, что данный феномен обладает как лингвистическими, так и экстралингвистическими свойствами (текст как система знаков, текст как информационное сообщение, коммуникативная единица). Но пока что остался незатронутым еще один аспект, который для нас особенно важен: текст как порождение искусства слова, объект художественного творчества.

12.2. Текст художественный и нехудожественный

Текст, в зависимости от его предназначения, наделяется разными функциями. Это может быть функция чисто утилитарная: оформленное речевое сообщение, которое информирует о чем-либо. Но, разумеется, текст может быть наделен и художественными функциями — теми, которые несет в себе само искусство: специфическое отражение явлений внешнего мира, самовыражение художника, приобщение к красоте, уход из сферы повседневного, жизненного в сферу возвышенного, духовного... Если текст отвечает подобным установкам, он приобретает статус художественного объекта. (Категория художественного вкратце обсуждалась в § 11.1.)

Приведем высказывание, которое отражает такой аспект понятия «текст».

— Художественный (эстетический) аспект:

«Художественный текст можно определить как коммуникативно-направленное вербальное произведение, обладающее эстетической ценностью, выявленной в процессе его восприятия»⁷.

Таким образом, в самом общем плане словесные тексты, созданные человеком, допускают разделение на художественные и нехудожественные — так же как литература, понимаемая в широком смысле, имеет множество разновидностей: помимо художественной, существует литература научная, техническая, публицистическая, справочная и т.д.

⁵ [Сорокин 1982, 66].

⁶ [Тураева 1986, 11].

⁷ [Пищальникова 1984, 3].

Однако художественное и нехудожественное не предполагают радикального противопоставления: между членами этой оппозиции нет определенной границы, и критерии разграничения относительны. Принадлежность искусству, наличие художественной функции, эстетическая ценность... — всё это допускает субъективную интерпретацию. Один читатель скажет, что не считает художественной литературой современные детективные романы (хотя подобный жанр, по идее, принадлежит именно этой ветви литературного творчества); другой же будет утверждать, что какое-либо исследование по математике или физике — высокохудожественное произведение (хотя оно относится в первую очередь к литературе научной). Об относительности критериев оценки красноречиво свидетельствует следующая цитата:

«Чем же художественный текст отличается от текстов других типов? Иногда говорят о его особой эмоциональности, но разве разговорная речь менее эмоциональна? Многие видят своеобразие художественного текста в его эстетичности. Но можем ли мы сказать, что все другие тексты лишены эстетической значимости? Научные тексты могут доставлять нам не меньше эстетического наслаждения. Различие состоит в том, что язык художественных текстов иной, нежели тот, к которому мы обращаемся, строя другие типы текстов. Художник слова пользуется общим языком, но для описания ситуации, посредством которой он выражает свою философию, свое понимание мира. Именно ситуация играет роль языка, выражающего некоторые общие идеи и представления автора о мире. Главное — в этой “двухэтажности” художественного текста»⁸.

То есть важным критерием художественности текста оказывается стилистика, отбор языковых средств (лексических, синтаксических, семантических). Художник, работая над данным текстом, как будто создает особый язык, «язык в языке»⁹. В романах Достоевского — свой язык, в поэмах Некрасова — свой; он становится воплощением художественного начала, присущего тому или иному творению того или иного автора.

12.3. Художественный текст и его свойства

Затронув проблему художественного / нехудожественного, мы вышли к понятию «художественный текст». Однако оно оказывается довольно широким и даже может увести несколько в сторону: в современной семиотике его принято распространять на самые разные виды искусства.

Так, в отечественном музыковедении уже вполне прижилось понятие музыкального текста; подробное теоретическое обоснование ему дал М.Г.Арановский:

⁸ [Мурзин, Штерн 1991, 18–19].

⁹ То, что в современной лингвистике принято обозначать термином «дискурс».

«Феномен музыкального текста к нотному не сводится. Даже в культуре письменной традиции музыкальный текст только начинается с нотного текста, но далеко выходит за ее пределы. <...> Музыкальный текст представляет собой структуру, построенную по нормам какой-либо исторической разновидности музыкального языка и несет тот или иной интуитивно постигаемый смысл»¹⁰.

В пластических искусствах (живопись, архитектура, скульптура) понятие художественного текста также оказывается актуальным.

Таким образом, необходимо разграничивать не только «текст художественный / нехудожественный», но и «текст словесный / несловесный»:

Художественный словесный текст	Художественный несловесный текст (музыкальный, живописный и т.д.)
Нехудожественный словесный текст (утилитарный)	

Говоря о феномене текста, нельзя обойти вниманием труды такого крупного ученого, как Ю.М.Лотман: в своих исследованиях он синтезирует самые разные области гуманитарного знания — литературоведение, семиотику, культурологию... В капитальном исследовании «Структура художественного текста» Лотман четко сформулировал основные положения, раскрывающие это понятие. Приведем некоторые выдержки из этой книги.

«Художественный текст — сложно построенный смысл. Все его элементы суть смысловые»¹¹.

«В основу понятия текста, видимо, удобно будет положить следующие определения.

1. Выраженность. Текст зафиксирован в определенных знаках и в этом смысле противостоит внетекстовым структурам. Для художественной литературы это в первую очередь выраженность текста знаками естественного языка».

Всякий текст имеет знаковую природу, то есть складывается из неких единиц, наделенных определенным смыслом. Поскольку в вербальном языке в роли основного знака выступает слово, можно сказать, что словесный текст имеет выраженность словами.

«2. Отграниченность. <...> Текст противостоит, с одной стороны, всем материально воплощенным знакам, не входящим в его состав, по принципу включенности — невключенности».

Применительно к словесному тексту это означает, что он включает некое множество слов, предложений, но зафиксирован и замкнут: он «не пускает» в себя прочие слова и предложения, изначально не вошедшие в его состав.

¹⁰ [Арановский 1998, 7].

¹¹ [Лотман 1998, 24].

«С другой стороны, он противостоит всем структурам с невыделенным признаком границы — например, структуре естественных языков».

Словесный текст как оформленная структура, имеющая границы, противопоставляется языку в целом как неоформленному материалу, потенциально не имеющему границ.

«Понятие границы по-разному манифестируется в текстах различного типа: это начало и конец текстов со структурой, развертываемой во времени, рама в живописи, рампа в театре. Отграниченность конструктивного (художественного) пространства от неконструктивного становится основным средством языка скульптуры и архитектуры».

Словесный текст относится к структурам, развертываемым во времени, поэтому его границы определяются самим фактом начала и окончания. Здесь высказана еще одна важная мысль: художественный текст разворачивается в собственном пространстве, отграниченном от обыденной жизни. В связи с пространственными искусствами этот тезис можно воспринимать буквально, но в переносном смысле он применим и к временным искусствам. Понятие художественного пространства отражает особое качество произведения искусства — не только его особую, уникальную «ауру», но и его возвышение над реальностью.

«3. Структурность. Текст не представляет собой простую последовательность знаков в промежутке между двумя внешними границами. Тексту присуща внутренняя организация, превращающая его <...> в структурное целое»¹².

Это положение особых комментариев не требует.

Вкратце обсудим еще ряд вопросов, связанных со спецификой словесного текста.

12.4. Текст записанный и текст озвученный

Как известно, возможны два способа преподнесения текста адресату: письменный (через запись и чтение) и устный (через произнесение и слушание). В первом случае текст предстает как комбинация графических знаков, во втором — как речевой поток.

По поводу их соотношения среди лингвистов бытуют разные точки зрения. Одни авторы утверждают, что текст в истинном смысле должен быть письменным:

«Текст — это сообщение (то, что сообщается) в письменной форме»¹³.

Другие же акцентируют внимание на речевой природе текста и считают особенно важным его звуковое воплощение:

«...реализованное в речи и оформленное в структурном и интонационном отношении иерархически построенное смыслообразование»¹⁴.

¹² [Лотман 1998, 61–63].

¹³ [Лосева 1980, 5].

¹⁴ [Алпатов 2005, 14].

Если принять во внимание исторические реалии, то окажется, что на протяжении длительного времени — до появления книгопечатания — словесные тексты бытовали преимущественно в устной форме: «раньше искусство слова существовало прежде всего для слуха, для публичного исполнения»¹⁵. В ситуации, когда бытие текста в звучании оказывается первичным, а в письменном виде — вторичным, возможен парадокс такого рода: «письменный текст есть лишь воспроизведение звучащего текста»¹⁶.

С другой стороны, именно письменное бытие текста, его немое прочтение отражает особую специфику искусства слова: феномен «внутренней речи», возможность воспринимать слово, минуя его звучание. Именно с утверждением печатного слова искусство литературы вполне обрело самостоятельность и набрало силу, превратившись, без преувеличения сказать, во властителя дум человечества.

Таким образом, оба способа бытования словесного текста в какой-то мере равноценны — как с онтологической точки зрения (само существование искусства слова), так и с исторической (становление и развитие этого искусства). Поэтому в дискуссии о том, что в первую очередь считать текстом — то, что прочитано вслух или то, что читается про себя, — мы будем придерживаться компромиссного решения: текст как «двуликий Янус».

Причем два его лика существенно отличаются друг от друга. При озвучивании качество восприятия текста будет отличаться от его восприятия при чтении глазами. Как отмечает Ю.Б.Борев, «художественная мысль в этом случае оказывается <...> семантически иной»¹⁷.

12.5. Текст, речь, язык

Словесный текст оперирует единицами вербального языка; с понятием языка тесно связано понятие речи. Как именно соотносятся друг с другом все три члена этой триады? Расположим их в таком порядке, чтобы они непосредственно вытекали друг из друга.

ЯЗЫК — «средство общения, орудие выражения мыслей и чувств»; «система единиц, которые <...> воспроизводятся в речи по определенным законам»¹⁸;

РЕЧЬ — «разные виды и акты использования языка как средства общения» (иначе говоря, процесс использования вербального языка в упомянутых его функциях); «речь может осуществляться в двух формах – внутренней и внешней; <...> внешняя речь, в свою очередь, может быть устной или письменной»¹⁹;

¹⁵ Литература // ЛЭ – Николукин.

¹⁶ [Харлап 1986, 12].

¹⁷ [Борев 1981, 319–320].

¹⁸ [Перетрухин 2009, 4].

¹⁹ [Там же].

ТЕКСТ: «...создаваемое в процессе речевой деятельности произведение»²⁰.

Логическая цепь такова: язык как инструмент — речь как процесс — текст как результат.

Любой текст допускает устное преподнесение, то есть может быть реализован в речи. Но насколько верно обратное: любая ли устная речь способна приобрести статус текста? Многие лингвисты считают, что «устная речь» и «произносимый текст» — явления разного порядка и их следует четко разграничивать.

Устная речь обусловлена нормами языка — его фонетикой, лексикой, грамматикой; текст, тем более художественный — нечто более упорядоченное, имеющее не только языковую (первичную), но и художественно-смысловую (вторичную) организацию. Об этом пишет И.Р.Гальперин:

«...устная речь — спонтанная, неорганизованная, непоследовательная; <...> имеет лишь звуковое воплощение, рассчитанное на слуховое восприятие»²¹;

«текст <...> представляет собой сознательно организованный результат речетворческого процесса»²².

Подчеркивается, что при создании текста как такового обязательно присутствует момент творчества, творческой активности.

Ю.М.Лотман в связи с данной проблемой отмечает следующее:

«Художественный текст противостоит всем структурам с невыделенным признаком границы — безграничности, “открытости” речевых текстов»²³.

Правда, здесь простое речевое сообщение тоже трактуется как текст, но важно, что «речевой текст» противопоставлен художественному²⁴.

Разноуровневость обсуждаемых понятий можно показать так:

РЕЧЬ (процесс, организованный на основе языковых норм)	
Спонтанная, неоформленная, еще не является текстом	Упорядоченная оформленная, существует как ТЕКСТ
Речевое сообщение — результат речевого акта	Словесный текст — результат творческого процесса

²⁰ [Перетрухин 2009, 4].

²¹ [Гальперин 1981, 18].

²² [Там же, 3].

²³ [Лотман 1998, 62].

²⁴ Автор, придерживаясь семиотического подхода, трактует понятие «текст» довольно широко. Однако мы будем придерживаться лингвистического подхода (как в высказывании И.Р.Гальперина), считая текстом то словесное высказывание, которое вполне оформлено.

Особое свойство текста, о котором сейчас шла речь, можно обобщенно сформулировать так: в независимости от способа преподнесения (устный или письменный), текст является результатом *творческой деятельности* человека, которая направлена на то, чтобы максимально упорядочить словесный поток. Слова народной песни, речь древнеримского оратора или рассказ, вышедший из-под пера писателя — все три перечисленных примера являются текстами, поскольку представляют собой результат работы мастеров слова (неважно — анонимных или вполне конкретных).

В настоящем параграфе были обозначены разные позиции, отражающие сложный, многоликий феномен словесного текста. Однако в научной работе, которая имеет музыкально-теоретическую направленность, вряд ли понадобится столь широкий охват данного понятия; правомерно сосредоточиться лишь на таких аспектах, которые принципиально необходимы при анализе музыки с текстом.

Перечислим аспекты, которые принимаются как базовые в пределах данной работы.

1) Текст — художественный объект, произведение словесного искусства (в отличие от нехудожественных, утилитарных текстов). Тексты, на основе которых создаются словесно-музыкальные композиции, в большинстве случаев — художественные²⁵.

2) Текст — результат творческой работы автора со словесным материалом (в отличие от спонтанной речи).

3) Текст — упорядоченное целое, обладающее связностью и единством (в отличие от фрагментарных лингвистических образований — отдельных слов, слогов, фонем; в определенных условиях и они могут быть наделены художественным значением, но еще не достигают статуса текста)²⁶.

²⁵ Хотя и не всегда: так, у Н. Мосолова есть цикл вокальных миниатюр на тексты газетных объявлений (1926 г.); но этот случай — именно исключение из правила, и в этом его своеобразие.

²⁶ В предыдущей главе были рассмотрены специфические явления — «фонетическая поэзия» и «фонетическая музыка»; они оперируют фонемами и группами фонем, но текст как таковой в них отсутствует. Отдельно взятое слово с семиотической точки зрения может выступать как текст, особенно если оно вводится в состав другого текста — не-словесного (так, название музыкального или живописного произведения семиотики расценивают как «текст в тексте»). Но мы всё же будем считать текстом достаточно масштабное и завершённое по смыслу высказывание: для реализации полноценного текста «требуется время».

§ 13. Членение текста. Масштабные уровни

Вербальная речь представляет собой единство слитности и расчлененности. В речевом процессе (а значит, и в его результативном проявлении — в тексте) объединяются две тенденции — разделение на составные части и одновременно объединение этих частей в целое.

Членимость текста — имманентное свойство, оно присуще ему изначально. Членение не является чисто формальной, механической процедурой — «был предложен текст, и мы его разделили на части». С одной стороны, сам текст подсказывает, какова его структура, и читатель по тем или иным признакам пытается выявить ее. С другой стороны, анализ этой объективно заданной структуры неразрывно связан с субъективной интерпретацией, то есть предполагает активное участие со стороны читателя (как будет показано далее, один и тот же текст допускает разные варианты членения, что вызвано индивидуальным его прочтением).

Задача настоящего параграфа — представить, опираясь на данные современной лингвистики, основные принципы членения текста, а также обсудить терминологию: как называется та или иная структурная единица, какие существуют варианты терминов и какие из них получили большее распространение в музыковедческом обиходе.

13.1. Аспекты членения текста

Членение текста допускает разные подходы; иначе говоря, один и тот же текст может быть рассмотрен в различных аспектах членения. Сосредоточимся на важнейших из них.

— *Грамматическое членение*: обособление грамматически оформленных единиц текста²⁷. Такие единицы — слова, словосочетания и предложения, составленные по правилам вербального языка — имеют вполне определенные границы, поэтому в этом аспекте членение, как правило, не предполагает каких-либо разночтений.

— *Структурно-смысловое членение*: выявление смысловых единиц текста, обусловленное его семантическим развертыванием²⁸. Единицы, на которые делится текст, должны быть наделены законченным, более или менее самостоятельным смыслом. Поскольку смысловое наполнение может быть истолковано по-разному, в данном аспекте членение оказывается вариативным: оно зависит от интерпретации текста субъектом.

²⁷ С таким именно названием данный аспект не упоминается в специальной литературе. Лингвисты употребляют термин «синтаксическое членение» [Федотов О. 2002 (1), 36]. Однако нам представляется более удобным выражение «грамматическое членение», поскольку его смысловое поле шире: оно охватывает разные масштабные уровни — от отдельных слов и их составных частей (еще не входящих в сферу синтаксиса) до крупных конструкций — сложных предложений.

²⁸ [Бабенко, Казарин 2003, 246].

Структурно-смысловое членение может совпадать с грамматическим, но может и расходиться с ним. С одной стороны, автор текста выстраивает те или иные грамматические конструкции в зависимости от желаемого смыслового наполнения; с другой стороны, читатель может интерпретировать смысл текста по-своему, и внутренние границы в нем могут быть расставлены по-разному. Как будет показано далее, грамматические единицы текста (словосочетание, предложение) не обязательно соответствуют единицам смысловым (синтагма, фраза). Данный аспект становится особенно актуальным для прозаических текстов, которые представляют собой сплошной, единый речевой поток. Поэтические же тексты предполагают особое членение, характерное именно для поэзии.

— *Стиховое членение*: деление на четко обособленные единицы, выстроенные по законам поэтического ритма (метра). Оно вполне однозначное, находит отражение в графической записи.

— *Графическое (объемно-прагматическое) членение*: актуально в связи с записанным текстом²⁹. Это обособление текстовых единиц различными внешними средствами. В литературных текстах, созданных в условиях письменной традиции, оно вполне определенное: текст предстает перед читателем именно в том виде, как записал его автор. Графическое членение непосредственно отражает другие аспекты: грамматический (слова и предложения отделяются друг от друга при написании), структурно-смысловой (крупные фрагменты текста оформляются в виде абзацев и глав, что способствует адекватному восприятию текста), стиховой (стихи, строфы отделены друг от друга визуально).

Приведем пример своеобразной записи стихотворения:

Дым столбом - кипит, дымится
Пароход...
Пестрота, разгул, волнение,
Ожиданье, нетерпенье...
Православный веселится
Наш народ.
И быстрее, шибче воли
Поезд мчится в чистом поле. (Н.Кукольник)

Автор нарочито дробит стихотворные строки, чтобы не только показать все скрытые в стихе рифмы, но и усилить состояние «волнения, ожидания, нетерпения».

²⁹ Выражение «объемно-прагматическое членение» закрепилось у лингвистов как термин: [Бабенко, Казарин 2004, 246]. Но, поскольку он имеет узкоспециальный характер, нам удобнее воспользоваться близким по смыслу вариантом — «графическое членение».

— *Фонетическое членение*: о нем говорится применительно к озвученному тексту. Это членение речевого потока за счет ритмических и интонационных средств. С одной стороны, оно обусловлено физиологическими особенностями устной речи (в частности, взятием дыхания)³⁰. С другой стороны, фонетический аспект тесно связан с прочими аспектами: структурно-смысловым (при произнесении текста чтец расставляет паузы и меняет интонацию, исходя из понимания его смысла), стиховым (рифменные созвучия, остановки в конце стиховых строк подчеркивают границы между ними).

Таким образом, членение текста не сводится к какому-либо единственному принципу; оно поистине «стереофонично». Если попытаться соотнести все перечисленные аспекты, получится примерно следующее. Вполне универсальным оказывается грамматический аспект; он затрагивает объективные законы языка, выявляет достаточно определенные границы между вербальными структурами. Структурно-смысловой аспект — менее однозначное, «субъективное» членение — особенно актуален для прозаических текстов; стиховой аспект уместно рассматривать применительно к поэтическим текстам. Графический и фонетический аспекты оказываются вторичными, подчиненными: это внешнее отражение внутренних процессов — грамматических и семантических.

13.2. Иерархия структурных единиц

Словесный текст, как и любая художественная форма, представляет собой иерархическую систему: он включает различные масштабные уровни — от самого мелкого до самого крупного. В учении о грамматическом строе языка принято выделять следующие уровни: фонетический (отдельные звуки речи), морфологический (части слов), лексический (отдельные слова), синтаксический (словосочетания, предложения). Однако число масштабных уровней этим не ограничивается — так, в сфере синтаксиса можно выделить несколько уровней; существуют и более крупные уровни, которые уже выходят за пределы грамматики.

Поскольку членение текста осуществляется в различных аспектах, иерархию текстовых единиц в каждом из них можно представить по-разному. Поэтому на каждом из масштабных уровней соответствующая ему единица получает различные наименования. На практике это создает некоторые неудобства.

В предложенной ниже таблице помещены различные обозначения единиц текста, принятые в языкознании. По вертикали расположены различные масштабные уровни (движение сверху вниз от крупного к мелкому), по горизонтали — сопоставимые друг с другом текстовые единицы, представленные в разных аспектах членения.

³⁰ [Перетрухин 2009, 96–105].

<i>Графическое членение</i>	<i>Фонетическое членение</i>	<i>Структ.- смысловое членение</i>	<i>Стиховое членение</i>	<i>Грамматическое членение</i>	<i>Масштабные уровни (в лингв. терминах)</i>
глава					
абзац; строфа		речевой период	строфа		
строка	фраза		стих	предложение	<i>синтаксический</i>
	синтагма		полустиишие	словосочетание	
	фонетическое слово	лексема	стопа	слово	<i>лексический</i>
	слог		мора	морфема	<i>морфологический</i>
	фонема				<i>фонетический</i>

При просмотре таблицы сразу возникает ряд вопросов.

— Один и тот же термин появляется в разных столбцах (так, синтагма и фраза — единицы и смысловые, и фонетические). Это лишний раз говорит о том, что разные аспекты членения непосредственно взаимодействуют.

— Между разными масштабными уровнями возможны сближения, поскольку протяженность той или иной текстовой единицы подвержена варьированию: так, предложение может включать лишь одно слово, а абзац — единственное предложение.

— В пределах одного и того же масштабного уровня выстраиваются ряды терминов; необходимо уточнить, как соотносятся друг с другом члены этих рядов.

ФОНЕМА

Наименьшая фонетическая единица речи, отдельный ее звук, который сам по себе не наделен смыслом, но служит для различения смысла слов³¹. Эта единица находится у подножия иерархической лестницы.

СЛОГ, МОРФЕМА, МОРА

Слог — группа звуков, объединяющихся вокруг гласного; кратчайшее, относительно самостоятельное звено речевой цепи³². Отдельно взятый слог еще не несет в себе смысла.

Морфема — минимальная значимая часть слова³³. Отличие ее от слога в том, что она уже наделена неким смыслом. Кроме того, слог и морфема далеко не всегда совпадают в своих границах (корень слова, являясь морфемой, может быть многосложным).

³¹ [Перетрухин 2009, 115].

³² [Там же, 97].

³³ [Там же, 207].

Мора — наименьшая единица стиха, которая соответствует слогу, в античной квантитативной метрике — кратчайшему слогу³⁴.

СЛОВО, ЛЕКСЕМА, ФОНЕТИЧЕСКОЕ СЛОВО, СТОПА

Слово — «грамматически оформленная основная значимая единица языка»³⁵. В данном случае возможно уточнение: «грамматическое слово», чтобы не путать его со следующими понятиями.

Лексема — наименьшая целостная единица, наделенная самостоятельным законченным смыслом. Обычно лексема представляет собой одно грамматическое слово, но в ее роли может выступать и фразеологизм — сочетание слов, неделимое и устойчивое по смыслу («бить баклуши», «попасть впросак»).

Фонетическое слово — «совокупность слогов, объединенных одним ударением»³⁶. В ней также может быть заключено более чем одно грамматическое слово: к основному (знаменательному) слову, несущему ударение, с двух сторон могут примыкать служебные, не имеющие самостоятельного ударения — предлоги, частицы, артикли... И все вместе это будет единым целым — фонетическим словом.

Спеть / я / должен / хоть раз / в этот / нежный / и ясный / час, / но всё ж / я / страдаю.
(Из старофранцузской лирики)

(В этом предложении 16 грамматических слов, а фонетических — всего лишь 11.)

Стопа — единица стиховая: периодически повторяющаяся группа слогов с одним ударением. Ее логично соотнести со словом — грамматической единицей. Но границы стоп, разумеется, далеко не всегда совпадают с границами слов. Действительно, если поэтическую строку записать, подчеркивая деление на стопы, результат окажется довольно курьезным:

— ямбические стопы.

Поэтому некоторые стиховеды предлагают отказаться от стопного деления, указывая на его умозрительный характер³⁷. Однако в аналитических целях оно бывает удобно — особенно в условиях силлабо-тонического стихосложения.

³⁴ [Томашевский 1999, 105].

³⁵ [Перетрухин 2009, 137].

³⁶ [Перетрухин 2009, 101].

³⁷ Б.В.Томашевский: «Элементарной единицей стихового ритма является не стопа, а стих как единый интонационно-метрический импульс» [1998, 54].

СИНТАГМА, СЛОВСОЧЕТАНИЕ

Первый из этих терминов встречается у лингвистов в разных (близких по смыслу) вариантах: прозаический колон, речевой такт... Приведем несколько определений.

«Синтагма — интонационно-смысловое единство, объединяемое прежде всего ударением» (Л.В.Щерба)³⁸. Имеется в виду логическое ударение, падающее на главное, ключевое по смыслу слово.

«Прозаический колон — объединение нескольких слов при произношении» (Б.В.Томашевский)³⁹.

«Речевой такт — отрезок звуковой цепи, произносимый на одном дыхании; <...> членение высказывания на такты опирается на понимание его смысла» (В.Н.Перетрухин)⁴⁰.

Если суммировать сказанное, получим примерно такое определение: небольшая группа слов, объединенных по смыслу и интонационно (за счет главного ударения). В музыковедческом обиходе более всего прижился термин *синтагма*⁴¹; в дальнейшем мы и будем им пользоваться.

Синтагма — одновременно и структурно-смысловая, и фонетическая единица; членение на синтагмы вариативно, оно зависит от того, какой смысл хочет передать говорящий в своем высказывании. Иногда в роли синтагмы выступает одно-единственное слово (если оно требует смыслового обособления), но чаще — группа слов. Вот пример различного членения одного и того же высказывания на две синтагмы (перестановка цезуры кардинально меняет смысл):

**«Володя прочитал письмо / матери»
(прочитал кому?)**

**«Володя прочитал / письмо матери»
(прочитал что?)**

Словосочетание — грамматическая единица, признак которой — «наличие не менее двух членов предложения, выражающих отношение между двумя понятиями»⁴². Словосочетание не вполне соотносимо с синтагмой — хотя бы потому, что оно объединяет не менее двух слов, тогда как синтагма может включать лишь одно слово.

³⁸ Цит. по: [Кодухов 1979, 133].

³⁹ [Томашевский 1999, 86].

⁴⁰ [Перетрухин 2009, 105]. Все эти термины имеют античное происхождение: греч. *syntagma* — «нечто соединенное»; *kolon* — «прямой», «идуший вперед»; метрический член — от лат. *membrum*. Последний термин в латинской риторике означал определенную последовательность поэтических стоп [Федотов О. 2002 (1), 43].

⁴¹ См. [Холопов 2006, 320]; [Лыжов 2003, 46]; [Москва 2007, 240].

⁴² [Перетрухин 2009, 247].

ПРЕДЛОЖЕНИЕ, ФРАЗА, СТИХ, СТРОКА

Предложение — «грамматически оформленная основная единица речевого общения»⁴³. Это определение может увести нас слишком далеко (вплоть до психологии и теории коммуникации), поэтому не будем в него углубляться. Сейчас важно отметить, что предложение не только несет в себе законченный смысл (самостоятельное высказывание), но и имеет четко определенные границы.

Фраза — «самый крупный отрезок в потоке речи: законченный по смыслу отрезок между двумя паузами»⁴⁴. То есть главные признаки фразы — смысловая завершенность и фонетическая отчлененность. Членение текста на фразы может быть вариативным (как и на синтагмы). Фразу как смысловую и фонетическую единицу логично соотнести с предложением — единицей грамматической, но это соответствие условно: фраза может оказаться как частью очень крупного предложения, так и слиянием нескольких совсем кратких предложений. Например, следующий фрагмент текста можно поделить на фразы приблизительно так:

Как упоителен, как роскошен летний день в Малороссии! // Как томительно жарки те часы, когда полдень блещет в тишине и зное // и голубой неизмеримый океан, сладострастным куполом нагнувшийся над землю, кажется, заснул, // весь потонувши в неге, обнимая и сжимая прекрасную в воздушных объятиях своих! // На нем ни облака. В поле ни речи. // Все как будто умерло <...> (Н.Гоголь)

Разумеется, деление может быть и иным, но вполне очевидно, что длинные предложения не могут быть произнесены «на одном дыхании», тогда как короткие, будучи поставленными рядом с ними, вполне допускают объединение.

Стих, как известно — основная единица поэтического текста: «закономерно повторяющееся обособленное звено поэтической речи»⁴⁵. Сфера применения термина ограничена поэзией; применительно к прозе стиховое деление вряд ли уместно⁴⁶.

Эта масштабная единица также попадает на один уровень с предложением, что, однако, не означает прямого соответствия между ними. Стих может не совпадать в своих

⁴³ [Там же, 238].

⁴⁴ [Там же, 105].

⁴⁵ [Федотов О. 2002 (1), 12–13].

⁴⁶ О стихах принято говорить и в связи с текстами, которые не являются чисто поэтическими — например, псалмы. Однако в подобных случаях термин приобретает то значение, которое было присуще ему в древние (еще античные) времена: «законченный по смыслу речевой период, синтаксический отрезок» [там же, 12].

границах с предложением — для этого предусмотрен термин «перенос»; несоответствие стихового и грамматического членения порождает особый выразительный эффект:

«Был вечер. Небо меркло. Воды / Струились тихо. Жук жужжал. / Уж расходились хороводы; / Уж за рекой, дымясь, пылал / Огонь рыбакий. В поле чистом...» (А.Пушкин)

Понятие *строки* непосредственно связано со стихом: это внешнее, графическое оформление стиха; «границы стихов общеобязательно заданы для всех читателей внеязыковыми средствами — графикой, разбивкой на строки»⁴⁷. Однако это понятие можно рассматривать расширенно, не ограничивая сферу его применения поэзией. Если текст прозаический (или занимает некое промежуточное положение между поэзией и прозой), его тоже можно записать в виде обособленных строк, и это не абстракция: именно так обстоит дело во многих богослужебных текстах — как латинских, так и русских. В.Н.Холопова в связи с русской гимнографией замечает, что «в прозу может быть перенесена строчная фактура стиха»⁴⁸.

Таким образом, в более широком понимании строка — своего рода *единица записи текста*. В поэзии она соответствует одному стиху; в текстах иного рода строка будет совпадать или с предложением, или с фразой (членение осуществляется по смыслу).

СТРОФА, РЕЧЕВОЙ ПЕРИОД, АБЗАЦ

Строфа — единица поэтического текста, получающая и графическое обособление. Ее возможные определения таковы: «обособленная группа стихов определенного тематического, ритмического и интонационного построения» (К.Д.Вишневский)⁴⁹; «относительно замкнутое текстовое построение, связанное рифмами и другими структурными признаками, а также единым смыслом» (С.Н.Лебедев)⁵⁰.

Как правило, строфа — периодически повторяющаяся единица: ее структура (количество строк, внутреннее их строение) в пределах данного стихотворения остается неизменной. Однако возможны и исключения, причем они не столь уж редки; в стиховедении ныне принято разграничение — строфы «тождественные» (с постоянной структурой) и «нетождественные» (с переменной структурой)⁵¹. Примеры непериодической строфики обнаруживаются даже в русской классической поэзии: таково стихотворение Е.Баратынского «Ахилл», которое складывается из трех строф, включающих 5, 4 и 6 стихов.

Понятие строфы, равно как и строки, допускает расширенное толкование, с выходом за пределы поэзии. В прозаических (или близких к ним) текстах, допускающих строчное

⁴⁷ Поэзия и проза // ЛЭ, т.9. М., 1935.

⁴⁸ [Холопова 1983, 54].

⁴⁹ Цит. по: [Федотов О. 2002 (2), 4].

⁵⁰ [Лебедев 1987, 131].

⁵¹ [Федотов О. 2002 (2), 12].

деление, возможно и объединение строк в строфы. Такой идеей воспользовались музыковеды — в связи с анализом церковных песнопений. Ю.Н.Холопов в статье о древнерусской монодии употребляет термин *прозаическая строфа*: «...смысловое членение гимна “Свете тихий” дает три прозаических строфы; так как текст, по существу, стихи в прозе, подобные термины кажутся подходящими»⁵².

Термин «прозаическая строфа» обосновался и в лингвистике, причем он обозначает единицу прозаического текста как такового: графическая отчлененность, присущая поэтической строфе, здесь вовсе не обязательна, критерий — структурно-смысловой. Однако, чтобы избежать излишне широкой трактовки понятия строфы, мы сознательно ограничим область его применения поэзией (за исключением непоэтических текстов, для которых возможна строчная запись и строфическое деление).

Каковы возможные термины для обозначения крупных масштабных единиц в прозаическом тексте, помимо «прозаической строфы»? Лингвисты предлагают также термин *сверхфразовое единство*, определяя его как «смысловое и синтаксическое единство законченных предложений»⁵³. Еще один возможный вариант — *речевой период*⁵⁴. В любом случае имеется в виду наибольшая структурно-смысловая единица; она, так же как и более мелкие смысловые отрезки (синтагма, фраза), вариативна по протяженности. Поэтому критерии членения текста на речевые периоды несколько расплывчаты. Ю.В.Москва, в связи с текстами григорианских песнопений, предлагает считать речевым периодом совокупность простых предложений или одно сложное предложение⁵⁵.

Абзац — графически обособленный, обычно довольно крупный раздел прозаического текста (впрочем, возможны и краткие абзацы). Деление на абзацы, вполне очевидное и однозначное, обусловлено волей автора: он определенным образом группирует предложения, добиваясь адекватного членения потока мысли.

Абзац и речевой период — сопоставимые друг с другом единицы (примерно одного и того же масштабного уровня), но они не обязательно совпадают в своих границах — подобно тому, как не эквивалентны предложение и фраза, словосочетание и синтагма. Вероятно, при членении прозы более удобной единицей оказывается абзац — благодаря однозначной выраженности своих границ. Но если абзац оказывается достаточно крупным, возможно его дополнительное деление на речевые периоды; это зависит от данного конкретного случая.

⁵² [Холопов 1993, 44].

⁵³ [Бабенко, Казарин 2004, 329].

⁵⁴ Этот термин восходит к античной риторике: период (*periodos*) определялся как группа метрических членов (*membrum*), то есть синтагм, представляющих законченное целое [Федотов О. 2002 (1), 43].

⁵⁵ [Москва 2007, 240].

На этом мы завершим обзор лингвистических терминов. Основной его задачей было упорядочить и соотнести друг с другом известные термины, развести их по разным масштабным уровням. Полученные результаты пригодятся в дальнейшем, когда, в связи с формами музыки с текстом, мы будем уточнять наименования для масштабных единиц формы и подыскивать лингвистическим терминам подходящие музыкальные аналоги.

13.3. Средства членения

При помощи каких средств осуществляется членение словесного текста? Эти средства могут быть рассмотрены в двух аспектах — графическом и фонетическом.

В *графическом аспекте* (записанный текст):

- знаки препинания;
- пробелы между словами, заглавная буква в начале предложения;
- «красная строка» в начале абзаца, отбивки между поэтическими строфами.

В *фонетическом аспекте* (произносимый текст):

- паузы (остановки), в том числе с взятием дыхания;
- особые ритмические окончания: группы слогов с определенным положением ударения;
- поэтические рифмы (одна из функций рифм — выделение окончания стиха);
- изменения речевой интонации: обычно понижение, иногда — повышение.

Разнообразные, тонко дифференцированные приемы членения предполагают поэтические тексты. Так, в стиховедении употребляется термин *цезура* — в узкоспециальном смысле: это ритмическая остановка, делящая стих на полустихия ради более ясного восприятия стиха:

**Унылая пора, / очей очарованье;
В багрец и золото / одетые леса.**

Ритмические окончания строк в поэзии именуются *клаузулами*; различают клаузулы мужские (ударение на последнем слоге стиха: «Прости мне, милый друг»), женские (ударение на предпоследнем слоге: «Я к вам пишу, чего же боле»), дактилические (на втором от конца слоге: «Тучки небесные, вечные странники») ⁵⁶.

Примечательно, что стиховеды прибегают к тем же терминам, что и музыковеды: цезура, клаузула... И это не случайно: ведь вербальные средства членения (ритмические и интонационные) имеют немало общего с теми средствами, что действуют в музыке.

Вербальные синтаксические средства работают на разных масштабных уровнях — они разделяют слова, синтагмы и фразы, словосочетания и предложения, абзацы и строфы...

⁵⁶ См. [Холшевников 1998, 14].

Причем *глубина членения* (продолжительность паузы, степень падения интонации и т.д.) может варьироваться — в зависимости от масштабного уровня, от завершенности смысла высказывания, заключенного в пределах той или иной текстовой единицы.

Так, при чтении прозаического текста пауза между синтагмами будет совсем краткой, между фразами (предложениями) — чуть длиннее, а абзацы будут разделены еще более значительной остановкой. При озвучивании стихотворения также выстраивается иерархия пауз: цезура внутри стиха — остановка по окончании стиха — пауза между строфами. Интонационные средства членения также дифференцируются весьма тонко. Это позволяет передать разную степень смысловой завершенности, придать речи ясность, сделать ее живой, «дышащей», выразительной.

§ 14. Ритм и метр словесного текста

14.1. Речевой ритм: основные аспекты

В лингвистике понятию ритма уделяется большое внимание. К определению понятия *речевой ритм* существуют разные подходы; проблема заключается уже в том, каковы основополагающие критерии, по которым это понятие надлежит рассматривать.

Обобщенное определение дает О.И.Федотов:

«Ритм — закономерная повторяемость подобных речевых элементов на разных уровнях организации»⁵⁷.

Элементы, которые здесь имеются в виду — это различные масштабные единицы речи: слоги, стопы, слова, синтагмы, строки... В данном определении отражено фундаментальное представление о ритме как универсальной категории: чередование неких длящихся во времени элементов, рассматриваемое в более мелком или более крупном масштабе.

Возможны и более частные определения. В.М.Жирмунский формулирует следующие свойства стихового ритма:

«...в его основе лежит не материальное равенство длительностей тех или иных отрезков стиха, а порядок и форма последовательности ударных и неударных слогов <...> в отвлеченной схеме временной последовательности»⁵⁸.

Здесь подчеркивается количественная неопределенность в ритмическом параметре, характерная и для вербальной речи в целом. Поэтому, по мнению Жирмунского, для ритмической организации основной критерий — акцентность, а не длительность слогов.

⁵⁷ [Федотов О. 2002 (1), 28].

⁵⁸ [Жирмунский 1975, 18].

Действительно, при изучении речевого ритма приоритеты могут быть расставлены именно так: на первый план выходит то, что более определено. Разделение слогов на ударные и безударные, как правило, вполне однозначное, потому не вызывает особых проблем. Соотношение слогов по протяженности, с присущей ему незакрепленностью, с трудом поддается анализу. Но учитывать этот аспект ритма тоже необходимо.

В языках разных народов действуют разные принципы речевой организации. Есть языки квалитативные, где слоги различаются в первую очередь за счет изменения громкости или высоты тона. Но есть и квантитативные языки, в которых слоги дифференцируются именно по длительности. Как известно, квантитативный принцип лежал в основе древнегреческого языка: так, «альфа долгая» и «альфа краткая» — принципиально различные звуки. Более того, в поэтической речи соотношение слогов было строго фиксированным — там действовал принцип «дипласии»: долгий слог произносился ровно вдвое длиннее, чем короткий. Ю.Н.Холопов в статье «Об античной ритмике» отмечает: «при прочтении стихов сразу получается чисто музыкальный ритм»⁵⁹. Аналогичная ситуация имела место и в латинской поэзии; латинские грамматики также разграничивали два типа длительностей слогов: краткий (*unum tempus*) и долгий (*duo tempora*), в соотношении 1:2. Из темпусов обоих видов комбинировались стопы, а из стоп складывались стихи; стиховой ритм, так же как у греков, представлял собой вереницу фиксированных слоговых длительностей⁶⁰.

Квантитативная организация, пусть и не в таком строгом виде, действует в современных европейских языках — английском, немецком, финском, чешском⁶¹ (долгие и краткие фонемы четко разграничиваются: сравним английские слова *be* и *bee*, *pot* и *port*). В русском языке, основанном на квалитативности, варьирование длительности гласных звуков тоже имеет значение, пусть и не столь принципиальное: благодаря ему усиливается различие между ударными и безударными слогами (акцентные слоги несколько удлиняются).

Наконец, за счет удлинения слогов, ритмических остановок осуществляется членение речи на синтагмы, фразы и т.д. Не будь пауз между ними, речевой поток слился бы в некую бесформенную массу.

Таким образом, для речевого ритма имеет значение и протяженность слогов, и их акцентность. О.И.Федотов предлагает рассматривать ритм в совокупности разных параметров:

«чередование ударных и безударных слогов, их качественные и количественные соотношения, распределение словоразделов и цезурных пауз, <...> соразмерность фраз, синтагм и т.п.»⁶².

⁵⁹ [Холопов 2002 (1), 33].

⁶⁰ [Двоскина 1998, 10].

⁶¹ [Перетрухин 2009, 86].

⁶² [Федотов О. 2002 (1), 28].

Здесь понятие приобретает смысл более широкий, чем его музыкальный аналог: оно вбирает в себя не один звуковой параметр, а по меньшей мере два — ритмический и динамический; если же учесть, что выделение ударных слогов может сопровождаться изменением высоты тона, то окажется, что и высотный параметр имеет значение. Ритм речи — явление «многопараметровое».

Самые основные (необходимые) его аспекты можно обозначить так:

- качественный: расстановка акцентов,
- количественный: чередование единиц различной протяженности.

Если говорить о ритмической организации художественного текста (воспользуемся теперь термином «текстовый ритм»), то она может быть рассмотрена на разных масштабных уровнях: стопы, синтагмы, фразы, речевые периоды...

В *качественном аспекте*: как более мелкие, так и более крупные текстовые единицы предполагают наличие в них акцента. Иерархия акцентов примерно такова (по В.Н.Перетрухину⁶³):

- ударение в слове, то есть выделение одного из слогов;
- логическое ударение на уровне синтагмы: выделение одного из слов как наиболее значимого (за счет того, что ударение в нем более сильное, чем в прочих словах);
- логическое ударение на уровне фразы (предложения), или «фразеологический акцент»: выделение ключевого по смыслу слова. Это «ударение высшего порядка».

Примечательно, что о подобной системе акцентов говорится в теоретических предписаниях XIX века, в связи с правилами сочинения вокальной музыки. Один из видных теоретиков тех времен — И.Х.Лобе — перечисляет три раздела учения о музыкальной декламации: «учение о просодическом акценте, о грамматическом акценте и о патетическом акценте»; имеется в виду, соответственно, положение ударного слога в слове, положение ключевого слова в предложении и «чувство, составляющее содержание всего предложения»⁶⁴.

Количественный аспект ритма тоже проявляется на разных масштабных уровнях:

- ритм слоговых длительностей (чередование более долгих и более кратких слогов);
- последовательность синтагм различной протяженности;
- последовательность фраз, разделенных паузами.

В последнем случае можно также говорить о «ритме высшего порядка». Он обусловлен членением речевого потока на самостоятельные по смыслу единицы.

⁶³ [Перетрухин 2009, 102–106].

⁶⁴ [Лобе 1898, 32].

14.2. Ритм и метр: соотношение понятий

Ритм присущ любой речи — художественной и повседневной, поэтической и прозаической. Однако нередко понятие ритма воспринимают в упрощенно-бытовом значении, как регулярное чередование ударных и безударных слогов. В таком случае происходит подмена понятий: под «ритмом» на самом деле подразумевается иное — поэтический метр. Чтобы не допускать подобных недоразумений, необходимо четко оговорить, в чем состоит различие между ритмом и метром.

Эти два понятия были вполне ясно разграничены еще в античной теории, а позднее осмыслены на новом уровне в трудах теоретиков раннего средневековья. Один из самых значительных — трактат Аврелия Августина *De musica libri sex* («Шесть книг о музыке»); этому трактату посвящена диссертация Е.М.Двоскиной, откуда и почерпнуты следующие сведения.

Ритм у латинских грамматиков понимался как «бесконечное последование длительностей, вереница долгот, внутренне неорганизованная, не имеющая никакой предустановленной меры»⁶⁵. «Отсутствие меры» означает неограниченное количество идущих друг за другом слогов и стоп. Метр, в противовес ритму, предполагает регулярность, размеренность, симметрию; понятие метра трактовалось довольно широко — как упорядоченное соединение стоп в строку, их группировка (в пределах строки могут быть как одинаковые, так и разные стопы; главное, что их количество строго регламентировано). Августин, создавший на основе античных источников стройную систему поэтической ритмики, четко сформулировал, что есть метр: «правильная последовательность стоп, закономерно ограниченная»⁶⁶.

В современной теории стихосложения бытует аналогичное понимание поэтического метра: «метр есть внутренняя мера стихового ряда»⁶⁷. А возможная трактовка метра как равномерного чередования ударений (то есть соединения одинаковых стоп) — более узкая: она ограничена рамками силлабо-тонического стихосложения.

Метр с его упорядоченностью и периодичностью присущ не всякой речи, а прежде всего поэтической; для прозы метричность менее характерна. Заметим, что оппозиция «ритм / метр» имеет аналогичное значение как в речи, так и в музыке: метр выступает в качестве регулятора ритмического потока, он укладывает его в структурные рамки, упорядочивает, не давая «растечься».

⁶⁵ [Двоскина 1998, 12–13].

⁶⁶ [Там же, 20].

⁶⁷ [Федотов О. 2002 (1), 40].

14.3. Лингвистические факторы речевой ритмики. Просодия

Под действием каких закономерностей речевой поток получает ритмическое оформление? В языкознании есть специальный термин — *просодия*. Вот как объясняет его смысл Б.В.Томашевский: «Просодия — свойства самого языка, выражающиеся в структуре слова и связанные с количественными элементами звука: высотой тона, длительностью и силой. Просодия выражается в расположении акцентов внутри слова и характере этих акцентов»⁶⁸. То есть имеется в виду некая устоявшаяся система произношения речевых элементов. Нормы просодии основаны на фонетических особенностях языка: какой тип словесного ударения для него характерен (динамический, высотный или долготный), как соотносятся разные фонемы по протяженности («альфа долгая» и «альфа краткая»).

В обычной разговорной речи, а также при озвучивании прозаического литературного текста действие просодических принципов проявляется непосредственно: именно они регулируют речевой поток, придают ему более или менее определенный ритмический облик. Формирование же поэтического текста предполагает более сложное комплексное действие разных факторов. Нормы просодии, диктующие расстановку словесных ударений, взаимодействуют с требованиями поэтического метра, предполагающего закономерное чередование акцентов, конкретное количество слогов в стихе. В поэзии будто бы происходит столкновение двух стихий: нерегулярной, иррациональной (вербальный язык) и регулярной, рациональной (поэтический метр); живой язык сопротивляется метрическим «оковам».

Борьба метрики и просодии бывает особенно заметна, когда в стихотворном произведении обнаруживаются некоторые погрешности: то самовольный перенос ударения, искажающий слово, то отклонение некоторых строк от предписанной им протяженности, то отсутствие обязательной цезуры внутри стиха. С подобными явлениями приходится иногда сталкиваться при анализе поэтических текстов давних времен, в частности — в средневековых песнях: в старинной поэзии еще не произошло окончательного «примирения» языка с требованиями метра. Лишь в творчестве высокопрофессиональных поэтов оба фактора действуют вполне согласованно, и результат восхищает как своей безупречной метрической конструкцией, так и насыщенностью, отточенностью, изяществом языка.

Итак, просодия непосредственно влияет на формирование ритма речи, причем в обоих его аспектах — качественном и количественном. Но фактор просодии — не единственный; не менее важен такой фактор, как *смысл высказывания*. От того, какой смысл требуется вложить в данный текст, зависит расстановка логических ударений в синтагмах и фразах. Если словесное ударение имеет в каждом слове стабильное место (обусловленное просодией), то логические ударения не предполагают строго фиксированного местоположения — они расставляются исключительно по смыслу. Вот пример:

⁶⁸ [Томашевский 1998, 57]. Греч. *prosodia* — «ударение».

- 1) Я пойду в театр (в смысле — я, а не кто-то другой);
- 2) Я пойду в театр (все-таки пойду, несмотря ни на что);
- 3) Я пойду в театр (а не в концертный зал или в музей).

Временные соотношения речевых единиц, варьирование длительности слогов (нарочитое растягивание или, напротив, ускоренное произнесение), величина пауз между фразами — всё это также регулируется смыслом.

14.4. К анализу текстовой ритмики

При анализе музыки с текстом совершенно необходимо изучение словесного текста с точки зрения его ритмического строения.

Анализ ритмики в ее *качественном аспекте* (чередование ударных и безударных слогов) актуален в любом случае — независимо от того, на каком языке создан текст, является ли он поэтическим или прозаическим. Целесообразно составить ритмическую схему, с использованием принятых у лингвистов обозначений: ударный слог « – », безударный « ∪ ».

При построении схемы, разумеется, нужно учитывать специфические особенности языка, нормы просодии. В первую очередь это касается расстановки ударений: в некоторых языках принято относительно стабильное положение ударного слога в слове (в английском — первый слог, в итальянском — второй от конца и т.д.), но нередки исключения из общего правила. Нужно учитывать также, что отдельные слоги при произношении могут быть редуцированы, поэтому в ритмической схеме они отображаться не будут. Такое возможно при *дифтонге* (соединение двух гласных в одном слоге) и при *элизии* (опущение конечного гласного звука, если следующее слово также начинается с гласного; характерно для французского и итальянского языков).

На основе готовой ритмической схемы предполагается анализ текстового ритма: количество слогов в строках, последование ударных и безударных слогов, возможные закономерности их чередования. Здесь важно иметь в виду нормы стихосложения, свойственные той или иной стране в ту или иную эпоху. Если стих силлабический (как, например, в итальянской и французской поэзии Средневековья-Ренессанса), его основными особенностями будут постоянное количество слогов (какое именно — зависит от общепринятых поэтических норм) и цезура, делящая стих на полустишия; при этом стабильная акцентная структура в каждом стихе необязательна. В тоническом стихе (средневековая английская и немецкая поэзия) наиболее важный показатель — расстановка ударений, наличие опорных акцентов в каждом стихе, но равнотактность не предполагается. Наконец, силлабо-тонический стих подразумевает регулярную стопную организацию (ее формирование происходило, в

частности, в поэзии миннезингеров: тонический принцип, характерный для древнегерманской поэзии, взаимодействовал с силлабическим, типичным для поэзии романской⁶⁹).

Что касается анализа текстового ритма в *количественном аспекте*, то здесь возникают определенные затруднения, поскольку длительности слогов в речи лишены точной фиксации. Поэтому оценка ритма в этом аспекте носит условный характер. Точный подсчет временной протяженности строк невозможен; единственный показатель, который предполагает вполне определенные значения — это количество слогов.

Приблизительная оценка протяженности слогов всё же возможна, но здесь потребуются некие допущения — примерно следующие. Если устная речь лишена выраженной эмоциональной окраски и идет в спокойном темпе, в ней нет значительных ритмических перепадов. Внутри законченных речевых отрезков (синтагм, фраз) слоговые длительности соизмеримы друг с другом — укладываются в некую «среднюю слоговую норму»; слоги, которые замыкают эти отрезки, естественным образом удлиняются. Разумеется, «уравновешенная речь в спокойном темпе» — некая абстракция; в реальности, особенно при произнесении художественных текстов, ритмика оказывается свободной и непредсказуемой: она обусловлена, как уже было сказано, теми смысловыми оттенками, которые индивидуально привносит исполнитель-чтец.

Выявление количественного соотношения слогов текста оправдывается тем, что впоследствии, при анализе музыки на данный текст, возникнет потребность сравнить ритм исходного текста и распетого. Однако построение ритмической схемы текста в плане его временного развертывания не представляется возможным (исключением была бы лишь греческая и латинская поэзия); таков «иррациональный» по своей природе характер текстового ритма.

Покажем проблематику анализа на конкретных примерах.

Песня неизвестного автора *Bele Doette as fenestres je siet*⁷⁰.

Поскольку перед нами образец средневековой французской поэзии, необходимо принять во внимание нормы стихосложения, которые были выработаны в те времена. Как показывает М.Л.Гаспаров, эти нормы таковы: стих силлабический; преобладающая (наиболее распространенная) структура — 10-сложник из двух полустиший 4+6 слогов; обязательное ударение — на последнем слоге каждого полустишия. В качестве альтернативы 10-сложнику выступал 8-сложник (бесцезурный) — еще одна вполне закрепившаяся стиховая структура⁷¹.

⁶⁹ Сведения о европейских системах стихосложения почерпнуты из книги: [Гаспаров 2003].

⁷⁰ Песня опубликована в хрестоматии: [ПСЕ, 109].

⁷¹ [Гаспаров 2003, 106].

текст	кол-во слогов	ритмическая схема	перевод
Bele Doette / as fenestres se siet.	4+6	◡ – ◡ – / ◡ ◡ ◡ – ◡ –	Красавица Доэтта у окна сидит.
Lit en un livre / mais au cuer ne l'entient:	4+6	– ◡ ◡ – / ◡ ◡ – ◡ ◡ –	Читает книгу, но в сердце нет покоя:
De son ami / Doon li resovient,	4+6	◡ – ◡ – / ◡ – ◡ ◡ ◡ –	Ее друг Доон вернется ли,
Quen autres terres / est alez tornoier.	4+6	◡ – ◡ – / ◡ ◡ – ◡ ◡ –	что в дальние страны уехал на турнир.
E, or el al dol.	5		О, горе...

В данном случае ритмическая структура оказывается вполне стандартной. (Для анализа взята начальная строфа. При составлении ритмической схемы мы учитывали редукцию слогов; здесь это типичные для французского языка непроизносимые гласные в окончаниях, они выделены в тексте жирным шрифтом.) Все стихи, составляющие строфу — кроме последнего, который выступает в роли рефрена, — имеют слоговой состав 4+6; цезура в них постоянная; обязательные ударения стоят на подходящих им местах. Анализ остальных строф песни показывает, что анонимный автор целенаправленно придерживался этой структуры стиха.

Другой пример — из итальянской мадригальной поэзии:

Мадригал К.Монтеверди *Quel Augellin, che canta* (четыре начальные строки)⁷².

текст	кол. слгв	ритмическая схема	перевод
Quel A ugellin, che canta	7	◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡	Как птица, что поет
Si dolcemente / e lascivetto vola	11	◡ ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡	Так нежно, и радостно летит
Hor da l'abete a l faggio	7	◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡	От пихты к буку
Et hor dal faggio a l mirto...	7	◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡	И от бука к мирту...

В итальянской поэзии Средневековья-Ренессанса были выработаны следующие структуры: преобладающий стих — силлабический 11-сложный, альтернатива к нему — 7-сложный. Цезура внутри 11-сложника обязательна, но она не имеет строго закрепленного положения, возможно деление 4+7 или 5+6; однако в стихе предусмотрены два постоянных ударения — как правило, на четвертом и на предпоследнем слоге⁷³.

Текст мадригала Монтеверди соответствует этим нормам. Первая, третья и четвертая строки при произнесении оказываются 7-сложными, а вторая — 11-сложной. В первой

⁷² Присутствует в издании: С. Monteverdi. Madrigale. В. III. Ed. Peters, Leipzig.

⁷³ Эти закономерности описывает М.Л. Гаспаров: [2003, 103–105].

строке есть дифтонг, во второй — элизия; в третьей и четвертой присутствуют и элизии, и дифтонги⁷⁴. Расстановка ударений вполне адекватная: четвертый слог всегда ударный, предпоследний (шестой или десятый) — также. Заметим, что анализировать эти стихи с позиций силлабо-тонической (стопной) организации было бы не вполне корректно: хотя кое-где намечаются идентичные стопы (пеон-4 в начале каждой строки), такие отголоски ритмической периодичности не стоит расценивать как закономерность.

§ 15. О звуковысотной организации словесного текста

15.1. «Мелос» и «экмелес»

Озвученный текст, как и музыка, может быть рассмотрен в звуковысотном параметре — как последовательность звуков различной высоты. Но, как известно, вербальная речь не предполагает фиксации звуковысот: можно говорить только о повышении и понижении тона.

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*).

«Звуки речевые, с их скользящими переходами без фиксации высот, определяются как экмелические — находящиеся вне мелоса»⁷⁵.

Существенное отличие обычной речи, звучащей в повседневном быту, от музыкального мелоса, который имел место при озвучивании поэзии, было сформулировано в учении о гармонике⁷⁶.

«Речь — нерасчлененный звуковой поток; для нее характерна некая волнообразная непрерывность звуковой линии, поскольку высота звучания меняется постепенно и незаметно.

Мелодия (мелос) — расчлененный, интервальный звуковой поток, для него характерна некая прерывность, поскольку высота звучания меняется скачкообразно; <...> звуки музыкальные осуществляют переход от одного к другому через разрыв — скачком на определенный интервал»⁷⁷.

Но если греки считали понятие мелоса неприемлемым по отношению к обычной речи, то в современном языковедении термин *мелодика речи* считается вполне уместным. Правда,

⁷⁴ Если не учитывать этого и ориентироваться лишь по графической записи, количество слогов составит 8, 12, 9 и 9, что не соответствует установленным правилам.

⁷⁵ [МТС, 63]. Глава о древнегреческой теории музыки, откуда берутся эти цитаты, основана на текстах Ю.Н.Холопова.

⁷⁶ Один из дошедших до нас источников — «Гармоника» Аристоксена.

⁷⁷ [МТС, 63]. См. об этом и в другом исследовании: [Холопов 2006, 29].

он употребляется в нескольких значениях. В более широком смысле — интонационный строй речи, единый комплекс речевых интонаций; такой трактовки придерживается Б.М.Эйхенбаум: «под мелодикой я разумею <...> развернутую систему интонирования, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т.д.»⁷⁸. Но *речевая интонация* — явление весьма сложное, многосоставное: она вбирает в себя и звуковысотность, и ритмику речи во всей ее полноте, и тембрику. Поэтому некоторые лингвисты предлагают рассматривать понятие мелодики в более узком ракурсе — как звуковысотную составляющую интонационного строя; подобное определение дает В.Н.Перетрухин — «повышение и понижение основного тона голоса»⁷⁹, а также Г.Н.Поспелов — «соотношение и последовательность высоты гласных звуков»⁸⁰.

Поскольку в данный момент нас интересуют особенности речевой организации в высотном параметре, мы будем придерживаться именно такой трактовки; проблематику речевой интонации как целостного феномена затрагивать не станем.

15.2. Мелодический рельеф речи. Факторы его организации

Таков возможный вариант термина «мелодика»; применительно к звучащей речи он кажется вполне оправданным. Хотя мелодическому рельефу речи присуща нестабильность, непрерывность изменения высоты, всё же он предполагает некую внутреннюю организацию. Наиболее очевидным и естественным представляется «принцип волны»: чередование повышений и понижений голосового тона, волнообразное развертывание. Данный принцип был также отмечен в древнегреческой теории, но не в учении о гармонике, а в грамматике. Стиховая стопа, по правилам, складывалась из двух частей — *arsis* и *thesis* (арсис и тесис, то есть подъем и спад); подход к ударному слогу сопровождался повышением голоса (*arsis*), последующий уход — понижением (*thesis*)⁸¹.

Мелодический рельеф предполагает следующие количественные характеристики.

а) Соотношение мелодических вершин друг с другом по высоте (иначе говоря, амплитуда колебаний голосового тона): высотные «пики» могут быть более высокими или более низкими.

б) Соотношение подъемов и спадов (арсисов и тесисов) по их протяженности: в какой момент достигается вершина — ближе к началу речевого отрезка, ближе к концу или примерно посередине.

⁷⁸ [Эйхенбаум 1969, 333].

⁷⁹ [Перетрухин 2009, 106].

⁸⁰ [ВвЛит, 275].

⁸¹ [Двоскина 1998, 10–11].

Вне контекста эти характеристики покажутся несколько абстрактными; они приобретают конкретный смысл тогда, когда известны те или иные предпосылки формирования мелодического рельефа. Чем же обусловлено его развертывание; какие факторы управляют этим процессом?

1) *Акцентная структура текста.* Так же, как и в случае с ритмикой, в роли регулятора речевой мелодики выступает *просодия*, то есть совокупность норм произношения. Просодия предполагает разграничение ударных и безударных слогов. Но во многих языках ударные слоги выделяются именно за счет повышения тона. В языках с так называемым «тоническим» ударением это основной способ образования ударного слога — такова, к примеру, латынь⁸². В языках с долготным и динамическим ударением (за счет удлинения слога либо усиления громкости) изменение высоты становится дополнительным средством выделения ударных слогов — как в русском языке.

Таким образом, мелодика речи отзывается на появление ударных слогов, отмечая их высотными «всплесками». Причем эти «всплески» могут быть разной интенсивности — в зависимости от статуса того или иного речевого акцента. Обычные словесные ударения будут выделены менее заметно, синтагматические — более значительно, а главная «мелодическая кульминация» придется на фразовый акцент, то есть на ключевое слово в масштабах всей фразы. Так акцентная структура словесного текста оказывает всестороннее влияние на его мелодический рельеф: и на амплитуду колебаний, и на то, в какой момент появится звуковая вершина (это будет именно ударный слог).

2) *Членение текста на отрезки, различные по смысловой завершенности.* Как известно, речевая интонация (а значит, и один из ее компонентов — звуковысотность) непосредственно участвует в членении речевого потока. Окончания различных текстовых единиц выделяются интонационно, обычно — понижением тона.

Отсюда следует, что членение текста непосредственно влияет на его мелодический рельеф. Причем завершение тех или иных отрезков текста будет отмечено разнообразными звуковысотными средствами. Представим себе сложное предложение, состоящее из двух простых; при произнесении окончание первого простого предложения будет отмечено относительно слабым понижением интонации, тогда как окончание второго — более сильным спадом. Более того, внутри простых предложений возможно деление на синтагмы, и их окончания тоже могут интонационно выделяться, но лишь слегка. За этими внешними проявлениями, очевидно, скрывается внутренняя причина: мелкие единицы текста не завершены по смыслу, а крупные обладают большей степенью завершенности. В графической записи эти «оттенки заключительности» отражены посредством разных знаков препинания.

⁸² Та же закономерность характерна для языков Дальнего Востока (в том числе китайского): «там можно изменить значение слова, произнося его с повышением тона» [Томашевский 1998, 57].

Оба упомянутых фактора воздействуют на звуковой рельеф речи комплексно. Если речевые акценты влияют на расположение его «пиков», то адекватное членение текста определяет глубину его «впадин». Однако действием этих факторов проблема не исчерпывается.

3) *Конкретное смысловое наполнение высказывания.* Изгибы речевой мелодии напрямую зависят от того, какое значение мы желаем вложить в свое высказывание, какие смысловые акценты хотим в нем расставить. А это означает, что одну и ту же фразу текста можно оформить совершенно по-разному: ее рельеф оказывается нестабильным, допускает множество вариантов своего развертывания. Какой-либо специфический оттенок смысла приводит к непредсказуемым, даже противоестественным поворотам в мелодике. Смысловые факторы вступают в противоречие с просодией: ударный слог может произноситься не только с повышением тона, но и на том же высотном уровне, и даже с понижением. Так, если во фразе «Я не желаю туда идти» слово *желаю* выделить повышением, получится оттенок негодования; если же на этом слове резко понизить интонацию, возникнет совсем иное впечатление: оттенок решимости или упрямства.

15.3. Об опытах анализа речевой мелодики

Чтобы проиллюстрировать сказанное, в целях эксперимента, можно было бы обратиться к какому-нибудь известному стихотворению, выявить в нем акценты разных уровней и нарисовать график мелодического рельефа. Но результаты подобного опыта окажутся чрезмерно субъективными: ведь прочесть текст с расстановкой смысловых ударений можно совершенно по-разному⁸³.

Сформулировать закономерности мелодического развертывания озвученного текста, предложить методы ее анализа пытались разные исследователи. Это действительно очень непростая задача, поскольку объект исследования по своей природе весьма нестабилен.

Б.М.Эйхенбаум создал собственную теорию речевой мелодии — в своей работе «Мелодика русского лирического стиха». Он анализирует стихотворение Жуковского «Вечер»:

Как слит с прохладю растений фиммиам!

Как сладко в тишине у берега струй плесканье!

Как тихо веянье зефира по водам!

И гибкой ивы трепетанье!

И отмечает следующее: «При разработке восклицательной мелодии Жуковский повышает ее к третьей строке, после чего, достигнув апогея, кадансирует. Образуется характерная мелодическая дуга»⁸⁴. Восклицательной интонацией, по мысли Эйхенбаума, выделено в

⁸³ Для «объективизации» этого эксперимента можно взять аудиозаписи одного и того же стихотворения в исполнении разных чтецов, начертить графики и сравнить их между собой.

⁸⁴ [Эйхенбаум 1969, 366].

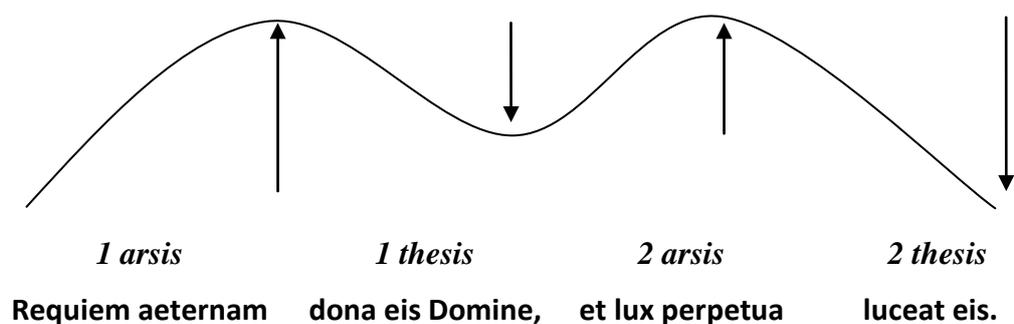
каждой строке слово *как*; мелодические вершины на этом слове становятся все выше, вплоть до третьей строки, а далее идет общий спад. Такой анализ, казалось бы, вполне логичным путем выявляет иерархию речевых акцентов и их отражение в мелодическом рельефе. Но оттенок субъективной интерпретации при этом неизбежен.

Не только литературоведы обращались к подобной проблеме: она получила отклик и в музыковедении. Исследование мелодики речи осуществила Ю.В.Москва — на материале латинских текстов григорианских песнопений; конечная цель автора — связать полученные закономерности текстовой мелодики с построением напева. Здесь также предпринята попытка структурировать мелодический рельеф текста, встроить его в некие достаточно определенные рамки. Основные положения таковы⁸⁵.

— Речевой период складывается из нескольких простых предложений, а любое из них включает два противоположных по смыслу раздела, объединенных общей речевой интонацией: первый раздел — повышение, второй — понижение (всё та же пара *arsis : thesis*).

— Если речевой период складывается из двух простых предложений, то его формула примет такой вид: 1 ar : 1 th // 2 ar : 2 th. Арсисы и тесисы, входящие в первое и второе предложение, имеют разное качество: так, в первом тесисе понижение интонации не столь сильное, как во втором (аналогия из музыки: половинная и полная каденция!); соответственно, во втором арсисе — не столь значительное повышение, нежели в первом.

Итак, в четырехчленном речевом периоде имеют место четыре различные структурно-мелодические функции: арсис-1, арсис-2, тесис-1 и тесис-2.



— Если речевой период более длинный, то его мелодический рельеф представляет собой закономерное чередование этих функций: все строки, считая со второй, начинаются с арсиса-2 и заканчиваются на тесисе-1, а тесис-2 наступает только в самом конце.

1 ar : 1 th // 2 ar : 1 th // 2 ar : 1 th // 2 ar : 2 th.

Таким образом, текст любой протяженности можно анализировать, исходя из предложенной модели. Данный метод анализа, очевидно, выявляет действие обоих факторов,

⁸⁵ [Москва 2007, 287].

о которых мы упоминали выше. Учитывается и акцентная структура текста, вызывающая волнообразные изменения высоты, и, что особенно ценно — степень завершенности текстовых единиц: начала и окончания простых предложений, находящихся внутри речевого периода, отмечены иными функциями, чем его крайние точки.

Возможно, что и этот метод покажется несколько абстрактным: хотя для речевой мелодики чередование арсисов и тесисов было бы вполне естественным (особенно для латинского языка, где ударения — как раз высотные), в реальном речевом процессе они могут быть реализованы не столь непосредственно: нужно учитывать звуковысотную нестабильность речи. Однако если музыкальная мелодия, озвучивающая текст, строится по той же модели, гипотеза о том, что эта модель предполагалась в самом тексте, окажется небеспочвенной (возможно, что мелодический рельеф текста нашел отражение в музыке)⁸⁶.

§ 16. Текст как система повторений

Рассмотрев особенности организации словесного текста в плане ритмики и мелодики, обратимся к следующему структурному критерию, весьма важному. Ранее (во второй главе) уже прозвучал, с подачи Ю.Н.Холопова, девиз «форма есть система повторений». Он актуален не только для музыкальной формы, но и в равной мере для формы текстовой. В словесном тексте повторность, равно как и прочие структурные категории, проявляется в различных лингвистических аспектах, а также на разных масштабных уровнях.

16.1. Типы повторности

Затронем следующие аспекты: повторность словесного материала; фонетическая созвучность; повторность структуры. В каждом из них возможны те или иные частные случаи.

1) *Повторность словесного материала.*

а) Частичная:

— анафора (одинаковое начало);

— эпифора (сходство окончаний).

б) Полная: точное воспроизведение всей строки или иной текстовой единицы.

2) *Фонетическая созвучность.* Наиболее существенное структурное значение имеет созвучность окончаний строк; напомним ее основные разновидности.

а) Ассонанс — совпадение гласных звуков при явном несовпадении согласных: «ветер – пепел», «ворона – ворота».

⁸⁶ В предложенном здесь примере из реквиема [ГХ, 166] примерно так и выходит: соответствующий фрагмент напева в большей или меньшей мере отражает описанную четырехчленную модель.

б) Рифма — соответствие и гласных, и согласных (как минимум — начиная с ударной гласной и до последнего звука): «мгнов**ень**е – вид**ень**е», «су**ет**ы – чер**т**ы».

Для полноты изложения нужно упомянуть и третий фонетический прием:

в) Аллитерация — созвучность согласных. Она, как правило, не маркирует окончания строк, а пронизывает словесный материал изнутри: «Мазурка **р**аздалась; бывало, когда **г**ремел мазурки **г**ром, в **о**громной зале все **д**рожало...». Поэтому ее роль в организации текста в большей мере тембральная (обогащение звучания, создание «колористических эффектов»), чем структурная.

3) *Повторность структуры* — воспроизведение сходных лингвистических структур, но при обновлении словесного материала. Идея повторности заключена здесь во внутренней периодичности, симметрии в строении текста.

а) Синтаксический параллелизм — построение строк или предложений по одинаковой синтаксической модели, то есть с одинаковым набором и порядком членов предложения. Этот прием нередко встречается в фольклорных текстах:

**Летал сокол по небу,
гулял молодец по свету.**

Параллелизмы также весьма характерны для текстов Псалтири:

**Подлинно ли правду говорите вы, судьи,
и справедливо судите, сыны человеческие?
Беззаконие составляете в сердце,
кладете на весы злодеяния рук ваших на земле.**

(Псалом 57: 2,3)

б) Изосиллабизм — равная протяженность строк, одинаковое количество слогов в них. В частности, это один из признаков силлабического стихосложения, где расстановка ударений может быть нерегулярной, но равносложность строк обязательна:

**Бог нам сила, прибежище,
от вын скорбей пристанище,
Аще земля вся смутится,
наше сердце не боится.
Аще горы преложатся,
в сердце морско воваятся,
Душа наша не смутится,
в Бозе сильным утвердится...**

} везде
по 8 слогов

(Симеон Полоцкий. Из «Псалтири рифмованной») ⁸⁷

⁸⁷ Этот пример приводится в кн.: [Гаспаров 2003, 182].

в) Структурно-ритмическое тождество — одинаковая акцентная структура в сочетании с равносложностью; это признак силлабо-тонической организации стиха.

Тучки небесные, вечные странники,
 Степью лазурною, цепью жемчужною... } 12 слогов, 4-стопный дактиль

На каких масштабных уровнях текста могут работать те или иные типы повторности? Если иметь в виду словесный материал, повторению подлежат разные текстовые единицы.

— Отдельное слово: к примеру, в латинском тексте Gloria присутствует эпифора (*Laudamus te, benedicimus te...*).

— Синтагма: в 150-м псалме Давида каждый стих имеет анафору (*Хвалите Бога*).

— Строка: один из приемов дополнительной организации целого в классической поэзии — репризный повтор, как в стихотворениях Пушкина «Черная шаль» или «Я помню чудное мгновенье».

— Целая строфа или устойчивая группа строк: в поэтической форме виреле основные строфы перемежаются с рефреном, протяженность которого — от двух строк и более.

Структурная повторность (с обновлением материала) возможна на уровне строчном и строфическом. Как уже отмечалось ранее, строфы поэтического текста обычно строятся по одной и той же структурной модели (хотя бывают и исключения). Масштабы строфы могут быть различными — от двустушией до весьма сложных конструкций, как в случае с 14-строчной онегинской строфой.

16.2. Система обозначений структурных единиц текста

При анализе словесного текста возникает необходимость построить схему, в которой достаточно наглядно отражена система повторений. Причем желательно располагать единой системой обозначений, которая отражала бы разные нюансы текстовой структуры: и разграничить масштабные уровни, и отразить разные аспекты повторности.

Перечислим обозначения, которые будут использоваться в данной работе (многие из них к настоящему моменту стали общепринятыми).

1) Крупные разделы поэтического текста (строфы), как правило, не требуют специальных обозначений. При необходимости их можно нумеровать римскими цифрами⁸⁸. Если в тексте есть достаточно крупный рефрен, который противопоставлен остальным строфам (как в форме виреле или баллаты), его помечать большой буквой **R**, а строфы — буквой **S** с добавлением номера:

R S-I R S-II R S-III ...

⁸⁸ Как это делают авторы книги «Песни средневековой Европы» [ПСЕ].

2) Строки будем обозначать маленькими латинскими буквами. Причем условимся помещать обозначения строк текста в квадратные скобки []; тогда для музыкальных разделов, соответствующих им, будут задействованы латинские буквы в круглых скобках ().

а) Если строки различны по словесному наполнению, обозначать их разными буквами, «сквозной нумерацией»:

[a] [b] [c] ...

б) Если в строках есть анафора или эпифора, добавлять слева или справа индекс *r*:

[^ra] [^rb] (анафора),

[a^r] [b^r] (эпифора).

в) Строки, повторяющиеся точно, обозначать одной и той же буквой, для их выделения использовать подчеркивание. Если какая-либо строка выступает в роли рефрена (возвращается неоднократно либо образует обрамление), отображать ее буквой *r*.

г) Для демонстрации рифменных окончаний целесообразно ввести в схемах отдельный ряд букв. Помечать рифмы мы будем латинскими буквами без скобок: одинаковые окончания — одинаковыми буквами.

д) Чтобы дать хотя бы общее представление о структурных различиях между строками, необходимо указать протяженность строк. Для этого параллельно со строчной и рифменной схемой вводится ряд цифр, указывающих количество слогов в строках⁸⁹.

3) Иногда бывает необходимо показать структуру текста на уровне отдельных синтагм. Возможный способ их обозначения: после буквы, обозначающей строку, указывать номер синтагмы (в зависимости от того, на сколько синтагм в данном случае дробится строка):

[a-1], [a-2], [a-3]; [b-1], [b-2]; [c-1], [c-2]...

Разумеется, перечисленные обозначения не исчерпывают всех возможных случаев. Но при необходимости всегда можно ввести дополнительные графические символы либо подкорректировать основные обозначения, исходя из специфики конкретного образца.

Чтобы показать совместное действие разных аспектов повторности в тексте, а заодно применить на практике систему обозначений, обратимся к форме *средневекового рондо*. Хотя она достаточно подробно описана в научной литературе⁹⁰, некоторые уточнения к теории этой формы всё же небесполезны. Сейчас будем рассматривать только особенности строения поэтического текста.

⁸⁹ Это общепринятая практика; подобные обозначения рифм и длительностей строк используются в ряде исследований, посвященных анализу музыки с текстом: [ПСЕ]; [Холопова 1999].

⁹⁰ Описание различных структурных разновидностей рондо см. в [ПСЕ, 53–55].

Эта форма однострофная; в ней имеется рефрен — группа строк, которая дана в начале и затем полностью воспроизводится в конце. Кроме двух полных проведений рефрена, есть еще и частичное, которое возникает внутри строфы. В связи с этим целесообразно представить рефрен состоящим из двух секций: первая из них и будет повторяться посередине строфы. Деление рефрена на секции подтверждается рифменной системой; рондо обычно пишется на две рифмы, и вторая секция отмечена появлением другого рифменного окончания.

Участки формы, находящиеся между проведениями рефрена, строятся подобно той или иной рефренной секции (подобие — в слоговой протяженности строк и в конфигурации рифм). То есть в более общем плане секцией оказывается группа строк, которая наполняется либо исходным (рефренным) словесным материалом, либо обновленным (но с сохранением структуры). Если секции обозначить большими буквами А и В, получится известная схема: А В А А А В А В (секции, выполняющие рефренную функцию, подчеркнуты).

В музыкальном наполнении формы также обнаруживается бинарность структуры: в мелодии имеются лишь два различных построения, соответствующие текстовым секциям.

Как известно, форма средневекового рондо имеет ряд разновидностей: одна и та же общая схема, описанная выше, по-разному наполняется текстовыми строками, и возникает форма из 8, 11, 13 и так далее строк. Но какова закономерность, объясняющая общее количество строк в рондо? Откуда берутся эти цифры?

Протяженность формы зависит от того, каково распределение строк между секциями. В простейшем случае каждой секции соответствует лишь одна строка, и образуется 8-строчное рондо. В общем случае возможны такие рассуждения. Допустим, первая секция содержит m строк, а вторая — n . Первая секция проводится на протяжении формы пять раз (трижды с повторяющимся текстом, дважды — с обновленным); вторая секция появляется три раза (дважды с исходным текстом). Значит, общее количество строк в рондо можно вычислить по формуле: $5m + 3n$.

Предложенный ниже пример — 11-строчное рондо. Рефрен содержит три строки, с такой группировкой: в первой секции одна строка, во второй — две. Действительно, по формуле получаем:

$$m = 1, n = 2;$$

$$5 \cdot 1 + 3 \cdot 2 = 11.$$

Для сравнения: если бы в первой секции было две строки, а во второй — одна, получилось бы 13-строчное рондо: $5 \cdot 2 + 3 \cdot 1$.

Распределение рифм в данном образце таково, что первая секция имеет окончание a , вторая же содержит окончания a и b . При очередном появлении той или другой секции присущие ей рифмы воспроизводятся в точности.

Гийом Амьенский. Рондо *Jamais ne serai saous* (Не могу я никак наглядеться)⁹¹.

	слоги	строки	секции	рифмы
<i>Jamais ne serai saous</i>	7	[a]	<u>A</u>	a
<i>D`eswarder les vairs ieus dous</i>	7	[b]	<u>B</u>	a
<i>Qui m`ont ocis.</i>	4	[c]		b
Onques mais si au desous	7	[d]	A	a
<i>Jamais ne serai saous</i>	7	[a]	<u>A</u>	a
Ne fu nus cuers amoureux,	7	[e]	A	a
Ne ja n`erc a tans rescous	7	[f]	B	a
Quant muir tous vis.	4	[g]		b
<i>Jamais ne serai saous</i>	7	[a]	<u>A</u>	a
<i>D`eswarder les vairs ieus dous</i>	7	[b]	<u>B</u>	a
<i>Qui m`ont ocis.</i>	4	[c]		b

Таким образом, уже в тексте заявляют о себе несколько аспектов повторности: строки текста, получающие идентичное или обновленное словесное наполнение; секции, то есть структурные единицы более крупного плана; рифменная система, связанная с делением на секции. Если принять к рассмотрению и музыкальное наполнение формы, добавятся еще несколько аспектов: мелодические построения, соответствующие текстовым секциям; система каденций, которая может быть связана с системой текстовых рифм, а может строиться и независимо от нее.

Как отмечают исследователи средневековых песенных форм, «словесно-музыкальное целое являет в рондо изысканную игру повторяемых и неповторяемых элементов с разной системой повторности в аспектах, с одной стороны, содержания текстовых строк и, с другой стороны, рифм с поддерживающей их мелодикой»⁹². Остается лишь удивляться мастерству средневековых поэтов-певцов, которые свободно владели столь изощренными музыкально-поэтическими формами.

⁹¹ [ПСЕ, 141].

⁹² [Там же, 54].

§ 17. Типы организации словесного текста: поэзия и проза

Между литературными текстами существует известное разграничение: тексты поэтические и прозаические. О том, что поэзия и проза обладают разными качествами, уже неоднократно упоминалось в этой главе, в связи с обсуждением отдельных лингвистических проблем. Теперь же следует подвести итоги: в чем же конкретно проявляется различие между поэзией и прозой, с учетом разных критериев.

Согласно общепринятым определениям, которые почти в неизменном виде фигурируют в разных источниках,

поэзия — литературно-художественное творчество в стихах, а также совокупность произведений, написанных стихами (поэтическое творчество какого-либо народа, или исторического периода, или отдельно взятого автора);

проза — литературно-художественное творчество, противоположное поэтическому (и, соответственно, совокупность нестихотворных произведений)⁹³.

В данном случае поэзия и проза рассматриваются как две различные области литературного творчества. А основной критерий разграничения — наличие или отсутствие стиховой организации текста.

Для нас — в связи с анализом музыки с текстом — необходимо в первую очередь сосредоточиться именно на структурных закономерностях, поэтому мы будем рассматривать поэзию и прозу как *два различных типа организации текста*⁹⁴. В чем конкретно заключается различие между этими типами? Вопрос разграничения поэзии и прозы не так прост; он допускает разные подходы к своему решению.

17.1. Критерии разграничения стиха и прозы

1) Ритмическая организация текста.

Поэзия в той или иной степени обладает регулярностью, периодичностью, то есть ритмика структурирована средствами метрики: «стих обладает внутренней мерой – метром»⁹⁵. Метричность поэзии заключается в структурной упорядоченности самих стиховых рядов, а также в их соизмеримости друг с другом⁹⁶. Перечисленные свойства, однако, не являются обязательными: так, в верлибре метрическая упорядоченность может отсутствовать.

⁹³ См. [Федотов О. 2002 (1), 11–12]; Поэзия и проза // ЛЭ, т.9. М., 1935.

⁹⁴ На этот аспект указывает современный стиховед Ю.Б.Орлицкий: [2002, 13].

⁹⁵ [Томашевский 1998, 51].

⁹⁶ Как уже говорилось выше, метричность не сводится лишь к равномерной, строго регулярной расстановке ударений; это может быть любая закономерность в чередовании ударных и безударных слогов, а также в последовании строк той или иной протяженности.

Проза: ритмика большей частью лишена периодичности, речевые акценты не образуют закономерного чередования⁹⁷. Показательно, что аметричность прозы (и даже намеренное избегание регулярности) была декларирована в древнеримской риторике. Так, Цицерон поучал начинающих ораторов: «если в прозе в результате сочетания слов получится стих, то это считается промахом»⁹⁸.

Таким образом, древним ораторам (авторам прозаических текстов) полагалось четко осознавать структурные различия между стихом и прозой, не допуская смешения. В более позднее время эти границы стали заметно размываться (об этом будет сказано позже). Но анализировать ритм прозы по тем же меркам, что и ритм поэзии, всё же нецелесообразно. На это указывает Ю.Тынянов: «нельзя изучать системы ритма в прозе и стихе равным образом: <...> в прозе мы будем иметь нечто совершенно неадекватное стиховому ритму»⁹⁹.

2) Членение текста.

Поэзия: предполагает однозначное деление на стихи. Именно оно становится преобладающим аспектом членения; другой аспект — грамматический — взаимодействует со стиховым, при этом нередко возникают несовпадения (когда границы предложений и стихов не сходятся). Но стиховое членение в силу своей регулярности обычно перевешивает.

Проза: одно из ее сущностных свойств — непрерывность, связность; «проза есть сплошная речь»¹⁰⁰. В качестве альтернативы грамматическому членению выступает членение структурно-смысловое (деление текста на синтагмы, фразы, речевые периоды). А оно, как отмечалось ранее, неоднозначно, допускает разные варианты. В любом случае, структурные границы в прозе выражены менее явно, чем в поэзии.

Какой из упомянутых двух критериев — метроритмический или синтаксический — более существен при различении стиха и прозы? По мнению Б.В.Томашевского — второй¹⁰¹. Но, разумеется, нужно учитывать и первый критерий, пусть он и не столь показателен.

⁹⁷ Однако это не означает, что ритм прозы совершенно хаотичен и не содержит никаких внутренних закономерностей. М.М.Гиршман посвящает проблеме ритма художественной прозы целый труд; во введении он полемизирует с поэтом П.Антокольским, склонным к решительному противопоставлению стиха и прозы, и говорит следующее: «никак не желая отдать художественную прозу “арифметике”, я очень хочу показать, что и в ней есть специфический, отличный от стихового ритм, запечатляющий глубинные процессы движения жизни» [Гиршман 1982, 9].

⁹⁸ Цицерон, «Об ораторе»; цит. по [Томашевский 1998, 53].

⁹⁹ [Тынянов 1998, 78].

¹⁰⁰ [Томашевский 1998, 51].

¹⁰¹ [Там же].

3) Повторность.

Для *поэтического текста* повторность (в различных ее аспектах) — обязательный, необходимый принцип организации. Структурная повторность проявляется и на строчном уровне (равносложность в силлабическом стихе, сходные акцентные комбинации в тоническом стихе, объединение обоих этих принципов в силлаботонике), и на строфическом. Повторность фонетическая заключается в первую очередь в наличии рифм; рифменные окончания выполняют разные функции — это и средство членения, которое подчеркивает границы стихов, и одновременно средство объединения стихов в строфу. Однако рифмы — не столь обязательный признак поэтического текста: стихи могут быть нерифмованными (так называемый белый стих).

Повторность словесного материала в поэзии — прием, имеющий вспомогательное значение, хотя в некоторых случаях он обязателен (в частности, в твердых формах европейской средневековой поэзии, наделенных рефреном). Повторы отдельных слов, целых строк нередко используются поэтами для придания стихотворению особой стройности, закругленности. Образцы «репризных стихотворений» уже приводились ранее (из лирики Пушкина); напомним также интересный пример «трансформированной репризы» — стихотворение Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» (заключительная строка — перестановка тех же слов).

В *прозе* повторность, по идее, выражена в гораздо меньшей мере — такова природа прозы (этимология этого слова такова: латинское *pro-versa* — «идущая прямо вперед», антоним по отношению к *versus* — «повторяющийся, возвращающийся»). Предполагается структурное несходство единиц — иначе возникнет регулярность, не свойственная прозе. Желательно избегать фонетических созвучий, особенно рифм — иначе появятся откровенные аллюзии на поэзию; об этом говорил еще французский теоретик XVII века К.Ф. де Вожла (в трактате «Замечания о французском языке»): «следует тщательно избегать рифм в прозе, где они составляют недостаток не меньший, чем их достоинство в поэзии»¹⁰². Лишь аллитерация — вполне «законный» для прозы прием; в отдельных случаях он используется столь активно, что становится важным средством организации целого. Е.И.Чigareва рассматривает с такой позиции роман «Солнце мертвых» И.Шмелева, выявляет своеобразные «аллитерационные мотивы», «мотивные цепочки», пронизывающие текст — например, на основе буквы С: солнце – синий – смеется – святой – сказка – сон – страх – слезы – стон – смерть – Судия – Страшный Суд; выстраивается единая линия с всё большим усилением трагического начала¹⁰³.

¹⁰² Цит. по: [Томашевский 1998, 52].

¹⁰³ [Чigareва 2012 (1)].

Сквозное обновление материала — также характерная особенность прозы. Хотя и здесь возможны повторы ключевых слов, целых предложений, пересказ тех же ситуаций (пусть и несколько иными словами). Однако в прозе это вызвано не столько требованиями архитектоники (структурное единство текста, периодичность, симметрия), сколько смысловыми намерениями автора: подобные словесные «арки» порождают тонкие смысловые связи. Так, в романе В.Гроссмана «Жизнь и судьба» есть эпизод: еврейский мальчик Давид видит картинку с изображением ягненка и затаившегося в кустах волка; мальчик очень взволнован, переживает за судьбу ягненка. Много позже, по прошествии сотен страниц, этот мотив возникает снова: Адольф Гитлер, гуляя по лесу, погружается в воспоминания, и оказывается, что когда-то в детстве он видел такую же картинку и испытывал те же чувства. Эта едва заметная «ниточка», если она не прошла незамеченной мимо читателя, производит весьма сильное впечатление: между полярно противоположными персонажами обнаруживается общность, и за этим скрывается колоссальный смысл.

4) Графическое оформление текста.

Различное графическое преподнесение поэзии и прозы непосредственно отражает их внутреннюю сущность. *Поэзия*: четкая, регулярная стиховая организация отражается в записи — делением на строки, строфы. *Проза*: непрерывность течения прозаической речи выражается «сплошностью» ее записи.

Насколько важен данный критерий? Стихovedы считают, что достаточно важен: «большое значение для актуализации оппозиции “стих / проза” имеет графическое оформление. <...> Графическая сегментация выступает не только и не столько как техническое средство закрепления определенного текста; <...> она служит прежде всего особого рода сигналом установки на стих»¹⁰⁴.

Проведем опыт: запишем какой-нибудь прозаический текст как стихи (отдельными строками), а поэтический текст как прозу (единым потоком).

(1) Чуден Днепр

При тихой погоде,
Когда вольно и плавно
Мчит сквозь леса и горы
Полные воды свои.

(2) Играй, Адель, не знай печали; хариты, Лель тебя венчали и колыбель твою качали; твоя весна тиха, ясна, для наслажденья ты рождена.

Текст записан чуждым для него способом; но меняется ли его внутренняя сущность? Становится ли проза стихами; превращается ли стихотворный текст в прозаический?

¹⁰⁴ [Федотов О. 2002 (1), 37–38].

Очевидно, что текст Гоголя, записанный в виде отдельных строк, стал более «воздушным», архитектурно стройным. Поскольку в строчной записи предложен конкретный способ членения речевого потока, восприятие его смысла может несколько измениться. Но деление на строки делает чтение более размеренным, неторопливым, и ощущение величия первоизданной природы становится еще сильнее.

А стихи Пушкина, записанные как проза, изменились не лучшим образом. Без деления на строки при чтении возникает судорожная поспешность (из-за инерции восприятия: читатель привык к делению на стихи, а теперь глаз «пробегает» подряд весь текст). Нарушен поэтический ритм, в котором таилась особая магнетическая сила. Утрачен приподнятый эмоциональный настрой; стихи побледнели, стали «прозаичными».

Таким образом, графика, пусть она и вторична (обусловлена внутренними закономерностями структуры текста), действительно имеет немалое значение.

Поскольку речь зашла об образном строе и эмоциональных характеристиках, необходимо указать еще один, очень важный критерий различения стиха и прозы.

5) Образно-смысловое наполнение (эмоциональный настрой, концентрированность мысли), а также **языковая стилистика**. Этот критерий в отдельных случаях оказывается даже более надежным, чем структурные показатели. Если они влекут за собой немало оговорок, то образно-смысловой критерий срабатывает почти всегда.

«Романтическая приподнятость, гражданская патетика, лирический подъем, моралистический пафос, словом — эмоциональная насыщенность содержания, составляют существенное свойство поэзии, отличающее ее от прозы», — говорится в Литературной энциклопедии¹⁰⁵. Конечно, перечисленные образно-смысловые сферы не чужды и прозаическому литературному творчеству — особенно если перед нами высокохудожественные его образцы. Но все же проза по своей природе более спокойна, уравновешенна.

Различия в языковых средствах, используемых поэтами и прозаиками (стилевые различия) достаточно очевидны. Священнослужитель о. Георгий Чистяков, замечательный филолог, живо интересовавшийся проблемами языковой стилистики, приходит к выводу: «стихи от прозы отличаются совсем не ритмической организацией <...>, а прежде всего самим их языком»¹⁰⁶. Ю.Б.Орлицкий высказывает эту же мысль более радикально: «Стих и проза — это два разных языка литературы»¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Поэзия и проза // ЛЭ, т.9. М., 1935.

¹⁰⁶ [Чистяков 2001, 66–67].

¹⁰⁷ [Орлицкий 2002, 13].

б) Выраженность музыкального начала.

Все сказанное можно было бы обобщить, обратившись к категориям «вербальное / музыкальное». А именно: в поэзии в большей степени выражено музыкальное начало, в прозе — в меньшей степени.

Как известно, музыкальное начало заложено в слове «от природы» (об этом говорилось во второй главе). Оно способно заявлять о себе по-разному; мы рассматривали два аспекта — материально-звуковой и смысловой.

Звуковая упорядоченность: ритм, метр, фонетическая созвучность — всё это в поэзии выражено рельефнее, что и делает ее звучание особенно музыкальным. Художественная проза тоже не исключает музыкальные качества, но они присущи ей в меньшей степени (специально избегаются рифмы, откровенная метричность и т.д.) Как будто писатель-прозаик осознанно ограничивает музыкальность своего текста, чтобы не отвлекать читателя от хода мысли, чтобы читатель не «заслушался музыкой» и не потерял смысловую нить.

Примерно так же соотносятся поэтические и прозаические тексты по наличию в них «музыкальных смыслов» (т.е. непонятных, спрятанных в глубине). Поэзия вполне расположена к передаче таких смысловых оттенков: цель поэта — сказать нечто большее, чем могут передать слова как таковые; этому способствует особый строй поэтического языка. Проза же имеет другие цели: она призывает к непосредственному усвоению смыслового потока, обладает более «информативным» характером, хотя в подлинно художественных образцах мы также замечаем тихое мерцание сокровенных, за-словесных смыслов.

Действительно, при переходе от чистой словесности к чистой музыке (см. § 9.1) поэзия оказывается ближе к музыкальному полюсу, а проза — ближе к вербальному. И так же как нет четкой границы между музыкой и словесностью, не существует явной преграды между поэзией и прозой.

17.2. Переходные явления между поэзией и прозой

Об этом говорят и авторитетные стиховеды. Б.В.Томашевский: «Естественнее и плодотворнее рассматривать стих и прозу не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты»¹⁰⁸. Подробный анализ таких пограничных явлений литературы осуществил С.И.Кормилов — в книге с примечательным названием «Маргинальные системы русского стихосложения»¹⁰⁹ (маргинальными они названы потому, что не допускают однозначной трактовки, не укладываются в привычные стиховые категории).

¹⁰⁸ [Томашевский 1998, 53].

¹⁰⁹ [Кормилов 1995].

Смешение признаков поэзии и прозы характерно для многих жанров словесности. Перечислим некоторые из них — в том числе те, с которыми можно непосредственно столкнуться при общении с музыкальными жанрами.

— *Строчная проза* в богослужебных текстах. Наименование «строчная проза» было предложено В.Н.Холоповой в связи с древнерусской гимнографией. Эти тексты по ритмическому строению безусловно близки к прозе: при их создании (или при переводе с греческого) распевщики, следуя канону, намеренно избегали ритмической регулярности. Однако в богослужебных книгах тексты, записанные параллельно с крюковой нотацией, имели деление на строки: окончание каждой помечалось тем или иным знаком — точкой, чертой, тогда как внутри строк знаков препинания не было¹¹⁰. Аналогичные особенности присущи и текстам латинского ординария: исследователи причисляют их к прозе (так, Н.И.Ефимова характеризует текст Глории как «прозаический гимн»¹¹¹), но им присуще строчное деление, вполне стабильное. Ясное членение, выраженное в записи, способствует сближению прозы со стихами, поэтому строчная проза оказывается переходным явлением от одного к другому.

— *Тексты Псалтири*. Поэтическое начало в них выражается и в структуре (принцип парности в строении стихов, синтаксический параллелизм), и в особом, возвышенном строе речи. Однако явная метрическая организация отсутствует. Поэтому в литературоведении псалмы обычно расцениваются как промежуточное явление, хотя некоторые филологи считают их чисто поэтическими¹¹².

— Античная и средневековая *ритмизованная проза* — *cursus*, в которой выдерживались важные документы и послания; кстати, элементы техники *cursus* использовал Гвидо Аретинский при написании обоих своих трактатов¹¹³.

— Современная *метризованная проза*: текст записан как прозаический, но содержит равномерную расстановку ударений, как, например, в следующем отрывке из А.Белого:

«Другие дома не доперли; лишь крыши кривые крыжовниковых красно-ржавых цветов, в глубине тупиков проваляся, трухлеют под небом...»

Б.В. Томашевский считает, что такой текст «все же воспринимается именно как проза»¹¹⁴. Этим подчеркивается относительность метрического критерия.

¹¹⁰ [Холопова 1983, 54].

¹¹¹ [Ефимова 1999, 172].

¹¹² «Псалмы — это поэзия. И поскольку свои законы есть у всякой поэзии, есть они и у псалмопевцев» [Чистяков 2001, 25].

¹¹³ [Пушкина 2009, 116].

¹¹⁴ [Томашевский 1998, 51].

— *Верлибр*, или свободный стих.

**Нечто, стирающее границу
Между стихами и прозой.
Диспропорция побеждает симметрию,
Раскованность заменяет гармонию,
Музыка слышится между строк...**

Такое поэтическое определение дал Я.Хелемский, причем свое высказывание заключил также в форму верлибра. Примечательно высказывание в последней строке: действительно, свободные стихи, несмотря на видимое отсутствие некоторых стиховых признаков (метрика, рифма), все же не «прозаизируются» и не утрачивают музыкальности, присущей поэтической речи.

Поскольку поэзия склонна плавно перетекать в прозу, а проза — незаметно превращаться в поэзию, дать достаточно точное определение того и другого типа организации текста затруднительно. Несколько легче перечислить основные свойства, в той или иной мере присущие поэзии; те же свойства, но с «противоположным знаком», по идее, окажутся характерными для прозы...

Поэзия:	Проза:
1) расчлененность (деление вполне однозначное: единица — стих, со стабильными границами)	1) непрерывность (деление не вполне однозначное: единицы — синтагмы и фразы, нестабильны)
2) регулярность, симметрия (стиховой метр; равновеликость единиц)	2) нерегулярность, асимметрия (избегание метричности, неравновеликость единиц)
3) повторность элементов (рифменных окончаний, слов, целых строк)	3) избегание явной повторности, сквозное обновление материала
4) дробная графическая запись	4) сплошная запись
5) возвышенный строй языка, стремление передать трудноуловимые оттенки смысла, «выразить несказанное»	5) более сдержанный строй языка, непосредственная передача смысла

В литературных текстах возможны различные комбинации тех или иных свойств. Отсюда — множество промежуточных градаций между (довольно абстрактными) полюсами «чистой поэзии» и «чистой прозы».

Но, несмотря на нестабильность границ и относительность признаков, характеристика данного текста с точки зрения поэтической или прозаической организации несомненно важна — в том числе при анализе форм, объединяющих текст и музыку. О том, как именно тот или иной тип текста способен влиять на словесно-музыкальное формообразование, пойдет речь в одном из параграфов следующей главы.

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. Только имея представление о всеобщих принципах взаимодействия слова и музыки, можно говорить о частных особенностях форм того или иного рода.

Задачи дальнейшего исследования заключаются в следующем:

- 1) представить взаимодействие музыки и словесного текста в достаточно ясной системе понятий и категорий;
- 2) выявить основные принципы этого взаимодействия (как именно оно происходит, в различных его аспектах);
- 3) наметить методику анализа, которая позволит оценивать соотношение словесного и музыкального начал (степень значимости того или другого в построении формы) и определять, к какому роду относится данная форма (тексто-музыкальная или какая-либо иная).

По идее, подобная методика должна быть пригодной для работы с образцами, принадлежащими разным историческим эпохам (начиная со Средневековья). В пределах одного исследования, имеющего общетеоретическую направленность, разработать достаточно универсальную методику вряд ли возможно; наша цель — обозначить самые необходимые пункты анализа, актуальные для музыки разных времен, и снабдить их конкретными аналитическими методами и приемами, учитывая те разработки, которые уже имеются в музыкальной науке.

§ 18. О взаимосвязи между текстовой и музыкальной составляющей

Форма музыки с текстом — сложное целое, пронизанное многочисленными взаимосвязями. Как можно охарактеризовать эти внутренние связи? Если попытаться передать их посредством наглядных сравнений, «вещественных» аналогий, то окажется, что они применительно к художественной форме не вполне срабатывают, поскольку неизбежно упрощают ее сущность.

Так, о взаимодействии текста и музыки нельзя сказать, что это «скрепление» или «склеивание», поскольку подобные слова обозначают лишь поверхностное соединение, при котором получилась бы «слоистая структура», легко разделяемая на отдельные составляющие. «Смешение» — также неподходящая характеристика. Возможно, более приемлемой была бы

такая аналогия, как «сплавление»: она отражает глубокое взаимопроникновение одного в другое и, кроме того, предусматривает то или иное соотношение компонентов.

Все же передать сущность словесно-музыкальных связей несколькими описательными словами не представляется возможным. Особая слитность, сплоченность, присущая синтезу музыки и слова, требует особого подхода к проблеме.

Один из возможных подходов был предложен Ю.Н.Холоповым — в статье «Три аспекта музыкальной формы»¹. Основная идея сводится к следующему: форма музыки с текстом, мыслимая как единство, должна быть рассмотрена в трех аспектах — горизонтальном, вертикальном и текстовом. Первые два аспекта отражают музыкальную организацию: горизонталь — временное разворачивание музыки, вертикаль — устройство многоголосной ткани; третий аспект охватывает словесный текст, лежащий в основе композиции.

Слово «аспект» в данном случае оказывается вполне уместным: оно достаточно тонко выражает словесную и музыкальную составляющую по отдельности, причем не призывает к «механическому» разделению музыки и слова, но предполагает рассмотрение формы под тем или иным углом зрения. Анализ призван выявить всё, что имеет отношение к тому или другому аспекту: то, что связано со структурой и семантикой текста, и то, что относится к музыкальной организации (по горизонтали или по вертикали). При этом не теряется видение формы как целого; согласно известной метафоре, форма предстает как «кристалл со многими гранями». Мы пытаемся рассмотреть то одну грань, то другую, наблюдаем игру света, плавные переходы одной грани в другую, но одновременно имеем перед глазами весь кристалл.

Таким образом, предложенная Холоповым триада аспектов оказывается важным достижением для методологии анализа. Она замечательна также и тем, что применима к любым художественным формам с участием музыки. А именно: изначально форма может быть рассмотрена в двух аспектах —

музыкальный аспект / немusикальный аспект.

Музыкальный аспект предполагает два ответвления — горизонтальный и вертикальный. Немusикальный аспект может также включать различные ответвления — в зависимости от того, какие художественные компоненты задействованы в синтезе искусств (это может быть не только словесный текст).

музыкальные аспекты	немusикальные аспекты
<i>горизонтальный</i>	<i>текстовый</i> — в музыке с текстом (<i>хореографический</i> — в балете, <i>драматический</i> — в оперном спектакле, <i>цветовой</i> — в цветомузыке, и т.д.)
<i>вертикальный</i>	

¹ [Холопов 1975].

В связи с интересующей нас областью искусства достаточно ограничиться двумя основными аспектами: музыкальным и текстовым.

Термин «аспект», однако, не исчерпывает всей сложности проблемы. Насколько корректно говорить о «соотношении» или о «взаимодействии» аспектов, если речь идет о процессах формообразования? Ведь взаимодействию подлежат не аспекты — то, как мы видим текстовую или музыкальную составляющую, — но сами эти составляющие.

Хотя их разделение условно, всё же на определенном этапе анализа формы мы рассматриваем отдельно текстовую строку (подтекстовку вокальной партии) и отдельно — музыкальную партитуру (систему нотных знаков); в графической записи они предстают как параллельно развертывающиеся ряды. Возможны следующие наименования для текстовой и музыкальной составляющей (как реальных данностей, присутствующих в композиции):

текстовый ряд / музыкальный ряд.

Они не отражают всей сложности взаимодействия музыки и слова, но зато говорить о взаимодействии «рядов» вполне уместно². Степень их слитности, глубина взаимопроникновения может быть различной (об этом уже говорилось в § 10.2). Так, при «параллельном развертывании» — в музыке с читаемым текстом — связь сравнительно слабая, и разделение вполне допустимо. В условиях синкретического единства, напротив, слово и музыка столь тесно переплетены друг с другом, что развязать их можно лишь умозрительно.

Еще один возможный подход к проблеме: представить форму музыки с текстом в системе абстрактных понятий (категорий), ради более глубокого проникновения в ее суть. Воспользуемся двумя упоминавшимися ранее категориями:

вербальное / музыкальное.

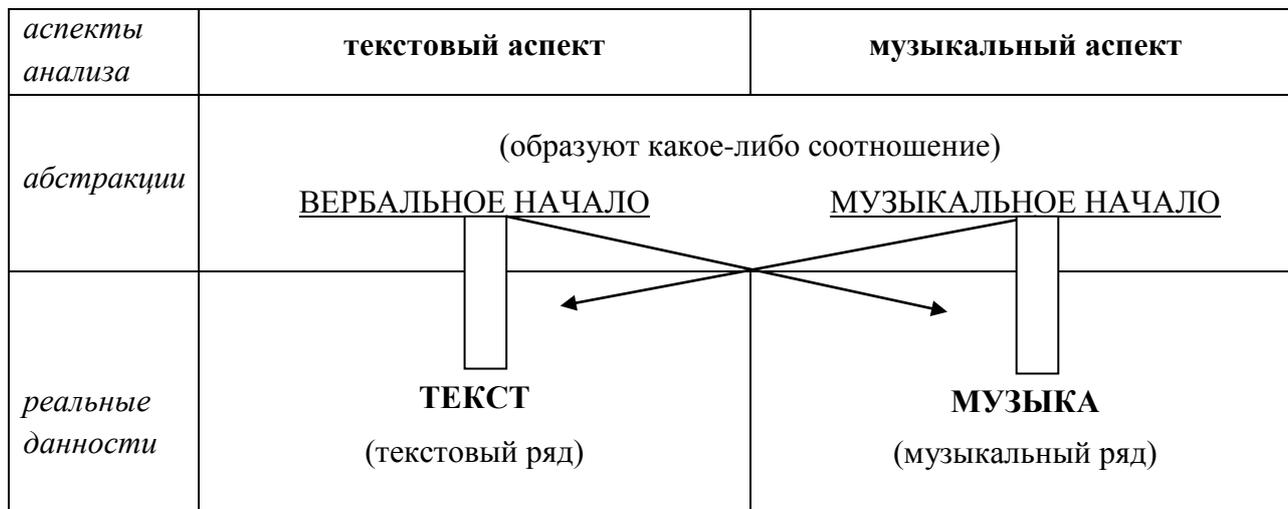
Они обозначают не реальные объекты, а некие умозрительные сущности: первая категория объединяет всё то, что связывает данную форму с искусством слова, вторая — то, что отсылает к искусству музыки. При анализе формы невозможно вычленить музыкальную или словесную составляющую в ее чистом, концентрированном виде; можно лишь обнаружить те или иные *проявления* вербального или музыкального (см. об этом § 7) и выявить примерное их *соотношение*: это может быть преобладание вербального, доминирование музыкального или примерное равновесие между ними. В итоге складывается более или менее наглядное представление об индивидуальном характере данной формы.

Данные категории имеют непосредственную связь с парой «текстовый ряд / музыкальный ряд». В текстовом ряду сосредоточено вербальное начало, в музыкальном ряду — музыкальное; но при взаимодействии текстовый ряд насыщается музыкальным началом, а

² Аналогичными терминами пользуется В.Н.Холопова: [1999, 11].

в музыкальный ряд проникает вербальное начало. Это и обуславливает единство всех компонентов формы.

Суммируем сказанное в виде схемы.



Примерно таким образом — с учетом разных позиций — может быть представлена форма музыки с текстом в наиболее широком плане. Однако подобная схема выглядит пока что довольно абстрактно. В чем же конкретно проявляется соотношение вербального и музыкального; каким образом можно его выявить при анализе данной художественной формы?

В первую очередь о нем можно судить по наличию тех или иных художественных компонентов. Так, при наличии целостного словесного текста (преподносимого в озвученном виде) уровень вербального начала должен оказаться, по идее, довольно высоким. А достаточно строгая организация музыкальной ткани (ритмическая, звуковысотная) свидетельствует о значительной доле музыкального начала.

Но, по-видимому, подобных признаков будет недостаточно. Так, текст может присутствовать в композиции, но не иметь при этом ведущей роли («король, который царствует, но не управляет»; такое возможно в вокальной музыке венских классиков). С другой стороны, даже при кажущейся самодостаточности музыкального ряда лидирующая роль может принадлежать всё же тексту (в ренессансных фроттолах, протестантском хорале). Значит, нужно учитывать и то, насколько активно вербальные или музыкальные компоненты участвуют в построении формы целого.

Итак, *соотношение вербального и музыкального* определяется по следующим показателям:

- *присутствие тех или иных компонентов,*
- *степень их формообразующей активности.*

Последнее вплотную подводит к проблеме факторов формообразования. Ее рассмотрению будет посвящен следующий параграф.

§ 19. Факторы формообразования

Фактор (лат. factor — делающий, производящий) — «движущая сила, причина какого-либо процесса, явления; существенное обстоятельство в каком-либо процессе, явлении»³. В связи с художественными формами фактор может быть определен как *регулятор формообразования; некая «сила», под действием которой из материала рождается форма.*

Понятие фактора может быть трактовано достаточно широко — как любое обстоятельство, влияющее на построение формы. Какого же рода факторы принимают участие в словесно-музыкальном формообразовании?

19.1. Фактор-принцип, фактор-структура, фактор-смысл

При попытке систематизации целесообразно начать с такого критерия: какая художественная сфера порождает тот или иной фактор, иначе говоря — в каком аспекте формы (текстовом или музыкальном) обнаруживается источник этой формообразующей силы. Имеем следующую пару:

вербальные факторы / музыкальные факторы.

Что конкретно могут собой представлять факторы вербальные и музыкальные?

Очевидно, что немаловажную роль в создании художественной формы имеют правила, законы того или иного искусства. Структура текста обусловлена законами словесного искусства; музыкальный ряд оформлен по законам искусства музыки. Эти законы установлены данной эпохой, традицией, школой, а художник-творец руководствуется ими. В частности, такой руководящей функцией наделяется жанр (предполагающий те или иные особенности его реализации), а также устойчивые типы форм (которые порождают конкретные образцы).

Правило, норма, канон, закон, тип... Все эти понятия, если говорить об их формообразующем значении, допускают обобщенное наименование: *фактор-принцип*. Это еще не конкретное творение, воплощенное в материале искусства, но нечто, определяющее и направляющее дальнейшее материальное воплощение. Важная особенность факторов такого рода состоит в том, что они существуют еще до создания композиции и, таким образом, не зависят от творческой воли автора; иначе говоря, они — *прекомпозиционные*⁴.

³ Фактор // Толковый словарь иностранных слов Л.П.Крысина. М., 2008.

⁴ Понятие «прекомпозиционный» — как один из «логических этапов становления композиции» — подробно рассмотрено в диссертации Г.И.Лыжова; прекомпозиционный этап понимается как «проявление в сочинении норм музыкального мышления эпохи, которые создаются усилиями не одного поколения композиторов» [Лыжов 2003, 15].

В сфере словесности действуют вербальные факторы-принципы: прежде всего это нормы вербального языка — его словарный запас и грамматический строй (принципы словообразования, синтаксиса); не менее значимы и специфические законы искусства слова, согласно которым языковой материал облекается в художественную форму — это нормы стихосложения, особенности жанра, стиля, эстетические установки данной эпохи.

Музыкальные факторы-принципы обусловлены законами музыкального искусства. Эти факторы регулируют создание как отдельных элементов музыкальной ткани (мотивы, попевок, ритмические фигуры, созвучия), так и всей ткани в целом (для полифонического склада значимы правила контрапункта, для гомофонного — принципы тонально-функциональной гармонии и т.д.). Требования жанра и стиля в музыке также имеют несомненное формообразующее значение.

Следует подчеркнуть, что факторы-принципы — и вербальные, и музыкальные — обусловлены конкретной исторической эпохой и потому подвержены эволюции. Вербальный язык непрерывно обновляется (меняется его словарный запас, правила орфографии, языковая стилистика); музыкальные средства тем более оказываются исторически изменчивыми (так, в условиях диатонической модальности действуют одни факторы, в рамках тональной функциональности — совершенно иные).

Какие еще факторы участвуют в формообразовании, кроме факторов-принципов? Если принять во внимание два аспекта искусства, которые затрагивались ранее — материально-звуковой и смысловой (см. главу 2), логично выделить соответствующие два рода факторов.

Фактор-структура: некая конкретная, уже готовая структура (словесная или музыкальная), которая участвует в формировании других структур. По отношению к процессу создания произведения такая «порождающая структура» может оказаться и *прекомпозиционной* (существовавшей ранее), и *собственно композиционной* (появившейся во время работы, на каком-либо ее этапе)⁵.

Пример вербальный: в классической поэзии начальная строфа стихотворения, с тем или иным количеством строк и рифменными связями между ними, становится мерой для остальных строф, которые строятся по ее подобию. Если поэтическую структуру автор избирает (изобретает) сам, она оказывается «собственно композиционным» фактором.

Примеры музыкальные: григорианский напев складывается из мелодических формул данного тона; многоголосная композиция (изоритмическая, на *c.f.* или имитационная) основывается на мелодическом первоисточнике; речь идет о прекомпозиционной структуре как факторе.

⁵ См. [Львов 2003, 15].

Фактор-смысл: смысловое целое, которое складывается в сознании автора в процессе работы над будущей формой, непосредственно влияет на процесс формообразования; некая «смысловая энергия» оказывается существенным его фактором. Это наиболее непосредственное проявление творческой воли художника, его желания наполнить форму теми или иными смысловыми значениями.

В словесности: в одном и том же тексте можно по-разному расставить логические ударения, в зависимости от того, какой смысловой оттенок требуется передать (пример приводился в § 14.3); предполагаемый смысл становится фактором, который регулирует ритмическое и интонационное оформление высказывания.

В музыке: композитор стремится воплотить свой замысел в конкретных звуковых структурах, и выбор средств — ритмических, ладогармонических, фактурных — обусловлен этим общим замыслом (равно как и семантикой жанра, стиля). Это положение вполне очевидно и не нуждается в конкретных примерах.

Если в роли фактора выступают те или иные структуры, они участвуют в образовании отдельных элементов формы либо скрепляют ее как целое в отдельно взятых параметрах (ладовая система — в звуковысотном параметре, нормы ритмики — в ритмическом параметре и т.д.). А факторы смыслового рода обеспечивают окончательную целостность, мотивированность и взаимообусловленность всех компонентов формы. На это указывает И.В.Степанова: «Закон управления для абстрактного искусства звуков [то есть для музыки]: *смысл формирует систему*»⁶. Подобную мысль высказывает и В.В.Медушевский: «Между ритмом и тембром, артикуляцией и тесситурой не существует имманентных, конструктивно-логических связей; смысл удерживает от разбегания эти далекие стороны»⁷.

Покажем комплексное действие факторов того или иного рода на конкретном примере: пусть это будет композиция на с.f., а именно — *Kyrie* из мессы Я.Обрехта *Sub tuum praesidium*.

Мелодический первоисточник — фрагмент марианского антифона — помещен в верхнем голосе, с его собственным текстом. Композитор придал этому фрагменту хорала конкретное ритмическое оформление: почти везде его звуки приобрели равные крупные длительности — полтора бревиса, за исключением нескольких участков, где происходит колорирование. Кроме того, Обрехт разделил его на две секции (согласно членению текста на две синтагмы) посредством паузы — также в полтора бревиса. Полученный в результате композиторской обработки с.f. имеет вполне регламентированную временную протяженность; таким образом, он выступает в качестве фактора, регулирующего протяженность формы всего *Kyrie* (это фактор-структура).

⁶ [Степанова 1999, 131].

⁷ [Медушевский 1993, 22].

Остальные голоса присочинены к *s.f.* согласно правилам контрапункта, которые характерны для времен Обрехта (они уже вполне соответствуют нормам строгого стиля). То есть многоголосная ткань формируется под действием факторов-принципов: приготовление и разрешение диссонансов, употребление скачков и т.д.

Наконец, в этой композиции есть одна примечательная чисто смысловая особенность (она относится и ко всей мессе в целом): для ренессансной полифонической музыки было нехарактерно размещение *s.f.* в *верхнем голосе*, и в данном случае оно объясняется тем, что символически передает смысл текста первоисточника: *Sub tuum praesidium — Под твоим покровом*. Остальные голоса находятся «под покровом» священного напева! Так смысловое наполнение текста становится фактором, задающим один из параметров композиции⁸.

19.2. Внутреннее и встречное действие факторов

В музыке с текстом формообразование, разумеется, не ограничивается лишь созданием отдельно текстового и отдельно музыкального ряда. Основная суть проблемы — в их взаимодействии.

Вербальные факторы, согласно их специфике, участвуют в формировании текстового ряда, музыкальные — формируют музыкальный ряд; то есть их действие может быть сосредоточено в пределах того или иного аспекта формы. Однако при взаимодействии музыки и текста те или иные факторы работают и в масштабе формы целого: вербальные — влияют на организацию музыкального ряда, а музыкальные — воздействуют на текстовый ряд.

То есть факторы имеют, условно говоря, две сферы компетенции — по направленности их действия, по формообразующей активности. Если действие фактора ограничивается только текстовой или только музыкальной составляющей, он, условно говоря, наделен лишь «внутренним» (по отношению к музыке или тексту) действием; если же влияние фактора распространяется на другую составляющую формы, он обладает «встречным» действием.

Подчеркнем, что речь идет не о двух различных родах факторов, а именно о двух направлениях их действия. Поясним на примерах.

Григорианский хорал: его текст сформирован под действием вербальных факторов (нормы латинского языка), которые обладают лишь внутренним действием. Текст, в свою очередь, влияет на формирование мелодии; напев становится «отпечатком», «слепком» текстовой структуры — его членение, протяженность его разделов соответствует тексту. То есть структура текста как фактор осуществляет встречное действие на музыкальный ряд.

⁸ Партитура этого Кюрие вместе с фрагментом хорала приведена в издании: [Симакова 1985, 175–176].

и музыкой обнаружатся какие-либо, пусть и слабые, взаимодействия; совершенно независимое развертывание музыки и текста было бы абстракцией.

Следующие схемы иллюстрируют сказанное (стрелками показано встречное действие факторов).

ОБЩАЯ СХЕМА ОДНОНАПРАВЛЕННОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ:



ОБЩАЯ СХЕМА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ:

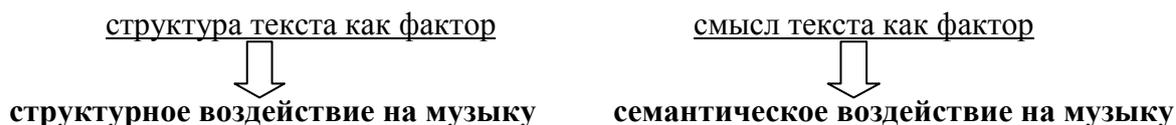


При анализе формы очень важно выявить именно те факторы, которые обладают встречным действием. Соотношение сил во многом и определяет результат — облик конкретной формы музыки с текстом.

19.3. О двух аспектах воздействия текста на музыку: структурное и семантическое

Итак, факторы — как вербальные, так и музыкальные — по своей природе могут быть различными (выше была намечена некая, пусть и условная, классификация). Кроме того, при взаимодействии слова и музыки имеют особое значение такие факторы, которые наделены встречным действием.

Поскольку основной объект настоящего исследования — тексто-музыкальная форма, необходимо рассмотреть те или иные пути воздействия текста на музыку. Если при этом учитывать факторы разного рода, мы придем к следующей хорошо известной оппозиции:



Подобная оппозиция довольно часто фигурирует (в тех или иных терминах) в музыкальной науке — как отечественной, так и зарубежной. Упомянем нескольких авторов.

И.В.Лаврентьева в общей проблематике соотношения музыки и слова выделяет следующие области: «проблема отражения в музыке содержательной, смысловой стороны

текста» и «проблемы вокальной декламации <...>, взаимодействие музыкального метра и синтаксиса с временной организацией текста» (в качестве итога предполагается рассматривать «более крупные музыкально-композиционные закономерности — соотношение поэтической и музыкальной композиции»¹⁰).

М.Б.Русак в статье о хоровой музыке Шютца вводит ту же пару понятий в следующих терминах: «прямое» и «опосредованное» следование музыки тексту. «Прямое следование тексту — его логической структуре, интонации, ритмике, рифмоструктуре»; «опосредованное следование — “изображение” в музыке тех явлений, о которых повествуется в тексте; <...> музыка собственными средствами создает образ, который лишь в своей цельности оказывается “вызванным к жизни” словами текста, то есть зависимость музыки от них проявляется лишь в конечном счете, “косвенно”, опосредованно (через образ)»¹¹.

В.В.Медушевский, рассматривая «значения музыкально-выразительных средств», то есть, по сути, разрабатывая систему знаков музыкального языка, выделяет две группы этих значений: «синтаксические» и «семантические» (правда, добавляет к ним еще и третью группу — «коммуникативные», в связи с семиотическим уклоном исследования)¹².

В энциклопедии Гроува в статье «Text-setting»¹³ содержится краткий обзор некоторых теоретических и исторических вопросов взаимодействия слова и музыки. В ней имеется следующее методологическое положение: «Изучение музыки с текстом целесообразно разделить на две обширные области: синтаксическую [syntactic] и семантическую [semantic]. Область синтаксиса затрагивает вербальные и музыкальные структуры, соотношение между формой композиции в целом и структурой текста, между отдельными текстовыми и музыкальными фразами, между словесной и музыкальной акцентировкой. Область семантики изучает связь музыки со смысловым наполнением текста».

Естественно, подчеркнутое противопоставление структурного и семантического влияния текста на музыку было бы не вполне корректным: в формировании музыкального ряда участвуют вербальные факторы и того, и другого рода, воздействие оказывается комплексным, «структурно-семантическим».

В пределах данной работы основное внимание будет осознанно уделено структурному воздействию текста, поскольку в музыке с озвученным текстом (в частности, в ТМФ) именно текст как структура непосредственно управляет процессами формообразования. Вопросы семантики будут затрагиваться в той мере, насколько это потребуется.

¹⁰ [Лаврентьева 1978, 4].

¹¹ [Русак 1985, 65–66].

¹² [Медушевский 1976, 30].

¹³ Автор — Дж.Кинг [King NGD]. Перевод термина: «музыкальная композиция на данный текст».

§ 20. Преобразование текста под действием музыкальных факторов

Конкретные механизмы воздействия текста на музыку будут рассмотрены (с необходимой подробностью) в последующих параграфах. Но сначала мы обсудим явление обратное: воздействие музыки на текстовый ряд.

В связи с этим возникают два вопроса:

- 1) какие преобразования может претерпевать текст под воздействием музыки?
- 2) какие именно музыкальные факторы способны вызвать эти преобразования?

Второй вопрос, очевидно, сформулирован слишком общо; он должен рассматриваться в определенном контексте, применительно к данному образцу или эпохе, поскольку музыкальные факторы, как упоминалось ранее, подвержены существенной исторической эволюции. Первый же вопрос допускает и обобщенные рассуждения. Поэтому мы сосредоточимся прежде всего на нем.

20.1. Один текст в двух обликах: оригинал и его преобразование

Если словесный текст изначально существовал самостоятельно, а затем соединился с музыкой, целесообразно говорить о двух его версиях: текст ДО вступления в синтез он же ПОСЛЕ осуществления синтеза¹⁴. Эти две версии, как правило, оказываются качественно различными, они могут отличаться друг от друга в большей или меньшей степени. В одних случаях текст при омузыкаливании остается почти неизменным — например, если это богослужебный канонический текст. В других случаях он подвергается существенным структурным изменениям: композитор свободно обращается с текстом, руководствуясь своими музыкальными соображениями.

Указанные две версии текста обозначим следующим образом (для большей ясности к каждому из наименований дан ряд синонимов):

<u>текстовый оригинал;</u>	<u>преобразованный текст;</u>
литературное слово (порождение искусства словесности);	омузыкаленное слово (в условиях синтеза искусств);
текст сам по себе (самостоятельное произведение)	текстовый ряд словесно-музыкальной композиции

Текстовым оригиналом, положенным в основу словесно-музыкальной композиции, может быть какое-либо литературное произведение (поэтическое или прозаическое) либо его

¹⁴ О последовательности создания текстового и музыкального рядов говорилось в § 10.3; в данном случае возможны два варианта: «сначала был текст, затем появилась музыка» и «текст и музыка существовали раздельно, затем были соединены».

фрагмент. Этот текст существует изначально, живет своей литературной жизнью. Но вот композитор обращается к тексту и работает с ним; в итоге текст не только претерпевает некие изменения, но и меняет свой статус — теперь он функционирует в составе словесно-музыкального целого.

Так, стихотворение Пушкина «Признание» оказывается текстовым оригиналом для одноименного романса Глинки, поэма Некрасова «Зеленый шум» — для кантаты Рахманинова «Весна», а роман Толстого «Война и мир» — для оперы Прокофьева. В связи с последним примером следует заметить, что оперное либретто не является окончательным преобразованием текстового оригинала: это еще не омузыкаленное слово, а некая промежуточная версия текста (собственно преобразованный текст — это словесный ряд, выписанный в партитуре оперы).

Всё сказанное имеет место в условиях синтеза искусств, при соединении изначально существовавшего текста с музыкой. Если же словесный и музыкальный ряды образуют синкретическое единство, возникает принципиально иная ситуация: текст сразу предстает музыкально озвученным, он не предполагает автономного существования вне музыки. Поскольку «исходной версии» текста попросту не существует, понятие текстового оригинала оказывается условным: его можно использовать лишь в аналитических целях, подразумевая текстовый ряд, выделенный из словесно-музыкальной ткани и выписанный отдельно¹⁵.

В связи с синкретическим искусством возникает еще один нюанс. Поскольку оно бытовало главным образом в устной традиции, его порождения, не имея письменной фиксации, могли существовать не только в единичном виде (более или менее стабильном), но и в вариантах (так или иначе отличающихся друг от друга). Причем в ряде случаев можно говорить о конкретном инварианте — порождающей модели этих вариантов. В богослужебной практике в качестве инварианта выступал канонический текст (закрепленный, неизменный): так, на основе текстов ординария мессы было создано сколько-то напевов, некоторые из них позже закрепились в церковных книгах¹⁶. Поэтому в связи с монодическими богослужебными жанрами мы можем говорить о *текстовом инварианте* и его мелодических вариантах.

Текст, изначально слитый с напевом, в дальнейшем мог «оторваться» от него и стать исходной моделью для создания новых словесно-музыкальных композиций, причем уже в условиях синтеза искусств. В таком случае будут вполне уместны рассуждения о текстовом

¹⁵ Как, например, делают авторы хрестоматий «Песни средневековой Европы» и «Ренессансные песни»: после каждого музыкального образца приводится целиком текст, в строчной записи.

¹⁶ В *Graduale Romanum* приведены 18 мелодических вариантов для каждого песнопения ординария (не считая дополнительных — *Cantus ad libitum*); они исполняются на богослужении в зависимости от того или иного дня церковного календаря.

оригинале и его преобразовании. Канонические латинские тексты ординария, сформировавшись в условиях монодии, многократно использовались композиторами последующих эпох (от Машо и Дюфаи до Пуленка и Стравинского) уже в полифонических композициях. Примерно то же произошло с псалмами: изначально они мыслились как поющее слово, но напевы были утрачены, и лишь тексты обрели бессмертие, войдя в состав Библии — об этом замечательно сказал о. Георгий Чистяков: «немая музыка псалмов»¹⁷. Впоследствии они вновь обрели звучание — получили множество музыкальных интерпретаций.

Таким образом, текст, озвученный музыкой, может расцениваться по-разному в зависимости от ситуации:

- а) текст, изначально слитый с музыкой, в единичном воплощении;
- б) текст, изначально слитый с музыкой, но во множественном воплощении — как инвариант: достаточно стабилен, допускает сколько-то музыкальных вариантов;
- в) текст, впоследствии соединенный с музыкой: имеет две версии — оригинальную и омузыкаленную, которые могут заметно отличаться друг от друга и подлежат сравнению.

Остановимся подробнее на последнем из этих случаев и рассмотрим возможные пути трансформации текстового оригинала. В целом можно выделить четыре позиции: изменению подлежит сам словесный материал (набор и порядок слов), членение текста, его временная протяженность, его пространственное развертывание.

20.2. Преобразование словесного материала

Если представить отдельно подтекстовку вокального произведения, то наиболее очевидными отклонениями от оригинала обычно оказываются дополнительные повторы фрагментов текста, которые возникли по воле композитора. Такое явление можно обозначить как *дублирование*. Оно вызвано, как правило, причинами чисто музыкального свойства: развертывание музыкальной формы нередко выходит за пределы структурных границ, заданных текстом, и требует продления текстового ряда; простейшим способом его наращивания и становятся повторы. Другая причина — смыслового порядка: композитор, желая подчеркнуть особую значимость какого-либо слова, неоднократно повторяет его.

Дублирование осуществляется на разных масштабных уровнях, затрагивает различные элементы текстового оригинала (от кратких до протяженных). В реальных образцах музыки с текстом можно встретить: дублирование отдельных слов, синтагм (по величине превышающих слово), также дублирование строк и более крупных отрезков текста (в частности, поэтических строф).

¹⁷ [Чистяков 2002, 86–92].

Замечательный образец дублирования — одновременно на разных уровнях — обнаруживается в «Попутной песне» Глинки¹⁸.

В оригинале Кукольника:	В романсе Глинки:
Дым столбом - кипит, дымится Пароход... Пестрота, разгул, волнение, Ожиданье, нетерпенье... Православный веселится Наш народ. И быстрее, шибче воли Поезд мчится в чистом поле.	<i>Дым столбом, кипит, дымится пароход.</i> <i>Пестрота, разгул, волнение, ожиданье, нетерпенье...</i> <i>Православный веселится наш народ,</i> <i>И быстрее, шибче воли поезд мчится в чистом поле.</i> <i>Дым столбом, кипит, дымится пароход.</i> <i>Пестрота, разгул, волнение, ожиданье, нетерпенье...</i> <i>Православный веселится наш народ,</i> <i>Православный веселится наш народ,</i> <i>И быстрее, шибче воли поезд мчится в чистом поле,</i> <i>И быстрее, шибче воли поезд мчится в чистом поле,</i> <i>поезд мчится в чистом поле,</i> <i>в чистом поле.</i>

Очевидно, что строфа оригинала увеличилась в размерах более чем в два раза. Ее начальное проведение помещено в рамки музыкального периода, но композитору для экспонирования музыкальной мысли этого было недостаточно: тема разрослась до простой двухчастной формы, и поэтому текстовая строфа продублирована. Причем ближе к концу Глинка стал дополнительно повторять и отдельные строки, и даже синтагмы — получилось своеобразное прогрессирующее дробление текста.

Прием дублирования характерен для вокального творчества Шуберта: как пишет Ю.Н.Хохлов в монографии о шубертовских песнях, «особого внимания заслуживают введенные Шубертом повторы поэтического текста — повторы различных по масштабам единиц, начиная от строфы и кончая отдельным словом. Повторы текста всегда — в большей или меньшей степени — разрушают поэтическую форму, даже тогда, когда они не причиняют ущерба ясности, разборчивости. Такие повторы, разрывающие смысловую связь слов, в австрийской и немецкой песне сравнительно редки»¹⁹. То есть дублирование текста, причем на разных масштабных уровнях, становится особенностью стиля композитора.

¹⁸ У Кукольника строфа записана в восемь строк (этот пример приводился в § 13.1); выписывая текст из романса Глинки, допустимо придерживаться более крупного членения.

¹⁹ [Хохлов 1987, 245].

Явление, обратное дублированию — изъятие, или *купирование* (слово, производное от «купюра»). Оно также может затрагивать разные масштабные уровни. Изъятие крупных единиц текста — строф, абзацев, строк — нередко бывает при работе композитора или либреттиста с пространственным текстовым источником: в итоге омузыкаленное слово оказывается значительно сокращенным по сравнению с литературным первоисточником. Так, Глинка при создании романса «Бедный певец» (стихотворение Жуковского довольно протяженное) ограничился лишь двумя строфами, причем взял их не из начала, а из середины.

Купирование более мелких единиц — слов, а иногда и отдельных слогов — характерно прежде всего для хоровой полифонической музыки (в частности, ренессансной). Оно объясняется чисто музыкальными закономерностями: одни голоса пропевают строку текста целиком, но другие, вступившие позже, не успевают этого сделать и вынуждены воспроизвести ее частично — ради единовременного окончания строки во всех голосах.

Включение в текст элементов, не входивших в оригинал — иначе говоря, *вставки*, — наряду с дублированием, еще один способ продления текстового ряда. Масштабы подобных вставок могут быть различными — краткие служебные слова (частицы, междометия), более крупные слова, целые синтагмы. Например:

Пушкин	Чайковский
Забудет мир меня; но ты Придѣшь ли, дева красоты?	<i>Забудет мир меня, но ты, <u>Ольга</u>... <u>Скажи</u>, придѣшь ли, дева красоты?</i>

Прием текстовой вставки встречается не только в вокальной музыке классицизма-романтизма: он применялся существенно раньше — достаточно вспомнить такое явление, как тропы в григорианском хорале. Тропированию, как известно, подвергались мелизматические песнопения — такие как Кирие и Аллилуйя; под звуки мелизма подставлялся какой-либо новый текст. Один из известных образцов — троп *Cunctipotens genitor*, внедренный в напев Kyrie из IV григорианской мессы; в результате тропирования текст приобрел такой вид:

(KYRIE) Cunctipotens genitor, Deus omni creator, ELEISON.
CHRISTE Dei splendor virtus, patrisque sophia, ELEISON²⁰.

Еще один возможный путь преобразования оригинала — изменение порядка следования слов (или более крупных элементов) в распетом тексте; для краткости обозначим его как *перестановка*. Возможны перестановки отдельных слов, целых строк и более крупных фрагментов (это бывает, в частности, при переработке литературного источника в

²⁰ В первой строке вставленный текст даже вытеснил начальное слово оригинала; это вызвано тем, что количество слогов в тропе больше, чем звуков в мелизме. Подробнее о тропировании см. [ГХ, 37].

либретто); обычно такие преобразования обусловлены не столько требованиями музыкального формообразования, сколько индивидуальным замыслом композитора²¹.

Наконец, в тексте возможны и *замены*; в музыкальной практике это обычно происходит на уровне отдельных слов. Они, как правило, происходят также под действием смысловых факторов: композитор, имея в своем сознании некий музыкальный образ, считает нужным подкорректировать текст ради большего соответствия между смысловым наполнением текста и создаваемой на его основе музыки. Такое явление можно встретить у Шуберта. Заменяя не вполне «подходящее» по смыслу слово на более точное и емкое, композитор мог даже нарушить рифму стиха, как это произошло в песне «Предчувствие война»:

Оригинал Рельштаба	Текст песни Шуберта
Wie hab ich oft so süß geruht An ihrem Busen warm, Wie Freundlich schien des Herdes Glut, lag sie in meinem Arm.	<i>Wie hab ich oft so süß geträumt An ihrem Busen warm, Wie Freundlich schien des Herdes Glut, lag sie in meinem Arm.</i>

«Полностью разрушает поэтическую рифму замена слова *geruht* [отдыхал] словом *geträumt* [мечтал], более активным по содержанию и связанным со столь важным для композитора образом мечты», — отмечает Ю.Н.Хохлов²².

Таким образом, словесный материал в ходе композиторской работы может подвергаться самым разнообразным структурным преобразованиям. В частности, интенсивное дублирование или купирование способно изменить текст почти до неузнаваемости.

20.3. Изменение синтаксической структуры текста

Текстовый оригинал предполагает свое собственное членение, которое обусловлено лингвистическими факторами — грамматическое строение, смысловое наполнение, реализация текста в речевом процессе (см. § 13.1). Текст, положенный на музыку, может получать несколько другое членение под действием тех или иных музыкальных факторов. Многое здесь определяется намерениями композитора, его индивидуальным прочтением текста; как отмечает Ю.Н.Холопов, «в музыкальном произведении членение может быть иным, чем в первоисточнике текста. <...> Расхождения запросто бывают, и общий принцип такой: текст, как его понял композитор»²³.

²¹ Приведем пример из духовной музыки последних лет. Иеромонах Филипп Неседов (насельник Троице-Сергиевой лавры) создал композицию для хора на основе 62-го псалма; текст подвергся некоторой переработке — в частности, один стих перенесен из середины в конец. Подробнее: [Рымко 2011 (3)].

²² [Хохлов 1987, 244].

²³ [Холопов-лекции (3)].

В отечественной науке имеется специальный термин — *вторичный синтаксис*: под ним подразумевается членение текста при его музыкальном озвучивании²⁴. Тогда, для достижения логической пары, членение самого оригинала можно обозначить как «первичный синтаксис».

Под действием музыки текст может либо дробиться на более мелкие единицы, либо, наоборот, получать более крупное деление за счет слияния отдельных его частей.

Более дробное членение: музыкальными средствами обособляются не только строки, но и отдельные синтагмы текста. Такое явление типично, в частности, для мадригалов XVI века. Покажем это на примере.

Мадригал К.Джезуальдо *Ahi, gia mi discoloro* (Ах, я бледнею...)

Первичный синтаксис	Вторичный синтаксис
(a) <i>Ahi, gia mi discoloro, ohime, vien meno,</i> (11 слогов) ²⁵	(a-1) <i>Ahi, gia mi discoloro,</i> (a-2) <i>ohime,</i> (a-3) <i>vien meno,</i>
(b) <i>la luce agl'occhi miei, la voce al seno.</i> (11 сл.)	(b-1) <i>la luce agl'occhi miei,</i> (b-2) <i>la voce al seno.</i>
(c) <i>O che morte gradita,</i> (7 сл.)	(c-1) <i>O che morte</i> (c-2) <i>gradita,</i>
(d) <i>s'almen potesti dir: «muoro, mia vita!»</i> (11 сл.)	(d-1) <i>s'almen potesti dir:</i> (d-2) <i>«muoro, mia vita!»</i>

Строчное деление оригинала обусловлено характерными особенностями итальянской поэзии (слоговая норма силлабического стиха — 7- и 11-сложные строки); границы строк подтверждаются рифмованными окончаниями. Вторичный синтаксис — дробление строк на синтагмы — отслеживается по музыкальным признакам (в первую очередь по сменам фактуры). Обособление синтагм усиливается и за счет их дублирования: так, начальная синтагма *Ahi, gia mi discoloro* проводится в каждом голосе по два, а то и по три раза.

Более крупное членение: музыка объединяет строки текста, игнорируя цезуры между ними. Для иллюстрации вернемся к упоминавшейся ранее «Попутной песне» Кукольника-Глинки. О синтаксисе самого текста можно судить по тому, как Кукольник записал свое стихотворение: начальная строфа членится на восемь строк. При музыкальном озвучивании строчное деление оказывается вдвое крупнее; в данном случае решающим фактором оказываются границы музыкальных построений (мотивная группа, предложение, период), отмеченные ритмическими остановками.

²⁴ Термин предложен А.В.Зудовой и Т.Н.Дубравской: [Зудова, Дубравская 2002, 99].

²⁵ Напомним: при подсчете количества слогов учитываются элизии (здесь они довольно многочисленны).

Перегруппировка словесного материала — еще один способ изменения синтаксиса исходного текста. Это смещение границ внутри текста, когда слова или синтагмы отрываются от одной строки и примыкают к другой; возможно и перераспределение материала между строками. Перегруппировка происходит за счет «несвоевременной» расстановки цезур и каденций. Показательный пример — первый номер из цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргского. Приведем те фрагменты текста, в которых имеет место указанный прием.

Голенищев-Кутузов	Мусоргский
<p>Плакал ребенок. Свеча, нагорая, Тусклым мерцала огнем; Целую ночь, колыбель охраняя, Мать не забылася сном. <... ...> (Смерть) Бледное утро уж смотрит в окошко. Плача, тоскуя, любя, Ты утомилась... Вздремни-ка немножко - Я посижу за тебя. <... ...> (Мать) Прочь ты, проклятая! Лаской своею Сгубишь ты радость мою! (Смерть) Нет, мирный сон я младенцу навею. Баюшки-баю-баю. (Мать) Сжался! Пожди допевать хоть мгновенье Страшную песню твою! (Смерть) Видишь - уснул он под тихое пенье, Баюшки-баю-баю.</p>	<p><i>Стонет ребенок. Свеча, нагорая, тускло мерцает кругом. Целую ночь, колыбельку качая, мать не забылася сном.</i> <... ...> <i>Бледное утро уж смотрит в окошко. Плача, тоскуя, любя, ты утомилась. Вздремни-ка немножко, я посижу за тебя.</i> <... ...> <i>Прочь ты, проклятая! Лаской своею Сгубишь ты радость мою. — Нет, мирный сон я младенцу навею. Баюшки, баю, баю. — Сжался, пожди допевать хоть мгновенье Страшную песню твою! — Видишь, уснул он под тихое пенье. Баюшки, баю, баю.</i></p>

Стихотворение Голенищева-Кутузова создано в духе драматической сценки. Текст записан довольно необычно: изначально он идет без деления на строфы, но с определенного момента поэт выписывает каждую реплику отдельно (по две строки), помечая, кому она принадлежит — как в театральных пьесах. Мусоргский великолепно передал в музыке эту диалогичность. Но сразу бросается в глаза то, что композитор заметно преобразовал текст: во-первых, он заменил некоторые слова, во-вторых — сместил границы между строками, то есть сделал перегруппировку словесного материала.

Уже в начале первой строфы Мусоргский делает цезуру внутри строки; правда, здесь это вызвано особенностями самого стиха — наличием в нем переноса. Но в конце той же строфы слово «мать» примкнуло к предыдущей строке, и это никак не оправдывается поэтической структурой. Еще более впечатляет тот момент, когда переносится в предыдущую строку краткое, категоричное слово «нет»: Смерть прерывает взволнованную реплику матери.

В целом возникает впечатление, что композитор услышал этот текст не как стихи, а скорее как прозу: более важным для него оказывается не внешнее (стиховое) членение, а внутреннее (смысловое).

20.4

преобразования текста

Текстовый оригинал предполагает, при его устном произнесении, некую временную протяженность. Она, как известно, непостоянна, переменна, поскольку ритм произносимого текста не подлежит точной фиксации; но всё же продолжительность текстовых строк можно примерно оценить, если иметь в виду спокойную речь в «среднем темпе».

При музыкальном озвучивании временная протяженность текста так или иначе меняется — обычно в сторону увеличения. Основная причина — *продление (распевание) отдельно взятых слогов*. Так, в мелизматических песнопениях григорианской мессы (Градуал, Аллилуйя) на отдельные слоги текста приходится 10–15 звуков напева или даже больше, и звучание небольшой строки при пении оказывается гораздо более продолжительным, чем при ее чтении. В качестве конкретного образца укажем на Градуал из Первой мессы на праздник Рождества Господня²⁶.

Подробнее о внутрислоговых распевах и о том, какие последствия они имеют для формы целого, будет сказано позже; сейчас важно лишь обозначить один из путей временного преобразования текстового оригинала.

Есть и другой путь, который затрагивает не только временное, но и (пусть это на первый взгляд покажется странным) *пространственное* развертывание текста. Читаемый вслух словесный текст развертывается линейно, однонаправлено: ему присуще горизонтальное измерение. Но что происходит с ним, если он вплетен в полифоническую музыкальную ткань, которая предполагает еще и вертикальное измерение? Очевидно, что и сам текст как будто разрастается по вертикали: бывший в оригинале «монодическим», он становится «полифоническим». В разных голосах одновременно звучат несколько проведений одного и того же текстового ряда. Вполне наглядно это демонстрирует мотетная форма XVI в., основанная на имитационном контрапункте: голоса, пропевая одну и ту же строку, вступают друг за другом, и в тексте также появляются «имитации». Таким образом, текстовый оригинал действительно претерпевает (в переносном смысле) пространственные изменения: он приобретает еще одно измерение — вертикальное.

При этом в нем происходят и временные преобразования, но особого свойства. Это связано с координацией идентичных слогов в разных голосах: один и тот же слог может появляться либо одновременно, либо разновременно. Показатель, отражающий координацию

²⁶ См. [ГХ, 150–151].

слогов в полифонической ткани, обозначим словом *силлабохронность* (в буквальном смысле — «соотнесенность слогов во времени»: греч. *syllabe* — слог, *chronos* — время). Этот показатель примет, условно говоря, «положительное» значение, если одинаковые слоги по вертикали совпадают (в гоморитмическом контрапункте: кондукты, фроттолы, протестантские хоралы), и «отрицательное», если они не синхронизированы (в имитационной и контрастной полифонии, особенно — в канонах с большой временной дистанцией). В монодической музыке говорить о силлабохронности нет необходимости.

20.5. Политекстовость

Остановимся подробнее на мысли, высказанной выше: текст, распетый в многоголосии, сам как будто становится полифоническим (приобретает пространственную координату помимо временной координаты). По-видимому, для этого необходимо, чтобы текст вступил в союз с музыкой. Если для музыкального искусства полифония (сочетание в одновременности нескольких самостоятельных голосов) — явление вполне естественное, то искусству слова как таковому подобное явление несвойственно.

Конечно, одновременное произнесение словесных текстов — вполне возможная ситуация. Можно представить словесную «имитационную полифонию», когда два человека произносят один и тот же текст в виде переключек; можно вообразить и словесную «контрастную полифонию», если одновременно произносятся разные тексты (например, в театральной пьесе накладываются друг на друга реплики разных персонажей). Но в художественном контексте подобные моменты всегда бывают вызваны каким-то особым замыслом; это скорее специфические приемы, чем норма. Так, наложение реплик разных персонажей бывает вызвано особой сценической ситуацией (всеобщее волнение, жаркий спор). Но звуковой результат такого наложения текстов получается довольно хаотическим²⁷.

А.Н.Серов в одной из своих статей пишет: «В рассудочной речи немыслимо, чтобы, например, несколько лиц говорили вместе, каждый свое, и чтоб из этого не выходила путаница, невообразимая чепуха, а, напротив, превосходное общее впечатление. В музыке такое чудо возможно; оно составляет одну из эстетических специальностей нашего искусства»²⁸. Действительно, в музыкальных условиях одновременное звучание разных

²⁷ Эффект полифоничности может быть достигнут и не столь прямолинейно, при помощи особых методов. Так, весьма своеобразная «речевая полифония» образуется в произведениях А.Белого, В.Хлебникова и других представителей Серебряного века. Об этом подробно пишет Л.Л.Гервер; одна из глав ее монографии называется «Контрапункт» и имеет следующие подзаголовки: «Контрапунктическая техника Андрея Белого», «К вопросу о возможностях многоголосия в литературном тексте», «Полифония Хлебникова. Оркестровое многоголосие и хоровое сверхмногоголосие» [Гервер 2011]. Но в большинстве случаев говорить о «текстовом контрапункте» можно лишь метафорически.

²⁸ [Серов 1990, 210].

текстов становится вполне возможным и художественно оправданным: музыка привносит упорядоченность в текстовую полифонию.

Сочетание нескольких текстов в одновременности принято обозначать термином *политекстовость*²⁹. Перечислим жанры, для которых это явление особенно характерно.

Мотет XIII века: каждый из голосов (их могло быть два или три) снабжен своим текстом. Как правило, в теноре, содержащем первоисточник, текст полностью не выписывался и не озвучивался; скорее всего, партия тенора была инструментальной. Но в верхних голосах (если мотет трехголосный) действительно одновременно пелись два текста, причем нередко на разных языках — латинском и французском³⁰. Возможны композиции с тремя поющими текстами, причем все три — на французском (так называемый «французский мотет»)³¹.

Мотет XIV века: возможно сочетание трех различных, также разноязычных, текстов. Таковы мотеты Г. де Машо: например, мотет № 12 (по изданию Шраде) включает один французский текст *Helas! pour quoy virent* (в триплуме) и два латинских: *Corde mesto* (в дуплуме) и *Libera me* (в теноре)³².

Композиции на с.ф. XV века: мелодический первоисточник нередко цитируется вместе с его собственным текстом, прочие же голоса распевают другой текст. Так, в уже упоминавшейся мессе Я.Обрехта *Sub tuum praesidium*, где с.ф. проводится в верхнем голосе, всякий раз этот голос озвучивает текст самого антифона, тогда как остальные голоса поют текст той или иной части латинского ординария; более того, в Credo, Sanctus и Agnus Dei композитор включает в полифоническую ткань мелодии и других марианских антифонов, вместе с их собственными текстами; к концу мессы число одновременно звучащих текстов достигает четырех!³³ Политекстовость обнаруживается и в светских жанрах того периода — как, например, у Г.Дюфаи в рондо *Resvelons nous / Alons ent bien*³⁴.

²⁹ Термин получил широкое распространение; интересно проследить его появление в отечественных исследованиях. Ю.К.Евдокимова воспользовалась другим вариантом термина — «разнотекстовость» [Евдокимова 1983, 74]; Н.А.Симакова вообще не применяет терминов такого рода, однако использует антоним — «монотекстовость» [Симакова 1985, 61]; у С.Н.Лебедева [1986, 138] и Т.Н.Дубравской [1996, 264] термин появляется в окончательном варианте.

³⁰ Два образца (двухголосный и трехголосный) приведены в издании: [Симакова 1985, 229].

³¹ Например, мотет анонимного автора *Bele Isabelot*; см. [Дубравская 2008, 22–26].

³² В мотетах Машо текст в теноре также не предназначался для озвучивания: композитор выписывал в нотах лишь начальную его фразу. Полный список мотетов Машо (по изданию Шраде) со всеми текстовыми инципитамми см. в статье: [Лебедев 2007].

³³ См. [Симакова 1985, 31].

³⁴ [Там же, 289].

В сфере «ученой музыки» традиция создавать политекстовые композиции сохранялась и на протяжении XVI века. В частности, ей следовал Палестрина: в мотете *Beata es* он задействовал два григорианских первоисточника — *Ave Maria* и *Salve Regina*, каждый со своим текстом³⁵.

В связи с XVI веком необходимо упомянуть такой жанр, как кводлибет. Несколько действующих лиц разыгрывают свои роли независимо друг от друга, даже изъясняются на разных диалектах, и возникает веселая кутерьма. Уникальный образец — кводлибет *Diversi linguaggi* (*Разноязычие*), созданный Л.Маренцио в соавторстве с О.Векки. Он включает целых шесть (!) текстовых слоев: диалог Франческины и Джирометты, диалог Дзанни и Маньифико, партию Тедеско, диалог Школяра и Педанта, партию Грациано (он комментирует происходящее) и, наконец, партию анонимного персонажа, который неизменно повторяет одну и ту же фразу: *Fate ben per voi* (*Отлично сделано для вас!*)³⁶.

В XVII–XVIII веках сочетание нескольких текстов практиковалось в хоровых композициях на основе протестантского хорала, когда одновременно звучит и текст первоисточника, и какой-либо текст иного рода. См. первый номер из «Страстей по Матфею» И.С.Баха: на диалог двух хоров (их реплики чередуются) накладывается хорал, исполняемый группой сопрано.

Явление политекстовости порождает немало аналитических проблем. И главная из них — проблема координации текстов друг с другом: как они соотносятся по вертикали, насколько согласованно происходит их членение. Безусловно, структурная роль вербального начала в политекстовой композиции оказывается несколько ослабленной, поскольку наложение нескольких текстов нередко приводит к неоднозначности, размытости структурных границ всей композиции.

20.6. К методике анализа омузыкаленного слова

Чтобы в данной форме музыки с текстом выявить преобразования текстового оригинала, целесообразно представить ее подтекстовку в виде особой «текстовой партитуры». Особенно это актуально для полифонической музыки, где проследить за текстовым наполнением каждого из голосов бывает непросто.

«Текстовая партитура» может быть выполнена с разной степенью подробности — в зависимости от того, какой масштабный уровень текста требуется рассмотреть.

³⁵ [Дубравская 1996, 264].

³⁶ Этот кводлибет (он имеет дополнительное жанровое обозначение «мадригальная комедия») полностью приведен в хрестоматии: [РП, 226–241].

— *Партитура строчного уровня*: в ней будут отмечены проведения каждой текстовой строки, а также (при необходимости) — внутреннее дробление строк на синтагмы. Такая партитура показывает общее распределение текста на протяжении формы, а также отмечает дублирование и купирование строк и синтагм.

Отметим, что в условиях полифонии дублированием следует считать текстовый повтор в пределах данного голоса, но не одновременное появление идентичного текста в разных голосах. Последнее — явление другого порядка, оно связано с привнесением в текст «вертикального измерения»; дублирование как таковое — событие, происходящее в «горизонтальном измерении».

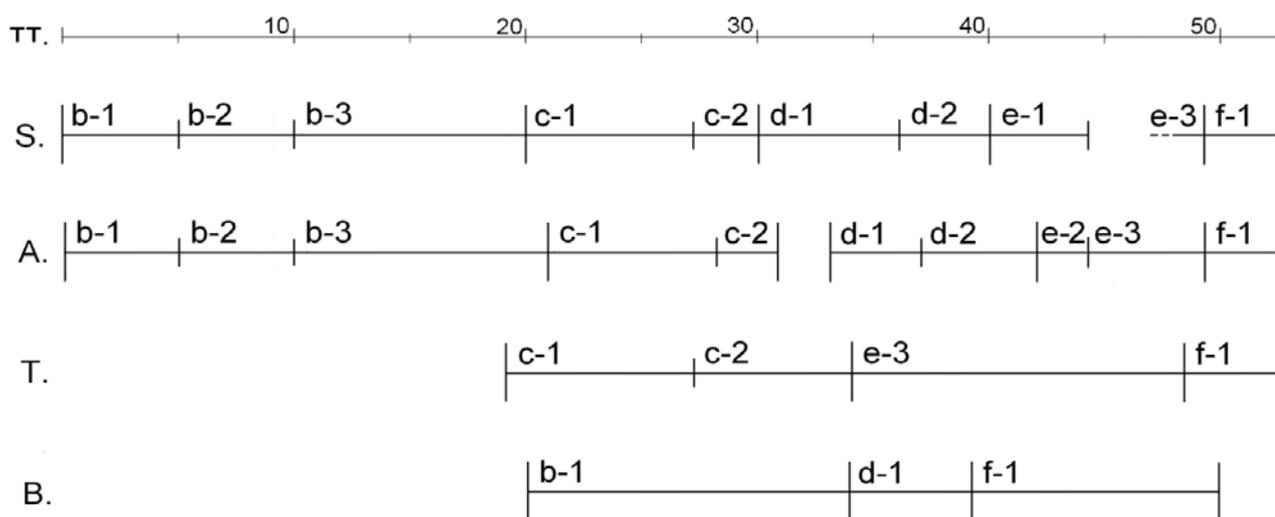
— *Партитура словесного уровня*: в ней регистрируется каждое слово текста. Она позволяет более подробно показать всевозможные преобразования словесного материала.

— *Партитура слогового уровня*: содержит весь материал подтекстовки вокальных голосов; чтобы ее составить, нужно убрать нотные строки («стереть» их), оставив только текст. Она отображает пространственно-временное развертывание текста в музыке, наглядно показывает состояние текста с точки зрения слоговой распетости, а также силлабохронности.

Продемонстрируем все три типа текстовых партитур на примере.

Й.Окегем. *Credo* из мессы *Caput*

(1) Партитура строчного уровня, с указанием дробления на синтагмы (показаны четыре тексто-музыкальных раздела, соответствующие четырем строкам текста)³⁷:



Условные обозначения: каждая синтагма обозначена в партитуре буквой и цифрой. Проведения строк и синтагм отображены отрезками. Если синтагма проводится не полностью, её начало (или конец) помечается пунктиром.

³⁷ Первая строка — *Credo in unum Deum* — в хоре не озвучивается (она возглашается священником), поэтому в схеме опущена.

- Строка [b]** [b-1] Patrem omnipotentem,
[b-2] factorem caeli et terrae,
[b-3] visibilium omnium et invisibilium.
- Строка [c]** [c-1] Et in unum Dominum Iesum Christum,
[c-2] Filium Dei unigenitum.
- Строка [d]** [d-1] Et ex Patre natum
[d-2] ante omnia saecula.
- Строка [e]** [e-1] Deum de Deo,
[e-2] lumen de lumine,
[e-3] Deum verum de Deo vero.
- Строка [f]** [f-1] Genitum, non factum
(... ..)

Очевидно, что в предлагаемом фрагменте Credo текстовые дубли отсутствуют, зато имеется множество случаев купирования: в каждом из голосов какие-то синтагмы оказались пропущены. Особенно это касается баса, который излагает с.ф. крупными длительностями: текст там просто не успевает прозвучать во всем объеме.

(2) Партитура словесного уровня (тот же фрагмент):

	[b]	[c], в басу [b]	[d], в теноре [e]	[e], в басу [f]
S.	Pat.om. fac.cae.ter. vis.om.inv.	Et un.De.Jes.Chr. Fil.De.un.	Et Pat.nat. an.omn.saec.	De.Deo, ----- vero
A.	Pat.om. fac.cae.ter. vis.om.inv.	Et un.De.Jes.Chr. Fil.De.un.	Et Pat.nat. an.omn.saec.	--lum.lum, De.ver.Deo vero
T.		Et un.De.Jes.Chr. Fil.De.un.	De. ver. Deo vero	
B.		Pat.om. -----	Et Pat.nat.-----	---gen.non fac.

Каждое слово помечено его начальным слогом; пунктирной линией обозначено купирование.

Эта партитура показывает, что почти в каждом из выбранных тексто-музыкальных разделов распеваются в одновременности синтагмы, принадлежащие разным строкам, что даже рождает «эффект политекстовости».

(3) Начало Credo и его слоговая партитура:

Pa - - - - - trem o - mni - po - ten - tem, fa -
 Pa - - - - - trem o - mni - po - ten - tem, fa - cto -
 - - cto - rem cae - - - - - li et ter - - - - - rae.
 - - - - - rem cae - - - - - li et ter - - - - - rae.

(Sopr.) Pa-----trem o-----mni-----po---ten----tem, fa-

(Alto) Pa-----trem o---mni-----po--ten---tem, fa----cto-----

(Sopr.) -----cto-----rem cae-----li et ter-----rae.

(Alto) -----rem cae-----li et ter-----rae.

Из слоговой партитуры видно, что слоги текста практически не синхронизированы: совпадения их по вертикали редки. Такая ситуация весьма типична для полифонических жанров эпохи Ренессанса.

Поскольку изготовление слоговой партитуры довольно трудоемкое, для исследования текста с точки зрения силлабохронности достаточно более простой операции: мысленно соединить одинаковые слоги линиями. Если большинство идентичных слогов выстраиваются по вертикальным линиям, значит, координация слогов не нарушена. Чем больше отклонений от вертикали, тем большее «расслоение» претерпевает текст.

Метод текстовых партитур позволяет сосредоточить внимание именно на текстовом аспекте композиции, временно абстрагируясь от музыки, что на определенном этапе анализа необходимо. Сравнение текстовой партитуры с записью текстового оригинала дает понять, насколько глубокие изменения он претерпел при музыкальном озвучивании.

§ 21. Обозначения масштабных уровней формы

В формах музыки с текстом складывается своя специфическая система масштабных уровней. При анализе формы, порожденной той или иной эпохой, возникает необходимость выявить эту иерархию, располагая при этом конкретными терминами для обозначения различных единиц. Но григорианский напев будет складываться из одних единиц, полифонический мотет — из других; в классико-романтической музыке можно говорить о мотивах и фразах, предложениях и периодах, но эти же обозначения перестают работать в музыке средневеково-ренессансной.

Строго говоря, музыка каждой эпохи потребовала бы своего набора терминов. Но разработка специальных терминологических систем для каждого периода истории музыки — задача отдельных исследований. В пределах нашей работы целесообразно наметить некую обобщенную систему наименований, которая была бы пригодна для форм музыки с текстом в достаточно большом историческом охвате.

К этой проблеме возможны разные подходы.

а) Один из возможных источников терминов — аутентичная теория. Отдельные терминологические ряды, в связи с конкретными типами форм, хорошо известны: в итальянской баллате — рипреса и станца, пьеда и вольта, в немецкой форме бар — ауфгезанг и абгезанг, штоллен³⁸; но они не отражают во всей полноте систему масштабных уровней формы. Однако известны случаи, когда теоретики прошлых столетий предпринимали попытки глобальной систематизации терминов; один из таких случаев будет рассмотрен.

б) Применительно к формам, где роль текста достаточно значительна, было бы оправданным такое решение: спроецировать лингвистические термины, обозначающие текстовые единицы, на форму целого.

в) Если речь идет о музыкальных формах с незначительной ролью текста, останутся в силе термины чисто музыкальные, выработанные в рамках классического учения о форме.

21.1. Лингвистические и музыкальные термины: возможные параллели

В качестве отправной точки обратимся именно к таким — собственно музыкальным — наименованиям. Хотя они и принадлежат искусству музыки, между ними и лингвистическими терминами возможны многочисленные параллели, что лишний раз подтверждает тезис о близости двух искусств.

³⁸ Подобная терминология фигурирует в аутентичных источниках: так, Данте Алигьери систематизировал сведения о поэтических формах Средневековья — провансальских и итальянских — в своем трактате «О народном красноречии» (русскоязычное издание: О народном красноречии // Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968).

В научной литературе неоднократно отмечалась аналогия между элементами классических песенных форм и единицами поэтического текста. Обратимся к уже установленным музыкально-поэтическим соответствиям³⁹.

Таблица 1

<i>Стиховые единицы</i>	<i>Музыкальные единицы</i>
Стопа	Мотив (= такт)
Стих	Мотивная группа (= двутакт)
Двустушие	Предложение (= четырехтакт)
Четверостишие	Период (= восьмитакт)

Разумеется, это не означает, что в парах «поэтический термин — музыкальный термин» имеет место прямая, фактическая связь. Здесь связь либо чисто логическая (пара понятий близкого порядка), либо генетическая (музыкальная структура происходит от структуры вербальной). Так, поэтической стопе будет соответствовать музыкальный мотив: в стопе — одно словесное ударение, в мотиве — один метрический акцент; логически они вполне сопоставимы. Четверостишию соответствует музыкальный период, поскольку он генетически связан с четырехстрочной поэтической строфой: в старинной вокальной музыке, написанной на основе таких строф, постепенно формировались периодобразные структуры.

Теперь добавим к стиховым единицам их более широкие лингвистические аналоги. Общая система текстовых единиц (с учетом разных аспектов членения) была рассмотрена в § 13.2; сейчас нам нужно отобрать оттуда те единицы, которые более подходят для «музыкальных нужд».

Таблица 2

<i>универсальные лингвистические единицы</i>	<i>стиховые единицы</i>	<i>музыкальные единицы</i>
Фонема		отдельный звук
Слог		субмотив
Слово	стопа	мотив
Синтагма	(полустушие)	(?)
Строка	стих	мотивная группа
(Предложение)	двустушие	предложение
Строфа (речевой период)	четверостишие	период

Аналогия между предложением в тексте и предложением в классической музыкальной форме, хотя и очень заманчивая, но всё же неточная: музыкальное предложение сопоставимо с

³⁹ Все они рассматриваются у Ю.Н.Холопова: [Холопов 2006, 230].

поэтическим двустушием, которое, разумеется, вовсе не обязательно заключает в себе словесное предложение. Однако в музыкальной теории прошлого такая аналогия проводилась: как указывает Л.В.Кириллина, «музыканты XVIII века рассматривали четырехтактовый “кирпичик” как аналог простейшего [словесного] предложения, составленного только из подлежащего и сказуемого»⁴⁰. Для соотнесения периода музыкального и периода речевого имеются более веские основания: речевой период (единица прозаической речи) находится на одном масштабном уровне со строфой (поэтической единицей), а та, в свою очередь, непосредственно связана с музыкальным периодом.

Все масштабные уровни, казалось бы, уже заполнены; но система соответствий остается пока что незавершенной. Если указанные лингвистические термины охватывают тексты разного типа (как поэтические, так и прозаические), то музыкальные наименования имеют весьма ограниченную область применения. Для средневеково-ренессансной музыки неуместны понятия «мотив», «предложение», «период», поскольку все они связаны с регулярной классической метрикой; в той же григорианской монодии говорить о мотивах было бы столь же сомнительно, как о делении ее на равномерные такты. Наш следующий шаг — подбор музыкальных терминов, которые были бы пригодны в различных историко-стилевых условиях. Подобные термины в современном музыкознании уже существуют.

Какая музыкальная ячейка будет в вокальной музыке соответствовать слогу? Очевидно, это звук или группа звуков, приходящихся на данный слог. Какой термин здесь возможен? Сложив «слог» и «звук», получим *слоговзвук* (в литературе по фольклористике есть аналогичный термин — «слогонота»)⁴¹. В силлабическом пении, где на каждый слог приходится один звук мелодии, такое наименование вполне срабатывает. В мелизматическом пении, где многие слоги распеты, пригодится другой термин — *слогораспев*. Таким образом, на наименьшем масштабном уровне одноголосный напев (или отдельный голос полифонической ткани) предстает как последование слогозвучков и слогораспевов.

Перейдем на следующий уровень: что в музыкальной ткани соответствует слову поющего текста? Логически допустимой парой здесь (как и в случае со стихотворной стопой) был бы мотив. Этот термин может быть преобразован указанным выше способом: соединив вместе «слово» и «мотив», получим *словмотив*. Такое наименование было предложено Ю.Н.Холоповым⁴². Между словмотивом (элементом вокальной музыки) и просто мотивом (элементом классических инструментальных форм) прослеживается

⁴⁰ [Кириллина 2007, 97].

⁴¹ [Руднева 1994, 25]. Однако слагаемое «нота» отсылает к письменной фиксации, тогда как речь идет о реально звучащих мелодиях (более того, бытующих в устной традиции, если иметь в виду фольклор).

⁴² [Холопов 1993, 42].

генетическая связь: сначала звуки объединялись вокруг словесного ударения, а затем, когда музыка освободилась от слова, — вокруг сильной доли такта.

Отметим, что в аналитической практике при членении напева на словмотивы нужно ориентироваться по «фонетическим словам», которые включают и основное слово, и примыкающие к нему служебные (см. пример из старофранцузской лирики в § 13.2). Односложный предлог или частица не могут образовать словмотив: они не наделены самостоятельным ударением, поэтому и примыкают к значимому слову.

Далее, при продвижении вверх по иерархии масштабных уровней, возникают новые затруднения. В музыке Средневековья-Возрождения ещё не заявили о себе ни «периоды» (в привычном смысле, как автономные метрические восьмитакты), ни «предложения», ни «мотивные группы» — по той же причине, что и «мотивы». В подобной ситуации опять же придется обратиться к лингвистическим понятиям, добавив к ним музыкальную отсылку. Так получаются:

музыкальная синтагма — отрезок напева, соответствующий текстовой синтагме (синтагматическое членение напева осуществляется исходя из смыслового членения текста);

музыкальная строка — фрагмент, соответствующий одной строке текста (уже достаточно известный в научной литературе термин)⁴³;

музыкальная строфа — крупный раздел, соответствующий строфе текста⁴⁴.

Авторы книги «Песни средневековой Европы» мотивируют подобные термины следующим образом: «Параллелизм текстовых и музыкальных разделов столь непосредствен, что для музыкального ряда вполне естественно использование аналогичных структурных терминов»⁴⁵. Заметим, что применительно к музыке эти термины имеют смысл именно тогда, когда музыка получает членение в полном соответствии с текстом: текстовые и музыкальные строки совпадают в своих границах, то же касается синтагм и строф.

Сумма всех сведений представлена в следующей таблице.

Таблица 3

<i>Лингвистические единицы</i>	<i>Тексто-музыкальные единицы</i>
Слог	Слогозвук (слогораспев)
Слово = стопа	Словмотив
Синтагма	Музыкальная синтагма
Строка = стих	Музыкальная строка
Строфа	Музыкальная строфа

⁴³ См.: [Холопов 1993, 47–48]; [Ефимова 1999, 163]; [Кюрегян 1998, 179].

⁴⁴ [Кюрегян 1998, 179] — в связи с формой бар; [ПСЕ, 42].

⁴⁵ [ПСЕ, 42].

21.2. А что скажет аутентичная теория?

Обращение к музыкальной теории прошлых эпох позволит взглянуть на проблему в более широком контексте. Что говорили ученые мужи Средневековья или Ренессанса по этому поводу? Не исключено, что из старинных трактатов удастся почерпнуть термины, пригодные для использования в современном музыковедческом обиходе.

Оказывается, вполне завершённую систему масштабных единиц тексто-музыкальной формы предлагала музыкальная теория XI века — в лице Гвидо Аретинского. Ниже приводится фрагмент из XV главы «Микролога» («О надлежащей, или слаженной мелодии») в переводе Ю.В.Пушкиной⁴⁶.

Точно так же как в поэзии (*in metris*) есть буквы (*litterae*) и слоги (*syllabae*), части стоп (*partes*) и стопы (*pedes*), а также строки (*versus*), так в музыке (*in harmonia*) есть фтонги, то есть звуки (*sonus*), один, два или три из которых связываются в [мелодические] слоги (*syllabae*). А сами слоги — единичные либо удвоенные — составляют невму (*neuma*), которая является частью мелодии (*cantilena*). А одна такая часть или несколько образуют отдел (*distinctio*).

В своей диссертации Ю.В.Пушкина суммирует данные положения и представляет их в виде таблицы, чтобы более наглядно показать параллель между поэтическими и музыкальными единицами формы⁴⁷.

<i>In metris: искусство стихосложения</i>	<i>In harmonia: искусство мелодики</i>
1-а. <i>litterae</i> : буквы	1-б. <i>sonus</i> : звуки
2-а. <i>syllabae</i> : слоги	2-б. <i>syllabae</i> : слоги / субмотивы
3-а. <i>partes</i> : слова, как часть стопы	3-б. <i>neuma</i> : невма / мотив
4-а. <i>pedes</i> : стопы	4-б. (? <i>neuma</i> : невмы / группа мотивов)
5-а. <i>versus</i> : строки	5-б. <i>distinctio</i> : отдел мелодии / фраза
6-а. <i>metra</i> : строфы	6-б. <i>cantilena</i> : мелодия

Система соответствий образуется, казалось бы, полная: как текстовые, так и музыкальные единицы получают у Гвидо свои обозначения. Однако и сам текст первоисточника, и его интерпретация переводчиком, отраженная в таблице, вызывает ряд вопросов.

Во-первых, проблематичен сам перевод латинских терминов. В данном случае проблема перевода — не только найти русское слово, соответствующее по смыслу латинскому, но и учесть исторический контекст (насколько это слово применимо к средневековой монодии). Переводчик употребил термины «субмотив» и «мотив»; их можно

⁴⁶ [Пушкина 2009, 220].

⁴⁷ [Там же, 114].

было бы заменить более нейтральными обозначениями: «распев слога», «распев слова». Перевод термина *distinctio* как «отдел» лингвистически точен (лат. *distinctio* — разделение) и вполне подходит по смыслу (текст делится на строки, напев членится на отделы), так что здесь он может быть альтернативой «фразе».

Во-вторых, не вполне понятно, какие музыкальные единицы Гвидо соотносит с отдельным словом (*partes*) и поэтической стопой (*pedes*)⁴⁸. В таблице, по инициативе переводчика, дважды употреблен термин *neuma* (в разных значениях), что не очень удобно. В самом трактате об этих единицах напева сказано так: «слоги, единичные либо удвоенные, составляют невму, которая является частью мелодии». По-видимому, Гвидо устанавливает соответствие между словом (группой слогов) и «невмой», но не предлагает термина для музыкального аналога стопы; так что эта ячейка остается незаполненной.

В оригинале у Гвидо встречается двойственная трактовка одного и того же термина: *syllabae* — и слог текста, и «мелодический слог» (то есть отрезок напева, соответствующий слогу). Буквальный перенос лингвистического термина в сферу музыки вполне оправдан: ведь в современном обиходе, как уже говорилось выше, имеют место терминологические пары наподобие «текстовая строка — музыкальная строка».

В связи со средневековыми терминами возникает еще одна любопытная проблема. Терминологический аппарат средневековой науки в целом довольно мобилен: нередко между средневековыми теоретиками возникали разночтения. Чтобы проиллюстрировать эту ситуацию, Ю.В.Пушкина приводит фрагмент из анонимного трактата «Комментарий к Микрологу» — анализ стихотворной строки с точки зрения ее синтаксического строения⁴⁹.

**В одном слове (*dictio*) *Dixit* ты имеешь субмотив (*syllabae*);
в *Dixit Dominus* — часть (*partes*);
в *Dixit Dominus mulieri Cananacae* — фразу (*distinctio*).**

Разночтения между Гвидо и его анонимным комментатором очевидны; одни и те же масштабные уровни формы получают разные названия, некоторые термины даже перемещаются с одного уровня на другой:

	<u>Гвидо</u>	<u>Комментатор</u>
слово	<i>partes = neuma</i>	<i>syllabae</i>
стопа	<i>pedes</i>	<i>partes</i>
строка = отдел	<i>versus = distinctio</i>	<i>distinctio</i>

⁴⁸ Обратим внимание, что в иерархии текстовых единиц «стопа» оказывается уровнем выше, чем «слово». В теории стихосложения Нового времени — в связи с силлабо-тонической организацией — стопа трактуется как более мелкая единица, соизмеримая с отдельным словом. Трактовка стопы, представленная у Гвидо, восходит к античной теории, где поэзия была синкретически слита с танцем. Там «строфа» — хождение с поворотом, «стопа» — один проход между поворотами [Кириллина 2007, 62].

⁴⁹ [Пушкина 2009, 117].

В связи с вышеперечисленными проблемами приходится заключить, что средневековые латинские термины вряд ли могут найти применение в современном музыковедении. Но экскурс в аутентичную теорию всё же оказывается полезным: имея возможность проследить за мыслью ученых мужей Средневековья, мы убеждаемся, что проблема, обсуждаемая сейчас, была поставлена еще в далекие времена.

21.3. К аналитической практике: выбор терминов

Подводя итоги, объединим терминологические ряды, которые были представлены в таблицах 2 и 3 (лингвистические единицы — обозначения тексто-музыкальных разделов — обозначения автономных музыкальных структур).

Таблица 4

<i>лингвистические единицы</i>	<i>тексто-музыкальные ед-цы</i>	<i>собственно музыкальные ед-цы</i>
Слог	Слогозвук (слогораспев)	субмотив
Слово = стопа	Словмотив	мотив = такт
Синтагма	Музыкальная синтагма	
Строка = стих	Музыкальная строка	фраза = двутакт
...		предложение = четырехтакт
Строфа	Музыкальная строфа	период = восьмитакт

Термины из правого столбца таблицы не являются универсальными. Они уместны в вокальной (равно как и инструментальной) музыке XVIII–XIX веков, в условиях автономно-музыкального формообразования — песенный метр, тональная гармония.

Термины в среднем столбце применимы к формам, в которых текст имеет ведущее или, по крайней мере, немаловажное значение: тексто-музыкальные и музыкально-текстовые формы Средневековья и Возрождения. Как уже было отмечено, о музыкальных строфах, строках, синтагмах есть смысл говорить только в том случае, если членение музыки происходит строго по тексту; если же музыка имеет свое собственное членение, не совпадающее с текстовым, подобные наименования теряют смысл (тогда приходится прибегнуть к нейтральным обозначениям: «часть», «раздел», «секция», «построение» и т.д.).

Казалось бы, тексто-музыкальные обозначения теряют актуальность в вокальной музыке классико-романтической эпохи. Но это не совсем так. В частности, в рамках песенно-романсового жанра XIX века по-прежнему актуально понятие музыкальной строфы⁵⁰.

⁵⁰ По поводу термина «строфа» есть даже специальная статья: [Дабаева 2012]. Автор призывает использовать его лишь применительно к тексту, но не к музыке (во избежание двусмысленности). Можно поступить иначе: всякий раз делать уточнение – «текстовая строфа» или «музыкальная строфа».

Единицы более мелких масштабных уровней будут, скорее всего, обозначены чисто музыкальными терминами. Однако термин «словмотив» и здесь оказывается полезен: членение вокальной партии возможно и на словмотивы (по тексту), и на собственно мотивы (по музыкальным признакам), причем нередко бывает, что они не совпадают в своих границах, что даже представляет отдельную аналитическую проблему.

Предложенная система обозначений масштабных единиц формы, разумеется, не претендует на всеохватность; в ней намечены лишь некоторые, наиболее общие позиции. При общении с музыкой конкретной эпохи и жанровой принадлежности в терминологический перечень наверняка будут добавлены термины более частные, отражающие специфику «именно этой» музыки (как в случае с песнями Средневековья, для которых названия тех или иных разделов были разработаны уже в ту эпоху). Но в любом случае адекватный выбор терминов имеет немаловажное значение при анализе.

§ 22. Членение формы

Обращаясь к конкретным проблемам формообразования в музыке с текстом, в первую очередь необходимо затронуть проблему членения формы.

Всякая художественная форма — одновременно и единство целого, и последовательность связанных друг с другом частей. Деление формы на осмысленные составные части, разделы, построения — важнейшее условие ее существования; категория «членение» относится к числу универсальных, она не теряет своего значения в музыке любой эпохи⁵¹. Обособление разделов обеспечивает ясность целостной структуры; здесь уместно вспомнить слова А.Шёнберга о постижимости: «Постижимо только то, что может быть удержано в памяти. Мыслительные пределы человека препятствуют восприятию чего-либо чрезмерно продолжительного. Поэтому соответствующее членение облегчает понимание и определяет форму»⁵².

Если музыка вступает в синтез со словом, образуется весьма сложная, многоплановая система членения. Словесный текст предполагает собственное деление на те или иные элементы (как было показано в § 13.1, оно осуществляется в разных аспектах). Музыкальный ряд может иметь собственное членение, которое вступает во взаимодействие с текстовым. Соотношение музыки и текста в плане членения — важная аналитическая проблема.

⁵¹ Возможно, некоторые образцы Новейшей музыки этот тезис опровергают (формы абсолютно континуальные, нечленимые). Но и тогда категория членения не исчезает — она лишь приобретает «нулевое» значение.

⁵² [Шёнберг 2000, 26].

22.1. Методологические замечания

Однако уже сама постановка этой проблемы требует ряда оговорок. При попытке сопоставить музыку и текст по данному критерию нужно, по идее, отталкиваться от «членения текста как такового». Но что именно здесь подразумевается: литературный оригинал или строчка подтекстовки? И всегда ли текст как лингвистический объект предполагает вполне ясное, однозначное членение, на которое можно опереться при анализе словесно-музыкального целого?

Прежде всего необходимо учитывать две принципиально различные ситуации (§ 20): либо текст, вступивший в синтез с музыкой, предстает в двух версиях — оригинальной и омузыкаленной, либо он, пребывая с музыкой в синкретическом единстве, существует в единственной версии.

Если речь идет о синтезе искусств, мы можем анализировать членение текста непосредственно по оригиналу (литературное произведение или богослужебный текст), ориентируясь по вербальным признакам — строчная запись, знаки препинания, рифмы и т.д. При музыкальном озвучивании оригинал либо сохранит свою синтаксическую структуру, либо получит какое-либо иное членение; об этом мы узнаем уже по музыкальным признакам, определяя границы музыкальных построений.

В условиях синкретизма анализ текста предполагает его извлечение из партитуры; о членении текста мы узнаем опосредованно, косвенно, с опорой как на вербальные признаки, так и на музыкальные. Говорить об оригинале и его преобразовании вообще не приходится.

Но предположим, что имеется текстовый оригинал и мы изучаем его синтаксическую структуру. При этом тоже возникают частные случаи. В зависимости от типа организации текста (поэзия или проза), его членение осуществляется по разным принципам. Так, разные виды поэзии — от стопного рифмованного до свободного стиха — предполагают вполне однозначное деление на стихи, которое графически выражено делением на строки; то же касается так называемой «строчной прозы». А чисто прозаические тексты, хотя и предполагают вполне определенное, объективное деление на грамматические единицы (предложения), одновременно допускают и вариативное, субъективное смысловое членение (на синтагмы и фразы). В силу своей специфики такие тексты не предполагают разбиения на строки.

Таким образом, чтобы внести некоторую ясность в поставленную выше проблему, нужно рассмотреть отдельно такие случаи:

есть текстовый оригинал		В) оригинала как такового нет
А) он имеет строчное деление	Б) он не имеет строчного деления	

Случай А): здесь вполне уместно сравнивать членение оригинала (по его строчной записи) с членением музыкального ряда (по музыкальным признакам): совпадают ли в своих границах текстовые строки и музыкальные построения? По результатам сравнения можно сделать вывод о соответствии или несоответствии членения. Ранее была предложена, в связи с преобразованиями текста в музыке, пара «первичный синтаксис / вторичный синтаксис». Если членение происходит согласованно, вторичный синтаксис не выражен, структура оригинала сохранена; если же имеются расхождения, как раз и заявляет о себе вторичный синтаксис: в озвученном тексте наблюдается либо дробление (измельчение) текстовых единиц, либо их слияние (укрупнение), либо смещение границ (перегруппировка синтагм).

текстовый оригинал:	омузыкаленный текст:
строчное деление есть, первичный синтаксис вполне ясен	— строчное деление сохранено, наблюдается соответствие между музыкой и текстом;
	— строчное деление нарушено, т.е. — несоответствие (в тексте возникает вторичный синтаксис)

Указанный аналитический подход вполне корректен по отношению к музыке на богослужебные тексты (от мессы Машо до мессы Стравинского), к полифоническим песням эпохи *Arg nova* и мадригалу XVI века (эти жанры уже предполагали отдельную работу поэта и композитора), к песням и романсам классико-романтической эпохи.

Случай Б): здесь оказывается, что текст (прозаический, то есть изначально непрерывный, «сплошной») получает вполне конкретное деление уже при озвучивании музыкой! Структурно-смысловое членение оригинала осуществляет композитор: он делит текст на те или иные отрезки, руководствуясь собственным пониманием его смысла. О членении текста, таким образом, можно судить по музыкальным признакам (расстановка каденций и цезур).

В данном случае сравнивать членение текстового оригинала и возникшего на его основе музыкального ряда не вполне корректно: музыка не подчиняется тексту и не противоречит ему, а *выявляет возможное его членение* (логически это совсем иная ситуация).

текстовый оригинал:	омузыкаленный текст:
строчного деления нет; синтаксис неоднозначен (структурно-смысловое членение допускает варианты)	возникает деление на строки; синтаксис вполне отчетлив (структурно-смысловое членение реализуется в конкретном варианте)
вопрос о «соответствии или несоответствии» не ставится	

Такое возможно в вокальных произведениях Нового времени, написанных на основе прозаического текста: отдельные образцы камерно-вокальных жанров, некоторые оперы.

Случай В): поскольку предполагается синкретизм музыки и слова, членение текстового и музыкального ряда суть одно и то же; вербальные и музыкальные средства работают сообща. Ставить вопрос о соотношении текстового и музыкального членения вроде бы и нет необходимости, поскольку ответ на него был бы всегда положительным.

текстовый оригинал = омузыкаленный текст;
членение текста и музыки синхронное;
между ними всегда — соответствие.

Текст членится на вполне оформленные, осмысленные отрезки: это могут быть стихи, соизмеримые по протяженности и помеченные рифмами, или прозаические фразы различной длины. В музыкальном ряду образуются соответствующие им мелодические построения, более или менее закругленные. Текст имеет членение, подтверждаемое музыкой; его структуру можно рассмотреть отдельно, причем вполне уместно говорить о строках (ведь их границы выражены достаточно ясно).

Единовременное членение текста и музыки происходит в богослужбной монодии (так, «строчная проза» латинских текстов изначально формировалась в единстве с напевом), в фольклорных и менестрельных песнях. Правда, уже в рамках перечисленных жанров возможно не абсолютное синкретическое единство, а некая пограничная ситуация, когда музыкальная составляющая начинает мыслиться отдельно от вербальной, происходит некоторая активизация музыкального начала. Так, в григорианских хоралах мелизматического стиля возможно излишне дробное членение текста: отдельное слово или синтагма распеты столь значительно, что необходимо сделать остановку для взятия дыхания. А в некоторых менестрельных песнях текст делится на строки по рифменным окончаниям, но в напеве кое-где отсутствуют цезуры, то есть происходит укрупнение⁵³. В подобных случаях уже можно говорить о расхождениях между текстом и музыкой.

Таким образом, прямая постановка проблемы — согласование музыки и текста в плане членения — вполне уместна в том случае, когда текст предполагает изначальную (оригинальную) версию, имеющую вполне определенную синтаксическую структуру. В иных случаях необходимо учитывать нюансы, о которых только что было сказано.

⁵³ Об отсутствии цезуры можно судить, если ритм песни зафиксирован в нотации; подобные образцы, на основе мензуральной ритмики, имеются — например, песни Жана де Лекюреля (начало XIV века).

22.2. Средства членения

Сопоставим основные синтаксические средства, которые предусматривает словесный текст и, со своей стороны, музыка.

Вербальные средства членения были перечислены в § 13.3. Напомним их.

В записанном тексте: знаки препинания и другие графические приемы.

В озвученном тексте: паузы-остановки, изменения речевой интонации, рифмы, ритмические окончания.

Музыкальные средства еще более разнообразны:

- а) Ритмическая остановка, пауза.
- б) Каденция.
- в) Смена фактуры.
- г) Введение нового музыкального материала.

Очевидно, что первые два из них имеют непосредственную связь с вербальными синтаксическими средствами. Ритмическая остановка в конце построения — явление, характерное и для музыки, и для речи; изменения речевой интонации в конце высказывания во многом аналогичны каденциям в музыке. Но музыкальное искусство располагает также и дополнительными средствами членения, специфически-музыкальными.

Ритмические остановки и каденции — средства «внутреннего членения»: мы узнаем о завершении раздела, услышав само это завершение. Смена фактуры и обновление материала — это «внешнее членение»: о завершении мы узнаем, лишь услышав начало следующего раздела.

По-видимому, все из перечисленных средств оказываются достаточно универсальными: они имеют место в музыке разных эпох и стилей. Рассмотрим их подробнее, в связи с проблематикой взаимодействия музыки и слова.

22.3. Каденции

В условиях разного музыкального склада облик каденции может быть различным. Но основной ее смысл всегда остается неизменным: это некая типовая звуковая структура, которая способствует завершению построения.

Эффект завершения в каденции возникает благодаря тому, что в ней происходит разрядка звукового напряжения⁵⁴. В средневековой монодии в роли каденции выступает особый мелодический оборот, в котором происходит снижение интонационного напряжения

⁵⁴ Как известно, латинское слово *cadens* или *cadentis* означает «падение». Неслучайно в старинной русской терминологии каденция именовалась не иначе как «падеж» — см. «Граматику музикийскую» Н. Дилецкого [МТС, 220].

(нередко такие попевки содержат нисходящее поступенное движение к финалису). Для одногласных оборотов в музыкальной науке существует альтернативный термин — *клаузула*⁵⁵.

О типовых многогласных каденциях можно говорить уже в связи с полифонией XIV века. В музыке XVI века каденционная система достигла высокой степени детализации; каденция представляет собой контрапунктическое соединение мелодических клаузул, причем необходимо, как минимум, одновременное звучание двух клаузул (дискантовая + теноровая, дискантовая + басовая и т.д.). При переходе к последнему звуку каденции — ультиве — происходит падение сонантности. То же самое происходит и в гармонических каденциях, которые оформились в музыке Нового времени в условиях гомофонного склада.

Чтобы тот или иной оборот (мелодический, контрапунктический или гармонический) приобрел статус каденции, необходимы некие дополнительные условия: каденция должна иметь подобающее положение в форме. В музыке со значительной ролью текста таким условием является *окончание текстовой строки*: ультива каденции приходится на последний слог текста. На это, кстати, указывают ренессансные теоретики; так, Дж. Царлино в 51-й главе «Установлений гармонии» пишет: «необходимо, чтобы точка в речи и каденция в музыке совпадали»⁵⁶.

Итак, применительно к формам музыки с текстом понятие каденции можно сформулировать так — с учетом как текстового, так и музыкального аспектов:

мелодический, контрапунктический или гармонический оборот, который отмечает окончание какой-либо текстовой единицы (синтагмы, строки, строфы).

Примечательно, что Царлино также рассматривает каденцию в двух указанных аспектах: «каденция — это определенное действие, производимое голосами, которое отмечает либо общее успокоение гармонии, либо законченность смысла слов, на которые сочинена кантилена»⁵⁷. «Успокоение гармонии» — то же, что падение сонантности; «законченность смысла слов» — завершение самостоятельного по смыслу текстового раздела.

Говоря о каденциях, необходимо затронуть проблему их классификации. Критерии могут быть различными. Если иметь в виду *звуковой состав* каденций и *степень падения сонантности* (иначе говоря, «силу» каденции), пришлось бы отдельно систематизировать их в контексте того или иного исторического периода. В средневековой монодии и ренессансной

⁵⁵ С.Н.Лебедев предлагает дифференцировать термины «клаузула» и «каденция»: первый использовать для обозначения одногласного завершающего оборота, второй — для многогласного [Лебедев 1987, 140]. Однако в связи с григорианикой в современных исследованиях употребляется также и слово «каденция» [Москва 2007, 239].

⁵⁶ Цит. по: [Муз. эстетика, 474].

⁵⁷ [Там же].

полифонии каденции изучены не столь детально, как в гомофонной музыке Нового времени, хотя работа по их изучению, безусловно, ведется. Кратко изложим некоторые положения, почерпнутые из отечественных исследований (далее эти сведения пригодятся при анализе).

Монодические каденции подробно рассматривает Ю.В.Москва. В статье «Григорианская модальность и формообразование» она показывает формульную природу каденций (каждый модус имеет набор характерных заключительных оборотов); выделяет три типа каденций — финальные, медиальные и полукаденции, которые различаются по положению в тексто-музыкальной форме (окончание крупного раздела, отдельной строки или синтагмы) и, соответственно, по интенсивности завершения (финальные каденции приводят к финалису, прочие оканчиваются, как правило, на какой-либо иной ступени)⁵⁸.

Проблеме каденционных оборотов в многоголосии XIV века пристальное внимание уделяет С.Н.Лебедев (в своей кандидатской диссертации). Прежде всего он вводит понятие сонантной ячейки: «последовательность вертикальных интервалов или конкордов, объединяемых логикой спада гармонического напряжения»⁵⁹; каденция, таким образом, представляет собой сонантную ячейку, только помещенную в определенные текстовые условия. Основным критерий силы каденции по Лебедеву — сонантность интервалов, приходящихся на ультиму: если это совершенные консонансы, каденция более сильная (перфектная), если несовершенные — более слабая (имперфектная)⁶⁰.

В полифонии XV–XVI веков характер каденций заметно меняется, поскольку иными оказываются и нормы контрапункта, и характер вертикали. Для ренессансной музыки классификация была разработана Г.И.Лыжовым⁶¹. Некоторые типовые обороты показаны в следующем нотном примере.

басовая альтовая теноровая дискантовая

ДО бас. МИ альт. ДО тен. ДО диск.

церковная (плагальная) каденция на ми (фригийская) ложная ускользящая

ДО плаг. МИ фриг. подмена ультимы: ДО/ЛЯ лож. передача бас.клаузулы: ДО уск.

⁵⁸ [Москва 2011, 153].

⁵⁹ [Лебедев 1987, 116].

⁶⁰ [Там же, 143–145].

⁶¹ В кандидатской диссертации: [Лыжов 2003].

Каденции «басовая», «альтовая», «теноровая» и «дискантовая» — прообразы позднейших автентических каденций (названия указывают, какая клаузула помещена в басу). «Церковная» — прототип плагальной каденции; «каденция на ми», или «фригийская» — с участием клаузулы *фа-ми*; «ложная» — прообраз прерванной (с подменой ожидаемой ультимы); «ускользающая» — каденция с нарушениями голосоведения⁶². Важно, что «каждый вид каденции сам по себе — еще до размещения на той или иной ступени лада — выражает разную степень заключительности»⁶³.

Таким образом, в музыке разных эпох, в условиях того или иного склада, оформилась разветвленная, тонко дифференцированная система каденционных оборотов, которая предполагает разнообразные градации завершенности.

Применительно к музыке с текстом особую значимость приобретает следующий критерий: *местоположение каденции в форме*. Он непосредственно отражает связь между текстовым и музыкальным членением. Классификация по данному критерию также разработана: в наиболее полном виде она представлена у С.Н.Лебедева⁶⁴, но фигурирует также у Ю.Н.Холопова⁶⁵. Сведения из этих источников суммированы в следующем перечне:

генеральная — приходится на окончание всего текста;

строфная — окончание строфы (или речевого периода);

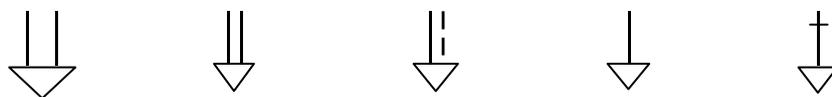
полустрофная — отмечает деление строфы на две половины;

строчная — маркирует окончание текстовой строки;

полустрочная (синтагматическая) — обозначает членение строки на синтагмы.

Здесь же следует упомянуть аутентичные термины — «открытая» и «закрытая» каденция (*ouvert — clos*). Такие каденции нередко применялись в форме лэ, баллады, виреле: мелодически идентичные построения (например, первая и вторая стопы в балладной строфе) получают разные завершения⁶⁶.

С.Н.Лебедев предлагает систему обозначений различных видов каденций:



генеральная строфная полустрофная строчная полустрочная

⁶² [Там же, 251–265]. «Ускользающая каденция» — наименование, взятое из ренессансной теории: «*cadentia fuggita*».

⁶³ [Там же, 263]. Общие закономерности примерно таковы: чем больше клаузул звучит в одновременности, тем каденция сильнее; каденция «автентического» типа сильнее «плагальной», басовая сильнее теноровой и т.д.

⁶⁴ [Лебедев 1987, 119–120].

⁶⁵ [Холопов 1996, 11].

⁶⁶ См. [ПСЕ, 44]; [Лебедев 1987, 142–143].

22.4. Цезуры (ритмические остановки)

Для удобства будем употреблять термин «цезура» в значении «ритмическая остановка»⁶⁷. Так же как каденции различаются по силе (интенсивности падения сонантности), цезуры различаются по глубине, которая определяется длительностью ритмической остановки, последовавшей в конце раздела.

Все цезуры на протяжении данной формы, как правило, образуют разветвленную систему — за счет варьирования их глубины. Причем имеет место закономерность: длительность цезур при окончании различных единиц текста (синтагм, строк, строф) примерно пропорциональна величине этих единиц. Этот принцип, кстати, действителен и для словесного текста как такового (см. § 13.3); в связи с омузыкаленным текстом он приобретает особую значимость, поскольку музыка позволяет еще более тонко дифференцировать глубину членения.

Об иерархии музыкальных цезур говорится в средневековой теории. В «Микрологе» Гвидо читаем следующее: «длительность, или остановка последнего звука — самая незначительная в слоге (*syllabae*), более долгая в слове (*parte*), самая же протяженная — во фразе (*distinctio*), выступает в роли разделительного знака»⁶⁸.

Дифференциация цезур отражается в записи григорианских хоралов в квадратной нотации: по окончании строки ставится двойная либо одинарная черта, по окончании той или иной синтагмы — укороченная черта либо короткий штрих⁶⁹:

Cre-do in u-num De-um. Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fac-to-rem coe-li et ter-rae,

vi-su-bi-li-um om-ni-um et in-vi-si-bi-li-um. Et in u-num Do-mi-num Je-sum Chri-stum,

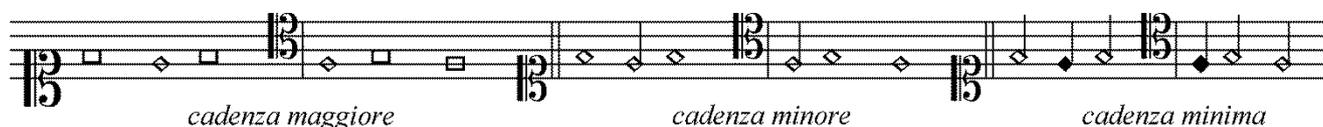
Fi-li-um De-i u-ni-ge-ni-tum. Et ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a sae-cu-la.

⁶⁷ Хотя это не совсем точно: термин «цезура» в музыковедении употребляется в более широком смысле — как сам момент членения, граница между разделами музыкальной формы, обозначенная тем или иным способом (в том числе и ритмической остановкой).

⁶⁸ [Пушкина 2009, 221].

⁶⁹ Нотный пример — Credo из IV григорианской мессы — взят из [Graduale Romanum 1961, 67*]. Во вступительной статье есть комментарий к обозначениям строчных окончаний: двойная черта — *finales partem principalem*, одинарная — *pausa major*, укороченная — *pausa minor*, короткий штрих — *pausa minima* [там же, *xiii*].

У ренессансных теоретиков описываются различные ритмические разновидности мелодических клаузул; это имеет непосредственное отношение к величине цезуры. Так, Н.Вичентино приводит варианты дискантовой и теноровой клаузул, выполненные более крупными или более мелкими длительностями⁷⁰:



Цезура и каденция, будучи двумя важнейшими музыкально-синтаксическими средствами, работают совместно: каденция обеспечивает, по словам Царлино, «успокоение гармонии», а цезура — остановку, что еще усиливает момент членения. Однако достаточно точное соответствие между каденциями, цезурами и окончаниями текстовых строк — явление желательное (теоретически), но необязательное (на практике). Проблемы координации разных средств членения — вроде того, что «каденция есть, цезуры нет» — особенно часто возникают в ренессансной полифонии.

Особая классификация каденций, с учетом специфики развитой полифонической фактуры, была предложена А.В.Зудовой и Т.Н.Дубравской. Критерии следующие: *продолжительность звучания ультимы* (то есть глубина цезуры) и *количество текстовых окончаний* в разных голосах в момент кадансирования. Названия каденций производны от знаков препинания в речи: каденция-абзац, каденция-точка, точка с запятой, запятая⁷¹. Конкретные признаки той или иной каденции таковы:

каденция- абзац (—)	каденция- точка (.)	каденция- точка с запятой (;)	каденция- запятая (,)
синхронное окончание текстовой строки во всех голосах, на бревисе (в соврем.записи – целая нота) или более крупной дл-сти	синхронное окончание во всех голосах, на семибревисе (половинной)	почти синхронное окончание, но без выраженной цезуры	несинхронное окончание, без цезуры; возможно наложение ⁷²

Данная классификация может быть соотнесена с иерархией каденций по их положению в тексте:

<i>генеральная</i>	<i>строфная</i>	<i>полустрофная</i>	<i>строчная</i>	<i>полустроч.</i>
--------------------	-----------------	---------------------	-----------------	-------------------

⁷⁰ В трактате «L'antica musica ridotta alla moderna prattica» («Античная музыка, приспособленная к современной практике»). Эти сведения и нотный пример приводит Г.И.Лыжов [2003, 256].

⁷¹ [Зудова, Дубравская 2002, 97–98].

⁷² «Наложение» в данном случае означает, что одни голоса в момент кадансирования окончили строку текста, а другие в тот же момент (или даже чуть раньше) начали новую строку.

Разумеется, соответствие между верхней и нижней частью этой сравнительной таблицы несколько условное. Тем не менее, есть закономерность: чем весомее статус каденции, тем более она должна быть усилена ритмическими и текстовыми средствами.

Тезис о согласованном действии всех основных факторов членения можно обобщить следующим образом. Если все характеристики: масштабный уровень текста, сила каденции, глубина цезуры, количество текстовых окончаний в разных голосах — согласованы друг с другом, влияние текста на членение формы достаточно велико. Но любые противоречия (строфная каденция слабее, а строчная — сильнее; строчная снабжена неглубокой цезурой, а полустрочная — более глубокой) оказываются не в пользу текста.

Выявление и сопоставление различных средств членения по поводу их координации между собой — один из необходимых аспектов анализа формы. В связи с крупными полифоническими композициями удобен следующий метод: выписать отдельно все каденционные обороты вместе со слогами текста (составить своего рода «каденционный конспект»), а затем на полученном материале выявить соотношение каденций, цезур, текстовых окончаний.

Продемонстрируем этот метод.

Дж.Палестрина. *Sanctus* из мессы *Feria*

Латинский текст включает три строки; они подвергаются дроблению на синтагмы:

Sanctus, Sanctus, Sanctus, / Dominus Deus Sabaoth.

Pleni sunt caeli et terra / gloria tua.

Hosanna in excelsis.

«Каденционный конспект» этой композиции помещен на следующей странице.

Окончание первой строки отмечено в т.18 каденцией на *ля*, с синхронным окончанием текста во всех голосах. До этого были еще две каденции: т.8 — на *ре*, в т.12 — ложная на *ля*; по-видимому, они отмечают окончание начальной синтагмы.

Внутри второй строки, в т.21, есть теноровая каденция на *ре* (знаменует окончание синтагмы в трех голосах сразу). А вот окончание всей второй строки отражено в музыке весьма расплывчато — в разных голосах оно происходит в разное время, попутно возникает несколько каденционных оборотов. В т.29 — фригийская каденция на *ми*, строку оканчивают бас, тенор и альт; в т.32 — ложная каденция на *фа*, окончание строки в сопрано (причем тенор, повторно проводя вторую синтагму, также поет в этот момент последний слог); в т.34 — каденция на *ля*, отмечающая еще одно проведение в теноре. Не вполне ясно, которая из них имеет статус строчной каденции: возможно, в т.29, поскольку там совпадают три текстовых окончания. А каденция в т.34 выступает как некая «дополнительная», поскольку в это время уже звучит текст третьей строки. Он появляется в басу еще в т.31; текст второй строки продолжает звучать вплоть до т.34, и таким образом, зона наложения этих строк составляет целых четыре такта.

Третья строка текста подвергается активному дублированию, что вызывает целый «каскад» каденций: в т.38 — на *ре* (окончание строки в басу), в т.41 — на *ми* (окончание в басу и альте); в т.43 следует ложная каденция на *ре*, и здесь композитор мог бы закончить весь Sanctus, но он снова поручает альту пропеть строку заново, и окончание состоится тактом позже, плагальной каденцией на *ля*. Эта каденция по положению в форме оказывается «генеральной», а предыдущие — «промежуточными», поскольку они не вполне оканчивают третью строку текста, после них последует ее дублирование. За счет этого музыкальный раздел, соответствующий третьей строке текста, претерпевает значительное расширение.

The image displays a musical score for the Sanctus, divided into three systems. Each system contains two measures of piano accompaniment and two lines of vocal melody. The lyrics are written below the vocal lines. Below each system, there are four boxes containing annotations for cadences: the note name, the instrument (bass or alto), and the type of cadence (e.g., plagal, perfect, imperfect).

System 1:

- (т.7-8) *San...* / (San) - ctus, (San...) / (San...) **ре бас.**
- (т.11-12) *...nus De - us Sa...* / (san) - ctus, Do - mi... / (san) - ctus Do... **до / ЛЯ лож.**
- (т.17-18) *(ba) - oth.* / Sa - ba - oth. / ...ba - oth. Ple-ni sunt / ...ba - oth. Ple.. **ЛЯ бас.**
- (т.20-21) *Ple...* / (ter) - ra, pleni sunt / (ter) - ra, / ...li et ter - ra, / ...li et ter - ra, **ре тен.**

System 2:

- (т.25-26) *...li et...* / (ter) - ra glo - ri - a / ...li et ter - ra, / (et) ter - ra, **ЛЯ уск.**
- (т.28-29) *(ter) - ra glo...* / (tu) - a, glo... / tu - a, glo-ri - a / (tu) - a. **МИ фриг.**
- (т.31-32) *(tu) - a.* / ...a. / (tu) - a, glo-ri-a... / Ho - sanna in excel... **ля / фа лож.**
- (т.33-34) *Ho...* / Ho - san na in ex cel.. / (a) tu - a. / ...sis. **ЛЯ уск.**

System 3:

- (т.37-38) *...na in...* / ...na, ho-san-na / Ho - san - na in ex-cel... / (ex)-cel - sis... **ре уск.**
- (т.40-41) *...cel* / (cel) - sis, / (cel) - sis, / in ex - cel - sis, **МИ фриг.**
- (т.42-43) *sis.* / ho-san-na in ex-cel - sis. / in ex - cel - sis. / in ex - cel - sis. **ля / ре лож.**
- ЛЯ плаг.**

Что касается цезур между строками и синтагмами: они практически отсутствуют, только в т.8 происходит ритмическая остановка на половинной длительности, далее в моменты кадансирования цезур не возникает. По систематике А.В.Зудовой и Т.Н.Дубравской (которая приводилась выше) каденции в тактах 8, 18 и 29 именовались бы «точкой с

запятой», все остальные — «запятыми», а в самом конце, как и полагается, следует «каденция-абзац». Полифоническая ткань отличается исключительной непрерывностью, что, впрочем, вполне обычно для музыки зрелого Ренессанса.

Всю информацию о средствах членения соберем в таблицу:

тт.	8	12	18	21	26	29	32	34	38	41	43	44
полож. в форме	син-тагм.	син-тагм.	<i>стро-чная</i>	син-тагм.	син-тагм.	<i>стро-чная?</i>	<i>стро-чная?</i>	доп.	промежут.	промежут.	промежут.	<i>генерал.</i>
число оконч.	1	1	4	3	2	3	2	1	1	2	1	3
цезура	♪	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	
вид кад.	(;)	(,)	(;)	(;)	(,)	(;)	(,)	(,)	(,)	(,)	(,)	(-)
	бас.	лож.	<i>бас.</i>	тен.	уск.	<i>фриг.</i>	<i>лож.</i>	уск.	уск.	фриг.	лож.	<i>плаг.</i>
ультима	ре	до/ля	ля	ре	ля	<i>ми</i>	<i>ля/фа</i>	ля	ре	ми	ля/ре	ля

Об оптимальном соотношении каденций, цезур и текстовых окончаний говорить не приходится. Первая строка завершается достаточно сильной каденцией (басовой, на финалисе), которая подтверждается синхронным окончанием текста во всех голосах («точка с запятой»). Но неопределенность границ между второй и третьей строкой, что даже не позволяет уверенно говорить, где находится строчная каденция, — факт весьма значительный. Ситуация с членением в данной композиции явно непростая, и структура самого текста оказывается отнюдь не единственным фактором.

22.5. Смена фактуры и обновление музыкального материала

Эти два средства членения обычно имеют вспомогательное значение: они лишь дублируют работу каденций. Но они способны действовать и независимо от каденционной системы.

Смена фактуры подразумевает либо решительное переключение из одного музыкального склада в другой (например, из полифонии в аккордовый склад), либо более мягкое изменение фактурного рисунка (от свободного полифонического изложения к имитационному). Этот фактор членения формы оказывается действенным в музыке разных эпох и жанров. В частности, чередование имитационных и гоморитмических разделов типично для мотетов и мадригалов XVI века.

Особое значение приобретает смена фактуры в рефренных формах раннего барокко. Фактурное воплощение рефрена становится одним из основных его функциональных признаков; внутри одной композиции рефрены могли получать разное текстовое и мелодическое наполнение, и тогда отличить их от прочих разделов (строф) можно именно по фактуре. Об этом пишет М.И.Катунян: «Что же может роднить рефрены, если у них разные мелодии? Смысл рефрена <...> понимался как тип раздела, противостоящий строфам. А если

так, то достаточна сумма типовых его признаков, вносимых разными параметрами: динамикой и объемом пространства (тутти, заполняющее все регистры — рядом с соло, ансамблем), видом контрапункта (квазиаккордовые монолиты — рядом с имитационным развертыванием фактуры)»⁷³.

Обновление музыкального материала: в определенных историко-стилевых условиях можно было бы говорить о *тематическом* обновлении, введении новой темы. Однако в связи с музыкой Средневековья-Ренессанса категория тематизма потребовала бы существенных уточнений⁷⁴; достаточно ясный смысл она приобретает лишь в музыке Нового времени. Поэтому мы воздержимся от термина «тематизм» и воспользуемся нейтральным понятием «музыкальный материал». Обновление означает введение какого-либо иного (по сравнению с предыдущим) мелодического, контрапунктического или гармонического оборота, обладающего более или менее характерным обликом. Но даже такая смягченная формулировка всякий раз потребует оговорки — в связи с музыкой той или иной эпохи.

Так, в древней монодии обновление материала означало бы введение новых попевок, которые еще не были задействованы в данном напеве; но оно весьма условно, поскольку сам попевочный материал в своей основе однороден, бесконтрастен. В имитационной полифонии XVI века признак обновления — появление нового мелодического элемента (*soggetto*), на основе которого пишется очередная цепь имитаций; само по себе *soggetto* может оказаться как достаточно рельефным по рисунку, так и довольно нейтральным, особый статус оно приобретает за счет того, что далее подвергается имитационной проработке.

Роль фактурных и тематических процессов в формах музыки с текстом может оказаться весьма существенной. В тексто-музыкальных формах эти средства работают в полном согласии с текстом. Но иногда действие этих средств приводит к особому результату: образуется членение собственно музыкальное, которое не вполне совпадает с текстовым. Подробнее об этом будет сказано далее.

22.6. Автономно-музыкальное членение: музыка «против» текста

Хотя в формах музыки с текстом изначально (исторически) ведущая роль в членении целого принадлежала тексту, со временем музыкальные средства стали работать все более активно. В случае если музыкальный ряд предполагает собственное членение, не совпадающее с делением текста, можно говорить об *автономно-музыкальном членении*. В таком случае музыка воздействует и на сам текстовый оригинал: иное членение, спровоцированное ею, накладывает отпечаток на структуру текста (возникает «вторичный синтаксис»). Сейчас мы подробнее рассмотрим музыкальные факторы, вызывающие такие последствия.

⁷³ [Катунян 1994, 79].

⁷⁴ О трактовке категории «тема» в ренессансной музыке см. статью: [Тарасевич 1992].

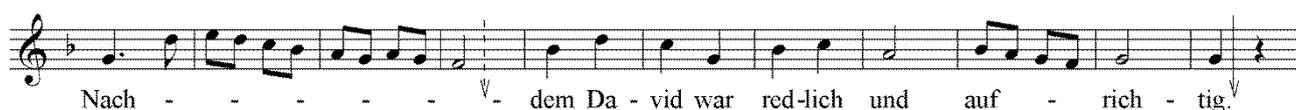
Один из наиболее типичных способов нарушения исходного членения текста — ненормативное, «несвоевременное» употребление каденций и цезур. Если музыкальные обороты, подобные каденционному, а также глубокие цезуры возникают внутри текстовой строки, причем на самом неожиданном месте (там, где исключено даже деление на синтагмы), возникает более мелкое членение, никак не подтверждаемое структурой текста. Если же окончание строки текста не отмечено каденцией (музыка игнорирует завершение строки), образуется более крупное членение.

Сосредоточим внимание на первом случае (дробление текстовых строк), поскольку он чаще встречается в музыкальной практике. Каденционный оборот, возникший внутри строки, может быть обозначен как *мнимая* или *внутристрочная каденция*. Последний вариант термина предложен Г.И.Лыжовым; в связи с мотетной формой XVI века автор пишет: «В некоторых случаях типовые клаузулы “закрывают” такой сегмент текста, который с точки зрения полноты лексического смысла далеко не полон, “открыт”. Речь идет о внутристрочных каденциях, которые, строго говоря, являются лишь имитациями соответствующих оборотов, так как для полновесного статуса каденции необходимо ее совпадение с текстовым заключением. <...> Каденции с точки зрения формы здесь нет, однако применение каденционной модели контрапункта явно имеется» [Лыжов 2003, 277].

Отметим, что каденция внутристрочная (мнимая) принципиально отличается от полустрочной (синтагматической): последняя всё же заключает некое текстовое окончание, тогда как мнимая каденция вторгается в ткань совершенно поперек текста.

Приведем два примера на мнимые каденции.

Г.Сакс. *Klingende ton* (Звонкий тон)



Тексто-музыкальная строка завершается строчной каденцией на *соль*. Однако уже внутри начального словмотива появляется каденция на *фа*, сопровождаемая глубокой цезурой.

Й. Окегем. Месса *Caput, Agnus I*

В этом фрагменте (первая строка с каденцией на *фа* приведена полностью, вторая дана частично) — целых две мнимые каденции. Правда, одну из них (на *соль*) можно с некоторой натяжкой назвать синтагматической (если считать синтагмой отдельное слово *Agnus*); но вторая (на *ре*) возникает совершенно «незаконно», внутри большого слогового распева.

Помимо каденций, факторами автономно-музыкального членения могут стать и другие музыкальные средства — смена фактуры и введение нового музыкального материала.

В мотетной форме XVI века, как правило, появление очередного *soggetto* совпадает с началом новой строки текста. Однако иногда бывает так, что строка еще не допета, но уже начинается новый имитационный блок.

Дж.Палестрина. Месса *L'homme armé*, Gloria

The musical score consists of five staves. The lyrics are as follows:

Et in ter - - ra pax ho - - mi - ni - bus, ho -
 Et in ter - ra pax ho - mi - - -
 Et in ter - ra pax ho - - - mi - ni - bus, ho -
 Et in ter - ra
 mi - - - ni - bus bo - nae vo-lun-ta - tis.
 - ni-bus bo - nae vo-lun - ta - tis.
 mi - ni - bus bo - nae vo lun-ta - tis, bo - - - nae vo-lun-ta - tis.
 C.F.
 Lau - - - da...
 pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo-lun ta - tis, bo - nae vo-lun-ta - tis.

очередной волны имитаций во всех голосах дает ощущение нового музыкального раздела. В этом мадригале даже каденции оказываются второстепенным средством членения: типовые каденционные обороты возникают редко, они не всегда отмечают окончание целой строки текста, а в более мелком членении вообще не участвуют.

Текстовая строка оказывается разбита на три синтагмы:

Ahi, gia mi discoloro, / ohime, / vien meno.

Соответствующая музыкальная строка, протяженностью 20 тактов, включает четыре вполне обособленных секции (при более детальном рассмотрении можно выделить даже пять секций). Такое разрастание масштабов происходит за счет дублирования начальной синтагмы текста. Сначала она озвучена в гоморитмическом складе: три верхних голоса идут «параллельными сектаккордами» (т. 1–5). Далее возникает имитация на том же мелодическом материале; два нижних голоса дублируют друг друга, и имитация по сути четырехголосна (т. 6–12). Еще одна небольшая имитационная секция — всё на том же материале, только без слова *Ahi* — заново озвучивает начальную синтагму (т. 13–15).

Примечательно, что слово *ohime* выделено композитором как отдельная синтагма: на ней основана новая музыкальная секция — цепь имитаций (т. 16–18, хотя впервые это слово появилось в партии второго альты чуть раньше). Наконец, Джезуальдо вводит последнюю синтагму, озвучивая ее гоморитмически; хотя эта музыкальная секция примыкает к предыдущей, всё же она фактурно обособлена. Заметим, что с точки зрения «тематического наполнения» вся музыкальная строка однородна: она основана на никнущей фигуре *anabasis*. Разрастание строки происходит за счет введения все новых секций, обособленных фактурно.

Приведенные примеры показывают, как уже на протяжении эпохи Ренессанса происходила активизация музыкальных формообразующих средств; главенство текста все чаще подвергается сомнению. Членение — один из важнейших показателей формообразования; уже по нему можно делать предварительные выводы о том, насколько велика роль текста в форме целого. Если между текстовым и музыкальным членением возникают расхождения, это неизбежно приводит к ослаблению роли текста.

22.7. К анализу членения формы

Исследование формы музыки с текстом по этому критерию предполагает выявление всех основных аспектов членения. Что именно необходимо рассмотреть в данной композиции? Если актуально понятие текстового оригинала, то начать анализ нужно с выявления его собственного членения. В связи с членением музыкального ряда нужно решить, на чем именно сосредоточить внимание: на каждом голосе в отдельности или на всей ткани в целом?

Проблематика анализа всякий раз уточняется индивидуально, исходя из особенностей данного образца. Общие позиции примерно таковы:

- 1) членение текстового оригинала;
- 2) музыкальные средства членения (каденции, цезуры и др.), их характеристика;
- 3) слои музыкальной ткани, наиболее значимые для членения целого;
- 4) согласование музыкального членения с текстовым;
- 5) несоответствие музыки и текста, то есть автономно-музыкальное членение.

Результаты анализа целесообразно отразить в виде общей схемы, в которой зафиксированы и разные аспекты членения, и все важнейшие грани между построениями (каденции, обозначенные той или иной стрелкой, и т.д.). На основе схемы можно будет сделать общий вывод о соответствии или несоответствии музыки и текста.

Примеры из музыки, с иллюстрацией этого метода, будут предложены позже.

§ 23. Взаимодействие музыки и текста в ритмическом параметре

Словесный текст — поэтический либо прозаический — имеет собственную ритмическую организацию, которая обладает специфическими особенностями; об этом говорилось в § 14. Качественный аспект ритма (расстановка ударений) обладает достаточной определенностью; количественный аспект (чередование длительностей) не поддается точной фиксации. Но и тот, и другой по-своему важен для речевого процесса.

В музыке ритмическая организация имеет принципиально другую природу, поскольку важнейшая особенность этого вида искусства — фиксация длительностей, ясная соотнесенность их друг с другом. Это одно из существенных проявлений музыкального начала (вспомним афоризм А.Ф.Лосева: «ритм — это музыка без звуков»⁷⁵).

Однако нужно сразу же сделать оговорку: не всякая музыка предполагает вполне определенное ритмическое оформление. В средневековой монодии — как церковной, так и светской — ритм напева еще не был закрепленным. В общеисторическом масштабе эпоха неритмизованной монодии имеет внушительные масштабы: упорядоченная организация впервые заявила о себе, в виде системы ритмических модусов, лишь в XII веке.

Таким образом, если теоретическое исследование музыкальной формы претендует на достаточно широкий исторический охват, оно должно проводиться с учетом двух различных ситуаций:

музыка с нефиксированным ритмом // музыка с фиксированным ритмом.

⁷⁵ [Лосев 1995, 124].

Если музыкальный ритм не фиксирован (и не отражен средствами нотации), логично предположить, что он будет так или иначе обусловлен ритмом текста. По-видимому, именно текст осуществляет временную организацию формы, поскольку музыка, не обладая ритмической определенностью, еще не способна обеспечить эту организацию. То есть имеет место однонаправленное воздействие текста на музыку.

Если же ритм фиксирован (и отражен в нотации), предполагается взаимодействие музыки и текста в ритмическом параметре. С одной стороны, музыкальный ритм, будучи вполне определенным, стремится устранить, «стереть» текстовую ритмику, которая в количественном аспекте нестабильна. С другой стороны, текстовый ритм так или иначе стремится заявить о себе, сохранить свою изначальную структуру, и это возможно, по-видимому, в качественном аспекте: чередование слогов, различных по акцентности, способно проявить себя и «под покровом музыки».

Задача данного параграфа — выявить особенности встречного действия музыкальных и вербальных факторов в области ритмики. А также уточнить, в чем именно может проявляться соответствие либо несоответствие музыки и текста в ритмическом параметре.

23.1. Уровни ритмической организации

Но сначала следует более ясно разграничить понятия «ритм текстовый» и «ритм музыкальный». В условиях музыки с текстом последний можно понимать двояко: либо это ритм, в котором пропеваются слоги текста, либо — ритм самой мелодической линии. То есть в целом образуются по крайней мере три уровня ритмики:

- 1) Текстовый ритм.
- 2) Музыкально-слоговой ритм.
- 3) Собственно музыкальный (мелодический) ритм.

Обсудим подробнее каждый из них и уточним, как они соотносятся друг с другом.

Текстовый ритм есть ритм произносимого (читаемого) текста. В условиях синтеза музыки и слова это ритмическая организация текстового оригинала, взятого в отдельности (текст как литературное произведение). В условиях синкретизма данный ритмический уровень непосредственно смыкается со следующим — музыкально-слоговой, поскольку текст не мыслится отдельно от музыки.

Музыкально-слоговой ритм — это ритм поющего текста: ряд длительностей, которые приобрели слоги при пении. Он не всегда ясно воспринимается на слух, но выявляется аналитическим путем; рассматривается в пределах отдельно взятого голоса музыкальной ткани (в монодии — единственный голос, в гомофонии — мелодический, в полифонии — разные голоса по отдельности).

В научной литературе бытуют разные терминологические варианты указанного понятия. В.А.Цуккерман и Е.А.Ручьевская говорят о «мелодико-текстовом ритме»⁷⁶. Г.И.Лыжов предлагает (в связи с полифонической музыкой Ренессанса) такое наименование: «одноголосный текстовый ритм, [то есть] пропорции долготы звуков в одноголосной вокальной линии, взятые в их отношении к долготе слогов»⁷⁷; однако, на наш взгляд, термин «текстовый ритм» удобнее отнести к словесному тексту как таковому, во избежание двусмысленности. Термин «слоговой ритм» фигурирует у Ю.Н.Холопова⁷⁸; он используется также в литературе по фольклористике.

Поскольку слог текста может быть озвучен либо одним-единственным звуком, либо несколькими, слоговой ритмический ряд включает длительности слогозвучков и суммарные протяженности слогораспевов. Если в музыке ритмика нефиксированная, то слоговой ритм напрямую связан с текстовым или даже идентичен ему. Если же музыка имеет фиксацию в ритмическом параметре, музыкально-слоговой ритм обретает самостоятельность: каков бы ни был его конкретный облик, он окажется иным, чем ритм произносимого текста (поскольку природа словесного и музыкального ритма различна).

Наконец, третий уровень — *мелодический ритм*. Это собственно музыкальное явление: ритмический рисунок, непосредственно заключенный в данном голосе. Мелодический ритм возникает поверх слогового ритмического ряда, который становится для него основой, своего рода «сеткой». Если на каждый слог приходится один звук (пение силлабическое), слоговой и мелодический ритм совпадают. Но при появлении распевов (мелизматическое пение) эти два уровня расходятся: внутри крупной длительности, соответствующей слогу, возникает самостоятельный ритмический узор.

Продемонстрируем все три уровня ритма на примере (пока что без пояснений, как именно устроены эти ритмические ряды и насколько они скоординированы друг с другом).

The image shows a musical score in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: "Я здесь, И - не - зи - лья, я здесь под ок - ном." Below the lyrics, three rhythmic levels are illustrated:

- текстовый ритм (text rhythm):** Represented by semicircles and dashes under the syllables: Я (semicircle), здесь (dash), И (semicircle), не (semicircle), зи (dash), лья (semicircle), я (semicircle), здесь (dash), под (semicircle), ок (dash), ном (semicircle).
- музыкально-слоговой ритм (musical-syllabic rhythm):** A series of notes on a staff where each note corresponds to a syllable from the text rhythm above. The notes are: quarter, quarter.
- мелодический ритм (melodic rhythm):** A series of notes on a staff showing melodic ornamentation. It features a sequence of eighth notes and sixteenth notes, with some notes beamed together, creating a more complex rhythmic pattern than the syllabic rhythm.

⁷⁶ [Мазель, Цуккерман 1967, 215]; [АВП 1988, 13].

⁷⁷ [Лыжов 2003, 46–47].

⁷⁸ [Холопов 1993, 42].

23.2. Соотношение текстового и музыкально-слогового ритма

При изучении ритмического строения музыки с текстом основная задача заключается в том, чтобы выявить соотношение текстового и музыкально-слогового ритма. Оно может быть рассмотрено в двух уже упоминавшихся аспектах.

1) *Количественный аспект*: длительность слогов текста при устном произнесении и при музыкальном озвучивании.

Как уже говорилось, точная оценка текстового ритма в данном аспекте затруднительна; она может быть лишь условной, основанной на неких допущениях (§ 14.4). Так, приходится вводить понятие «средней слоговой нормы»: в устной речи слоги произносятся довольно коротко и более или менее равномерно, без значительных перепадов, поэтому можно представить некую усредненную слоговую длительность, приняв ее за единицу отсчета времени.

Музыкально-слоговой ритм поддается точному анализу в музыке, имеющей конкретное ритмическое оформление; если же ритмика незакрепленная, оценка также будет приближительной. Но как бы то ни было, при музыкальном озвучивании текста обнаруживается следующая закономерность (она уже упоминалась ранее — в связи с возможными преобразованиями текста в музыке): *текст подвергается растяжению во времени, длительность отдельных его слогов увеличивается*. Это одно из проявлений музыкального начала, «природная особенность» вокальной музыки, независимо от ее исторической и жанровой принадлежности.

Удлинение слога возможно двумя способами: или ему придается крупная длительность (получается долгий слогозвук), или он озвучивается мелодическим оборотом (образуется слогораспев). Степень удлинения слогов можно обозначить термином *слоговая распетость*; она может быть совсем незначительной (если слог поется коротко, почти как при речевом произнесении) или весьма существенной.

Таким образом, соотношение музыки и текста в количественном аспекте ритма обусловлено такими показателями: а) сколько слогов подверглись удлинению за счет музыкальных средств, б) какова распетость этих слогов. Чем меньше слогов подверглись удлинению и чем меньше они распеты, тем музыкально-слоговой ритм ближе к ритму произносимого текста (григорианские песнопения силлабического стиля; оперный речитатив *secco*). Значительное расхождение между этими ритмическими уровнями происходит, когда распетых слогов достаточно много и их распетость велика (мелизматические богослужебные песнопения; оперные арии в стиле *bel canto*).

2) *Качественный аспект*: акцентная структура текста и музыкально-слоговой ритм. Имеется в виду соотношение ударных слогов и музыкальных длительностей; в музыке,

обладающей метрической организацией, актуально также соотношение ударных слогов и метрических долей.

В устной речи ударные слоги воспринимаются как более весомые; поэтому при музыкальном озвучивании они требуют «подтверждения» своего акцентного статуса. Отсюда следует вполне естественный принцип координации текстового и музыкально-слогового ритма: на ударный слог должна приходиться более крупная длительность, чем на безударный (неважно, что при этом происходит в мелодии — стояние на одном звуке или распев). Также, если речь идет о музыке с метром, ударные слоги должны попадать на метрически более тяжелые доли такта. Если же на ударный слог приходится более короткая длительность, чем на окружающие его безударные (или он попадает на легкую долю такта), возникает несоответствие между музыкой и текстом.

Сформулируем некоторые выводы.

Соответствие текстового и музыкально-слогового ритма означает:

- согласование словесных ударений и музыкальных длительностей;
- незначительную распетость слогов.

Несоответствие этих ритмических уровней наблюдается, если:

- ударения и долготы не согласованы,
- отдельные слоги сильно распеты (либо распетых слогов много).

23.3. Факторы ритмической организации

В музыке с нефиксированным ритмом (средневековая монодия — богослужебная и светская) основными регуляторами оказываются *вербальные факторы — закономерности ритмического строения самого текста*: соотношение слогов как по длительности, так и по акцентности. Это утверждение можно было бы считать неким базовым принципом; но, к сожалению, мы не располагаем достаточными фактами, чтобы вполне убедиться в его правомерности. Вопрос возникает уже на первом шаге рассуждений: был ли ритм средневековой монодии совсем незакрепленным или лишь отчасти? По этому поводу в научных кругах до сих пор ведутся дискуссии.

Особенно сложной оказывается проблема ритмического оформления григорианского хорала. По данным современной энциклопедической статьи (автор — Ю.В.Москва), существуют два подхода к этой проблеме: либо ритм хорала складывается из примерно равных длительностей (*cantus planus* — «ровное пение»), либо он предполагает элементы стопной организации (*cantus mensuratus* — «размеренное пение»)⁷⁹. И при том, и при другом подходе,

⁷⁹ [Москва 2002].

по-видимому, ритм напева может быть объяснен как отражение ритма произносимого текста. «Ровное пение» соответствует спокойному, равномерному произнесению богослужебных текстов; конечно, точное равенство слогов по протяженности не подразумевается, в напеве возможны и отдельные «неровности», обусловленные тонкими нюансами речевой декламации⁸⁰. Такой характер ритма вполне возможен в песнопениях на основе латинской прозы⁸¹. «Размеренное пение» было бы естественным в том случае, если в основе хорала — поэтический латинский текст (как в секвенциях *Veni Sancte Spiritus* или *Dies irae*). Латинская поэзия, как уже упоминалось ранее, имела квантитативную организацию; чередование в тексте двух счетных единиц — *unum tempus* и *duo tempora* — по идее, должно непосредственно отражаться в напеве⁸². То есть тот или иной тип ритмики — *cantus planus* или *cantus mensuratus* — оправдывается типом текста и жанром. Впрочем, всё это лишь предположения; проблема остается открытой.

В связи с ритмикой светских песенных жанров также существуют разные гипотезы. С одной стороны, это различные «теории ритмической транскрипции», которые предлагают ту или иную ритмическую расшифровку песен в фиксированных длительностях⁸³. Однако в настоящее время всё больше исследователей придерживаются «теории декламационного ритма»: предполагается, что ритмика напева (во множестве случаев, исключая некоторые образцы XIV века) непосредственно обусловлена текстом⁸⁴. М.А.Сапонов, будучи сторонником этой теории, утверждает: «большинство старопровансальских, старофранцузских и иных песен пелось в свободном “рубатном” ритме»⁸⁵. То есть слоговой ритм песни есть не

⁸⁰ Теория «ровного пения» имеет распространение среди английских музыковедов — судя по тому, что сам латинский хорал принято обозначать термином «plainchant»; см. статью из энциклопедии Гроува: [Levy NGD]. Правда, в указанной статье какие-либо конкретные сведения о ритме отсутствуют.

⁸¹ По словам Н.И.Ефимовой, «ритмика хорала не была организована принципом регулярности, присущим античным стопам, ритмическим модусам средневековья <...>; ей свойственна нерегулярность, идущая от прозаической структуры богослужебных текстов» [Ефимова 1999, 162–163].

⁸² Один из сторонников теории «размеренного пения» — отечественный музыковед В.А.Федотов — на основании аутентичных источников утверждает, что в григорианском пении были возможны метрические стопы: [Федотов В. 1989, 218–219]. Действительно, у того же Гвидо Аретинского в «Микрологе» есть указание: «часто мы поем так, как будто размеренно читаем стихотворные строки по стопам, то есть как будто мы распеваем сами стихотворные метры»; цит. по [Пушкина 2009, 224]. В пользу этой теории говорят и результаты исследования невменной нотации: авторитетный немецкий ученый П.Вагнер обнаружил, что в ней были специальные обозначения ритмических длительностей: [Wagner 1912, 246].

⁸³ Наиболее из них известная — модальная теория Ж.Бека и П.Обри.

⁸⁴ Она была выдвинута Х. ван дер Верфом. О полемике по поводу ритмической интерпретации средневековых песен см. [ПСЕ, 38–41].

⁸⁵ [Сапонов 2004, 213].

что иное, как ритм декламируемого текста, причем декламация — выразительная, эмоционально насыщенная (этому вполне соответствуют жанровые условия: героический эпос, или любовная лирика, или пародия). Разумеется, при этом ритм будет нестабильным, переменчивым; песня не предполагает единственно возможной исполнительской версии.

В музыке с закреплённым ритмом ситуация заметно проясняется: о соотношении текстового и музыкально-слогового ритма можно говорить с большей определенностью. Причем теперь слоговой ритм будет обусловлен не только ритмом текста: в его оформлении участвуют те или иные чисто музыкальные закономерности. То есть происходит встречное действие вербальных и музыкальных факторов.

Музыкальные факторы в их совокупности можно обозначить известным термином *встречный ритм*; он был предложен Е.А.Ручьевской в связи с вокальной музыкой классико-романтической эпохи⁸⁶, но представляется вполне универсальным. Чем менее музыкально-слоговой ритм координируется с текстовым, тем более заметно заявляет о себе встречный ритм, то есть активное музыкально-ритмическое начало. Конкретные проявления встречного ритма таковы: либо это сочиненный композитором ритмический рисунок нерегулярной структуры (как, например, гибкий и упругий ритм вокальной партии в романсе Рахманинова «Всё отнял у меня казнящий Бог» на стихи Тютчева), либо остинатные ритмические фигуры, которые не вполне согласованы с ритмикой текста (как в «Баркароле» Глинки, где фигура из долгой и короткой ноты пронизывает почти всю вокальную партию).

Итак, взаимодействие музыки и текста в ритмическом параметре можно представить как «борьбу» ритмической структуры текста со встречным музыкальным ритмом. Музыкальный ритм обладает в этой борьбе большим преимуществом — ведь он имеет определенное количественное выражение; он решительно «стирает» текстовую ритмику. Однако и текстовый ритм способен заявить о себе, хотя бы отчасти подчинить себе музыку, но в другом своем аспекте: *основной фактор воздействия на музыку — акцентная структура текста*. Композитор оформляет слогоритмический ряд по своей воле, но при этом так или иначе стремится согласовать его с текстовыми ударениями.

Процедуру согласования текстового и музыкально-слогового ритма отражает термин *музыкальная просодия*⁸⁷ (подобно тому, как формирование ритма речи происходит под влиянием норм языковой просодии — см. § 14.3). В более широком смысле этот термин означает согласование различных музыкальных средств — ритм, метр, мелодика — с ритмом словесного текста; «верное произнесение текста в музыке».

⁸⁶ [АВП 1988, 12–13].

⁸⁷ В таком виде термин применяется Г.И.Лыжовым [2003, 46–48]. Впрочем, о просодии применительно к омузыкаленному тексту говорится у многих авторов (см. ниже).

«Ритмическая интерпретация текста <...> не является искусственным результатом произвольного наделения слогов текста определенной долготой, но есть следствие естественной его декламации», — замечает Г.И.Лыжов⁸⁸. При этом он ссылается на немецкого исследователя Г.Бёйерле, который также утверждает, что правила органичного распевания текста аналогичны законам его возвышенного чтения: «Как при декламационном произнесении текста «возвышенным голосом» [voce elata] ударные слоги вполне сами собой выделяются (если произнести медленно и сдержанно: *Domine, ne in furore tuo arguas me*), так и музыкальная “декламация” предполагает совершенно адекватное обращение именно с этими ударными слогами: либо с помощью естественного удлинения по возможности на сильном времени, либо с помощью более высокой музыкальной “позиции” звука»⁸⁹.

И.Х.Лобе, теоретик XIX века, в своем «Руководстве к сочинению музыки» скрупулезно объясняет начинающим композиторам, как надлежит согласовывать текст и вокальную мелодию — и говорит, по сути, о том же. «Отношение между слогами слова должно ощущаться и в музыке. Мы различаем долгие и короткие, или тяжелые и легкие слоги. Этому отношению в музыке соответствует прежде всего различие между сильными и слабыми частями такта. <...> Затем этому отношению соответствует различие долгих и коротких нот». Далее замечает: «У старых композиторов [из последующих примеров ясно, что речь идет о Моцарте и Вебере] нередко промахи относительно просодического акцента»⁹⁰.

О нормах просодии рассуждали не только теоретики, но и композиторы. Представители «Могучей кучки», по словам В.Н.Холоповой, «придерживались принципа полнейшего, максимального и буквального раскрытия слова в музыке. <...> И даже все метрические и ритмические ударения требовалось адекватно воспроизвести в музыке ради верности слову, что считалось непреложным “правилом просодии”. Кучкисты были здесь так строги, что недоумевали по поводу своего кумира Глинки — почему он в романсе “Я здесь, Инезилья” столь “небрежно”, как им казалось, смещал словесные ударения: “Я здесь, **И**незилья, я здесь, **п**од окном”?»⁹¹

Суммируем сведения о вербальных и музыкальных факторах ритмической организации.

⁸⁸ [Лыжов 2003, 47].

⁸⁹ Цит. по: [Лыжов 2003, 48]. Первоисточник: Bäuerle H. Die «Sieben Busspsalmen» [Septem psalmi poenitentiales] der Orlando di Lasso. Musik-philologische Studie. Leipzig, 1906. P.9.

⁹⁰ [Лобе 1898, 32].

⁹¹ [Холопова 1999, 11].

	<i>Вербальные факторы</i>	<i>Музыкальные факторы</i>
ритм в музыке нефиксированный	ритмическая структура текста в целом: и акцентная структура, и соотношение длительностей слогов	—
ритм в музыке фиксированный	акцентная структура текста (влияет на оформление музыкально-слогового ритма — «музыкальная просодия»)	встречный ритм (устраняет исходное соотношение длительностей слогов текста)

23.4. К анализу ритмики

Порядок анализа примерно следующий.

1) Исследование *текстового ритма*: построение схемы словесных ударений (качественный аспект ритма).

2) Выявление *музыкально-слогового ритма*. В зависимости от музыкального склада рассмотрению подлежит либо мелодия, либо отдельный голос полифонической ткани.

2-А). Анализ одноголосного напева с нефиксированным ритмом потребовал бы особого подхода. Примем за основу следующие принципы (они имеют гипотетический характер, но представляются логически оправданными).

— На силлабических участках длительности слогов звуков не предполагают значительных колебаний: они соответствуют «средней слоговой норме» при устном произнесении текста.

— Длительности слогораспевов не поддаются точному подсчету, поскольку в них звуки могут пропеваться несколько быстрее (если распев состоит из десяти звуков, это не значит, что он в десять раз длиннее, чем обычный слогозвук); можно лишь сравнивать распевы друг с другом по протяженности.

— Окончания музыкальных строк обязательно будут превышать слоговую норму (примерно вдвое или еще больше), поскольку в конце строки должна быть цезура.

При построении схем возможна следующая система графических обозначений:

- обычный, нераспетый слог (соответствует средней слоговой норме);
- ̣ концевой слог (удлинённый примерно в два раза);
- слабо распетый слог (2–3 звука; почти той же длительности, что и обычный);
- ◎ слог средней распетости (4–6 звуков);
- ◎◎ сильно распетый слог (более 6 звуков).

2-Б). Если в данной композиции ритм нотирован, подсчитать длительности каждого слогозвука (или слогораспева) не составляет особого труда. Для этого достаточно:

— выбрать счетную единицу музыкального времени, ориентируясь по силлабическим участкам мелодии (именно эта длительность может быть соотнесена, пусть и условно, с текстовой единицей — слогом);

— суммировать длительности слогораспевов⁹².

Когда длительности слогов подсчитаны, остается выписать их цифрами параллельно с акцентной схемой текста. Слоги, соответствующие единице измерения, будут обозначены единичками, более длинные — другими цифрами.

3) Сравнение текстового и музыкально-слогового ритма.

Перед тем как сравнивать между собой два полученных ритмических ряда, необходимо наметить членение формы на строки, а также на словмотивы (напомним, что эти мелодические отрезки соответствуют фонетическим словам в тексте, то есть группам слогов с одним ударением: см. § 21.1).

а) Количественный аспект: выяснить, сколько слогов подверглись распеванию и как велика их распетость.

б) Качественный аспект: в пределах каждого словмотива сравнить длительности, приходящиеся на ударный слог и на безударные слоги. Если ударный выделен более крупной длительностью, это признак «правильной просодии» (в этом словмотиве можно поставить пометку «плюс»). Если все слоги равновелики, противоречия пока что не возникает (пометка «плюс» в скобках). Если же ударный слог озвучен более короткой длительностью, чем прочие слоги, в словмотиве обнаруживается ритмическое противоречие (пометка «минус»).

4) *Выводы* о том, насколько музыкально-слоговой ритм соответствует текстовому: степень распетости слогов; соблюдение норм просодии (насколько часты отклонения от них).

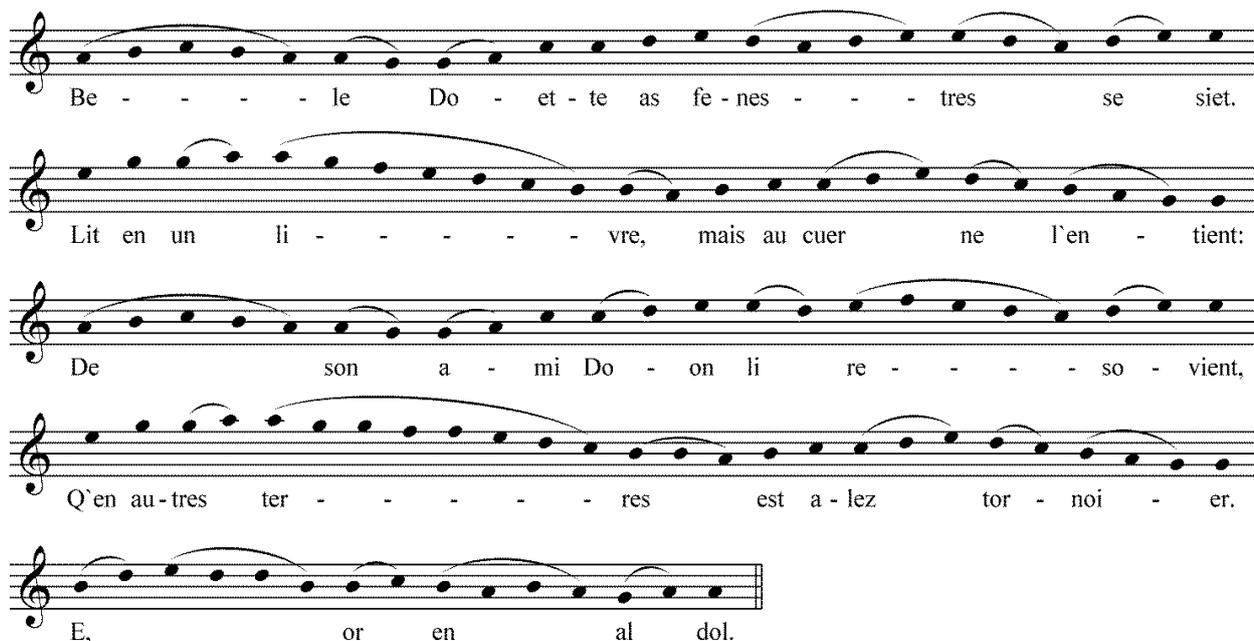
Чтобы проиллюстрировать предложенный метод анализа, рассмотрим два образца. Их поэтические тексты были проанализированы ранее — в § 14.4.

Одноголосная песня *Bele Doette as fenestres je siet*⁹³.

Поскольку в напеве ритм не фиксированный (это отражено в нотной записи), при анализе придется воспользоваться соответствующими методами и привлечь специальную систему обозначений. В следующей схеме приведены: подстрочный перевод; оригинальный текст; его ритмическая схема; слоговые длительности напева. Строки текста поделены на фонетические слова, напев в соответствии с ними делится на словмотивы.

⁹² Подобный метод анализа слогового ритма, с подсчетами, применяет Ю.Н.Холопов: [1993, 46].

⁹³ Опубликована в хрестоматии: [ПСЕ, 109].



Be - - - - le Do - et - te as fe - nes - - - - tres se siet.
 Lit en un li - - - - - vre, mais au cuer ne l'en - tient:
 De son a - mi Do - on li re - - - - - so - vient,
 Q'en au-tres ter - - - - - res est a - lez tor - noi - er.
 E, or en al dol.

Красавица Дзэтта у окна сидит.				Читает книгу, но в сердце нет покоя:			
Be - le	Do - et - (te)	as fe - nes - tres	se siet.	Lit en un liv - r(e)	mais au cuer	ne l'en-tient:	
∪ -	∪ -	∪ ∪ ∪ -	∪ -	-	∪ ∪ -	∪ ∪ -	∪ ∪ -
⊙ ○	○ ● ●	● ● ⊙ ⊙	○ ●	● ● ○	⊙ ⊙ ○	● ● ○	● ○ ●
—	(+)	(+)	(+)		+	(+)	+

Ее друг Доон вернется ли,				что в дальние страны уехал на турнир.			
De son	a - mi	Do - on	li re - so - vient,	quen au - tres	ter - (res)	est a - lez	tor - noi - er.
∪ -	∪ -	∪ -	∪ ∪ ∪ -	∪ - ∪	-	∪ ∪ -	∪ ∪ -
⊙ ○	○ ●	○ ●	○ ⊙ ○ ●	● ● ○	⊙ ⊙ ○	● ● ○	○ ○ ●
—	(+)	(+)	(+)	(+)	+	(+)	+

При распевании текста редуцированные слоги озвучиваются, поэтому между ритмической схемой текста и напева в соответствующих местах возникают расхождения.

Степень распетости отдельных слогов колеблется в довольно широких пределах: есть отдельные слогозвуки, есть небольшие распевы, имеются и весьма значительные (семь-восемь звуков). В соотношении речевых акцентов и слоговых длительностей противоречий почти не возникает: лишь в двух словмотивах (*bele* и *de son*) ударный слог оказался менее распетым, чем безударные. (Если рядом помещены обычный слог и слабо распетый, мы считаем их примерно одинаковыми по длительности.) Правда, оптимальное соотношение ударений и долгот имеет место лишь в словмотивах *en un livre* и *terres*. По-видимому, для неизвестного автора была важнее не ритмическая сторона напева, а мелодическая — украшение мелодии изысканными орнаментами.

Мадригал Монтеверди *Quel Augellin, che canta*

Для анализа взяты четыре начальные музыкальные строки: их текст уже был рассмотрен.

В выбранном фрагменте полифоническая фактура довольно простая, она близка к гоморитмической: слоги нередко совпадают по вертикали, но все же отдельные расхождения возникают. Поэтому мы сосредоточимся на верхнем голосе — как более слышимом и потому более ясно преподносящем текст.

S.I.
Quel Au - gel - lin che can - - - - ta si dol - ce - men - te

S.II
Quel Au - gel - lin che can - - - - ta si dol - ce - men - te

A.
e la - sci - vet - to vo - - - - la hor da l'a - be - te al

T.
e la - sci - vet - to vo - - - - la hor da l'a - be - te al

B.
e la - sci - vet - to vo - - - - la hor da l'a - be - -

S.I.
fag - gio et hor dal fag - - - - gio al mir - - - - to

S.II
fag - gio et hor dal fag - gio al mir - - - - to

A.
- te al fag - gio et hor dal fag - gio, et hor dal fag - - - - gio al mir - to

B.
Sha-ves-se...

Под ритмической схемой текста выпишем ряд слоговых длительностей (счетная единица — четверть).

Как	птица,	что	поет	так	нежно	и	радостно	летит
Quel	Au - gel - lin,	che	can - ta	Si	dol - ce - men - te	e	las - ci - vet - to	vo - la
∪	∪ ∪ ∪ -	∪ - ∪		∪	∪ ∪ ∪ -	∪	∪ ∪ - ∪	- ∪
1	1 1 1 1	1	7 0,5	0,5	1 1 2 3	1	1 1 1 1 1	9 1
(+)		+		+		(+)		+

от	пихты	к	буку	и	от	бука	к	мирту...
Hor	da	l'a - be - te al	faggio	Et	hor	dal fag- gio al	mir - to	
∪	∪	∪ - ∪	- ∪	∪	∪	∪ - ∪	- ∪	
2	1	1 2 2	2 3	1	1	1 7 1	6 2	
(+)		(+)		+		(+)		

Сравнение текстовых и музыкальных ритмических рядов показывает:

а) некоторые слоги распеты весьма существенно (протяженность распевов достигает девяти счетных единиц);

б) при этом длительности слогораспевов ни разу не вступают в противоречие с ударными слогами. (Концевые безударные слоги иногда оказываются более длинными, но это вполне естественное явление, связанное с адекватным членением формы, и в данном случае его можно не брать в расчет.)

Таким образом, Монтеверди уделяет большое внимание правилам «музыкальной просодии». В данном историко-стилевом контексте это, по-видимому, обусловлено установлениями «второй практики»; хотя в чистом виде она заявит о себе в сольном мадригале и в опере, ее проявления заметны и в многоголосных (хронологически более ранних) мадригалах композитора.

§ 24. Взаимодействие музыки и текста в звуковысотном параметре

24.1. Постановка проблемы

Взаимодействие музыки и текста в плане звуковысотности представляется еще более проблемным для изучения, чем отражение текстового ритма в музыке.

В отличие от произносимого слова, музыка предполагает (в большинстве случаев) тоновую определенность. И здесь, правда, возможны исключения: например, напевы с элементами экмелики (как в некоторых фольклорных жанрах — плач, причет). Но вряд ли оппозиция «музыка с фиксированной высотой / музыка с нефиксированной высотой» потребует столь же пристального рассмотрения, как «музыка с закрепленным либо незакрепленным ритмом» (то, чему так много внимания было уделено в предыдущем параграфе). В настоящей работе, с учетом очерченного круга музыкальных образцов, музыка экмелическая может не приниматься в расчет.

А в музыке тоново определенной при ее объединении со словом происходит следующее: нестабильная мелодика речи практически исчезает под слоем вполне фиксированной музыкальной мелодики (как и в случае с текстовым ритмом, когда он оказывается в условиях ритмически оформленной музыки).

Но всё же вопрос о взаимодействии музыки и текста в данном случае должен быть поставлен. Важно лишь избрать определенный его ракурс.

Один из возможных ракурсов следующий: отражение речевой интонации в музыке. Но речевая интонация, равно как и музыкальная, представляет собой комплекс различных параметров; нас же сейчас интересует именно звуковысотная составляющая. Поэтому данную тему мы затрагивать не станем (тем более что по ней имеются специальные исследования — в частности, вторая часть монографии В.А.Васиной-Гроссман «Музыка и поэтическое слово»).

Другая постановка вопроса — влияние мелодики произносимого текста на музыкальную мелодику — представляется не очень перспективной: подобное исследование было бы основано на умозрительных предположениях. Мелодика речи нестабильна, переменчива, обусловлена субъективно-смысловыми факторами; можно ли уверенно судить о чем-то, если при музыкальном озвучивании текста она фактически ликвидируется? Разве что о сохранении неких общих закономерностей мелодического рельефа — «принцип волны», например. Но подобные принципы оказываются настолько общими, что могут автономно действовать в разных видах искусства (и не только в искусстве). Мелодические «волны» в музыке столь же естественны, как и в речи; значит, в музыке со словом они не обязательно будут инициированы именно словом.

Сформулируем проблему более общо:

воздействие словесного текста на музыкальную мелодику.

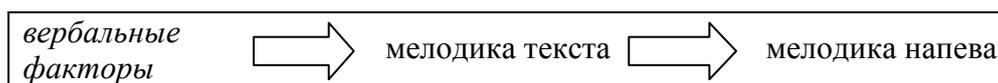
Небольшое уточнение: под «музыкальной мелодикой» имеется в виду звуковысотная составляющая мелодии как таковой (или отдельного полифонического голоса), вне ритмического наполнения. Ранее мы так же рассматривали речевую мелодику — изолированно, в звуковысотном параметре.

Выделим два аспекта обозначенной проблемы:

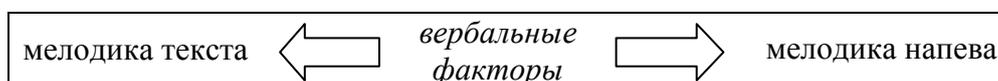
- 1) *отражение акцентной структуры текста;*
- 2) *отражение членения текста (с учетом смысловой завершенности его отрезков).*

В главе третьей уже говорилось об акцентной структуре и о членении как о двух основных факторах, которые при устном произнесении (чтении) текста формируют его звуковысотный рельеф. По-видимому, эти же факторы работают и при музыкальном озвучивании (распевании) текста.

Может быть, на этом основании всё же допустимо говорить о непосредственном влиянии речевой мелодики на музыкальную? То есть выстроить такую логическую цепочку:



Тем не менее, такая последовательность представляется не вполне оправданной. Было бы логичнее связать эти же явления так:



Не исключено, что мелодические «волны» в музыке, инициированные текстовыми ударениями, совпадут в своих границах с мелодическими «волнами» в тексте, если бы он был прочитан. Но это не дает оснований выстраивать причинно-следственную связь. Мы можем лишь проводить параллели между мелодикой речевой и музыкальной; но это будет сравнение двух систем, которым присущ один и тот же параметр, но которые имеют принципиально разную реализацию в этом параметре.

24.2. Согласование текстовых ударений и мелодических вершин

Это один из аспектов «музыкальной просодии», которая, напомним, предполагает согласование различных элементов музыки с акцентной структурой текста. На важность данного аспекта в разное время указывали и теоретики, и композиторы. Достаточно сослаться на уже цитировавшихся выше авторов — И.Х.Лобе, Г.Бейерле: говоря о соответствии словесных ударений и музыкального ритма, они сразу же указывают и на необходимость отражения этих ударений в мелодии. Весьма детально данный вопрос рассматривает Лобе;

сформулировав основной тезис: «различие между долгими и короткими слогами должно быть сохранено также и в относительной высоте звуков», — он далее приводит ряд примеров на «правильную» и «неправильную» просодию⁹⁴.

Требования просодии в данном случае оказываются вербальным фактором, воздействующим на музыкальную мелодику. Но навстречу ему направлено действие факторов музыкальных, причем весьма мощное: ведь сама по себе мелодия — тоново определенная, упорядоченная линия звуковысот — есть порождение именно искусства музыки. Каждая эпоха вырабатывает многообразные музыкальные средства, при помощи которых оформляется мелодическая линия: в григорианской монодии — система модусов с ее звукорядными функциями и попевочным фондом; в ренессансной полифонии — техника работы с первоисточником, присочинения к нему прочих голосов (мелодическое развертывание голосов, таким образом, обусловлено и первоисточником, и правилами контрапункта); в гомофонно-гармонической музыке классицизма-романтизма на оформление мелодии работают законы тональной гармонии и метрической симметрии; композиторские техники XX века также предполагают свой набор факторов (в додекафонии линии фактурных голосов обусловлены порядком звуков серии).

Неудивительно, что при взаимодействии музыкальной мелодии с акцентной структурой текста (например, в случае «прилаживания» мелодической формулы к тексту в григорианском напеве) расхождения вполне возможны. По-видимому, они почти неизбежны; полное соответствие между ударениями и мелодическими вершинами достигается достаточно редко — даже в таких жанрах и стилях, которые предполагают следование музыки за текстом⁹⁵.

Анализ формы в данном аспекте предполагает следующее. Сначала мелодию (или выбранный голос полифонической ткани) нужно поделить на словмотивы; в пределах каждого словмотива предстоит выяснить, как соотносятся по высоте звуки, попадающие на ударный слог и на безударные. Результаты можно отобразить так: если на ударный слог приходится мелодическая вершина, пометить его знаком «плюс»; если ударный слог оказывается на том же высотном уровне, что и прочие, поставить знак «плюс» в скобках; наконец, знак «минус» потребуется, если акцентный слог попал на более низкий звук.

Следующий этап анализа — сравнение мелодических вершин друг с другом; возможно, главные кульминации попадут на ключевые слова текста.

⁹⁴ [Любе 1898, 32].

⁹⁵ Так, Ю.В.Москва, обнаружив в григорианских напевах тенденцию к согласованию речевых акцентов и музыкальной мелодики, отмечает, что такие случаи всё же редки и обычно наблюдаются в наиболее архаичных образцах: [Москва 2007, 241].

Одноголосная песня *Bele Doette as fenestres je siet*⁹⁶.

Be - - - le Do - et - te / as fe - nes - - - tres se siet.
 Lit / en un li - - - - - vre, / mais au cuer ne l'en - tient:
 De son a - mi / Do - on / li re - - - - so - vient,
 Q'en au - tres ter - - - - - res est a - lez tor - noi - er.
 E, or en al dol.

Данный образец уже рассматривался ранее — с точки зрения ритмики; теперь же сосредоточимся на его мелодическом строении. В этой песне наблюдается почти полное соответствие между словесными ударениями и мелодическими вершинами. В нотном примере показано членение напева на словмотивы (косыми чертами). Над звуками, которым соответствуют ударные слоги текста, проставлены отметки; положительные безусловно преобладают.

Фразовые ударения в тексте, по идее, могут быть расставлены разными способами. В данном случае мелодия напева как будто сама расставляет их, причем вполне логично. Кульминации в музыкальных строках приходятся на слова *as fenestres* — у окна (красавица Доэтта сидит у окна), *livre* — книга (читает книгу), *Doon* — Доон (имя возлюбленного, о котором она вспоминает); *autres terres* — чужие земли (откуда он давно уже не возвращается).

24.3. Отражение членения текста в музыкальной мелодике

Этот аспект актуален прежде всего в монодической музыке. Музыкальные средства членения — мелодические каденции — должны, по идее, не только подтверждать текстовые окончания, но и подчеркивать различную весомость текстовых единиц того или иного масштабного уровня. Это возможно за счет выстраивания в мелодии разветвленной каденционной системы: каденции, имеющие разные высотные позиции, обладают неодинаковой степенью завершенности. Каденционные попевки с разным мелодическим рисунком (нисходящие или восходящие к последнему звуку) также приносят особые оттенки заключительности.

⁹⁶ Опубликовано в хрестоматии: [ПСЕ, 109].

В итоге мелодические средства, наделенные разным музыкальным смыслом, способны передать ту или иную степень смысловой завершенности единиц текста.

Если представить некий «идеальный» случай, то весь напев завершится самой сильной каденцией (на финалисе), и этим подтверждается полная исчерпанность смысла; отдельные строки увенчаются каденциями чуть более слабыми (не на финалисе, но, может быть, на другой опорной ступени лада), поскольку смысл текста еще не исчерпан; наиболее слабыми будут синтагматические каденции (непрерывно на побочных ступенях), так как отдельная синтагма текста по смыслу еще «открыта», не завершена.

Имеет значение не только каденционный план, но и высотное положение начальных звуков в мелодических построениях: от них также зависит «степень устойчивости» этих построений — будут ли они мелодически замкнутыми или разомкнутыми. На необходимость согласовывать начальные и конечные звуки в различных отрезках напева указывал Гвидо Аретинский (в той же XV главе «Микролога»):

«А также почти все фразы пусть продвигаются к главному звуку, то есть финальному, или — если вместо него отдадут предпочтение — к его родственному. И подобно тому, как иногда один и тот же звук завершает все невмы [то есть словмотивы или музыкальные синтагмы], пусть он же иногда и начинает их. Примеры этого, если будешь пытливым, ты сможешь найти у Амвросия [Медиоланского]».

Причем согласование мелодических фраз по их крайним звукам Гвидо обозначает особым термином — *per loca*, то есть возводит его до некоего принципа⁹⁷.

Начальные и конечные звуки музыкальных синтагм, строк образуют опорные точки мелодического рельефа напева. Между этими опорными точками и происходит волнообразное движение мелодии — чередование подъемов и спадов. В данный момент вполне уместно вспомнить об аналитическом методе, разработанном Ю.В.Москвой применительно к латинским текстам григорианских песнопений (он был вкратце изложен в § 15.3). По мысли автора, за анализом текстовой мелодики последует анализ напева — по тем же позициям.

Напомним закономерности мелодического рельефа текста, о которых шла речь:

— в кратком отрезке (отдельная синтагма; простое предложение) имеют место две структурно-мелодические функции — *arsis* и *thesis*;

— в протяженном отрезке (сложное предложение = речевой период) таких функций уже больше: *ar-1*, *th-1*, *ar-2*, *th-2*. Подчеркнем важный момент: неодинаковая смысловая завершенность единиц текста влечет за собой разную конфигурацию мелодических волн (первый тезис предполагает меньший спад, чем второй; в первом арсисе — больший подъем, чем во втором).

⁹⁷ [Пушкина 2009, 224].

Применительно к музыке этот метод будет выглядеть так:

— если напев озвучивает краткий отрезок текста, то в напеве будут выражены две аналогичные структурно-мелодические функции — *интонация* и *финальная каденция*;

— если же текст достаточно протяженный, эти структурно-мелодические функции, в зависимости от их местоположения в напеве, предстанут в различных вариантах. Помимо интонации и финальной каденции, будет еще *реинтонация* (открывающая все строки, кроме начальной) и *медиа́льная каденция* (замыкающая все строки, кроме последней)⁹⁸.

I — k — i — k ... — i — K

Предполагается, что функционально различные попевки имеют разные высотные позиции. Реинтонации (их может быть несколько, с разным мелодическим наполнением) будут начинаться с иных звуков, чем исходная интонация, поскольку их функция — не открывать напев, а продолжать его. Медиа́льные каденции (также допускают несколько вариантов) приведут к иным звукам, чем финальная, так как их назначение не сводится к полному завершению. Такая дифференцированная система попевок отражает членение текста на различные по завершенности отрезки.

Попытаемся проиллюстрировать предложенный метод на примере **марианского антифона *Alma Redemptoris Mater***⁹⁹.

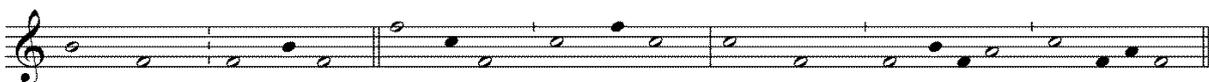
Выполним мелодическую редукцию напева, чтобы более наглядно показать мелодический рельеф каждой музыкальной строки или отдельной музыкальной синтагмы (членение напева довольно дробное). Под строчкой редукции расставим знаки структурно-мелодических функций.

Alma	Redemptoris	quae pervia	porta manes	Et stella	succurre	sur ge re qui	Tu quae
	Mater:	caeli:		maris:	cadenti:	curat populo	genuisti



I — k ¹	i ¹ — k ²	i ² — k ³	i ³ — k ⁴	i ⁴ — k ⁵	i ⁵ — k ⁶	i ⁶ — k ⁷	i ⁷ — k ⁸
--------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------	---------------------------------

natura	tuum sanctum	Virgo prius	ac posterius	Gabrielis	sumens	peccatorum
mirante:	Genitorem			ab ore:	illud Ave:	miserere



i ⁸ — k ⁹	i ⁹ — k ¹⁰	i ¹⁰ — k ¹¹	i ¹¹ — k ¹²	i ¹² — k ¹³	i ¹³ — k ¹⁴	i ¹⁴ — K
---------------------------------	----------------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------	-----------------------------------	---------------------

⁹⁸ Все термины принадлежат автору: [Москва 2007, 287].

⁹⁹ Ноты этого хора см. в [ГХ, 117].

- I — начальная интонация (здесь — от звука *фа*),
- K — последняя каденция, на звуке финалиса (также на *фа*),
- i — реинтонации (помечены числовыми индексами),
- k — медиальные каденции (также помечены числами).

«Принцип волны», очевидно, соблюдается не в каждом мелодическом построении. Но разнообразные градации как начальных попевок, так и заключительных вполне очевидны.

Правда, кое-где возникает несоответствие между статусом каденции и ее высотным положением. В крупном плане: первая и вторая строки текста (отграничены друг от друга двойными чертами) завершаются каденциями на *ля*, следующие две — каденциями на финалисе *фа*. Внутри строк каденции разнообразны по высотным позициям, причем некоторые приводят к финалису (**k²**, **k⁶**, **k⁹** и др.), хотя, по идее, должны оканчиваться менее устойчиво. С мелодическими зачинами ситуация тоже небезупречная: некоторые реинтонации, вопреки их предполагаемой функции, начинаются с того же звука, что и исходная интонация.

Возможно, такие «нестыковки» в некоторой степени объясняются смысловым наполнением текста. Каденции на финалисе завершают синтагмы, особенно весомые по смыслу: *Alma Redemptoris Mater* (Благодатная Матерь), *succurre cadenti* (помоги падающим), *sanctum Genitorem* (Святой Творец), *peccatorum miserere* (помилуй грешных). А неустойчивое завершение первой строки (*caeli porta manes* — открытые небесные врата) как будто символизирует то, о чем говорится: строка и сама остается «открытой».

Таким образом, в данном примере четкой смены структурно-мелодических функций не наблюдается, зато высотные положения каденций связаны с содержанием текста. То есть смысловое наполнение отрезков текста отчасти влияет на мелодическое строение напева.

Описанный метод анализа, пусть он и не всегда безупречно срабатывает, всё же представляет несомненный интерес. Это попытка провести параллели между текстовой и музыкальной мелодикой; в структуре как текстового, так и музыкального мелодического рельефа обнаружены аналогии; выявлены общие факторы, их формирующие. Действительно, и акцентная структура текста (она влечет за собой подъемы и спады), и его осмысленное членение (оно вызывает разные градации начал и окончаний) способны влиять как на мелодику произносимого текста, так и на музыкальную мелодику. Также метод призван выявить тонкие функциональные градации, заключенные как внутри текстовой формы, так и внутри тексто-музыкального целого¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Принцип варьирования начальных и конечных попевок в пределах многострочного напева характерен не только для григорианского хора, но и для других монодических культур, в частности — для русского фольклорного эпоса. При описании подвижно-строфических («тирадных») напевов, в которых музыкальные строки группируются в строфы переменной структуры — «тирады», исследователи отмечают «разнообразие возгласных зачинных интонаций и концовочных формул, различные комбинации попевок, из взаимодействия которых складывается своего рода музыкально-поэтический синтаксис» [Былины, 27].

§ 25. «Ритм формы»: протяженность разделов и пропорции

25.1. Общая организация формы во времени. К понятию «ритм формы»

Поскольку и музыка, и словесность — искусства *временные*, для них исключительное значение имеет упорядоченность во времени; в художественной форме время должно быть структурировано, причем на всевозможных масштабных уровнях.

Временную организацию на малых уровнях отражает понятие ритма (чередование длительностей, соотношение между ними). Упорядочивание времени на более крупных уровнях, вплоть до формы в целом, можно выразить через то же понятие, хотя и в несколько переносном смысле: «ритм высшего порядка», или «ритм формы». Последний термин в музыкальной науке широко известен; он подробно рассматривается, в частности, В.П.Бобровским, причем наделяется таким значением: «чередование разнофункциональных композиционных единиц»¹⁰¹. Однако мы ограничимся иной (пусть и более узкой) трактовкой этого термина: *временные соотношения разделов формы*.

«Ритм формы» раскрывается через следующие понятия:

- протяженность отдельных разделов или всей формы в целом;
- пропорции, то есть соотношение разделов между собой по протяженности.

Очевидно, что «ритм формы» как явление более высокого порядка непосредственно связан с «ритмом длительностей». Протяженность какого-либо раздела (будь то форма текстовая или музыкальная) может быть представлена как сумма ритмических единиц, из которых он складывается. В текстовой форме исходная ритмическая единица — слог; длина каждой текстовой строки будет определяться количеством слогов, и на основании этих величин выстраиваются определенные пропорции строк, хотя точное измерение времени при этом не предполагается. В музыкальной форме в качестве ритмической единицы выступает та или иная длительность (за исключением тех случаев, когда ритм в музыке незакрепленный); протяженность музыкального построения может быть достаточно точно выражена в этих единицах.

В связи с формами, объединяющими музыку и словесный текст — особенно в ситуации синтеза искусств, где эти компоненты могут быть представлены по отдельности, — возникают следующие вопросы:

- 1) соотношение текста и музыки по протяженности (как на уровне строк и соответствующих им музыкальных построений, так и на уровне целого),
- 2) сохранение в музыке пропорций, изначально заложенных в тексте.

¹⁰¹ [Бобровский 1978, 78].

Несмотря на существенные различия между текстом и музыкой — в плане точности измерения времени, — эти вопросы в любом случае должны быть поставлены.

Но вычисление указанных величин и сравнение полученных результатов будет лишь внешней стороной исследования. Главная задача — выявить факторы, которые воздействуют на временное развертывание формы. И показать совместное действие этих факторов: кому принадлежит основная инициатива в выстраивании «ритма формы» — тексту или музыке?

25.2. Факторы, определяющие протяженность и пропорции формы

Имеется словесный текст; он складывается из строк какой-либо протяженности, то есть уже имеет (пусть и относительную) структурированность во времени. Когда композитор начинает работать с этим текстом, временная структура будущей формы уже отчасти предопределена, хотя музыка еще не появилась: структура эта в зародыше содержится в самом тексте. Разумеется, затем, в музыкальных условиях, исходные его параметры будут так или иначе изменены. Но, тем не менее, протяженность и пропорции, присущие тексту, оказываются более или менее значимым фактором для формы целого.

Вот какие соображения высказывает по этому поводу Г.И.Лыжов (его слова адресованы мотетной форме XVI века, где предполагается значительная роль текста).

**«Словесный текст является если не источником, то мерой музыкального времени»;
«хотя композитор и волен так или иначе скорректировать масштабы формы, но главным фактором, определяющим ее длительность, является количество текста»;
«время дления формы <...> в общих чертах потенциально сформировано структурой текста до возникновения самой музыкальной формы, то есть до наполнения этого времени тем или иным музыкальным материалом».**

А чуть позже — такая метафорическая формулировка:

«структура текста есть *tempus prius factus* музыкальной композиции»¹⁰².

Выражение *tempus prius factus*, очевидно, получено по аналогии с известным понятием *cantus prius factus*. Действительно, текст выступает в роли «первоисточника» художественного времени.

Влияние текста особенно заметно в том случае, когда музыка не имеет фиксации в ритмическом параметре: тогда и «ритм формы» будет выстраиваться за счет вербальных факторов. Особенно показательны в этом плане литургический речитатив, фольклорный эпос и подобные им явления: ритм напева сближается с ритмом читаемого текста, время его произнесения и есть то «реальное время», в котором разворачивается форма.

¹⁰² [Лыжов 2003, 40].

Если же музыка выстраивает вполне упорядоченный ритмический ряд, она принимает непосредственное участие в построении «ритма формы». Тогда навстречу вербальным факторам, о которых было упомянуто, выступают факторы музыкальные. В чем именно они могут заключаться? Это либо ритмически оформленные музыкальные структуры, либо некие принципы музыкального формообразования, способные организовать ход времени.

1) Музыкальная структура как фактор.

Для полифонической музыки позднего Средневековья и Возрождения довольно типична такая ситуация: в основе музыкальной ткани лежит некая мелодико-ритмическая структура, общая протяженность которой не зависит от текста. Такая структура становится горизонтальным «стержнем» всей композиции, над которым надстраиваются прочие голоса; одновременно при этом озвучивается текст — строка за строкой.

Не исключено, что формообразующие возможности данной музыкальной структуры будут ограничены: она лишь обозначит общие временные рамки композиции, определит суммарную ее протяженность, а членение формы и выстраивание в ней пропорций (внутри очерченного музыкой промежутка времени) возьмет на себя текст. Но в том случае, если музыкальный «стержень» каким-то образом влияет на членение, его воздействие проявится и в выстраивании пропорций.

Рассмотрим несколько примеров.

— *Изоритмический тенор* в мотете XIV века. Его протяженность, как правило, четко регламентирована — она зависит от соотношения *color* и *talea*; количество их проведений композитор обычно устанавливает так, чтобы их окончания сошлись (например, четыре проведения 5-звучного *color* и пять проведений 4-звучного *talea*). Поверх тенора накладываются прочие голоса, снабженные текстом (или даже несколькими текстами). Общая протяженность мотета предопределена структурой тенора. Если же членение всей ткани осуществляется по *talea* или по *color*, то тенор окажется и регулятором пропорций: благодаря ему форма приобретет стройную симметрию. (Образец изоритмического мотета будет рассмотрен позже.)

— *Cantus firmus*. Хотя в музыке XV–XVI веков его ритмическое оформление могло быть различным, в ряде случаев оно основано на тех или иных закономерностях:

а) *c.f.* сохраняет ритмику первоисточника;

б) он излагается равными крупными длительностями (*cantus planus*).

В подобных случаях регулирование общей протяженности формы за счет *c.f.* становится вполне очевидным. Показательный пример — **Палестрина, месса *L'homme arm*** (пятиголосная). В *Et in spiritum sanctum* и в особенности — в *Osanna* ритм *c.f.*

максимально сближается с одноголосным первоисточником¹⁰³. Причем в *Osanna* между проведениями фраз песни выдерживаются паузы равной длительности (по одному такту). А в *Agnus II* из этой же мессы мы находим замечательный образец письма на *cantus planus*: каждый из звуков первоисточника тянется по три такта, без пауз, и общая протяженность формы всецело продиктована партией *c.f.*

— *Дискретное остинато*¹⁰⁴. Это техника письма, при которой краткая мелодико-ритмическая модель (фрагмент первоисточника) многократно повторяется в одном из голосов композиции (на одной высоте или с транспозицией), причем ее проведения разделены одинаковыми по длительности паузами.

Интересный образец, выполненный в этой технике — **мотет Палестрины *Tribularer si nescirem***¹⁰⁵ (ниже приведена схема его фрагмента). Остинатно повторяемая модель, помещенная в партии второго альты, постоянно транспонируется на ступень вверх; ее подтекстовка неизменна (*Miserere mei Deus*), паузы между проведениями также одинаковы (по три такта). Окончания каждого проведения отмечены каденциями. Окончания же тексто-музыкальных разделов несколько расплывчаты (из-за имитаций, которыми насыщены партии прочих голосов); завершение зоны первой строки вообще не имеет каденции. Форма оказывается «полиструктурной», но приоритет в ней, вероятно, принадлежит именно партии дискретного остинато, которая имеет и ясно выраженное членение, и идеально выстроенные пропорции.

текст	Tribularer, si nescirem		: misericordias tuas Domine;	
проведения модели, высотная позиция	(ре) 	(ми) 	(фа) 	
каденции	↓ си-b	↓ ре	↓ до	↓ фа

¹⁰³ Оригинал мелодии *L'homme arm* опубликован, в частности, в статье Н.А.Симаковой [1978, 19]. Есть основания предполагать, что его ритмический рисунок не является результатом позднейших композиторских интерпретаций — он присущ самому оригиналу, поскольку «первоисточник песни принадлежит, скорее всего, не народной, а композиторской, профессиональной музыке времен Дюфаи и Бюнуа» [там же, 24].

¹⁰⁴ Термин предложен Н.А.Симаковой [2002, 414–415].

¹⁰⁵ Начало мотета приводится в хрестоматии: [Симакова 1985, 277–279].

указано соотношение трех пар голосов); повторяющихся вариантов нет. Строка текста в каждом из голосов проводится два, а то и три раза; таким образом, текст уже совершенно не влияет на продолжительность музыкального раздела.

пара голосов	Ten-Alto	Alto-Sopr	Ten-Sopr	Sopr-Bas	Bas-Sopr	Sopr-Ten	Ten-Bas
выс. позиция провед. punto	ре ¹ / ре ¹	ре ¹ / ля ¹	ре ¹ / ля ¹	ля ¹ / ре	ре / ре ²	ре ² / ре ¹	ре ¹ / ля
интервал имитации	прима	верхняя квинта	верхняя квинта	нижняя квинта	верхняя октава	нижняя октава	нижняя кварта
расст. вступл. голосов	2 	2 	4 	6 	5(4) 	4 	9(10) 

— *Метрические и гармонические факторы.* В музыке с текстом, созданной в условиях тональной гармонии и песенного метра, эти средства способны взять на себя основную формообразующую роль. О сущности гармонии и метра как регуляторов музыкального времени пишет Ю.Н.Холопов: «Гармония в музыке – явление временное; она устанавливается в развертывании как субстрат формы»; «идеальная пропорциональность соотношения частей в большой мере базируется на классической музыкальной метрике»¹⁰⁸. При наличии столь мощных музыкальных средств словесный текст, скорее всего, уйдет на второй план. Как общая протяженность формы, так и ее пропорции, вероятно, будут заданы музыкой.

Ведущая роль музыкальных факторов не вызывает сомнений, если композитор в рамках вокальной музыки обращается к автономно-музыкальным формам, закрепившимся в музыке инструментальной. О специфике их реализации в связи с текстом рассуждали видные теоретики XIX века. Так, А.Б.Маркс в «Учении о музыкальной композиции» описывает особенности оперных арий в песенной форме, рондо, сонатной форме; приводит примеры из Моцарта, выписывает текст и показывает его распределение по разделам формы¹⁰⁹. И.Х.Лобе дает следующие рекомендации к написанию арии: «Покончив с группировкой предназначенного для арии текста, композитор должен найти для отдельных групп темы — главную и побочную [и т.д.]»¹¹⁰. Подобные высказывания подталкивают к выводу: не музыка должна послушно «ложиться поверх текста», подчиняясь его структурным требованиям, а скорее текст будет вписан в рамки заранее планируемой музыкальной формы.

Обратимся к какому-либо образцу арии, чтобы убедиться в правомерности этого вывода.

¹⁰⁸ [Холопов 2006, 93; 102].

¹⁰⁹ [Marx 1847, 468].

¹¹⁰ [Лобе 1898, 132].

Моцарт, ария *Бельмонте Es-dur* из оперы «Похищение из серая».

протяж. в тт.	20	14	10	23	Z 12	8	12	14	23	Z 30	
строки текста	—	[a] [b]	[c] [d]	[e] [f]	—	[e][f]	—	[e][f]	[a] [b]	[c] [d]	[e] [f]
разделы формы	ГП(1)	ГП(2)	СП	ПП	ЗП	НТ		ход	ГП(2)	СП?	ПП?
муз. стр-ра	4 4 8 4 ⌒ ⌒...⌒	4 8 2 ⌒ ⌒...⌒	5 5 ⌒	10 13 ⌒...⌒	8 4 ⌒...⌒	4 ⌒	4 ⌒	⌒	4 8 2 ⌒ ⌒...⌒	⌒	⌒...⌒
кад.		↓ Es	↓ Es	↓ B	↓ B	↓ B				↓ Es!	↓ Es

Система обозначений разделов формы — по Ю.Н.Холопову:

⌒ малое предложение, ⌒ большое предложение, ⌒ дополнение,
⌒ уводящий ход, ⌒ возвратный ход, Z — наложение.

Музыкальная форма арии может быть объяснена как «сонатная с новой темой в разработке» (или пятая форма рондо). Она имеет ряд индивидуальных особенностей — как в строении партий (Моцарт осуществляет весьма изысканные преобразования метрического восьмитакта), так и в масштабах целого (в репризе, перед введением материала побочной партии, следует полная совершенная каденция, поэтому статус «побочной», равно как и предшествующей ей «связующей», оказывается под вопросом). Однако всевозможные нюансы структуры обусловлены именно музыкальным формообразованием; текст практически не влияет на временное развертывание формы.

а) Количество разделов формы определяется НЕ текстом: в либретто для этой арии предусмотрено всего лишь шесть строк, и этот ресурс оказывается исчерпан уже в экспозиции, далее группы строк подвергаются дублированию.

б) Протяженность разделов формы определяется НЕ текстом: хотя музыка нередко нарушает квадратность и образует расширения, это происходит по ее собственной инициативе; о «пассивности» текста свидетельствует то, что внутри музыкальных построений постоянно возникают повторы мелких текстовых фрагментов.

в) Единственное обстоятельство, которое не объясняется действием музыкальных факторов — дублирование некоторых музыкальных разделов, в первую очередь — удвоенная главная партия в экспозиции (музыкальный материал сначала дается в оркестре, затем в вокальной партии). При этом общая протяженность формы, разумеется, увеличивается. Но причина кроется не столько в самом тексте, сколько в требованиях жанра: в арии для голоса с оркестром композитор дает «высказаться» и тому, и другому участнику.

Возможно, эта ария как музыкальная форма могла бы существовать вообще без текста¹¹¹. Во всяком случае, в структурном аспекте она ничего не теряет; исчезнет только пласт вербального смысла, заключенный в поющемся слове, и драматургический контекст, определяющий место этой арии в композиции оперы.

25.3. Музыка выравнивает пропорции

Продолжая говорить о музыкальных факторах, отметим следующую закономерность.

Для музыкальной формы в целом характерно стремление к симметрии, то есть соразмерности ее частей: «симметрия <...> специально культивируется в искусстве, в музыке; естественно, симметрия становится одним из ведущих законов музыкальной формы»¹¹². Музыка по своей природе стремится к равномерной организации времени; это одно из проявлений музыкального начала.

Данный морфологический закон заявляет о себе и в формах музыки с текстом; причем он срабатывает на разных масштабных уровнях.

— Внутри строки: временное выравнивание неравносложных синтагм. Примеры нетрудно обнаружить в русском песенном фольклоре, поскольку для многих песен характерен силлабический стих с четким делением на полустишия. А.В.Руднева, исследуя ритмическую реализацию таких стиховых структур, отметила закономерность: неравносложные полустишия нередко расппеваются таким образом, что их протяжённость выравнивается (за счет удлинения последнего слога в коротком полустишии)¹¹³:

Дуб-ро-вуш - ка зе - лё - на - я, всю ноч-ку шу-ме - ла, всю ноч-ку шу-ме - (ла). 8+8 8+6 сл.

Ле - та - ет со - ко - ли - чек, со - кол вы - со - ко... 8+8 7+5 сл.

— Внутри строфы: временное выравнивание неравносложных строк. Текстовые строки в строфе могут быть неравной протяженности, а возникшие на их основе музыкальные строки стремятся к равновеликости. Примеры — из фроттол XVI века.

¹¹¹ Вокальную партию можно доверить какому-нибудь сольному инструменту, и тогда дублирование музыкальных разделов будет вполне оправданным (как, скажем, в жанре концерта).

¹¹² [Холопов 2006, 31].

¹¹³ [Руднева 1994, 26]. Нотные примеры: [там же, 21–22].

Ж.Депре, *Scaramella*¹¹⁴: в первой строфе текста строки неравносложны (8+8+10+6 слогов), а музыка явно пытается их выровнять (4+5+5+4 такта).

М.Кара, *Come chel bianco cigno (Как лебедь белый)*¹¹⁵: в четырехстрочной строфе задействованы 5- и 7-сложные стихи, но все соответствующие им музыкальные построения занимают ровно по два такта.

— На уровне формы в целом: строфы текста имеют различную протяженность (разное количество строк), а музыка выравнивает их или, по крайней мере, стремится сгладить различия. Это происходит либо за счет дублирования словесного материала более коротких строф, либо за счет «замедления» в них слогового ритма (более медленного пропевания слогов). В поисках иллюстрации обратимся к какой-нибудь поэтической форме на основе неодинаковых строф — например, к сонету — и попытаемся проследить, как композиторы разных эпох работали с ней. В ренессансных сонетах музыка следует за текстом и не изменяет его пропорций; но когда к форме сонета обращаются композиторы Нового времени...

Ф.Лист, *Сонет Петрарки 104* (вокальная версия, первая редакция).

I (катрен)			II (катрен)		III (терцина)			IV (терцина)						
[a][b][c][d]			[e] [f]	[g] [h]		[i] [j]	[k]		[l]	[m]		[n] [n]	[n]	
всего 24 т.	4 4	4 4	4 4	4 4	1	4 4	2 3	1	4	2 2 ...	2	2 3	2 5	4
	ТЕМА As-dur								субтема H-dur		тональн. реприза		кода	
1-й раздел, речитатив	2-й раздел, в характере арии													

Музыкальная форма устроена здесь довольно необычно. Первая строфа текста (катрен) соответствует первому разделу формы, которая по типу вокальной партии представляет собой напевный речитатив. Он не содержит рельефного тематического материала, а по гармоническому и структурному выполнению напоминает ход. Следующий раздел воспринимается как функционально более значительный, поскольку здесь излагается собственно тема. Если до того был речитатив, то теперь — нечто вроде арии. Такая жанровая модель, очевидно, заимствована из оперной музыки; в данном случае она и оправдывает нетипичную для классических форм ситуацию «сначала ход, затем тема».

¹¹⁴ [РП, 185–186].

¹¹⁵ [Там же, 189].

Начальный период излагается в фортепианной партии и сразу же повторяется с участием голоса. Затем следует типичная середина песенной формы; реприза в объеме периода; новая середина. Вместо очередной репризы возникает обновленный материал (субтема); далее — маленький переход и завершающее построение, которое выдержано в основной тональности, но не содержит тематической репризы (в нем отражен материал из первого, «речитативного» раздела). В целом основной раздел может расцениваться как модифицированная простая песенная форма¹¹⁶.

Текст распределяется в ней следующим образом. Вторая строфа (катрен) соответствует структурной паре «период — середина»; но и третья строфа (терцина) озвучивается в рамках аналогичной структуры! Строфы получают одинаковую протяженность — чуть более 16 тактов каждая. Строки катрена занимают по четыре такта; на третью строку терцины приходится восьмитакт (немного расширенный: здесь возникают имитации между вокальной и фортепианной партиями, но песенный метр продолжает действовать). Последняя строфа-терцина ясно отчленена от предыдущей — отмечена введением субтемы — и еще более разрослась в масштабах.

Так поэтическая форма сонета взаимодействует с музыкальной формой: «закон симметрии», присущий песенной метрике, инициирует выравнивание второй и третьей строф текста, а другой — «закон роста» — приводит к расширению последней строфы.

Кстати, анализ второй редакции этого сочинения демонстрирует те же результаты: два катрена и первая терцина занимают в музыке 20, 18 и 18 тактов; последняя терцина превышает их.

25.4. Некоторые практические рекомендации

В заключение сделаем несколько замечаний по поводу «технической» стороны анализа: выявление протяженности разделов формы и пропорций.

1) *Вычисление протяженности текстовых строк*

— по количеству слогов в них.

2) *Вычисление протяженности музыкальных построений*

— по количеству счетных единиц. Правда, если в музыке ритм не фиксирован, подсчет не представляется возможным. Если же ритм фиксирован, нужно выбрать единицу измерения. Ее целесообразно определять по синтагматическим участкам мелодии или гоморитмическим участкам многоголосной ткани: тогда она будет соответствовать текстовой единице — слогу, и возможно судить о том, насколько удлинились строки текста при распевании. В музыке с тактовой записью при необходимости можно вести подсчет в тактах.

¹¹⁶ Хотя в ней, казалось бы, задействовано несколько тематических элементов, всё же о многотемности (и о выходе за пределы простых песенных форм) говорить не приходится: собственно тема — одна.

3) *Сравнение пропорций, заложенных в тексте, с пропорциями, выстроенными музыкой.*

В средневековой монодии с ненотированным ритмом такое сравнение всё же возможно: нужно ориентироваться по слоговым распевам. Если таковые вообще отсутствуют (пение силлабическое), это свидетельствует о том, что пропорции, предусмотренные текстом, сохранены. Если в отдельных строках текста возникают значительные распевы, это несомненно указывает на нарушение пропорций (более распетые строки подверглись большему растяжению, чем другие, менее распетые).

В полифонической музыке Ренессанса возникает проблема другого рода: не всегда удастся точно установить границы музыкальных построений, соответствующих строкам текста (ведь текстовые окончания в разных голосах могут не совпадать). Целесообразно выделить те каденции, на которые попадает наибольшее число текстовых окончаний (они и будут «строчными каденциями» — см. § 22), и вычислить «расстояние» между моментами кадансирования.

Описанные методы продемонстрируем на примере.

Мадригал Монтеверди *Quel Augelin, che canta*

Начальный фрагмент этого мадригала ранее уже был рассмотрен — с точки зрения ритмического строения (§ 23.5). В данном случае он также удобен для анализа: границы музыкальных строк вполне ясны, установить их протяженность не составляет особого труда. За музыкальную единицу примем четверть (на гоморитмических участках, лишенных распевов, слоги озвучиваются именно такими длительностями).

<i>Длина музыкальной строки</i>	13 ♩	22 ♩	12 ♩	20 ♩
<i>Длина текстовой строки</i>	7 сл.	11 сл.	7 сл.	7 сл.

Очевидно, что протяженность текстовых строк заметно возросла — за счет обширных внутрислоговых распевов. Однако пропорции почти не изменились: числовые соотношения 7:11:7 и 13:22:12 незначительно отличаются друг от друга. Лишь последняя из этих строк (7-сложная) оказалась распета более интенсивно, поэтому почти уравнилась по протяженности с 11-сложной.

§ 26. Форма музыки с текстом как система повторений

26.1. Аспекты текстовой и музыкальной повторности

Повторность — одна из фундаментальных категорий формообразования. Особое ее значение для музыкальной формы отмечают представители Нововенской школы, в частности А.Веберн¹¹⁷; большое внимание ей уделяет, в связи с разными вопросами формообразования, Ю.Н.Холопов¹¹⁸. Эта категория вполне универсальна: она актуальна для средневековой монодии, для ренессансной и барочной полифонии, для классико-романтической гомофонной музыки... Поскольку помимо повторения, сходства, подобия в форме присутствуют моменты обновления, несходства, контраста, не менее важный смысл приобретает и противоположная категория. Оппозиция

повторение — обновление

дает достаточно наглядное представление о процессах формообразования.

Словесный текст обладает своей собственной системой повторений; музыка, вступая в союз с текстом, также образует какую-либо систему повторений. Обе они взаимодействуют, в результате рождается еще более сложная, многоуровневая система. Это положение формулирует Ю.Н.Холопов, рассматривая песенные жанры Средневековья и Возрождения: «некоторые из них имеют совершенную поэтическую форму, составляющую важный элемент музыкальной формы. <...> Сущность — во взаимодействии повторности — текстовой и музыкальной»¹¹⁹.

Прежде чем говорить о конкретных особенностях этого взаимодействия, уточним смысл самой категории «повторность» применительно к тексту и к музыке: в чем именно она проявляется.

Повторность в словесном тексте, если он пребывает в синтезе с музыкой, может быть вызвана разными факторами; важно четко разграничивать два рода повторности.

1) *Повтор, присутствующий в самом тексте.* Словесный текст как самостоятельная художественная форма предполагает разные аспекты повторности. Напомним их (§ 16): повторение словесного материала; фонетическая созвучность; воспроизведение той же вербальной структуры, но с иным словесным наполнением.

¹¹⁷ См. [Холоповы 1984, 141–142].

¹¹⁸ В частности, в книге «Введение в музыкальную форму» [Холопов 2006]. Так, на с. 33 речь идет о том, что в музыке возможны разные роды повторности, обусловленные тем или иным типом музыкального мышления, присущим данной эпохе или композитору. На с. 59 говорится о важнейшей для музыки категории симметрии: «Симметрия во времени есть повторность. Гранью симметрии часто является обнаруживающееся повторение».

¹¹⁹ [Холопов 1981].

2) *Дублирование отдельных элементов текста.* При музыкальном озвучивании в тексте могут возникать дополнительные повторы (отдельных слов, синтагм, целых строк); они не предусмотрены оригиналом, но инициированы музыкой.

В связи с этим — методологическое пояснение: при сравнении текстовой и музыкальной повторности следует опираться прежде всего на текстовый оригинал; дублирование его частей — факт, требующий отдельного рассмотрения.

Что касается повторности в музыке, то она, как известно, может быть реализована чрезвычайно разнообразно. Конкретные ее проявления определяются набором музыкальных формообразующих средств, предусмотренных той или иной эпохой. В наиболее общем плане она может быть рассмотрена в двух аспектах, соответствующих двум основным «измерениям» музыки — горизонталь и вертикаль. Такой подход предлагает Ю.Н.Холопов в упоминавшейся ранее (§ 18) статье «Три аспекта музыкальной формы»¹²⁰. Прочитируем некоторые положения этой статьи.

1) «Горизонтальный аспект есть организация музыкального материала в последовании; здесь учитывается соотношение повторений и неповторений в горизонтальном развертывании».

Система повторений по горизонтали — это соединение сходных либо различных попевок в монодии, последование мотивов и фраз в гомофонно-гармонической музыке. В более крупном плане — возвращение исходного музыкального материала (рефренный принцип в средневеково-ренессансных формах, различные типы репризы — в классико-романтических).

2) «Вертикальный аспект есть организация музыкального материала в одновременности; учитывается соотношение повторений и неповторений в вертикальном их развертывании».

Повторность по вертикали наиболее очевидно выражена в условиях имитационной полифонии: проведения *sogetto* в мотетной форме XVI века, проведения темы в барочной фуге. «Повторность в одновременности» может охватывать и всю форму в целом (непрерывная имитация, то есть канон).

Горизонтально-временное развертывание материала актуально как для музыкальной формы, так и для текстовой (оба искусства имеют временную природу); но повторность материала в одновременности — специфическая особенность именно искусства музыки. Если в данной форме она явно выражена, то в тексте неизбежно возникают дополнительные повторы, не предусмотренным оригиналом (одновременное пропевание текстовой строки в разных голосах — текст «вырастает» по вертикали; дублирование синтагм в тех голосах, которые в имитации вступили раньше).

¹²⁰ [Холопов 1975].

Таким образом, сравнение музыкального и текстового рядов с точки зрения повторности целесообразно проводить в их горизонтальном развертывании: именно в этом аспекте они вполне сопоставимы друг с другом.

26.2. Соотношение текста и музыки в плане повторности

Если принять во внимание оппозиционную пару «повторение — обновление», логически возможны четыре варианта соотношения текстовой и музыкальной повторности. Рассмотрим каждый из них, по следующим позициям:

- а) как именно то или иное соотношение может быть реализовано в формах музыки с текстом — в разных исторических и жанровых условиях;
- б) какова роль музыкальных факторов в выстраивании общей системы повторений;
- в) в каких формах (жанрах) данное соотношение приобретает статус основного формообразующего принципа.

1) Текст повторяется, музыка повторяется.

Такая ситуация обычно бывает обусловлена текстом: в текстовом оригинале предусмотрены повторы (в том или ином аспекте), и музыкальный ряд непосредственно откликается на них. То есть причинно-следственная связь такова:

текст повторяется → музыка повторяется вслед за ним.

Причем музыка может отражать разные аспекты текстовой повторности.

А) *Полное повторение текстового фрагмента*, предусмотренное оригиналом, влечет за собой повторение соответствующего музыкального построения. Также для возвращения музыкальной строки бывает достаточно анафоры или эпифоры в текстовой строке. Подобную ситуацию описывает Ю.Н.Холопов на примере песнопений Глории из григорианской мессы: «многочисленные повторения слов предрасполагают к повторности музыкальной, а словесные “репризы” — к возвращению попевочного материала»¹²¹. Та же тенденция характерна для песенных жанров: «текстовый повтор обычно вызывает соответствующий музыкальный повтор», — отмечают авторы книги «Песни средневековой Европы»¹²².

Повторение музыки, обусловленное возвращением текстового материала, становится ведущим формообразующим принципом (то есть действует на уровне формы целого) в различных рефренных формах. *Тексто-музыкальный рефрен* возможен и в григорианской монодии — антифонная и респонсорная псалмодия оффиция, и в средневековых песнях — виреле, рондо, баллата, лауда, и в музыке XVII века — в духовных концертах, ранних

¹²¹ [ГХ, 48].

¹²² [ПСЕ, 42].

операх. Так, в опере Пери «Эвридика» есть сцена, где хоровой рефрен (на слове «sospirate» — «воздыхайте») чередуется с сольными строфами (репликами отдельных персонажей); в «Коронации Поппеи» Монтеверди аналогично строится сцена Сенеки с домочадцами. По той же модели могут строиться и оперные сцены XVIII–XIX веков. То есть рефренный тексто-музыкальный принцип имеет довольно широкую сферу применения.

Также возможны формы с *тексто-музыкальной репризой*, то есть с однократным возвращением того же текста с той же музыкой. В средневековых жанрах репризный принцип обычно выступает как производный от рефренного: изначально предполагалась форма с рефреном (с многократным повторением), но по тем или иным причинам она была сокращена. Примеры — псалмодические части мессы (Интроит, Аллилуйя), в которых поется лишь один псалмовый стих; некоторые образцы итальянской баллаты, где текст содержит одну станцу и два обрамляющих ее проведения рипресы¹²³.

Тексто-музыкальная реприза возможна и в вокальной музыке классико-романтической эпохи. Если в стихотворении, с которым работает композитор, происходит возвращение начальных строк, то в музыке это событие наверняка будет отмечено. Так, в романсе «Я помню чудное мгновенье» Глинка дает начальный музыкальный материал как раз на пятой строфе пушкинского стихотворения («Душе настало пробужденье, и вот опять явилась ты»); такая «единогласная» реприза многократно усиливает ощущение «пробуждения души».

Б) Другой аспект текстовой повторности — *рифменные окончания* — тоже находит непосредственное отражение в музыке, причем разными способами. Во-первых, музыкальные строки получают одинаковые каденции: как в тексте, так и в музыке наблюдается «созвучность окончаний» (аналогия между поэтической рифмой и музыкальной каденцией общеизвестна). Во-вторых, строки текста с одинаковой рифмой могут озвучиваться вполне идентичными музыкальными построениями. Такие соответствия весьма типичны для средневековых песен: «музыкальная повторность часто обуславливается рифменной системой: возвращение какого-либо рифменного окончания влечет за собой ту мелодику, которая сопровождала поэтическую строку с данной рифмой»¹²⁴. Точное отражение рифменной системы текста характерно и для ренессансных жанров — итальянской фроттолы, нидерландской шансон¹²⁵.

В) Наконец, музыка может откликнуться повтором и на структурное тождество единиц текста (даже если в них нет повторов словесных и рифменных). Правда, такая ситуация оказывается уже в чем-то пограничной: в тексте повторность выражена минимально,

¹²³ Такие образцы см. в: [ПСЕ, 196–198].

¹²⁴ [Там же, 42].

¹²⁵ Об особой роли рифмы в последнем из упомянутых жанров есть специальная статья: [Коляда 1989].

а музыка при этом повторяется точно. Однако, если речь идет о тексто-музыкальных формах, подобный факт оказывается немаловажным: тезис о зависимости музыки от текста лишь подтверждается. Рассмотрим следующий пример.

Ганс Закс, *Klingend ton*¹²⁶

	слоги	рифмы	муз.строки
Nachdem David war redlich und aufrichtig,	11	a	(a)
In allen sachen treu als golde,	9	b	(b)
Do wart im Saul gar neidig;	7	c	(c)
Rett mitt all seinen knechten in gedulde	11	d	(d)
Sprach: “er würgt David heimlich, gar fürsichtig”.	11	a	(a)
Doch war Jonathan David holde;	9	b	(b)
Dem wars von herzen leide,	7	c	(c)
Das ihn Saul wollte töten ohn alle schulde.	12 (11)	d	(d)
David Er das ansaget,	7	e	(e)
Sprach: “mein Vater radschlaget,	7	e	(e)
Wie Er dich heimlich thu ermören.	9	f	(b)
Darumb auff morgen,	5	g	(f)
So bleib verborgen,	5	g	(g)
Verstek dich auf dem felde”.	7	h	(h)
So viel ich reden von dem handel wichtig,	11	a	(a)
Was ich vom Vater den wertt hören,	9	f	(b)
Ich dir treulich vermelde,	7	h	(c)
Ob bey ihm sez feintschaft oder hulde.	10 (11)	d	(d)

В тексте — он представляет собой одну огромную 18-строчную строфу — повторность заявляет о себе в разных аспектах. Точного повторения строк внутри строфы не наблюдается, однако есть строки рифмованные (восемь различных рифменных окончаний), а также — нерифмованные, но равносложные (чередование строк с нечетным количеством слогов: 5, 7, 9 и 11; отклонения от этих величин — лишь в виде исключения)¹²⁷.

В напеве повторение мелодического материала происходит на уровне групп строк: начальные четыре музыкальные строки сразу же повторяются, они же воспроизводятся в самом конце песни, то есть образуется форма «репризный бар» (реприза включает весь материал штоллена). Также есть повторы отдельных строк — в начале абгезанга.

¹²⁶ Ноты см. в [РП, 118–119].

¹²⁷ Повторность ритмической структуры в равносложных строках необязательна, так как эта поэзия основана на тонической организации (порядок расстановки ударений может варьироваться).

Все музыкальные повторы так или иначе обусловлены текстом. Так, возвращение той же музыки во втором штоллене подкрепляется и рифмами, и равноточностью соответствующих строк (рифмы a b c d, число слогов 11–9–7–11). Музыкальная реприза в конце лишь отчасти подкрепляется рифмами: в тексте происходит суммирование разных рифменных окончаний (и из штоллена, и из абгезанга); но в структурном отношении последние четыре текстовые строки идентичны начальным четырем (11–9–7–11 слогов), что и позволяет озвучить их той же музыкой. В этой песне есть и другие мелодические «арки»: так, третья музыкальная строка абгезанга идентична второй строке штоллена (b), и это объясняется тем, что текстовые строки и там, и здесь 9-сложные.

Сейчас были рассмотрены случаи следования музыки за текстовой повторностью. Однако тот же внешний результат может возникать на других внутренних основаниях, когда инициатором оказывается не текст, а музыка. Причинно-следственная связь при этом обратная:

музыка повторяется → текст повторяется вслед за ней.

То есть музыка вызывает в тексте дополнительные повторы (дублирование). Нечто подобное можно наблюдать в ренессансных фроттолах и виланеллах: внутри строфы отдельные строки текста повторяются вместе с музыкой, хотя сама текстовая форма этого не предусматривает. Для примера рассмотрим типичный структурный вариант виланеллы. Текст включает четыре строфы — обычно по три строки каждая; последняя строка — рефренная (кроме заключительной строфы)¹²⁸.

[a][b][r] [c][d][r] [e][f][r] [g][h][i]

При распевании этот текст приобретает такой вид:

[a][a][b][r][r] [c][c][d][r][r] [e][e][f][r][r] [g][g][h][i][i]

Дублирование строк вряд ли происходит под влиянием вербальных факторов. Правда, о непосредственном действии музыкальных факторов также говорить не приходится: для повторения музыкальных строк вроде бы нет веских причин. Вероятно, дублирование обусловлено некими общесмысловыми намерениями: либо сделать песню более «доходчивой», либо за счет назойливых повторов создать комический эффект. Пример виланеллы такого типа — Дж. ди Майо, *Tutte le vecchie (Все старушки лукавы)*¹²⁹.

Собственно музыкальная инициатива заявляет о себе в том случае, когда композитор осознанно меняет текстовый оригинал — повторяет начальные строки текста в середине или в конце — ради того, чтобы дать повтор в музыке. То есть фактически рефрен (реприза) образуется и в музыке, и в тексте, но обусловлено это именно музыкальными факторами.

¹²⁸ Рефренных строк может быть две или даже три, и тогда строфы становятся четырех- или пятистрочными. См. [РП, 37].

¹²⁹ [Там же, 225].

Так, Г.Шютц в Концерте на основе 102-го псалма (он входит в цикл «Псалмы Давида») повторяет начальный стих, вводя его между остальными стихами, то есть создает «искусственный рефрен», вовсе не предусмотренный текстом псалма; разумеется, повторяющийся стих озвучивается одинаковой музыкой, и образуется рефренная форма¹³⁰.

А в упоминавшейся выше арии Моцарта из «Похищения из сераля» (§ 25.2) материал главной партии возвращается с тем же текстом. Но, как мы уже выяснили при кратком анализе этой арии, инициатива здесь несомненно принадлежит музыке.

2) Текст обновляется, музыка обновляется.

Это явление может быть обозначено как *принцип сквозного обновления*, а формы на его основе — «сквозные формы». В чистом виде данный принцип реализуется в некоторых жанрах григорианского хорала (Градual, Кредо, Офферторий)¹³¹. Общее обновление словесного и музыкального материала, в сочетании с внутренними музыкальными повторами, свойственно таким жанрам, как лэ и секвенция. Сквозное обновление типично для мотетной формы XVI века: если рассматривать ее в аспекте горизонтального развертывания, то, скорее всего, очередная строка текста будет озвучиваться новым тематическим элементом, вводимым путем имитации. Наконец, сквозной принцип заявляет о себе в песнях эпохи романтизма (в частности, у Шуберта); в оперных сценах (особенно у Вагнера).

Формообразующая инициатива музыки при сквозном ее обновлении несколько снижена: ведь музыкальные повторы, которые были бы важным средством сплочения целого, отсутствуют, и музыкальный ряд разворачивается, не имея этих крепких «точек опоры». Структурное и смысловое единство формы достигается во многом за счет текста — цельной и связной вербальной системы.

3) Текст обновляется, музыка повторяется.

Такое соотношение лежит в основе хорошо известного *куплетного принципа*: форма в целом строится как постоянное повторение музыкального построения при обновлении материала текстовых строф. Хотя между музыкой и текстом, казалось бы, возникает несоответствие, этот принцип представляется вполне естественным, органичным — судя по тому, что он получил широкое распространение в разные эпохи (от менестрельных песен XI–XII века до вокальной музыки XIX–XX веков). Дело в том, что в куплетной песне согласование между музыкой и текстом всё же происходит: поэтические строфы, как правило, имеют

¹³⁰ Анализ этой композиции: [Катунян 1994, 78–79].

¹³¹ Правда, григорианские напевы в целом склонны к мелодической повторности — по меньшей мере на попевочном уровне (это обусловлено системой модусов, которая имеет формульную основу). Поэтому даже в перечисленных жанрах принцип сквозного, неповторного развертывания напева может быть реализован не абсолютно.

одинаковое устройство, и идентичность музыкального материала отвечает тождеству поэтической структуры. Музыкальная повторность способствует более ясному преподнесению текста: она создает поверх него некую «сетку», подчеркивает присущую ему периодичность.

В иных случаях музыкальные повторы при обновляющемся тексте свидетельствуют об активизации музыкального формообразования. Особенно это заметно тогда, когда в музыке появляется реприза или рефрен, не обусловленные текстом. То есть в тексте происходит сквозное обновление, а в музыке при этом — ясно выраженная повторность.

Чисто музыкальная реприза встречается уже в жанрах позднего Средневековья — балладе, лэ. Так, из 42 баллад, созданных Г. де Машо, 29 содержат внутри строфы повтор начального музыкального материала¹³². Он никак не связан с текстовым рефреном, характерным для баллады: рефрен работает на уровне всей поэтической формы (между строфами), а музыкальная реприза действует на уровне строфы (в тексте в это время происходит обновление рифм). В жанре лэ и его аналогах (дескорт, лейх) возможно музыкальное обрамление: последняя пара строф распевается на ту же мелодию, что и первая пара — у того же Машо в лэ *Qui n`aroit autre deport (Кто радости иной не знает...)*¹³³.

Иногда возникает и *чисто музыкальный рефрен* — в хоровых композициях XVII века. В финале оперы «Эвридика» Я.Пери восемь строф текста не содержат каких-либо повторов словесного материала; в музыке же четко противопоставлены разделы рефрен (хоровые) и промежуточные (сольные или инструментальные). М.И.Катунян, анализируя эту сцену, отмечает: «рефренность здесь главенствует как композиционный прием чисто музыкальный, потому что в стихотворении рефрена нет»¹³⁴.

Музыкальная повторность, не подкреплённая со стороны текста, оказывается довольно мощным средством объединения формы (при сквозном развертывании музыкального материала основным фактором единства был бы текст). Повторы в музыке способствуют более четкому разграничению разделов по их функциям: в музыкальном аспекте формы намечаются функциональные отношения типа «начало-середина-реприза», «рефрен-эпизод». Всё это — предпосылки автономно-музыкального формообразования.

4) Текст повторяется, музыка обновляется.

Данное соотношение может означать следующее:

— либо в тексте предусмотрен повтор, а музыка его не отражает,

— либо в тексте происходит дублирование, и эти дубли озвучиваются разной музыкой.

¹³² [ПСЕ, 51].

¹³³ [Там же, 161–164].

¹³⁴ [Катунян 1994, 77–78].

Первый случай, возможно, покажется несколько умозрительным: повтор в тексте — довольно мощный фактор воздействия на музыкальный ряд, и было бы странно, если он не сработает. Однако если текстовый рефрен или репризу, скорее всего, музыка не станет игнорировать (повторяющиеся строки текста всё же будут озвучены одинаково), то рифменные повторы действительно могут пройти незамеченными.

Так, в мадригале XIV века поэтические строфы складываются из трех строк (кроме заключительного ритурнеля), с рифмовкой *a b b c d d ...*. В музыке рифменные повторы, как правило, не отражаются: музыкальная строфа складывается из трех различных построений. Это наглядно иллюстрирует мадригал Й. де Флоренция *Nel mezzo a sei raon (Среди шести павлинов курочку увидел)*¹³⁵. Рифмовка между второй и третьей строками текста даже не отмечена в окончаниях музыкальных строк (каденции — на разной высоте: *sol* и *re*).

Второй из упомянутых случаев встречается на практике довольно часто.

Во фроттолах и виланеллах: исследователи отмечают, что «внутри построений допустимы дополнительные более мелкие текстовые повторы — полустрочий, отдельных слов и даже слогов; в отличие от крупных (строчных) повторов они даются обычно с другой музыкой»¹³⁶.

В мессах и мотетах XVI века: возможно дублирование текстовой строки «по горизонтали», то есть создание еще одного имитационного блока — на новом *soggetto*, но с тем же текстом. Такое явление имеет место в мессе Палестрины *L'homme arm*. Композитор разделил мелодию первоисточника на четыре фразы. На основе строки *Hosanna in excelsis* он создал полную мотетную форму из четырех блоков; текст многократно повторяется, а в музыке тем временем проводятся все четыре тематических элемента¹³⁷. А в *Agnus I* композитор вынужден скоординировать три синтагмы текста с четырьмя мелодическими фразами; в результате последняя синтагма (*miserere nobis*) дублируется — озвучивается сначала третьей, а затем и четвертой фразой.

Дублирование текста ради продолжения развертывания музыкальной мысли — частый прием в вокальной музыке Нового времени: особенно он характерен для барочных и венско-классических арий (в операх, ораториях и кантатах), где музыкальное формообразование проявляет себя максимально (в данных исторических и стилевых условиях), а протяженность текста обычно небольшая.

¹³⁵ [ПСЕ, 201–202].

¹³⁶ [РП, 37].

¹³⁷ В партии второго тенора образуется нечто вроде *cantus firmus* — там дан только материал первоисточника; прочие голоса создают вокруг него имитационную ткань.

Очевидно, что проблема взаимодействия текстовой и музыкальной повторности довольно непростая: даже при попытке логического анализа, с учетом художественных реалий, возникает множество вариантов соотношения музыки и текста. Причем то или иное соотношение может быть обусловлено разными факторами.

Чтобы яснее представить полученные результаты, сведем их в общую схему.

1.	Текст повторяется, музыка повторяется:	
1.1.	Текст повторяется, музыка повторяется вслед за ним.	
	а) словесный повтор — музыкальный повтор; <i>тексто-музыкальный рефрен; тексто-музыкальная реприза (вызваны текстом)</i>	
	б) рифменный повтор — музыкальный повтор.	
1.2.	Музыка повторяется, текст повторяется вслед за ней. <i>тексто-музыкальный рефрен; тексто-музыкальная реприза (вызваны музыкой)</i>	
2.	Текст обновляется, музыка обновляется: <i>принцип сквозного обновления.</i>	
3.	Текст обновляется, музыка повторяется:	
3.1.	{ в тексте — сквозное обновление, в музыке — постоянное повторение;	<i>куплетный принцип</i>
3.2.	{ в тексте — сквозное обновление, в музыке — реприза или рефрен.	<i>музыкальная реприза или рефрен</i>
4.	Текст повторяется, музыка обновляется:	
4.1.	в тексте — повтор, музыка его не отражает;	
4.2.	в тексте — дублирование, вызванное музыкой.	

В реальных образцах форм музыки с текстом возможны разнообразные комбинации обозначенных здесь соотношений. В результате система повторений может оказаться весьма сложной — как на более мелких масштабных уровнях (например, соотношение мелодических формул и текстовых синтагм), так и на уровне формы целого (те или иные проявления рефренного, репризного, сквозного принципа, их совмещение в пределах одной формы).

И далеко не последняя роль в построении этой системы принадлежит музыкальным средствам. Какую бы музыку мы ни взяли для анализа, какой бы эпохе она ни принадлежала, везде мы обнаружим те или иные проявления музыкальной повторности, которые не только отмечают соответствующие моменты в тексте, но и возникают сами по себе, без сигналов с его стороны. Возможно, стремление музыки к автономии в первую очередь проявляется именно в плане повторности.

§ 27. О двух типах форм: музыкально-поэтическая и музыкально-прозаическая

27.1. К проблеме определения

В третьей главе были рассмотрены два типа организации словесного текста — поэзия и проза. Каждый из них имеет отличительные черты, по разным критериям: членение, метроритм, графическая запись, образный строй и т.д.

Если текст озвучен музыкой, тот или иной тип его организации так или иначе влияет на облик формы целого, поскольку структура текста — один из важнейших факторов формообразования (только интенсивность его действия может быть различной: в тексто-музыкальных формах она весьма велика, в формах иного рода оказывается меньшей).

Поэтому вполне оправданно говорить о двух качественно различных типах форм музыки с текстом. Для них в музыкальной науке предусмотрены термины: музыкально-поэтическая и музыкально-прозаическая форма (они уже упоминались в § 4.3). Что же именно подразумевается под этими двумя явлениями? Каковы основные критерии их разграничения?

Наиболее очевидный критерий: *музыка на поэтический текст / музыка на прозаический текст* — срабатывает далеко не всегда. Во-первых, как уже неоднократно говорилось, поэзия и проза не изолированы друг от друга; возможны тексты «наполовину поэтические» (свободный стих) и «наполовину прозаические» (строчная проза). Как тогда определять форму, созданную на основе такого текста? Во-вторых, текст при музыкальном озвучивании может быть преобразован; не исключено, что в итоге поэтический текст утратит свои исходные свойства и будет восприниматься как проза, и наоборот — в прозаический текст проникнет поэтическое начало.

Последнее замечание подталкивает к выводу: при определении формы в связи с тем или иным типом текста нужно рассматривать отдельно случаи соответствия музыки и текста (по разным показателям) и отдельно — случаи их несоответствия. Наиболее важными будут общие структурные показатели — членение, пропорции, повторность.

Соответствие музыки и текста: музыка членится в соответствии с текстом, сохраняет его пропорции, отражает заложенную в нем повторность. Тогда свойства текста вполне передаются форме целого. Если при этом сам текст явно тяготеет к одному или другому типу организации, вполне уместно форму на основе поэтического текста именовать музыкально-поэтической (или музыкально-стиховой), а форму на основе прозы — музыкально-прозаической. Критерий «тип текста» оказывается в подобных случаях вполне достаточным.

Именно в таком ракурсе рассматривает эти понятия Т.Н.Дубравская (в своем исследовании о ренессансной музыке): «Тексты в полифонических формах XVI века могли

быть как прозаическими (в духовной музыке), так и стихотворными (последнее — преимущественно в песенных жанрах). В музыкально-прозаических формах преобладает непрерывное обновление музыкального материала, вариантно-неконтрастное, опирающееся на синтаксическую структуру текста. Особенность музыкально-стиховых форм — отражение в музыке стиховой структуры по принципу: повторение поэтических строк и рифменные созвучия воспроизводятся повторением соответствующих музыкальных фраз; строфической организации отвечает музыкальная куплетность»¹³⁸.

Несоответствие музыки и текста: музыкальный ряд имеет собственное членение, выстраивает иные пропорции, иную систему повторений. В результате изначальные свойства текста могут быть значительно изменены. В одних случаях происходит «прозаизация поэзии», в других — «поэтизация прозы». Получается, что музыка, озвучивая словесный текст, совершенно стирает и без того зыбкую грань между поэзией и прозой! И вопрос о том, будет ли форма музыкально-поэтической или музыкально-прозаической, остается открытым.

27.2. Прозаизация поэзии и поэтизация прозы

Преобразование поэтического текста, его сближение с прозой может происходить разными путями.

1) Иное членение: текст делится не по стиховому принципу (на строки, строфы), а по грамматическому (на предложения) или чисто смысловому (синтагмы и фразы той или иной протяженности). Композитор как будто игнорирует деление на стихи; текст оказывается «прочитан» им как проза.

Нечто подобное происходит в итальянском мадригале XVI века. Ранее мы уже рассматривали один образец (матригал Джезуальдо, § 20.3) и отмечали, что текстовый оригинал получает в музыке дробное членение; этого уже вполне достаточно, чтобы скрыть регулярность, заложенную в поэтическом тексте. По словам Т.Н.Дубравской, «в мадригале есть такие объективные структурные качества, которые в какой-то мере действительно приближают его стиховую музыкальную форму к прозаической»; «матригал становится похожим на прозаический мотет»¹³⁹.

2) Изменение пропорций: строки текста равновелики, но музыкальные построения имеют различную протяженность. Хотя эта ситуация противоречит упоминавшемуся выше принципу «музыка выравнивает пропорции» (§ 25.3), в определенных жанровых условиях она всё же возможна. По наблюдениям Ю.Н.Холопова, «до эпохи венских классиков,

¹³⁸ [Дубравская 1996, 11].

¹³⁹ [Дубравская 1978, 122; 124].

подчеркнувших динамику метрической экстраполяции в песенной форме, свойства поэтической формы часто не были выявлены в музыкальной — в полифонической песне, протестантском хорале, в гомофонных формах Шютца, Люлли, Генделя и других композиторов»¹⁴⁰.

Наглядный пример — песня Х.Изака *Insbruck, ich muss dich lassen* (*Инсбрук, я должен тебя покинуть*)¹⁴¹. Текст включает шесть строк; рифмы aab ccb; число слогов 7+7+6, 7+7+6. Музыкальные строки в своих границах совпадают с текстовыми, но их протяженность (в тактах) такова: 4+3+2, 3+3+4 (+4 дубль последней строки). Диспропорции очевидны; регулярность, заложенная в поэтическом тексте, в музыке не проявляется.

В вокальной музыке XIX–XX века «прозаизация поэзии» происходит в основном за счет синтаксических преобразований текста. Один образец уже приводился ранее (§ 20.3): «Колыбельная» Мусоргского. Еще более впечатляющий пример — романс Рахманинова «*Вчера мы встретились*» на стихи Полонского. Достаточно сравнить членение текста в оригинале и в вокальной партии (первичный и вторичный синтаксис), чтобы убедиться: по структурным признакам стихи фактически превратились в прозу.

Полонский	Рахманинов
Вчера мы встретились; – она остановилась –	<i>Вчера мы встретились:</i>
Я также – мы в глаза друг другу посмотрели.	<i>она остановилась,</i> <i>я также...</i>
О Боже, как она с тех пор переменилась;	<i>Мы в глаза друг другу посмотрели...</i> <i>О Боже,</i>
В глазах потух огонь, и щёки побледнели.	<i>как она с тех пор переменилась, в глазах потух огонь,</i> <i>и щёки</i> <i>побледнели.</i>
И долго на неё глядел я молча строго –	<i>И долго на неё глядел я молча,</i> <i>строго...</i>
Мне руку протянув, бедняжка улыбнулась;	<i>Мне руку протянув, бедняжка улыбнулась;</i>
Я говорить хотел — она же ради Бога	<i>я говорить хотел,</i> <i>она же,</i>
Велела мне молчать, и тут же отвернулась,	<i>ради Бога, велела мне молчать,</i> <i>и тут же</i> <i>отвернулась,</i>
И брови сдвинула, и выдернула руку,	<i>и брови сдвинула, и выдернула руку,</i>
И молвила: «Прощайте, до свиданья».	<i>и молвила:</i> <i>прощайте,</i> <i>до свиданья!</i>
А я хотел сказать: «На вечную разлуку	<i>А я хотел сказать: на вечную разлуку прощай,</i>
Прощай, погибшее, но милое созданье».	<i>погибшее, но милое созданье!</i>

¹⁴⁰ [Холопов 1982, 18].

¹⁴¹ Подробный анализ этой песни: [там же, 18–22].

Стиховое членение оригинала совершенно утрачено. За счет расстановки музыкальных цезур текст делится на синтагмы и фразы неравной протяженности, причем перепады огромны: от 2 до 16 слогов. Композитор, желая как можно полнее и глубже воплотить смысл происходящего в тексте, придает вокальной партии импульсивный характер; постоянно чередуются реплики продолжительные (беспокойные, возбужденные) и совсем краткие (нерешительные, никнущие). Выписывая текст в нотах, Рахманинов существенно изменил пунктуацию; это привносит иные, чем в оригинале, смысловые оттенки.

Преобразование прозаического текста, его сближение с поэзией проявляется по тем же показателям.

1) Членение: текст в музыке приобретает конкретное деление на строки. Конечно, можно представить и озвучивание текста сплошным потоком, без единой цезуры, но это скорее исключение; композиторы, как правило, стремятся к осмысленному, а значит, хорошо «артикулированному» преподнесению текста. Строчное же деление, как ранее говорилось, сближает прозу со стихами. Эту закономерность подмечает, в связи с богослужебными текстами, о. Георгий Чистяков: «при пении прозаический текст неминуемо разбивается на какие-то ритмические единицы, на приблизительно равные по длительности звучания строки и таким образом превращается в так называемый свободный стих, или верлибр»¹⁴².

2) Пропорции: при музыкальном озвучивании прозаических строк возможно их временное выравнивание, поскольку музыка по своей природе стремится к симметричной организации времени (принцип «музыка выравнивает пропорции»).

Исследователи вокальной музыки отмечают, что начиная с эпохи романтизма композиторы стали всё чаще обращаться к прозаическим текстам (в XIX веке — сравнительно редко, в XX столетии — довольно часто). Но при омузыкаливании прозы обнаруживается, по словам Ю.Н.Хохлова, «тенденция к делению текста на равные или соизмеримые отрывки»¹⁴³.

Интересный пример композиторской работы с прозаическим текстом — Шуберт, «Отрывок из Евангелия» (1818 г.)¹⁴⁴. Возможно, это первый в классико-романтической музыке опыт обращения к прозе в рамках песенного жанра¹⁴⁵. Но музыкальная реализация текста такова, что можно говорить о «поэтизации прозы».

¹⁴² [Чистяков 2001, 66].

¹⁴³ [Хохлов 1987, 257].

¹⁴⁴ Это малоизвестное сочинение опубликовано целиком в книге: [Хохлов 1987, 254–256].

¹⁴⁵ Такое предположение высказывает Ю.Н.Хохлов (на основе обширного опыта анализа вокальной музыки XVIII–XIX веков).

Шуберт использовал фрагмент из 6-й главы Евангелия от Иоанна (стихи 53, 55, 56, 57, 58), причем каждый стих разделил на несколько фраз¹⁴⁶; об этом членении можно судить по вокальной партии. Приводим полностью текст вокальной партии (в квадратных скобках указываются номера евангельских стихов, а через дефис — номера фраз).

[53-1] In der Zeit sprach der Herr Jesus zu den Scharen der Juden:

[55-1] mein Fleisch ist wahrhaftig eine Speis,

[55-2] mein Blut ist wahrhaftig ein Trank.

[56] Wer mein Fleisch isset und trinket mein Blut, den bleibt in mir und ich in ihm.

[57-1] Wie mich gesand der lebendige Vater,

[57-2] und ich lebe um des vaters Willen:

[57-3] also wer mich isset, wird auch leben um meinetwillen.

[58-1] Dieses ist das Brot das vom Himmel kommen ist.

[58-2] Nicht wie eure Väter

[58-3] haben Himmelbrot gegessen, und sind gestorben.

[58-4] Wer von diesem Brot isst, der wird leben in Ewigkeit,

(дубль) der wird leben in Ewigkeit.

Ниже приведена краткая схема шубертовской композиции. Указаны фразы текста и количество слогов в них; музыкальные построения (с учетом мелодических повторов) и протяженность этих построений в тактах.

кол-во тт.	5	3	3	5	3	3	5	5	3	5	4 + 2	
муз.постр.	(a)	(b)	(c)	(a`)	(b`)	(c`)	(d)	(a`)	(b`)	(c`)	(d`)	(..d`)
фразы текста (по Ев.)	[53-1]	[55-1]	[55-2]	[56]	[57-1]	[57-2]	[57-3]	[58-1]	[58-2]	[58-3]	[58-4]	дбл
кол-во сл.	15	9	8	18	11	10	15	12	6	13	14	8

Текст членится на неравные отрезки: их протяженность составляет от 6 до 18 слогов. А музыкальные построения — исключительно трех- и пятитактовые (кроме двух последних). Вполне очевидно «выравнивание» отрезков текста: за счет более быстрого или более медленного пропевания слогов Шуберт умещает в пределах трехтакта текстовые фразы от 6 до 11 слогов, а в пределах пятитакта — от 12 до 18 слогов.

В мелодическом материале обнаруживается повторность, причем периодическая: три начальных построения далее воспроизводятся заново, с вариантными преобразованиями, к ним добавляется еще четвертое. То есть в целом композиция приобретает черты куплетно-вариантной формы. Распределение текста по куплетам вполне закономерное: в первом

¹⁴⁶ Хотя в связи с евангельскими текстами традиционно принято говорить о делении на стихи, сами тексты оказываются ближе к прозе: здесь «стих» — аналог «речевого периода».

куплете задействован текст 53-го и 55-го стиха, во втором — 56-го и 57-го, в третьем — 58-го (наиболее протяженного).

Хотя композитор намеренно избегает квадратности, всё же стремление к периодичности, к закономерной организации музыкального времени вполне очевидно. А куплетная повторность, выявляемая в крупном плане, явно отсылает к песенному жанру. Шуберт, даже работая с «непривычным» для композитора-романтика текстом, использует обычные для него композиционные приемы и модели. Это и приводит к тому, что прозаический текст укладывается в более или менее ровные структурные рамки; музыка привносит в него значительную долю поэтического начала.

27.3. Критерии музыкальной поэзии и музыкальной прозы

Предложенные музыкальные образцы лишь подтверждают, что для определения формы как музыкально-поэтической или музыкально-прозаической критерий «тип текста» явно недостаточен. По-видимому, необходимо привлечь некие иные критерии, а именно — *структурные категории: регулярность / нерегулярность, симметрия / асимметрия, повторение / обновление...* На основе этих категорий происходит разграничение словесных текстов на поэзию и прозу; они же действительны и для форм, объединяющих музыку и слово. Попробуем теперь сформулировать характерные признаки форм того и другого типа.

Музыкально-поэтические формы, равно как и стихотворные тексты, обладают так или иначе выраженной регулярностью (закономерное чередование музыкальных единиц той или иной протяженности), внутренней повторностью (мелодической, ритмической, структурной) и в конечном итоге тяготеют к симметрии (повторность равновеликих единиц). Таковы формы на основе поэтического текста, в которых вполне отражена его структура; также формы с участием непоэтического текста, где по инициативе музыки появляется регулярная организация.

Музыкально-прозаические формы, как и словесная проза, предполагают нерегулярность, сквозное обновление, асимметрию временных единиц. Это формы, в основе которых лежит чисто прозаический текст или «полупроза» (строчная проза, свободный стих), при условии, что его структурные свойства сохранены. Сюда же примыкают формы, в которых задействован поэтический текст, но свойственная ему регулярность намеренно преодолевается.

Суммируем результаты наших рассуждений в виде таблицы, с примерами из музыки.

музыкально-поэтические формы	музыкально-прозаические формы
<p>регулярность симметрия повторность</p>	<p>нерегулярность асимметрия обновление</p>
<p>(1): <i>поэтический текст</i>, музыка отражает его структуру.</p> <p>ПРИМЕРЫ:</p> <p>Григорианские гимны, секвенции.</p> <p>Средневековые песни.</p> <p>Оперные арии XVIII–XIX в.</p> <p>Песни и романсы композиторов XVIII–XIX в.: Моцарт и Бетховен, Шуберт и Шуман, Глинка и Даргомыжский, Чайковский и Рахманинов и т.д.</p>	<p>(1): <i>прозаический текст</i>, <i>или строчная проза, или свободный стих</i>; музыка отражает его структуру.</p> <p>ПРИМЕРЫ:</p> <p>Григорианские песнопения ординария. Русский знаменный распев.</p> <p>Мотеты XVI века на основе латинской прозы. Оперный речитатив.</p> <p>Некоторые романсы и песни XIX–XX в.: Шуберт, «Голос любви» на сл.Штольберга¹⁴⁷, «Поэмы Оссиана» на сл. Макферсона; Рахманинов, «Мы отдохнем» на сл. Чехова; Мосолов, «Четыре газетных объявления».</p> <p>Особые жанры вокальной музыки: Прокофьев, муз. сказка «Гадкий утенок»</p> <p>Оперы на прозаическое либретто: «Женитьба» Мусоргского, «Игрок» Прокофьева.</p>
<p>(2): <i>прозаический текст</i> (или <i>переходный от поэзии к прозе</i>), но музыка сообщает ему черты поэзии.</p> <p>ПРИМЕРЫ:</p> <p>Отдельные образцы вокальной музыки XIX в. (Шуберт, «Отрывок из Евангелия»).</p>	<p>(2): <i>поэтический текст</i>, но музыка сообщает ему черты прозы.</p> <p>ПРИМЕРЫ:</p> <p>Некоторые итальянские мадригалы XVI века.</p> <p>Отдельные образцы вокал. музыки XIX–XX в. (Мусоргский, Рахманинов).</p>

Интересно, что рассуждения о двух различных типах организации музыки в связи с текстом велись еще в средневековой теории. Гвидо Аретинский в XV главе «Микролога» говорит о правилах построения мелодии в соответствии со строчным делением текста. В какой-то момент он замечает:

¹⁴⁷ Анализ этой песни, с выявлением черт музыкально-прозаической формы: [Стручалина 1994, 149–153].

«Однако существуют распевы наподобие прозаических текстов, которые соблюдают эти правила менее строго. Не беда, если части (*partes*) и отделы (*distinctio*) — одни большие, другие меньшие — получаются в них без учета высотного положения (*per loca*). Метризованными же я называю другие распевы, потому что часто мы поем так, как будто размеренно читаем стихотворные строки по стопам, то есть как будто мы распеваем сами стихотворные метры»¹⁴⁸.

Здесь ясно говорится о том, что одни напевы аналогичны стихам, а другие — прозе! Критерии разграничения, по Гвидо, следующие:

— соотношение мелодических построений по их протяженности: в распевах «наподобие прозаических текстов» они могут быть «одни больше, другие меньше»;

— слоговой ритм: в распевах «метризованных», то есть подобных стихам, допустимо «размеренное чтение по стопам»;

— звуковысотное единство мелодии: в «прозаических» распевах необязательно согласовывать начальные и конечные звуки построений, то есть соблюдать принцип *per loca*.

Принципы поэтической и прозаической организации, проявляясь по тем или иным внешним показателям, имеют некую глубинную подоснову; как отмечает в одной из своих статей Е.И.Чигарева, речь идет о двух разных *типах художественного мышления*¹⁴⁹. Та или иная организация целого отвечает разным художественным задачам, предполагает различия в самом «образе мысли» художника.

Поэтому проблема поэзии и прозы может быть рассмотрена и в контексте *чисто музыкального искусства* (не связанного напрямую со словом). Вполне уместно говорить о «музыкальной поэзии» и «музыкальной прозе»: в собственно музыкальных формах проявляются соответствующие структурные закономерности.

Прозаический тип мышления (и приемы организации формы) весьма заметно заявил о себе в музыке XX века¹⁵⁰. Однако противопоставление поэтических и прозаических структурных принципов возможно и в рамках учения о классической музыкальной форме. Так, Л.В.Кириллина предлагает в связи с инструментальной музыкой барокко и классицизма рассматривать «поэтический период» и «прозаический период»; первый тип генетически

¹⁴⁸ Цит. по: [Пушкина 2009, 224].

¹⁴⁹ [Чигарева 2010].

¹⁵⁰ Так, некоторые исследователи (Т.Адорно, Г.Данузер) в связи с инструментальными симфониями Малера говорят о «музыкальной прозе». К.Дальхауз на примере творчества Шёнберга исследует тот же феномен, дает ему характеристики: отсутствие периодичности, квадратности, повторов, каденционных переключек; за всем этим кроется первопричина: «мысль, которая обнаруживает себя прозаически — в противоположность “формуле”, которая старается навязать себя посредством симметрии и повторения» (Dahlhaus С. Musikalische Prosa // Neue Zeitschrift für Musik. 1964. 125 Jg. № 5). Данные сведения, а также цитата заимствованы из статьи: [Чигарева 2010].

связан с песней и основан на метрической экстраполяции, второй — имеет риторические истоки и основан на свободном развертывании (как в малых барочных формах)¹⁵¹.

А в неоконченном труде Ю.Н.Холопова по классическим формам, после ряда разделов, посвященных метрическому восьмитакту, предполагался (так и не написанный) раздел под названием «прозо-формы»¹⁵².

Таким образом, понятия поэзии и прозы, изначально связанные с искусством слова, приобретают более широкий, обобщенный смысл, когда в игру вступает музыка. Они могут быть трактованы как *два фундаментальных принципа организации художественной формы, разворачивающейся во времени.*

§ 28. Аналитическая методика: тексто-музыкальные индексы

28.1. Общий план анализа музыки с текстом

Обсуждая взаимодействие музыки и текста по разным критериям (членение, пропорции, ритмика, мелодика и т.д.), мы всякий раз стремились от теоретических рассуждений перейти к практике: в конце каждого параграфа обсуждались соответствующие аналитические методы и приемы. По своей направленности эти методы были локальными: они имели отношение к отдельным аспектам формообразования. Теперь же требуется собрать их воедино, наметить некую целостную аналитическую методику.

Критерии сопоставления музыки и текста довольно многочисленны, и при анализе каждый из них должен быть учтен. Поэтому целесообразно выработать систему показателей, которая суммирует результаты анализа в сжатом и достаточно наглядном виде. Подобный подход был осуществлен Ю.Н.Холоповым в связи с гармонией: им была предложена система «тональных индексов» для оценки состояния тональности (в музыке XIX–XX веков)¹⁵³.

По аналогии можно предложить набор «тексто-музыкальных индексов», которые отражали бы самые существенные аспекты формообразования в музыке с текстом. Эти аспекты и категории были рассмотрены выше; при обсуждении каждого из них мы обращались к примерам из музыки разных эпох, убеждаясь в том, что сами эти аспекты и категории достаточно универсальны. Таким образом, построенная на их основе система индексов также должна работать в довольно широком историческом диапазоне, затрагивая и средневеково-ренессансную музыку, и классико-романтическую, и, хотя бы отчасти, музыку XX века.

¹⁵¹ [Кириллина 2007, 125].

¹⁵² [Холопов 2012, 17].

¹⁵³ [Холопов 2003 (1), 409–425].

Разумеется, подобная методика не претендует на всеохватность. Раскрытие формы во всех ее деталях, с учетом специфических законов и принципов формообразования, присущих той или иной эпохе, не входит в ее компетенцию; для этого понадобился бы специальный алгоритм анализа, нацеленный или на конкретную эпоху, или на отдельную жанровую область (подобные разработки в отечественной музыкальной науке имеются)¹⁵⁴. Предлагаемая сейчас методика имеет общую направленность; ее основная задача — выявить соотношение вербального и музыкального начал в данном образце, чтобы на основании полученных результатов подвести к выводу: к какому роду он ближе — к тексто-музыкальной, музыкально-текстовой или, может быть, к чисто музыкальной форме.

Ниже приведен общий план анализа формы, включающий самые необходимые пункты. Его «сердцевиной» будет система индексов; но прежде необходимо затронуть еще ряд вопросов. Во-первых — представить данный образец в определенном историческом, жанровом, стилевом контексте, чтобы анализ не был умозрительным, «оторванным от реальности». Во-вторых — рассмотреть отдельно словесный текст; как заметил однажды Ю.Н.Холопов, «структура словесного текста составляет половину музыкальной формы, причем первую половину»¹⁵⁵. Лишь ознакомившись с этой «первой половиной формы», мы можем перейти к проблемам взаимодействия текста и музыки.

I. Общие сведения о данном образце.

1. Историческая эпоха.

Синкретическое единство или синтез музыки и слова.

2. Жанр.

Прикладная функция (если она выражена).

3. К истории создания.

Датировка (если есть сведения); автор (если известен).

В какой последовательности создавались текст и музыка.

II. Анализ словесного текста.

1. Тип организации текста:

поэзия, проза или нечто промежуточное между ними.

2. Общая структура.

Для поэтического текста: строфическое деление; строение строфы (количество строк, их протяженность, система рифм).

Для прозаического текста: возможное его членение (на строки и более крупные единицы).

¹⁵⁴ Для григорианского хорала: [Федотов, Разломова 2003]; для форм XIV века, с особым акцентом на модальной гармонии, но и с учетом текстового аспекта: [Лебедев 1987, 157–160]; для мотетных форм XVI века: [Пелецис 1990]; для форм вокальной музыки классицизма-романтизма: [Холопова 1999, 14].

¹⁵⁵ [Холопов 1993, 44].

3. Повторность в тексте:

повторы целых строк, анафоры и эпифоры, синтаксический параллелизм и т.д.

4. Ритмика.

Для поэзии: система стихосложения; ритмическое строение каждой строки (акцентная схема); поэтический метр, если он присутствует.

Для прозы: ритмическое строение (также с составлением акцентной схемы), выявление возможных закономерностей в чередовании ударений.

5. Смысловая, содержательная сторона текста:

его общее смысловое наполнение; ключевые слова, риторические приемы.

Далее — индексы; для наглядности они объединены в четыре группы; рядом с полными названиями даны сокращенные (пригодятся для компактного отображения результатов).

III. Состояние текстового оригинала в результате его музыкального озвучивания.1. Структурные изменения в тексте — **ТекстСтрукт.**

(Выявление различных преобразований словесного материала: дублирование, купирование, вставки и т.д.)

2. Слоговая распетость — **СлогРасп.**

(Степень удлинения слогов текста при распевании.)

3. Силлабохронность — **СиллХрон.**

(Координация идентичных слогов в разных голосах полифонической ткани.)

IV. Соотношение музыки и текста по основным структурным показателям.1. Членение формы — **Членение.**

(Согласование членения в текстовом и в музыкальном ряду.)

2. Временные соотношения разделов формы — **Пропорции.**

(Сохранение или изменение пропорций, заложенных в тексте.)

3. Система повторений — **Повторность.**

(Соотношение текстовой и музыкальной повторности.)

V. Соотношение музыки и текста в основных звуковых параметрах.1. Ритмическое строение голосов музыкальной ткани в связи с текстом — **Ритмика.**

(Отражение акцентной структуры текста в муз.-слоговом ритмическом ряду.)

2. Звуковысотное строение голосов музыкальной ткани в связи с текстом — **Мелодика.**

(Отражение акцентной структуры текста в мелодической линии.)

VI. Собственно музыкальная организация формы.1. Общее строение музыкальной ткани — **Склад.**2. Звуковысотная организация — **Высотность.**3. Музыкально-временная организация — **Время.****VII. Итоги анализа.**

Сводная таблица индексов.

Вывод: к какому роду форм может быть причислен данный образец.

28.2. Как работать с индексами

Методика предполагает нахождение значений индексов на основе анализа формы в том или ином аспекте. Но, разумеется, говорить о конкретных *количественных* выражениях нет смысла: соотношение музыки и текста нельзя «выразить в процентах». Имеет смысл лишь некая *качественная* оценка. Целесообразно ввести три основные градации: «плюс» и «минус» (полярные значения), «плюс-минус» (промежуточное значение).

Поскольку основной объект нашего исследования — тексто-музыкальные формы, значения индексов будут отражать формообразующую активность текста. А именно:

— если показатель работает несомненно в пользу текста, он получает знак + ;

— если он явно свидетельствует против текста, то приобретает знак – ;

— если текст и музыка примерно равноправны по данному показателю, знак +/- .

В особых случаях возможны и дополнительные градации (об этом — чуть позже).

Рассмотрим каждый из перечисленных индексов и поясним, каким образом можно определять их значения.

А) Состояние текстового оригинала в результате его музыкального озвучивания.

Индексы данной группы показывают, сохранил ли текст свои изначальные структурные особенности, какие изменения он претерпел в музыке. От этого непосредственно зависит уровень вербального начала в форме целого.

Структурные изменения. Чтобы выявить их наличие и оценить их интенсивность, необходимо сравнить подтекстовку вокальных голосов с оригиналом (или текстовым инвариантом, если речь идет о богослужебных жанрах). Особенности членения текста в музыке пока не учитываются (для них предусмотрен отдельный индекс); отмечаются текстовые дубли, купюры, вставки, перестановки. При анализе полифонической музыки целесообразно составить «текстовую партитуру», в которой отражены все проведения текстовых строк (метод описан в § 20.6): структурные изменения будут хорошо видны.

Если оригинал не претерпел каких-либо изменений, **ТекстСтрукт +**.

Пример: григорианские песнопения разных жанров. Канонический латинский текст в пределах данной традиции, как правило, изменению не подлежит. Так, в песнопениях Кирие есть текстовые повторы (троекратное проведение каждой строки), но они присущи самому инварианту; повторы слов сверх установленной нормы недопустимы (беглый анализ 18 вариантов Кирие, закрепившихся в богослужебном обиходе, это подтверждает).

Если есть единичные случаи дублирования, индекс получит отметку **+(-)** (близкую к плюсу); при более заметных преобразованиях ставится отметка **+/-** (промежуточная).

Мессы XVI века: текст помещен в условия полифонического многоголосия. Напомним, что в таких случаях дублирование его элементов отслеживается в горизонтальном развертывании голосов. Так, в композициях Кирие в отдельно взятом голосе строка текста может проводиться не трижды, а меньшее или большее число раз. Троичность, заложенная в каноническом тексте, уже не проявляется в музыке.

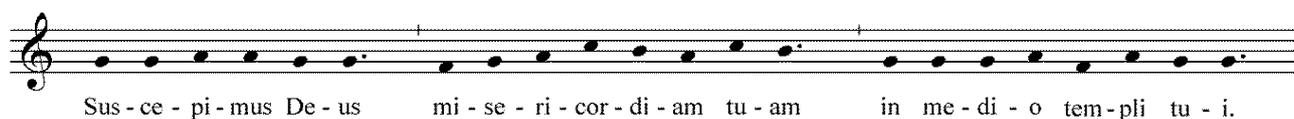
Если словесный материал очень сильно преобразован, **ТекстСтрукт –**.

Такое можно наблюдать, в частности, в ариях и ансамблях из кантатно-ораториальных опусов эпохи барокко. *Christe eleison* из Мессы h-moll И.С.Баха — дуэт сопрано и альты, довольно продолжительный, весь основан на распевании этих двух слов.

Слоговая распетость. В одноголосном напеве либо в отдельном голосе многоголосной ткани нужно выявить слоговые распевы и измерить их протяженность (если ритм нотирован, это будут конкретные длительности; если ритм не нотирован, достаточно учесть количество звуков в распеве).

Преобладают нераспетые слоги (пение силлабическое): **СлогРасп +**. Отсутствие распетости показано положительной отметкой.

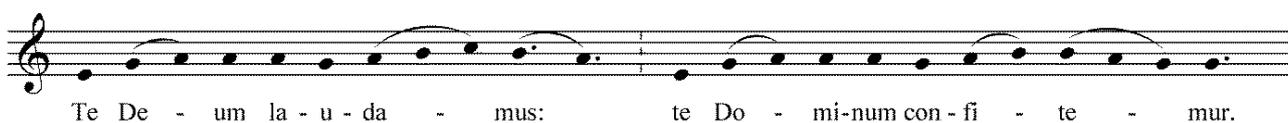
Для примера: антифон *Suscepimus Deus* из рождественского оффиция (Nocturne II).



Sus - ce - pi - mus De - us mi - se - ri - cor - di - am tu - am in me - di - o tem - pli tu - i.

Появляются небольшие распевы (пение невматическое): **СлогРасп +/-**.

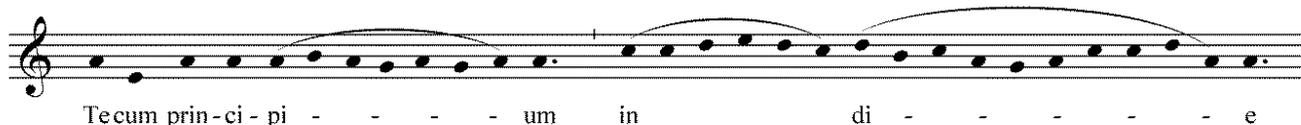
Гимн *Te Deum laudamus*:



Te De - um la - u - da - mus: te Do - mi-num con - fi - te - mur.

Есть крупные распевы (пение мелизматическое): **СлогРасп –**.

Градуал *Tesum principium* из рождественской мессы:



Tesum prin - ci - pi - - - - um in di - - - - e

Силлабохронность. Чтобы показать координацию идентичных слогов текста в многоголосной ткани, можно нарисовать подробную текстовую партитуру. Но возможен и более простой способ: просмотреть подтекстовку разных голосов и мысленно соотнести слоги по вертикали.

Если все слоги по вертикали совпадают, **СиллХрон +**.

И.С.Бах, *Страсти по Матфею, №3*:

Для случаев, когда имеются отдельные несовпадения слогов, но синхронность безусловно преобладает (в тех же протестантских хорах), возможна отметка **+(-)**.

Если слоги часто расходятся друг с другом, но на одну-две счетные единицы (или еще больше, но лишь на небольших участках), **СиллХрон +/-**.

Шансон Ж.Депре *Mille regrets*: три голоса начинают первую строку текста синхронно, четвертый вступает с опозданием на два такта, но затем «догоняет» остальных.

Если расхождения весьма значительны, **СиллХрон -**.

Agnus II из мессы *L'homme armee (Sexti toni)* Ж.Депре: двойной канон в четырех верхних голосах (расстояния вступления — от половинной ноты до трех тактов), а в двух нижних — фразы первоисточника, изложенные крупными длительностями (в масштабе целого образуют ракоходный канон).

В монодической музыке индекс утрачивает актуальность; будем считать, что он примет нулевое значение: **СиллХрон 0**.

Б) Соотношение музыки и текста по основным структурным показателям.

Эти индексы показывают, как общая структура музыкального ряда соотносится со структурой текста.

Членение. Для возможно более полного представления о нем понадобится подробная схема, отражающая разные его аспекты: членение текстового оригинала; членение по музыкальным признакам (каденции, цезуры, смены фактуры и т.д.). С опорой на полученную схему предстоит выяснить, как координируются друг с другом текстовое и музыкальное членение.

Членение со знаком «плюс» означает, что синтаксис текста в точности отражён в музыке.

См. григорианские хоралы, приведенные выше. Единство текста и напева подразумевает синхронное их членение (в напевах силлабического и невматического стиля — безоговорочно)¹⁵⁶.

Членение +/- указывает, что есть отдельные расхождения, но не очень значительные (в крупном плане форма членится по тексту). Перечислим конкретные ситуации: более дробное или более крупное членение музыкального ряда по сравнению с текстом; появление в отдельных строках «мнимых каденций», не подкреплённых текстовыми окончаниями; размывание границ между музыкальными строками в полифонической музыке (границы намечены, но не всегда ясно показаны — из-за несинхронного окончания текстовой строки в разных голосах).

Примеры были рассмотрены ранее, напомним их:

более дробное членение — в итальянском мадригале;

мнимые каденции — в песне Закса *Klingend Ton*, в мессе Окегема *Caput* (§ 22.5);

вуалирование границ строк — в мессе Палестрины *Feria, Sanctus* (§ 22.3).

В каждом из этих образцов членение целого происходит всё же по тексту.

Членение со знаком «минус»: текст и музыка противоречат друг другу, в музыке не отмечены границы текстовых строк и строф, происходит перегруппировка словесного материала.

См. романс Рахманинова «*Вчера мы встретились*» (§ 27.2).

Пропорции. Предполагается подсчитать протяженность текстовых строк (число слогов в них) и протяженность соответствующих музыкальных построений (выбрав счетную единицу — см. § 25.4). Индекс получит тот или иной знак в зависимости от того, сколь значительны расхождения между пропорциями в тексте и пропорциями в музыке¹⁵⁷. Следующие примеры — лишь приблизительные ориентиры.

¹⁵⁶ В мелизматических напевах возможны некоторые осложнения — более дробное членение строк, связанное с активизацией мелодического начала.

¹⁵⁷ Вряд ли есть смысл указывать здесь конкретный диапазон величин, хотя при желании, ради математической точности, можно было бы вывести «коэффициенты удлинения текстовой строки» и оперировать ими.

Силлабические григорианские песнопения (тот же антифон *Suscepimus Deus*): текст при распевании сохраняет как свою протяженность, так и пропорции строк. **Пропорции +.**

Мадригал Монтеверди *Quel Augelin, che canta* (§ 25.4): три музыкальные строки (13:22:12 счетных единиц) вполне соизмеримы с текстовыми (7:11:7 слогов), четвертая же заметно удлиняется (на 7 слогов приходится 20 счетных единиц). **Пропорции +/- .**

Шуберт, «Отрывок из Евангелия» (§ 27.2): в тексте — строки от 6 до 18 слогов, в музыке — исключительно трех- и пятитактовые построения. **Пропорции – .**

Повторность. Сравнению подлежит система повторений в текстовом оригинале и в музыкальном ряду. Потребуется выписать буквенную схему повторений в самом тексте (повторы строк и отдельных слов, рифменные окончания; дублирования не учитывать, ибо они к оригиналу отношения не имеют). Аналогичную схему составить для музыкального ряда (фиксировать и мелодические повторы, и высотные положения каденций).

Если наблюдается полное соответствие, **Повторность + .**

Например: форма виреле. При проведениях рефрена повторяются и текст, и музыка; внутри строфы распределение музыкального материала обусловлено текстовыми рифмами: стопы рифмуются друг с другом — и мелодически идентичны; в кауде появляются рифмы из рефрена — и музыка цитирует материал рефрена.

Если музыка в целом отражает текстовые повторы, но вносит свои нюансы, **Повторность +/- .**

Для ренессансных песенных жанров характерны довольно изысканные соотношения текстовой и музыкальной повторности. Так, во фроттоле-страмботто текст состоит из четырех двустрочий, с рифмами ab ab ab cc, но все двустрочия озвучиваются одной и той же музыкой (по куплетному принципу), то есть в музыкальном ряду не отражено заключительное обновление рифм¹⁵⁸.

Если музыка выстраивает собственную систему повторений, которая очевидно противоречит тексту, **Повторность – .**

В) Соотношение музыки и текста в основных звуковых параметрах.

Индексы **Ритмика** и **Мелодика** отражают соотношение между акцентной структурой текста и строением музыкального голоса — либо слоговым ритмом, либо звуковысотным рельефом. Методы анализа были показаны в § 23 и 24: предполагается разделить линию голоса на словмотивы и выяснить, каково положение в них ударного слога. Значения индексов зависят

¹⁵⁸ [РП, 33]. Возможен и другой вариант решения формы — обновление музыкального материала в каждом двустрочии (сквозной принцип).

от того, сколько словмотивов получают «положительные отметки», то есть соответствуют нормам музыкальной просодии.

Для этих индексов можно ввести дополнительную градацию — «двойной плюс» — на тот случай, если музыка не предусматривает фиксацию в данном параметре и потому всецело подчиняется тексту. Так, **Ритмика ++** означает, что ритм не фиксирован; можно представить и ситуацию, когда **Мелодика ++**, если напев содержит значительную долю экмелики.

Г) Собственно музыкальная организация формы.

Индексы **Склад**, **Высотность** и **Время** показывают интенсивность действия музыкальных факторов; с их помощью предполагается оценить формообразующие возможности музыки, уровень музыкального начала. Показатели подобного рода при анализе музыки с текстом, безусловно, важны. Предыдущие индексы дают представление о формообразующей инициативе текста; но чтобы анализ был более достоверным, требуется достаточно подробно исследовать и музыкальную составляющую.

Здесь предложены три самых, на наш взгляд, необходимых показателя. Звуковой и временной аспекты воплощают в себе саму природу музыкального искусства; склад — также одно из важнейших понятий, отражающее строение музыкальной ткани в целом.

Определение значений индексов этой группы оказывается несколько условным. По идее, для этого понадобились бы некие эталоны: «оптимальный» способ звуковысотной организации, «наиболее совершенный» тип склада и т.д. (вспомним, как мы получали значения прочих индексов: для слоговой распетости отправной точкой был нераспетый слог, для ритмики — нормы просодии). Но подобные эталоны если и возможны, то лишь в локальном масштабе, в пределах той или иной эпохи — с ее законами музыкального формообразования, с ее представлениями о музыкальном совершенстве (а эти представления, как известно, весьма изменчивы).

Возникает и еще одна проблема. Предположим, значения музыкальных индексов получены; но они естественным образом отражают действенность именно музыкального начала: малая активность музыки — «минус», значительная активность — «плюс». Поскольку мы «настраиваем» систему индексов с целью выявить формообразующую активность текста, индексы музыкальной группы должны по отношению к тексту приобрести противоположные значения: «минус» при сильной музыкальной организации, «плюс» — при слабой. Конечно, это вызывает очевидные неудобства. Но такое допущение всё же неизбежно, поскольку система показателей в целом должна быть однородной — или направленной на текст, или нацеленной на музыку. Чтобы подчеркнуть условность показаний музыкальных индексов, мы будем заключать их в квадратные скобки, например: **Высотность [-]**, **Время [+]** и т.д.

Поясним, каким образом можно работать с этими индексами.

Склад. Предполагается выявить степень сложности организации музыкальной ткани, степень развитости многоголосия. Это важно постольку, поскольку тип склада непосредственно влияет на формообразующую активность текста. Чем менее развито многоголосие, тем в лучших условиях оказывается текст (он хорошо прослушивается, не испытывает расслоения по вертикали); напротив, развитая полифония создает для текста весьма сложные условия. То есть значения этого индекса можно определять примерно так.

Монодия или гоморитмическое многоголосие: **Склад [+]**.

Полифония с небольшой ритмической самостоятельностью голосов: **Склад [+/-]**.

Развитая полифония (имитационная): **Склад [-]**.

Звуковысотная организация. По идее, анализ должен выявить степень упорядоченности звуковой материи. Но в обобщенно-теоретическом ракурсе, без учета тех или иных исторических условий, в которых существует музыка, это привело бы к сомнительным результатам. Вряд ли уместно оценивать звуковысотность с какой-то единой позиции — например, по степени ладовой централизации: тогда окажется, что лишь венско-классическая музыка на основе тонально-функциональной гармонии будет вполне организованной, музыка же предшествующих эпох будет расцениваться как «незрелая». Поэтому анализ должен проводиться не абстрактно, а в пределах конкретной исторически обусловленной системы музыкального мышления.

Если ставить вопрос не об интенсивности работы музыкальных факторов (с учетом индивидуального набора прекомпозиционных средств, свойственного данной эпохе), а о некоем «абсолютном уровне» музыкального начала (который, в каком-то смысле, постепенно повышался по мере эволюции музыкального искусства), то действительно, его максимум будет достигнут в классической тональности — как одном из высших достижений эволюции. Но выявлять подобный «уровень» было бы уместно разве что при сравнительном анализе образцов, принадлежащих разным эпохам. Например, если сравнивать мессу Палестрины, в которой уже есть трезвучия, но еще нет тональных функций (за исключением, может быть, каденций), и мессу Моцарта, в которой трезвучие — центральный элемент развитой тонально-функциональной системы; наверное, у Моцарта по сравнению с Палестриной «абсолютный уровень» музыкального окажется выше (а доля вербального, соответственно, будет меньшей). Но при анализе отдельно взятого образца, для постижения той внутренней логики, которая присуща ему самому, следует всё же ограничиться тем окружением, в котором он был рожден, и оценивать степень звуковысотной упорядоченности с учетом локального исторического контекста.

Поясним на примере. Если в условиях диатонической модальности (средневековая монодия) ясно выражена роль основных ладовых опор — финалис, доминанта, то индекс примет положительное значение по отношению к музыке, но отрицательное для текста: **Высотность** [-]. Примерно тот же результат получается, если в условиях тональности (вокальная музыка классицизма-романтизма) ясно показан тонический центр и его главенство в масштабе целого не подлежит сомнению. Если же подобные «максимумы упорядоченности» по тем или иным причинам не заявляют о себе, индекс получит иные значения. Хотя вряд ли он когда-либо получит оценку [+]; такое можно представить разве что в связи с экмеликой.

Музыкально-временная организация. Здесь предполагается выявить активность собственно музыкальных средств во временном развертывании формы. Выстраивает ли музыка «прочные рамки» формы целого; задает ли она протяженность отдельных ее разделов, а значит, и пропорции? Ответить на этот вопрос можно, сопоставив действие вербальных и музыкальных факторов (отдельные примеры были рассмотрены в § 25). Определив — опять же с некоторой долей условности — степень значимости музыкальных факторов, можно вывести значение для данного индекса.

Так, в григорианских напевах, скорее всего, он получит положительную отметку, в композициях на с.f. — промежуточную (музыкальный «стержень» задает, как правило, лишь общую протяженность формы); в классико-романтических формах индекс, возможно, приобретет по отношению к тексту знак «минус».

При анализе конкретного образца одни индексы оказываются более важными, другие — менее, поскольку их показания не будут заметно влиять на общую картину. Так, **Ритмика** и **Мелодика** — индексы в большей мере вспомогательные; их положительные значения оказываются дополнительным аргументом в пользу текста, тогда как отрицательные еще не означают заметного ослабления вербального начала. А вот показатели структурные (в особенности — **Членение**) важны в любом случае.

Предложенная методика будет продемонстрирована в аналитической очерках главы пятой.

Глава 5. Текст-музыкальная форма: теоретические основы и исторические реалии

§ 29. Основные свойства текст-музыкальной формы

Теперь, уточнив ряд теоретических положений, отражающих взаимодействие музыки и текста, и располагая конкретными аналитическими методами, мы можем непосредственно обратиться к главному объекту исследования.

Вернемся к определению, которое приводилось ранее (§ 3):

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

К нему необходим подробный комментарий.

1) «ТМФ — форма музыки со словесным текстом».

Это высказывание содержит в себе некоторую тавтологию, что вызвано, может быть, несовершенством терминологии, используемой в пределах настоящей работы; но логически оно вполне оправдано. Имеется в виду, что формы музыки с текстом — явление более общего плана: всевозможные формы, соединяющие в себе музыку и слово. Текст-музыкальная форма — более частное явление: один из родов форм музыки с текстом (см. «шкалу словесно-музыкального формообразования» в § 11.3).

Напомним также, что для понятия «форма музыки с текстом» — и, соответственно, для текст-музыкальной формы — целесообразно установить ограничение: иметь в виду музыку с поющим текстом. Чрезмерно широкая трактовка этих понятий (включение в их орбиту, например, инструментальной музыки с неозвученным словом) привело бы к недопустимому смещению границ в системе форм и жанров.

2) «Тексту принадлежит ведущая роль в формообразовании».

Этот тезис может быть разъяснен посредством категорий «вербальное» и «музыкальное», а именно: текст-музыкальная форма предполагает *значительную долю вербального начала* и одновременно — *сравнительно меньшую долю музыкального*.

Напомним, что их соотношение выявляется по двум позициям (см. § 18–19):

- а) по наличию тех или иных вербальных и музыкальных компонентов;
- б) по соотношению формообразующих сил (учитывается встречное действие вербальных и музыкальных факторов).

А) Вербальное начало (см. § 7.2) проявляет себя через определенным образом структурированный словесный материал: его организация происходит как по правилам языка, так и по законам словесного искусства. Значит, чтобы в форме, объединяющей музыку и слово, вербальное было выражено максимально, необходимы следующие условия:

— *имеется цельный, связный словесный текст;*

— *его структура при музыкальном озвучивании сохраняется* (во всяком случае, не подвергается значительным изменениям) и, как следствие, *достаточно ясно воспринимается* (текст хорошо прослушивается).

Это наиболее общие признаки, обязательные для тексто-музыкальных форм. Более конкретные признаки, раскрывающие их (они могут быть отражены посредством «тексто-музыкальных индексов»), таковы:

— текст не претерпевает структурных преобразований (**ТекстСтрукт +**);

— распетость слогов отсутствует (**СлогРасп +**) или незначительна (**СлогРасп +/-**);

— в многоголосной музыкальной ткани слоги скоординированы по вертикали (**СиллХрон +**) либо расхождения невелики (**СиллХрон +/-**); наиболее благоприятные условия для ясного преподнесения текста — монодия (**СиллХрон 0**).

Музыкальное начало, как говорилось ранее, предполагает упорядоченность звуковой материи в любом из четырех параметров (в первую очередь — фиксация звуковысотности и ритма), а также последующее структурирование звучащей ткани (ладовая дифференциация звуковых элементов, организация многоголосия, наличие специфических музыкальных моделей-структур и т.д.). Следовательно, чем меньше музыкальной ткани присуща структурная оформленность, тем слабее проявляет себя музыкальное начало и, соответственно, тем больше оказывается доля вербального; его утверждение происходит через отрицание противоположного. Так выявляются еще несколько признаков тексто-музыкальной формы (не обязательные, но скорее дополнительные).

— Сравнительно слабо выраженная, в контексте музыки данной эпохи, звуковысотная упорядоченность (так, в условиях модальности это функциональная выровненность звукоряда, в условиях тональной музыки — отсутствие единого высотного центра). Соответствующий индекс получает отрицательную отметку по отношению к музыке, но положительную — для текста: **Высотность [+]**, также возможно промежуточное значение **[+/-]**.

— Незначительное участие музыкальных средств, но доминирование средств вербальных в выстраивании временной структуры композиции: **Время [+]** или **[+/-]**.

— Относительно простое устройство музыкальной ткани: склад монодический, гоморитмический либо не вполне развитый полифонический: **Склад [+]** или **[+/-]**.

Б) Текст-музыкальная форма подразумевает сильное действие вербальных факторов на музыкальный ряд, тогда как ответное действие музыкальных факторов на текстовый ряд оказывается незначительным. Иными словами, имеет место однонаправленное воздействие текста на музыку; возможно и взаимодействие обеих сторон, но при малой активности музыки.

Воздействие текста на музыкальный ряд может быть рассмотрено в двух аспектах — структурном и семантическом (§ 19.3). Для текст-музыкальных форм необходимое условие — *структурное главенство текста*; его формообразующая роль непосредственно проявляется тогда, когда его структура проецируется на музыкальный ряд. Если сосредоточить внимание лишь на семантическом воздействии текста, этого будет явно недостаточно: мы обнаружим в музыке некие детали, нюансы, обусловленные смысловым наполнением текста, но целое вряд ли будет охвачено. Поэтому при анализе целесообразно сосредоточиться в первую очередь на структурном аспекте.

Преобладание вербальных факторов можно отразить в показаниях индексов. Поскольку *ведущим фактором, формирующим музыкальный ряд, оказывается общая структура текста*, в первую очередь требуют рассмотрения основные структурные показатели.

— Членение происходит строго по тексту, музыка ему не противоречит: **Членение +**. Это наиболее важный из всех показателей: если он не получит знака «плюс», форма, по-видимому, уже не будет текст-музыкальной (структурная роль текста существенно снижена).

— Пропорции музыкальных строк в точности такие же, как в тексте, либо с незначительными изменениями: **Пропорции +** или +/-.

— Повторы в музыке так или иначе отражают повторы, имеющиеся в текстовом оригинале: **Повторность +** или +/- . Как показывает практика (далее, в аналитических очерках, последуют конкретные примеры), этот показатель — не столь надежный и однозначный, как два предыдущих. В ТМФ нередко возникают довольно сложные соотношения между музыкой и текстом в плане повторности, вплоть до явных разногласий¹.

Далее рассмотрим воздействие текста на музыку в основных звуковых параметрах.

— Ритмическая структура текста, по идее, становится важным фактором ритмической организации целого. Однако в текст-музыкальных формах возможен довольно широкий диапазон значений индекса **Ритмика**:

либо музыкально-слоговой ритм полностью совпадает с текстовым, то есть его фиксация отсутствует: **Ритмика ++**;

либо музыкально-слоговой ритм, будучи закрепленным, вполне отражает ритмические закономерности текста (соблюдены нормы просодии): **Ритмика +**;

¹ Это связано с тем, что в самом словесном тексте система повторений многомерна, включает несколько аспектов; музыка может отражать лишь один из этих аспектов (например, следовать за рифменной системой, но не отзываться на текстовый рефрен). Возможно согласование повторности на более крупных масштабных уровнях (строки, строфы), но при этом расхождение на более мелких (синтагмы).

либо между музыкальной и текстовой ритмикой имеются некоторые разночтения (что, как правило, почти неизбежно): **Ритмика +/-**.

Таким образом, соотношение музыки и текста в ритмическом параметре — не вполне достоверный показатель значимости текста. Еще менее надежным оказывается следующий.

— Соответствие текстовых ударений и мелодических вершин в музыкальной практике соблюдается далеко не всегда. В тексто-музыкальных формах значения соответствующего индекса также подвержены колебаниям:

звукорисотность напева может быть вообще не закреплённой: **Мелодика ++**;

мелодический рельеф напева, будучи тоново определённым, максимально следует за акцентной структурой текста, **Мелодика +**;

однако возможны и разночтения: **Мелодика +/-**.

Вариативность значений индексов вполне объяснима: ведь какого-либо «единого стандарта» тексто-музыкальной формы не существует, и реальные образцы могут обладать разными оттенками качеств (они будут занимать несколько разные позиции на шкале словесно-музыкального формообразования).

Теперь, с учетом разных позиций, перед нами складывается достаточно объективный (хотя и немного умозрительный, вне конкретных образцов) «портрет» тексто-музыкальной формы. Суммируем основные положения, которые были сформулированы в этом кратком теоретическом очерке.

1) Тексто-музыкальные формы имеют место в музыке с озвученным (поющим) словесным текстом.

2) Тексту принадлежит главенствующая роль в формообразовании, музыке — подчиненная.

3) Ведущая роль текста проявляется в том, что структура музыкального ряда непосредственно отражает структуру текста — его членение, пропорции, повторность — как на уровне целого, так и в деталях.

4) Подчиненное положение музыки заключается в том, что музыкальные средства проявляют сравнительно меньшую активность: они не оказывают встречного воздействия на текст (его исходная структура не претерпевает изменений), обладают небольшим формообразующим потенциалом (в области как звукорисотной, так и временной организации). Если ставить вопрос о единстве целого — а это, по идее, одно из ключевых свойств художественной формы — то в ТМФ цельность достигается в первую очередь благодаря тексту².

² Хотя в ситуации прикладного искусства эстетическое требование цельности и единства оказывается не столь обязательным: художественная форма оказывается компонентом того или иного действия, а не самостоятельным творением. Как замечает Т.В.Чердниченко, «прикладному опусу внутренняя структура в общем-то не нужна» [2001, 181].

В завершение коснемся еще одного вопроса. Текст-музыкальные формы, по-видимому, возможны в условиях как синкретизма музыки и слова, так и их синтеза. Но какой тип художественного мышления — синкретический или синтетический — больше располагает к образованию ТМФ?

Если форма есть порождение синкретизма, она, скорее всего, окажется текст-музыкальной. Объяснить это можно следующим образом. Обособление искусства слова началось значительно раньше, чем автономизация искусства музыки (см. § 10.1). Законы и средства вербального языка в том или ином виде сложились уже в глубокой древности, они изначально обладали достаточным формообразующим потенциалом. Имманентно-музыкальные средства формировались гораздо медленнее; музыка длительное время нуждалась в опоре на слово (особенно в плане временной организации). Поэтому при синкретическом единстве именно слово берет на себя основную нагрузку; то есть и образуется текст-музыкальная форма.

Синтез искусств допускает разные градации соотношения вербальных и музыкальных компонентов, поскольку музыка и словесность — уже равноправные искусства, и их союз может породить разные результаты, в зависимости от жанровых и стилевых условий, от замысла автора. Поэтому в условиях синтеза искусств возможны формы и текст-музыкальные (либо как отголосок синкретического мышления, либо как подчеркнутое стремление композитора следовать за текстом), и музыкально-текстовые, и даже собственно музыкальные формы с незначительным (или неявным) присутствием слова.

§ 30. К проблеме общей классификации текст-музыкальных форм

Столь обширный род форм, занимающий огромное историческое пространство, с трудом поддается единому охвату. По-видимому, достаточно подробная, детальная классификация возможна лишь в рамках отдельной исторической эпохи или жанровой области. Так, в музыкальной науке более или менее подробно разработана систематика форм григорианского хора³, форм средневековой песенной культуры⁴, полифонических форм XVI века⁵.

Однако попытка общей классификации ТМФ, вне конкретных жанровых и исторических ограничений, несомненно, имеет смысл: поскольку речь идет о формах, принадлежащих

³ В частности, у В.Апеля [Аpel 1958]; основные тезисы, в изложении Т.С.Кюрегян, см. в сборнике: [ГХ, 11–39]. Также — у Н.И.Ефимовой в очерке о григорианском хорале: [Ефимова 1999].

⁴ Первый опыт систематизации песенных жанров, как известно, принадлежит еще современнику трубадуров и труверов И. де Грокейо; см. [Сапонов 2004, гл.4]. Обзор разных типов форм средневековых песен приводится в [ПСЕ, 42–62].

⁵ У Г.И.Лыжова — подробная классификация мотетных форм [2003, 64–90]; у Т.Н.Дубравской — обзор форм XVI века в более широком ракурсе [1996, 25].

одному роду, необходимо выделить внутри него какие-либо ветви, разновидности. Но для этого требуются достаточно надежные критерии. По-видимому, они будут связаны со свойствами (характеристиками) самого словесного текста.

30.1. Критерий: тип организации текста (поэзия или проза)

В § 27 обсуждалась пара понятий: музыкально-поэтическая и музыкально-прозаическая форма. Они допускают рассмотрение в достаточно широком контексте — как две разновидности форм музыки с текстом вообще; каждая из них наделена отличительными чертами и имеет довольно обширную (с исторической точки зрения) сферу реализации. Так, поэтические тексты лежат в основе как григорианских гимнов, так и романсов XIX века; на основе прозы создавались как ренессансные мотеты, так и вокальные миниатюры начала XX столетия. Для определения формы как музыкально-поэтической или музыкально-прозаической необходимо учитывать не только тип текста, но и результат композиторской работы с ним (ведь текстовый оригинал может быть преобразован); достаточно надежными показателями оказываются общеструктурные категории — регулярность, симметрия, повторность.

Если ограничиться формами, принадлежащими роду тексто-музыкальных, разделение их на поэтические и прозаические остается в силе. Причем здесь было бы достаточно одного критерия — тип текста, поскольку подразумевается, что его структурные качества отражены в форме целого. Но поскольку сами тексты могут оказаться по своим свойствам «промежуточными», всё же следует учитывать и структурные показатели.

<u>музыкально-поэтическая форма</u> — на основе поэтического текста.	<u>музыкально-прозаическая форма</u> — на основе прозаического текста.
Его свойства: регулярность, симметрия, повторность — отражены в музыке.	Его свойства: нерегулярность, асимметрия, сквозное обновление — отражены в музыке.
Григорианские гимны: <i>Veni Creator Spiritus</i> , <i>Pange lingua</i> . Секвенции: <i>Dies irae</i> , <i>Stabat Mater</i> ⁶ .	Песнопения ординария: <i>Gloria</i> , <i>Credo</i> . Некоторые гимны: <i>Te Deum laudamus</i> ⁷ .
	Русский знаменный распев (стихиры, гимны, тропари, ирмосы) ⁸ .

⁶ Тексты перечисленных гимнов и секвенций имеют четкую регулярную организацию, рифменную систему, то есть являются в чистом виде поэтическими; см. [ГХ, 250; 256].

⁷ Текст этого гимна явно тяготеет к прозе: запись строчная, строки переменной протяженности, рифмы отсутствуют [ГХ, 216].

⁸ Исследователи отмечают, что вся культура знаменного пения в целом тяготеет к нерегулярной организации текста и возникающего на его основе напева: [Холопова 1983, 50–54]; [Холопов 1993]; [Холопов 2006, 271–274]. В последнем из упомянутых источников знаменный распев рассматривается как безусловный образец «органической неквадратности»; этим подчеркивается его музыкально-прозаическая сущность — в противовес музыкально-поэтическим формам, впоследствии переродившимся в автономно-музыкальные песенные формы.

Песни: кансона, баллада, виреле, рондо, фроттола, виланелла.	
	Мотеты XVI века на прозаические тексты: Палестрина — цикл <i>Canticum canticorum</i> ; Лассо — <i>Pater noster; Miserere mei, Domine</i> ⁹ .

Для сравнения можно было бы взять, например, секвенцию *Dies irae* и песнопение *Gloria* из григорианской мессы: уже при сопоставлении пропорций музыкальных строк, которые обусловлены текстом, заметны принципиальные различия.

30.2. Критерий: основная масштабная единица. Строчные и строфические формы

В связи с тексто-музыкальными формами такой критерий достаточно важен. Поскольку структура текста непосредственно отражается в музыке, возникает вопрос о том, какая единица текста может выступать в качестве меры для всей формы в целом.

В научной литературе этот вопрос уже был затронут. Так, в исследованиях о музыке Средневековья-Ренессанса нередко упоминается понятие *строчная форма* — имеется в виду форма, складывающаяся из отдельных музыкальных строк; сам термин как раз указывает на основную масштабную единицу. В § 4 настоящей работы уже было упоминание о строчной форме, но то была лишь фиксация термина в ряду связанных с ним терминов. Теперь предстоит более подробно обсудить само понятие, уточнить его смысл. Также необходимо сопоставить его с понятием тексто-музыкальной формы вообще; если строчная форма — разновидность ТМФ, то должны быть и «комплементарные» ей разновидности (формы не строчные, а какие-то иные). То есть в конечном итоге требуется наметить общую классификацию, руководствуясь тем же критерием.

Строчная форма получает в разных источниках сходные определения; вот некоторые из них. В.Н.Холопова (в связи с русским богослужебным пением):

«Строчные формы складываются на основе последования словесных строк, осознания их конструктивной роли»¹⁰.

Н.И.Ефимова (в связи с григорианской монодией):

«тип музыкальной формы с тем или иным кадансированием в конце каждой строки»¹¹.

⁹ Текстовые первоисточники упомянутых мотетов — латинская проза (пусть и с некоторыми оговорками): «Песня песней» Соломона, молитва «Отче наш», 50-й псалом. Музыкальная организация лишь подчеркивает «прозаичность» текстов, поскольку временное развертывание полифонической ткани отрицает какую-либо регулярность.

¹⁰ [Холопова 1999, 193].

¹¹ [Ефимова 1999, 163].

Здесь подразумевается, что музыка получает в соответствии с текстом строчное деление, которое отмечено музыкальными средствами (каденциями)¹².

Ю.Н.Холопов прибегает к этому понятию неоднократно, в связи с музыкой разных эпох: григорианская монодия¹³, мотетная форма XVI века¹⁴, вокально-хоровая музыка XVII века¹⁵. Наиболее примечательно следующее высказывание.

«Основной структурный тип единицы текстомузыкальной формы — омузыкаленная строка текста. Отсюда значение строчной формы, сущностью которой является не “предложение — период — середина — реприза”, как у классиков, а чередование строк»¹⁶.

Здесь четко обозначена единица формы и, кроме того, ясно указано, что строчная форма по своей сути — текстомузыкальная.

В строчных формах имеет место *структурный параллелизм*: в музыку переносится строчная структура текста. Отсюда — базовые принципы формы.

а) Основная единица — музыкальная строка, совпадающая в своих границах с текстовой строкой.

б) Непременное условие — синхронное членение текстового и музыкального ряда (иначе понятие музыкальной строки теряет смысл).

в) По протяженности музыкальная строка соизмерима с соответствующей ей текстовой; пропорции в тексте и в музыке примерно одинаковы. Если они будут значительно нарушены, параллелизма между текстовой и музыкальной структурой не возникнет.

г) Строчные формы возможны на основе как поэтического, так и прозаического текста. Если текст поэтический, он членится на строки сам по себе; если прозаический, то также получает строчное деление, подтверждаемое со стороны музыкального ряда (рассуждения на эту тему см. в § 22.1).

д) Строки сменяют друг друга, не объединяясь в более крупные построения. Строчная форма в чистом виде — это ряд самостоятельных, равнофункциональных строк (всю форму можно было бы сравнить с ожерельем, а строки — с отдельными бусинами в нем). Правда, между строками всё же могут возникать функциональные связи — например, если они

¹² О «музыкальной форме» здесь говорится потому, что автор преследует цель представить подобные формы в общеисторическом контексте (как одну из стадий развития музыкального формообразования, пока что неразрывно связанную с текстом).

¹³ [ГХ, 48]: «...характерный для мессы тип — строчная форма».

¹⁴ [Холопов 1996, 11]: здесь говорится о «строчной форме мотета».

¹⁵ [Холопов 1985, 164].

¹⁶ [Там же].

рифмуются друг с другом, или в них есть анафоры и эпитеты, или какая-то строка повторяется как рефренная. Но в любом случае объединения строк в устойчивые группы (тем более — периодически повторяющиеся) не происходит. Иначе возникнут единицы более крупного масштабного уровня.

Последнее замечание дает возможность перейти от форм строчных к формам иного типа. Действительно, если в самом тексте строки имеют определенную группировку, то есть объединяются в строфы, то и основной единицей формы окажется уже не отдельная музыкальная строка, а музыкальная строфа. Такая форма, по идее, будет называться строфической; терминологическая пара *строчная форма / строфическая форма* логически однородна.

Однако последний термин нуждается в некотором уточнении, поскольку в имеющейся научной литературе он предстает в разных значениях. Нередко он выступает как синоним «куплетной формы», то есть основанной на постоянном повторе музыкального материала (см. учебники И.В.Способина, Ю.Н.Тюлина)¹⁷. Некоторые исследователи применяют термин в более широком смысле, указывая на то, что музыкальное наполнение текстовых строф может быть как одинаковым, так и различным. Так, в учебнике «Анализ вокальных произведений» (коллектив авторов во главе с Е.А.Ручьевской) рассматриваются следующие разновидности строфических форм: куплетная, куплетно-вариационная, куплетно-вариантная и сквозная строфическая¹⁸. Аналогичной позиции придерживается К.Н.Дмитриевская, причем форму с повторяющейся музыкой она называет «куплетной», форму с обновляющейся музыкой — «строфической»¹⁹.

Столь неоднозначная трактовка термина вызвана, по-видимому, недостаточно строгими критериями его определения; в итоге происходит смешение логически неоднородных понятий: форма «строфическая» и «куплетная» попадают в один ряд. Видимо, по этой причине И.В.Лаврентьева (а вслед за ней и некоторые другие музыковеды) подвергают данный термин критике и предлагают ограничить область его применения поэтической словесностью, не распространяя его на музыку²⁰.

Однако, на наш взгляд, если достаточно четко сформулировать его значение, он был бы уместен и применительно к музыке с текстом. А именно:

а) основным признаком строфической формы считать деление текста на строфы (при условии, что музыка получает соответствующее членение);

¹⁷ [Способин 1947, 269], [Тюлин 1965, 320].

¹⁸ [АВП 1988].

¹⁹ [Дмитриевская 1965, 15].

²⁰ Точка зрения И.В.Лаврентьевой известна со слов ее учеников. См. статью: [Дабаева 2012].

б) оговорить, что строфическое деление текста — регулярное: поэтические строфы обладают сходной структурой (их сходство проявляется, как минимум, в одинаковом количестве строк)²¹. Правда, в поэтических текстах объединение строк в строфы может быть и нерегулярным (в стиховедении фигурирует понятие «нетождественные строфы»)²². Но если включить в область строфических форм те, что основаны на неравных поэтических строфах, границы понятия окажутся слишком расплывчатыми.

Итак, остановимся на таком определении: *строфическая форма* — это форма музыки с текстом, в основе которой — поэтические строфы сходной структуры. Единицей формы является музыкальная строфа, совпадающая в своих границах с текстовой строфой. По материалу музыкальные строфы могут быть как одинаковыми, так и различными.

Строфические формы возможны и при безусловном главенстве текста (формы тексто-музыкальные), и в иных условиях (формы музыкально-текстовые)²³. Тогда как строчные формы — исключительно тексто-музыкальные, поскольку руководящая роль текста проявляется уже на достаточно мелком масштабном уровне.

Остается открытым вопрос: как быть с формами, которые не предполагают деления на регулярные строфы? Поскольку специального термина для них не предусмотрено, мы ограничимся нейтральным обозначением: *формы с нерегулярной группировкой строк*. К этому типу примыкают всевозможные формы, в которых сама поэтическая основа складывается из неравновеликих групп: мадригал XIV века (число строк 3+3+3+2); ренессансная фроттола-сонет (4+4+3+3); лэ (для этого жанра типичны значительные перепады количества строк в строфе)²⁴; виреле и баллата (в них рефрен всегда оказывается короче, чем основные строфы); фроттола-барцелетта (та же особенность).

Особый случай нерегулярной структуры, когда протяженность строф оказывается вообще не закрепленной — «тирадные формы» русских былин: стихи объединяются в группы различной протяженности, границы которых определяются по возвращению исходной мелодической формулы. Количество строк в очередной «тираде» не вполне

²¹ Вспомним этимологию слова «строфа»: древнегреческое *strophe* означает «кружение, поворот», поскольку так называлась порция текста, которую успевал пропеть хор, завершив один круг по сцене. То есть строфа как синкретическая музыкально-поэтическая единица изначально предполагала постоянство структуры [Федотов О. 2002(2), 5].

²² [Там же, 12].

²³ Таковы, к примеру, куплетные песни немецких романтиков: текстовая строфика — основной фактор членения, при этом музыкальные разделы-строфы равнофункциональны, и продление формы происходит за счет развертывания текста.

²⁴ Так, в лэ Г. де Машо *Qui n'aroit autre deport (Кто радости иной не знает)* число строк в строфе колеблется от шести до четырнадцати [ПСЕ, 161–164].

предсказуемо, так как зависит от членения текста на речевые периоды, а их границы определяет исполнитель; это одно из проявлений импровизационной природы эпоса²⁵.

Классификация тексто-музыкальных форм с точки зрения основной единицы формы будет выглядеть примерно так.

<u>строчная форма</u>	<u>строфическая форма</u>	<u>форма с нерегулярной группировкой строк</u>
Григорианские песнопения ординария.	Григорианские гимны; секвенции ²⁶ .	
Русские знаменные песнопения.		
Средневековые песни: рондо.	Средневековые песни: кансона, баллада. Ренессансные песни: виланелла, ода, капитоло ²⁷ .	Средневековые песни: виреле, баллата, лауда, лэ, мадригал. Ренессансные песни: сонет, фроттола-барцелетта.

30.3. Критерий: принцип повторности материала — словесного и музыкального

Проблема соотношения текстовой и музыкальной повторности обсуждалась в § 27; были затронуты некоторые фундаментальные принципы формообразования, основанные на том или ином соотношении. Действие их обнаруживается в музыке разных эпох и жанров.

Рассмотрим каждый из этих принципов в связи с тексто-музыкальными формами.

— *Принцип сквозного обновления.* Пожалуй, для ТМФ он наиболее органичен. Постоянное обновление есть отрицание повторности; таким образом, музыка не предлагает со своей стороны дополнительных средств объединения формы (каковыми были бы повторы тех или иных музыкальных построений), и основным фактором, скрепляющим целое, оказывается сам текст, его структурное и смысловое единство.

— *Куплетный принцип:* в сфере ТМФ он вполне возможен. Хотя внешне музыкальная повторность не согласуется со сквозным обновлением в тексте, противоречия не возникает: как уже было сказано (§ 26.2), куплетный принцип способствует ясному преподнесению текста, музыкальные повторы создают «рамку» для каждой текстовой строфы.

²⁵ [Былины, 27–29].

²⁶ Секвенции *Veni Sancte Spiritus*, *Stabat Mater*, *Lauda Sion* и *Dies irae* — на основе трехстрочных строф вполне идентичной структуры; *Victimae paschalis* — на основе двустрочий переменной структуры.

²⁷ Виланелла строится на основе трех-, четырех- или пятистрочных строф. Текст оды складывается из катренов, текст капитоло — из терцин.

На этом принципе основана *куплетная форма* как таковая; в ней предполагается одинаковая протяженность текстовых строф и, соответственно, неизменно повторяющаяся музыка; периодичность — природное свойство этой формы.

Однако куплетный принцип может быть воплощен и в формах с нерегулярной группировкой строк. Так происходит в некоторых разновидностях ренессансной фроттолы. Вот один из возможных вариантов воплощения формы сонета: все четыре поэтические строфы кладутся на одну и ту же музыку, причем музыкальный материал включает три различные фразы (при озвучивании катрена одна из них подлежит повторению); пример — А.Каприоли, *Va posa sa l'arco e la pharetra amore* (*Носил в колчане я стрелы любви*)²⁸.

музыкальные строки	abba abba aba aba
текстовые строки (рифменная система)	abba abba cdc dcd

Куплетной формы как таковой не возникает, поскольку отсутствует периодичность структуры; можно лишь говорить о действии куплетного принципа.

Возможен еще один вариант реализации данного принципа: одной и той же музыкой озвучивается каждая строка текста. При этом также образуются своего рода «куплеты» — тексто-музыкальные единицы с обновляющимся текстом и повторяющейся музыкой, — но не в масштабе строфы, а в масштабе отдельной строки. Подобная форма может быть названа «мини-куплетной»²⁹. Она имеет место в григорианской псалмодии *in directum*, то есть при последовательном распевании текста на псалмовые тоны³⁰. Такая форма нередко встречается в фольклорных жанрах: в былинах (так называемых одностиховых напевах)³¹, трудовых припевках, колыбельных, хороводных, щедровках³². Если длина текстовой строки непостоянна (что характерно и для псалмовых стихов, и для тонического стихосложения былин), мелодическая формула подлаживается под нее, испытывая сжатие либо растяжение.

²⁸ [РП, 186–187].

²⁹ У Ю.Н.Холопова фигурирует аналогичный термин «мини-строфа»: это поэтическая структура из одного или двух стихов, которая способна в отдельных случаях функционировать самостоятельно (как в поэзии, так и в музыке с текстом). См. [Холопов 2006, 242–257].

³⁰ Этот довольно редкий тип псалмодии представлен в оффиции, в заупокойных службах: [ГХ, 21–22].

³¹ Еще одна структурная разновидность былин, наряду с уже упоминавшимися «тирадными формами». Образцы даются в хрестоматии: [Былины].

³² Примеры есть в известном сборнике Н.Римского-Корсакова «Сто русских народных песен»: колыбельная «Идет коза рогатая», хороводная «А мы просо сеяли». Образец щедровки анализирует Ю.Н.Холопов: [2006, 255].

— *Рефренный и репризный принцип*: в тексто-музыкальных формах эти принципы также вполне допустимы. Структурное соответствие музыки и текста предполагает согласование текстовой и музыкальной повторности, то есть наличие тексто-музыкального рефрена (или репризы); причем текстовый повтор первичен, а музыкальный — вторичен.

Примерно так обстоит дело в средневековых песенных жанрах. Однако необходимо отметить следующий нюанс: если по внешним признакам рефрен оказывается комплексным, тексто-музыкальным, то сущность рефрена — чередование его с не-рефренным материалом — во многих случаях проявляется лишь в тексте. Так, в средневековой балладе, которая генетически связана с кансоной (куплетной песней), внутри текстовой строфы имеются рефренные строки, но музыкально они никак не выделены:

музыка	A	A	A
текст	A ^r	B ^r	C ^r

В виреле музыкальный материал рефрена используется во второй половине строфы (кауде), поэтому противопоставления рефрена и строфы в музыке также не возникает:

музыка	A	BBA	A	BBA	A
текст	R	S-I	R	S-II	R

И в стиховом рондо музыкальный ряд не содержит рефренных признаков³³:

музыка	AB	AA	AB	AB
текст	R	X R'	Y	R

То есть *минимально необходимый признак рефренной формы — выраженность рефрена в тексте (и озвучивание его одинаковой музыкой)*.

В григорианской псалмодии (антифонной и респонсорной) рефрен выделен и музыкальными средствами: мелодия, которая озвучивает антифон (респонсорий), чередуется с формулой псалмового тона, на которую расппеваются версы.

музыка	A	B	A	B	A
текст	R	V-I	R	V-II	R

Если рефренная форма претерпевает сокращение (в виреле или балладе остается лишь одна строфа, а в псалмодии озвучивается лишь один стих), образуется форма с репризой. Ее свойства, по-видимому, будут сходны с породившим ее рефренным прототипом. Поэтому при классификации тексто-музыкальных форм нет необходимости выделять «репризные формы» в отдельную группу³⁴.

³³ В схеме показано полное и частичное проведение текстового рефрена (R, R') наряду с обновлением словесного материала (X, Y).

³⁴ Если же репризность исходит только от музыки (такое возможно в жанрах баллады, лэ), это отсылает к формам иного рода — музыкально-текстовым.

Таким образом, можно выделить по меньшей мере три разновидности форм, в основе которых лежит тот или иной принцип повторности³⁵.

<i>сквозная форма</i> (обновление музыки вслед за обновлением текста)	<i>куплетная форма</i> (периодическое повторение музыкального материала при обновлении текста)	<i>рефренная форма</i> (важнейший признак — рефрен в тексте)
Песнопения мессы: Глория, Кредо, Градуал, Офферторий. Секвенции.	Григорианские гимны: <i>Veni Creator Spiritus, Pange lingua.</i>	Антифонная и респонсорная псалмодия оффиция.
Песни: лэ, дескорт, лейх.	Песни: франко-провансальские кансоны, песни миннезингеров и мейстерзингеров.	Песни: баллада, виреле, баллата, лауда.
Мотет и мадригал XVI в.	Протестантский хорал.	Рефренные формы раннего барокко ³⁶ .

Данная классификация фиксирует лишь наиболее общие, достаточно устойчивые типы форм, но не предполагает полного охвата всевозможных частных случаев. Какие-то реальные образцы форм, возможно, в нее не вписываются: ведь соотношение текстовой и музыкальной повторности допускает самые разнообразные комбинации. Тогда при характеристике формы предполагается указать, какие именно принципы повторности в ней проявляются, какой из них преобладает.

Три критерия, которые были сейчас рассмотрены, *принадлежат разным логическим уровням* и потому *должны быть четко разграничены*, равно как и соответствующие термины, обозначающие тот или иной тип формы. Каждая конкретная тексто-музыкальная форма допускает трехчленную характеристику: «тип текста — структурная единица — тип повторности». Такие характеристики могут включать самые разные комбинации наименований. В завершение приведем еще несколько примеров, чтобы продемонстрировать эти трехчленные ряды.

³⁵ Кстати, именно такой классификации, в связи с конкретной жанровой сферой, придерживаются авторы хрестоматии «Песни средневековой Европы».

³⁶ В них возможны разные варианты соотношения текстовой и музыкальной повторности. Примеры той или иной реализации рефренного принципа приводились в § 26.2; подробно этот вопрос рассмотрен в статье: [Катунян 1994].

Григорианский напев Credo	прозаическая	строчная	сквозная
Антифонная псалмодия оффиция	прозаическая	строчная	рефренная
Гимн «Свете тихий» знаменного распева	прозаическая	строчная	сквозная
Секвенция Stabat Mater	поэтическая	строфическая	сквозная
Кансона Б. де Вентадорна <i>Quan l'erba fresq`el fuelha par</i> (<i>Всё зеленеет по весне...</i>)	поэтическая	строфическая	куплетная
Баллада Ж. де Лекюреля <i>Amours, que vous ai meffait</i> (<i>Любовь, но в чем моя вина?</i>)	поэтическая	строфическая	рефренная
Рондо Г. Амьенского <i>Jamais ne serai saous</i> (<i>Не могу я никак наглядеться...</i>)	поэтическая	строчная	рефренная
Дескорт Г. ле Виньера <i>Espris d`ire et d`amour</i> (<i>Исполнен горем и любовью...</i>)	поэтическая	с нерегулярной группировкой строк	сквозная

§ 31. Историческая и жанровая локализация тексто-музыкальных форм

В первой главе (§ 5) были поставлены следующие вопросы:

- 1) Для каких жанров наиболее типичны ТМФ?
- 2) Закончилась ли эпоха ТМФ с наступлением Нового времени?

При попытке перечислить основные жанры, которые подразумевают главенство текста в формообразовании, возникли затруднения: оказалось, что некоторые жанры получили в научной литературе неоднозначную трактовку. Так, разногласия возникают по поводу григорианского хорала: Ю.Н.Холопов почти безоговорочно относит григорианские песнопения к сфере тексто-музыкальных форм³⁷, а Ю.В.Москва считает, что такая позиция требует некоторых поправок и уточнений³⁸. По-видимому, подобные разногласия бывают вызваны тем, что один исследователь формулирует общую тенденцию, а другой, подробно изучая данную жанровую область, погружается в детали и обнаруживает, что эта тенденция срабатывает то в большей, то в меньшей мере.

Наша задача — остановиться на важнейших жанровых сферах европейской музыки, учесть разные точки зрения, позиции, трактовки и попытаться «примирить» их — с учетом сформулированных в настоящей работе положений.

³⁷ В частности, в статье «Форма музыкальная»: [Холопов 1981, 875].

³⁸ [Москва 2011, 156].

По поводу второго вопроса: в § 11 была предложена шкала словесно-музыкального формообразования. Эта теоретическая модель отчасти (в самых общих чертах) отражает и историческую реальность: общая тенденция эволюции европейской музыки — движение от ТМФ к МФ с постепенным ослаблением роли текста. Однако, как уже неоднократно подчеркивалось, этот процесс происходил нелинейно и неравномерно: история ТМФ не ограничивается Средневековьем-Ренессансом, равно как история МФ не сводится лишь к эпохе Нового времени.

Внести ясность в поставленные вопросы можно лишь с привлечением конкретных образцов музыки с текстом. Полномасштабный «пробег по эпохам» не входит в задачу настоящей работы: основной ракурс исследования — теоретический (история тексто-музыкальных форм потребовала бы отдельного труда). Однако те или иные теоретические положения требуют иллюстраций, а предложенная в предыдущей главе аналитическая методика должна быть опробована. Поэтому естественным продолжением нашего исследования будет серия развернутых аналитических очерков.

Основные цели, которые преследует эта аналитико-практическая часть, следующие:

- остановиться на наиболее важных, ключевых жанрах Средневековья-Ренессанса (то есть на таких, которые «определяли лицо эпохи», оказались наиболее репрезентативными);
- обязательно уделить внимание тем «проблемным» жанрам, которые вызывают в музыковедческой науке разноречивые оценки;
- рассмотреть несколько образцов, которые принадлежат более поздним эпохам, но претендуют на статус тексто-музыкальной формы.

Небольшое замечание из области методологии: обсуждать специфику тексто-музыкальных форм целесообразно в контексте *разных* родов и разновидностей форм музыки с текстом. То есть: показывать ТМФ не изолированно, а в некоем окружении, в сравнении с не-ТМФ. Поэтому некоторые очерки будут содержать сравнительный анализ, с подборкой двух образцов одного и того же жанра.

Повторим, что достаточно полный охват жанров в пределах одной главы невозможен в принципе. Более подробному анализу будут подвергнуты образцы лишь некоторых, узловых для западноевропейской музыки жанров, принадлежащих эпохе Средневековья, Ренессанса и Нового времени. Однако при подведении итогов желательно представить локализацию тексто-музыкальных форм в более развернутом виде, не останавливаясь лишь на отдельных (исторически довольно разрозненных) позициях. Поэтому в каждом очерке в качестве дополнения будет приведен краткий обзор тех жанров, которые так или иначе связаны с только что рассмотренным (например, в связи с григорианским хоралом — органум; в связи с мадригалом — иные жанры XVI века, основанные на имитационном письме и т.д.).

31.1. Григорианский хорал

Жанровые разновидности григорианского хорала весьма многочисленны, их принято классифицировать по различным критериям: по стабильности текста (согласно церковному календарю) — жанры ординария и проприя; по типу текста (его принадлежности Псалтири или иным источникам) — жанры псалмодические и гимнографические; по особенностям исполнения — антифонные и респонсорные; по стилю пения (степени распетости слогов) — песнопения силлабические, невматические и мелизматические³⁹.

Все эти критерии действуют в комплексе, определяя разные аспекты песнопения как целостного художественного объекта: его функцию в богослужении, условия исполнения и, наконец, особенности формообразования. Какие из этих критериев в наибольшей мере влияют на построение формы? По-видимому, тип текста и стиль пения: это факторы, воздействующие как на облик песнопения в целом, так и на отдельные нюансы его структуры.

Поэтому для сравнительного анализа целесообразно взять два образца, различные по этим двум критериям. Основная цель данного очерка — показать соотношение вербального и музыкального в каждом из песнопений и выяснить, действительно ли они оказываются тексто-музыкальными формами.

I. Напев силлабического (невматического) стиля: *Agnus Dei*

Анализ будем проводить по заранее намеченному плану (см. § 28).

Прикладная функция песнопения: в богослужении оно следует после молитвы «Отче наш» (Pater Noster), сопровождает обряд преломления хлеба (confractio); после него следует причастие (communio). Текст Агнуса воплощает один из догматов христианского вероучения; источником этого текста стало Евангелие от Иоанна (1:29) — та фраза, с которой Иоанн Креститель обращается к Иисусу: «вот Агнец Божий, который берет на Себя грех мира».

Жанровая принадлежность. Официальный представитель Ватикана – кардинал Ж.-М. Люстиже – в своем очерке о мессе дает такую характеристику: «Молитва “Agnus Dei” представляет собой короткую литанию, после которой каждый подходит к причастию»⁴⁰. Н.И.Ефимова пишет: «Фраза Иоанна [из Евангелия] получила молитвенный смысл и стала в данном гимне звучать как просьба: Агнец Божий, несущий грехи мира, помилуй нас»⁴¹. В первом определении (литания) акцент падает на смысловое наполнение текста, а во втором (гимн) – на его принадлежность гимнографии.

³⁹ Все эти критерии рассматриваются в труде В.Апеля [Apel 1958]; краткое изложение см. в [ГХ, 11–39].

⁴⁰ [Люстиже 2001, 103].

⁴¹ [Ефимова 1999, 174].

Основной смысл Агнуса глубоко выразил Ю.Н.Холопов: «обращение живых в смирении и сокрушении сердечном к Тому, Кто своей жертвой на Кресте спас их, с мольбой о помиловании и даровании мира»⁴².

Структура текста. По своему типу он, как и прочие тексты латинского ординария, находится на полпути от поэзии к прозе (§ 17.2). Текст включает три строки, каждая из которых естественным образом разделяется на три синтагмы. Все строки содержат по 18 слогов; первые две строки полностью идентичны, третья имеет иное окончание. Как показывают исследования медиевистов, такая структура Агнуса складывалась постепенно: первоначально существовала лишь первая строка, и в соответствующий момент службы она повторялась многократно (число возгласов не было регламентировано); к X веку закрепились троекратность возгласов, а измененное окончание третьей строки вошло в обиход в XII веке⁴³.

текст	строки	син- тагмы	кол-во слов	ритмическая схема
Agnus Dei,	[a^r]	[a-1]	4	— ◡ — ◡
qui tollis peccata mundi,		[a-2]	8	◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
miserere nobis.		[r]	6	◡ ◡ — ◡ — ◡
Agnus Dei,	[a^r]	[a-1]	4	— ◡ — ◡
qui tollis peccata mundi,		[a-2]	8	◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
miserere nobis.		[r]	6	◡ ◡ — ◡ — ◡
Agnus Dei,	[aⁿ]	[a-1]	4	— ◡ — ◡
qui tollis peccata mundi,		[a-2]	8	◡ — ◡ ◡ — ◡ — ◡
dona nobis pacem.		[n]	6	— ◡ — ◡ — ◡

Поскольку заключительные синтагмы в каждой строке имеют особое структурное и смысловое значение, мы вводим дополнительные пометки *r* и *n*, которые показывают повторение либо обновление.

При взгляде на ритмическую схему (в правой колонке таблицы) возникает соблазн говорить даже о переменном поэтическом метре: хорей — амфибрахий — хорей. Разумеется, это некоторая условность (лингвисты, как известно, предостерегают от подобных стиховых интерпретаций ритма прозы⁴⁴). Но по всей сумме признаков выходит, что данный текст довольно близок к поэтическому. Этому способствует и особая его одухотворенность, концентрированность смысла.

⁴² [ГХ, 65].

⁴³ [Там же].

⁴⁴ Сошлемся на высказывание Ю.Тынянова: «нельзя изучать системы ритма в прозе и стихе равным образом» [1998, 78].

Предлагаемый вариант Агнуса входит в состав XVII григорианской мессы (In Dominis Adventus et Quadragesimae)⁴⁵.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, mi - se - re - re no - bis.

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mun - di, do - na no - bis pa - cem.

Прежде чем обратиться к анализу тексто-музыкального целого, затронем еще один вопрос, связанный с историей: в какой именно период Средневековья мог быть создан этот образец; является ли он порождением синкретизма? Есть основания предполагать, что данный образец Агнуса имеет сравнительно позднее происхождение. В богослужебном обиходе закрепилось 18 основных мелодических вариантов Агнуса; некоторые из них выдержаны в строго силлабической манере, что, вероятно, указывает на более раннее их появление, тогда как данный образец по мелодике достаточно развитый — это говорит о том, что он оформился уже в период «зрелости» григорианики. Исторические сведения о тексте, приведенные выше, подтверждают такое предположение: речь идет примерно о XI–XII столетиях. Означает ли это, что перед нами образец «синтеза музыки и слова»? По-видимому, нет: на протяжении всего Средневековья безусловно преобладал синкретический тип мышления. Но, с другой стороны, песнопение имеет несколько закрепленных мелодически различных версий. О «текстовом оригинале» говорить не приходится, но воспользоваться термином «текстовый инвариант» вполне возможно.

В данном случае инвариант не подвергся каким-либо существенным преобразованиям: его структура сохранена, что вполне естественно для богослужебного канонического текста, индекс **ТекстСтрукт +** ;

распетость слогов есть, но незначительная: пение невматическое, что характерно почти для всех григорианских Агнусов; **СлогРасп +/-** ;

о силлабохронности говорить нет необходимости, так как это монодия: **СиллХрон 0**.

Членение формы происходит строго по тексту. Одинаковые мелодические каденции завершают каждую строку; кроме того, сходные с ними попевки (помещенные на разной высоте) заключают и каждую синтагму. Индекс **Членение** получает отметку +.

⁴⁵ Нотный текст взят из [Graduale Romanum 1961, 57*] и переведен из квадратной нотации в современную (неритмизованную, как ныне принято записывать средневековую монодию).

Пропорции строк текстового оригинала сохранены и в напеве, поскольку степень распетости каждой строки невелика: **Пропорции +**. Таким образом, перед нами типичный образец строчной формы.

О соотношении текстовой и музыкальной повторности нужно сказать особо. В напеве, как и в тексте, в крупном плане все три мелодические строки сходны. Но на более мелком уровне имеются явные различия. Здесь возникает своего рода инверсия: в текстовых строках — анафора, а в музыкальных — эпифора; в начальных синтагмах текст повторяется, а музыка обновляется, в конечных синтагмах — наоборот.

напев

(r ^a)			(n ^a)			(r ^a)		
(r)	(a-2)	(a-3)	(n)	(a-2)	(a-3)	(r)	(a-2)	(a-3)
[a-1]	[a-2]	[r]	[a-1]	[a-2]	[r]	[a-1]	[a-2]	[n]
[a ^r]			[a ^r]			[a ⁿ]		

текст

Мелодия явно стремится выстроить собственную систему повторений; таким образом, индекс **Повторность** получит промежуточное значение +/--. В григорианских напевах вообще заметна тенденция к четкому выстраиванию мелодической структуры; на это указывает И.Е.Лозовая: «...повторность <...> в григорианском хорале действует вполне отчетливо, демонстрируя склонность западноевропейского музыкального мышления к максимальной упорядоченности»⁴⁶.

Ритмика: с одной стороны, ритм напева (как и вообще в григорианике) не нотирован, он напрямую зависит от ритма произносимого текста. С другой стороны, имеются слоговые распевы, которые несколько изменяют текстовую ритмику, удлиняя соответствующие слоги. Но распевы, как правило, приходятся на ударные слоги; противоречий между словесными ударениями и слоговыми длительностями не наблюдается, можно говорить о соответствии текстового и музыкально-слогового ритма: **Ритмика +**.

Ag - nus	De - i,	qui tol - lis	pec - ca - ta	mun - di,	mi - se - re - re	no - bis.
— ◡	— ◡	◡ — ◡	◡ — ◡	— ◡	◡ ◡ — ◡	— ◡
○ ●	○ ●	○ ○ ●	○ ○ ○	● ●	● ● ● ○	○ ○ ●
(+)	(+)	(+)	(+)	(+)	(+)	(+)

⁴⁶ [Лозовая 1982, 11].

Напомним систему обозначений слоговых длительностей (§ 23.4): черные кружочки — слогозвучки, белые — слогораспевы; концевые слоги (более длинные, чем обычные) выделены подчеркиванием. Вертикальными чертами показано деление на словмотивы.

О *мелодике* напева в связи с текстом: над звуками, приходящимися на ударные слоги, проставим знаки «плюс» и «минус» в зависимости от их высотного положения в пределах словмотива (метод анализа был описан в § 24.2). Положительные отметки преобладают:

The image shows three lines of musical notation in a single system. The first line contains the text: "A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta mundi, mi-se-re-re no - bis." Above the notes are pitch markers: (+) above the first 'A', (+) above the first 'D', (+) above the first 'q', (+) above the first 'l', (+) above the first 'm', (-) above the first 'm', and (+) above the first 'n'. The second line contains: "A - gnus De - i," with a (-) marker above the first 'A' and a (+) marker above the first 'D'. The third line contains: "do-na no-bis pa - cem." with (+) markers above 'd', 'n', and 'p'.

Кроме того, в мелодическом рельефе напева в достаточной степени выражен «принцип волны» (особенно во второй строке). Мелодическая кульминация, которая всякий раз приходится на середину строки (звук *фа*), попадает на одно из ключевых слов — *peccata*.

The image shows a single line of musical notation with the word "pec-ca-ta" written below it three times. The melody is a simple stepwise line, and the note 'fa' (F) is consistently the highest note in each phrase, illustrating the 'wave principle' mentioned in the text.

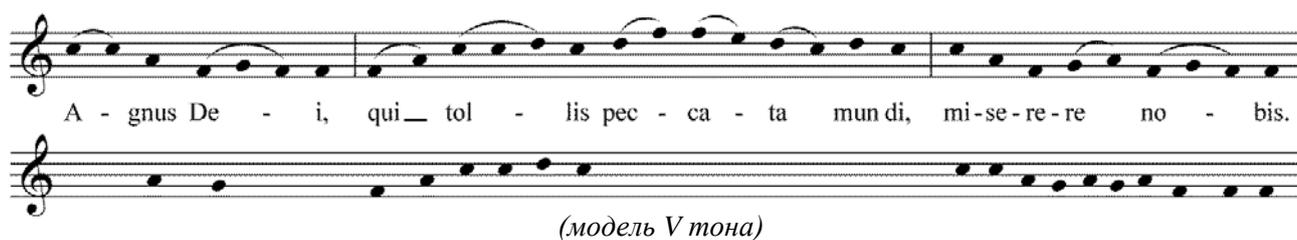
То есть индекс **Мелодика** также получает положительную отметку.

Теперь рассмотрим особенности *музыкальной организации* формы. Склад — монодический — способствует ясному озвучиванию текста: **Склад [+]**. В звуковысотном строении напева обнаруживаются следующие особенности. Во-первых, весьма отчетливо показаны опорные ступени лада: данный Агнус принадлежит пятому тону, и финалис *фа* играет весьма значительную роль, как и доминанта *до*, которая вместе с финалисом очерчивает опорный консонанс (квинту *фа-до*)⁴⁷. Каденционный план напева демонстрирует максимум устойчивости: если воспользоваться терминологией Ю.В.Москвы⁴⁸, «медиальные» каденции (окончания строк) везде приводят к финалису, а «полукаденции» (завершения синтагм) обыгрывают обе опорные ступени лада, но не задействуют никаких иных ступеней.

⁴⁷ В современной музыкальной медиевистике в связи с опорными ступенями звукоряда принято говорить «доминанта» (звук, к которому устремлено мелодическое движение) и «тенор» (тон повторения при речитации); обычно доминанта и тенор совпадают. См. [Москва 2007, 25].

⁴⁸ [Москва 2011, 153].

Во-вторых, мелодия напева обусловлена ладомелодической моделью — формулой V тона, контуры которой прослеживаются вполне отчетливо⁴⁹:



Таким образом, мелодика напева организована во многом за счет собственно музыкальных факторов, что оказывается не в пользу текста; индекс **Высотность** получает знак [-].

Однако ладомелодическая модель непосредственно воздействует лишь на звуковысотные контуры напева, но не регулирует его протяженность: очевидно, что в сравнении с порождающей моделью напев подвергся заметному растяжению. То есть структурирование музыкального времени происходит в первую очередь за счет развертывания текста: **Время** [+].

Несмотря на то, что в рассмотренном образце заметна некоторая активизация музыкального начала (в системе повторений мелодического материала, а также в звуковысотном строении напева), всё же очевидно, что главная роль принадлежит именно тексту, и форму следует признать тексто-музыкальной.

II. Напев мелизматический: *Alleluia*

Аллилуйя — песнопение проприя, исполняется после Градуала. Его смысл — радостное, ликующее прославление Бога. Известно изречение блаженного Августина: «Кто ликует, не нуждается в словах»⁵⁰. И действительно, это песнопение немногословно: радость изливается в юбилеях — пространных распевах.

Жанр псалмодический: текст включает один псалмовый стих (верс), который обрамляется словом *Alleluia*. В таком виде эта часть мессы утвердилась примерно в V веке⁵¹.

Для анализа предлагается песнопение Аллилуйи на 13-е Воскресенье после Пятидесятницы (ad Dominicam XXIII post Pentecosten)⁵².

⁴⁹ Ладомелодические (мнемонические) модели церковных тонов приводит Н.И.Ефимова: [2004, 154].

⁵⁰ Изречение приведено в статье Ю.Н.Холопова [ГХ, 52]; он дает ссылку на трактат средневекового богослова и музыкального теоретика Ноткера «Полный курс патрологии».

⁵¹ [ГХ, 52].

⁵² Текст и ноты приводятся по изданию: [ГХ, 179–180].

Его основа — начальный стих 129-го псалма; он делится на два полустишия⁵³.

Структура текста такова:

текст	син-тагмы	кол-во слогов	ритмическая схема
Alleluia.	[r]	4	⌣ ⌣ — ⌣
De profundis clamavi ad te Domine:	[v-1]	12	⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — ⌣ ⌣ — — ⌣ ⌣
Domine exaudi vocem meam.	[v-2]	10	— ⌣ ⌣ ⌣ — ⌣ — ⌣ — ⌣
Alleluia.	[r]	4	⌣ ⌣ — ⌣

Псалмовые тексты, как уже говорилось ранее, занимают промежуточное положение между поэзией и прозой, оказываясь даже ближе к поэзии. Данный случай — не исключение: ясное членение, расстановка словесных ударений с отдельными проявлениями регулярности⁵⁴ — всё это усиливает поэтическое начало.

В связи с псалмодическими жанрами можно говорить о текстовом инварианте. Значит, правомерен вопрос о его преобразовании под действием музыкальных факторов. В данном случае единственным, но весьма существенным преобразованием оказывается слоговая распетость: жанр Аллилуйи — своего рода кульминация мелизматического стиля григорианского хорала (в Агнусе, образце невматического стиля, распевы были незначительными). Внутри строк распевы достигают 12–13 звуков, а в конце каждой строки поются юбилеи на гласной *a*; изначально это распев последнего слога в слове *Alleluia*, но он столь продолжителен, что образует отдельное чисто музыкальное построение, уже лишенное текста.

Напев в крупном плане членится на три раздела, которые соответствуют тексту: *Alleluia* — псалом — снова *Alleluia*. Центральный псалмовый раздел, в свою очередь, включает два построения, соответствующих полустишиям, так что можно говорить в целом о четырех (более или менее соизмеримых по протяженности) музыкальных построениях. Но в данном случае вряд ли уместны термины «музыкальная строка» или «музыкальная синтагма»: за счет огромных распевов эти разделы приобретают иное качество — ведь текст уже не задает их протяженность (как было в Агнусе); они выступают как самостоятельные мелодические образования. Об Аллилуйе уже нельзя сказать, что это строчная форма.

⁵³ В новом латинском переводе Библии (Nova Vulgata), как и в синодальном переводе, текст псалма записан несколько иначе: *De profundis clamavi ad te Domine* (Из глубины взываю к Тебе, Господи) — 1-й стих, *Domine exaudi vocem meam* (Господи, услышь голос мой) — первое полустишие 2-го стиха. Но, по-видимому, в более старых версиях Псалтири первый стих записывался именно так, как он представлен в данной Аллилуйе (что косвенно подтверждается церковнославянской версией).

⁵⁴ Вначале идут подряд две пеонические стопы (четырёхсложные с ударением на третий слог); второе полустишие выдержано почти в метре хорей.

Al - le - lu - - - ia. (a)

De pro-fun - - - dis cla-ma - - - - - vi

ad te, Do - mi - ne:

Do - - - mi - ne ex - - - au - di

vo - - - cem me - am. (a)

Al - le - lu - - - ia. (a)

Распевы непосредственно влияют на пропорции формы. Действительно, в тексте различия в протяженности строк весьма велики: четырехсложное слово противостоит 22-сложному versu. В напеве эти перепады заметно сглаживаются: раздел *Alleluia* оказывается всего лишь в два раза меньше, чем весь псалмовый раздел.

Чтобы более наглядно представить систему повторений, образующуюся в данной форме, выполним мелодическую редукцию напева.

Поступенное движение в пределах данного интервала обозначено волнистым ребром; отсутствие поступенного движения, в том числе скачок на указанный интервал — прямым ребром. Каждая попевка помечена буквой.

На высшем масштабном уровне повторность мелодического материала отражает текстовую повторность: слово *Alleluia* и в начале, и в конце распевается на одну и ту же мелодию, то есть образуется тексто-музыкальная реприза. Однако на более мелком (попевочном) уровне музыка выстраивает свою собственную систему повторений, с текстом уже не связанную. В основе напева — в целом довольно протяженного — лежат пять или шесть различных попевок, которые определенным образом комбинируются. То есть все четыре музыкальных построения основаны на едином материале; они соотносятся друг с другом примерно так же, как строфы в куплетно-вариантной форме (аналогия условная, но вполне возможная).

напев	<u>a</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b'</u> <u>c</u> <u>c</u> <u>k</u>	a d e k	<u>a</u> <u>d'</u> <u>a'</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b'</u> <u>c</u> <u>c</u> <u>k</u>	<u>a</u> <u>b</u> <u>b</u> <u>b'</u> <u>c</u> <u>c</u> <u>k</u>
текст	[r]	[v-1]	[v-2]	[r]

Сразу заметно, что каждый музыкальный раздел открывается одной и той же попевкой *a* и замыкается каденционной формулой *k*. Примечательно, что раздел, соответствующий второму полустипию, вбирает в себя предыдущий мелодический материал: попевка *d'* сходна с попевкой *d* из первого полустипия, далее целиком воспроизводится юбилея из начального раздела (в схеме этот участок выделен подчеркиванием). Как показывают исследователи григорианики, это характерная особенность структуры Аллилуйи, ее жанровый признак⁵⁵; очевидно, подобное суммирование попевок могло быть вызвано исключительно музыкальными соображениями.

⁵⁵ [ГХ, 52].

Выявив мелодическую повторность, вернемся снова к проблеме членения формы. На высшем масштабном уровне, как уже было отмечено, оно происходит в соответствии с текстом; действительно, границы строк текста подтверждаются мелодическим сходством начал и окончаний. Но музыкальные разделы имеют внутри себя собственное членение — отдельные попевки завершаются ритмическими остановками; еще более оно очевидно в юбилеях, где несколько раз подряд проводятся сходные попевки («сходство разъединяет»).

Таким образом, структура текста отражена в напеве лишь в крупном плане, а внутри каждого раздела формообразование подчинено собственно музыкальным факторам; индексы **Членение и Повторность +/- , Пропорции -**.

Если по структурным показателям музыка стремится к автономии, то в области ритмики и мелодики она все же подчиняется тексту: нормы просодии оказываются соблюдены. Почти везде на ударные слоги текста приходятся относительно более длинные распевы.

Al-	le-	lu-	ia.	(a)	De	pro-	fun-	dis	cla-	ma-	vi	ad	te	Do-	mi-	ne:
∪	∪	—	∪		∪	∪	—	∪	∪	—	∪	∪	—	—	∪	∪
○	●	⊗	●	⊗	○	●	⊗	●	●	⊗	⊗	○	⊗	●	○	○
		+				+			(+)			+				-

Do-	mi-	ne	ex-	au-	di	vo-	cem	me-	am.	(a)	Al-	le-	lu-	ia.	(a)
—	∪	∪	∪	—	∪	—	∪	—	∪		∪	∪	—	∪	
⊗	●	●	⊗	○	⊗	○	○	●	●	⊗	○	●	⊗	●	⊗
	+				-		(+)		(+)					+	

Обозначения распевов в этой схеме дифференцированы: ○ короткий (2-3 звука), ⊗ средний (4-6 звуков), ⊗ длинный.

А в словах *clamavi* — *взываю*, *ad te* — *к Тебе*, *exaudi* — *услышь* ударные слоги соответствуют и мелодическим вершинам, причем генеральная кульминация достигается на слове «услышь». То есть в формировании мелодического рельефа напева участвуют не только музыкальные факторы (соединение тех или иных формул), но и вербальный фактор (смысловая значимость тех или иных слов).

По поводу звуковысотной и временной организации напева отметим следующее. Протяженность разделов определяется (пусть и не вполне точно) длительностью мелизмов; о влиянии текста здесь говорить не приходится — ведь даже его отдельные слоги оказались «оторванными» друг от друга; индекс **Время [-]**. Оценка звуковысотного единства напева в данном случае неоднозначна: опорные ступени лада (финалис *соль*, доминанта *ре*) выявлены

вполне, но в пределах столь протяженных музыкальных разделов их действие осуществляется «на расстоянии» и потому несколько ослабляется; индекс **Высотность** получит отметку [+/-].

Соберем показания всех индексов в виде сравнительной таблицы:

	Агнус	Аллилуйя
Преобразования текстового инварианта	ТекстСтрукт + СлогРасп +/- СиллХрон 0	ТекстСтрукт + СлогРасп - СиллХрон 0
Общая структура	Членение + Пропорции + Повторность +/-	Членение +/- Пропорции - Повторность +/-
Соотношение музыки и текста в звуковых параметрах	Ритмика + Мелодика +	Ритмика + Мелодика +
Особенности собственно музыкальной организации	Склад [+] Высотность [-] Время [+]	Склад [+] Высотность [+/-] Время [-]

Агнус — безусловный пример тексто-музыкальной формы. В Аллилуйе весьма значительно заявляет о себе музыкальное начало; самые важные структурные показатели не получают положительных значений, и определение формы будет, по-видимому, такое: музыкально-текстовая. Хотя, согласно общей тенденции, в средневековой литургической музыке преобладают тексто-музыкальные формы, всё же, как мы сейчас убедились, возможны исключительные случаи. В определенных жанровых условиях, в связи с определенными смысловыми устремлениями (Аллилуйя — «клич радости бессловесный») даже в григорианской монодии происходило высвобождение музыки из-под власти слова.

По-видимому, правомерно такое обобщение: в григорианском хорале существенным фактором, влияющим на общее качество формы, оказывается стиль пения. В жанрах силлабического и невматического стиля (ординарий мессы, кроме Кирие, также секвенция, антифоны оффиция) имеют место тексто-музыкальные формы; в мелизматических песнопениях (особенно тех, что содержат наиболее пространственные распевы: Офферторий, Тракт, Градуал, Аллилуйя) форма, возможно, окажется ближе к музыкально-текстовой — как в образце, который был только что рассмотрен.

III. О формах органума

Коснемся также и ближайшего «преемника» григорианской монодии — органума. Поскольку внутри этой жанровой сферы происходила интенсивная эволюция, следует упомянуть все основные типы органумов; по-видимому, формообразующая роль текста в них окажется различной. Выясним это, опираясь на самые основные признаки.

Параллельный органум — обнаруживает наиболее непосредственную близость к своему первоисточнику. Склад его гоморитмичен, вертикаль однотипна; по сути, это тот же монодический хорал, но обогащенный звучанием обертонов. Поэтому, если иметь в виду соотношение музыкального и вербального, форма не приобретает принципиально новых качеств. Если органум создан на основе хорала силлабо-невматического стиля, на него проецируются все основные свойства первоисточника: это ТМФ.

Свободный органум: «свободной» по сравнению с предыдущим типом органума становится только вертикаль (набор интервалов). Но ритмически голоса по-прежнему идентичны; значит, в соотношении музыки и текста значительных изменений также не возникает.

Мелизматический органум: ситуация меняется. Ритмическое и мелодическое строение прибавленного голоса (*vox organalis*) оказывается заметно иным, чем у голоса, содержащего первоисточник (*vox principalis*): над тем или иным выдержанным звуком хорала помещаются довольно протяженные мелизмы (до 10–15 звуков). Этот тип органума соотносится с предыдущими типами примерно так же, как мелизматический григорианский напев — с силлабическим. Растяжение слоговых длительностей, изменение пропорций строк — всё это существенно меняет облик формы; возможно, она окажется ближе к музыкально-текстовым⁵⁶.

Метризованный органум: по-видимому, конструктивная роль текста в нем сведена к минимуму. Действительно, от текста первоисточника остается лишь краткий фрагмент — одна строка или синтагма, причем и она подвергается дроблению на отдельные слоги. Каждый из сменяющих друг друга бурдонных разделов (на выдержанном звуке силлабического участка хорала) и дискантовых (на основе мелизматического участка) несет в себе всего лишь *один слог* первоисточника; при этом протяженность разделов довольно велика⁵⁷. Пожалуй, это даже не музыкально-текстовая, а собственно музыкальная форма!

Непосредственно связанный с органумом жанр — *клаузула* — обнаруживает те же качества. Для эпохи Средневековья ситуация весьма нетипичная; но факт остается фактом.

⁵⁶ Образцы этих типов органумов представлены в изданиях: [Евдокимова 1983], [Дубравская 2008, 16], [Симакова 1985, 152]. В последнем из них приведен пример того, как один и тот же хорал (троп *Sunctipotens*) становится основой сначала свободного органума, затем мелизматического.

⁵⁷ Достаточно вспомнить органум Перотина *Viderunt*; он полностью опубликован в издании: [Евдокимова 1983, 270–279].

31.2 Песни Средневековья

Более ранний пласт песенной культуры, связанный главным образом с франко-провансальской традицией XII–XIII веков, — в подавляющем большинстве песни монодические: изобилие куплетных песен (в самых разных структурных вариантах), также постепенное формирование устойчивых типов рефренных песен, которое в целом завершилось к началу XIV века. Более поздний пласт, связанный с деятельностью композиторов XIV века (Г. де Машо, Ф.Ландини), примечателен тем, что те же песенные жанры (главным образом рефренные) оказываются в условиях многоголосия⁵⁸.

В связи с монодическими образцами их принадлежность тексто-музыкальным формам почти не вызывает сомнений: хотя, как отмечают исследователи, «в средневековых светских песнях на смену однонаправленному воздействию текста на музыку пришло взаимодействие текста и музыки, то есть их соотношение стало более сложным», всё же «структурно-направляющую роль текста [в них] нельзя преуменьшать»⁵⁹. А вот относительно многоголосных песен, по-видимому, потребуются некоторые уточнения: вероятно, в творчестве профессиональных композиторов — специалистов в области «ученой» полифонической музыки — формы приобретают новое качество.

Рассмотрим два образца в условиях разного музыкального склада и разного стиля. (В предыдущем сравнительном очерке мы проводили анализ достаточно подробно, по всем основным пунктам, с целью продемонстрировать аналитическую методику; теперь же некоторые пункты могут быть опущены — мы будем останавливаться на самых необходимых показателях, в связи со спецификой данного образца.)

I. Моньо Аррасский. Песня *Amors mi fait renvoisier et chanter*⁶⁰

Согласно биографическим сведениям, Моньо Аррасский — трувер первой половины XIII века. Его имя означает «монах»; есть основания предполагать, что он был аббатом в Аррасе, то есть совмещал духовное звание со светской профессией (что, впрочем, бывало нередко в куртуазно-менестрельной среде⁶¹).

Песня, о которой идет речь, была включена в один из литературных памятников той эпохи — «Роман о фиалке» (в средневековом искусстве существовала практика интерполяции: в литературный текст включались образцы музыки). Поскольку датировка романа известна (1227–1229 г.), можно утверждать, что песня появилась не позднее 20-х годов XIII века⁶².

⁵⁸ [ПСЕ, 13].

⁵⁹ [Там же, 42].

⁶⁰ Ноты и текст взяты из: [ПСЕ, 129–131].

⁶¹ Еще один известный менестрель-клирик — Монах Монтаундонский, также настоятель монастыря.

⁶² [Там же, 71].

Жанр, указанный в источнике — «любовная песня»⁶³. Содержание текста вполне соответствует этому жанровому обозначению.

текст	строки	рифмы	слоги	перевод ⁶⁴
Amors mi fait renvoisier et chanter	[a]	a	10	Амор принес восторг, желанье петь,
Et me semont ke plus jolie soie,	[b]	b	9	Другой отрады не желаю я.
Et mi doune talent de mieuz amer	[c]	a	10	Он дал талант любить стократ сильнее,
Conques ne fis. Pour c'est fous qui m'en proie,	[d]	b	10	Чем прежде. Глупо просьбой досаждать.
Quar j'ai ami, n'en nul fuer ne voudroie	[e]	b	10	Я истинно люблю, и дар любви
De bone amour mon voloir trestourner,	[f]	a	10	Не променяю, сердце не предаю.
Ains amerai et serai bien amee.	[g]	c	10	Люблю его и буду век любить.
Quant pluz me bat et destrait li jalous,	[x]	d	10	Чем больше ревностью терзаюсь я,
Tant ai je pluz en amours ma pensee.	[y]	c	10	Тем мысль мою сильнее влечет к любви.

Однако поэтическая структура обнаруживает очевидную близость другому жанру, а именно — балладе. Строение строфы — две стопы и кауда; две последние строки оказываются рефренными (неизменно повторяются от строфы к строфе). От зрелой баллады, сложившейся в XIV веке, эта песня отличается разве что количеством строф: для баллады характерно три строфы, здесь же их шесть⁶⁵. Довольно большое число строф действительно более характерно для обычной куплетной песни — кансоны. Так что по структурным особенностям жанр песни можно определить как «ранняя баллада», еще не во всем соответствующая ее зрелому типу.

Поэтическая форма весьма стройна, отточена. Все строки содержат по десять слогов (строка [b], оказавшаяся чуть короче — скорее, случайность: в остальных строках та же строка соответствует норме). Силлабический 10-сложник, состоящий из двух полустиший (4+6 слогов), как известно, был весьма распространенным в средневековой французской поэзии⁶⁶. Рифменная система такова: в первой и второй стопе рифма перекрестная, а в кауде задействованы и обе рифмы из стоп, и новые рифмы (они приходятся на рефренные строки).

⁶³ Рукописный источник — Королевский песенник (Париж). В опубликованном виде песня есть также в зарубежном издании: Rosenberg S.N., Tischler H. *Chansons de trouveres*. P., 1995.

⁶⁴ Перевод принадлежит Ю.Столяровой.

⁶⁵ См. [ПСЕ, 51].

⁶⁶ [Гаспаров 2003, 106].

A - mors mi fait ren - voi - sier et chan - ter
 et mi dou - ne ta - lent de mieuz a - mer

et me se - mont ke plus jo - li - e soi - e,
 con - ques ne fis. Pour c'est fous qui m'en proi - e,

quar j'ai a - mi, n'en nul fuer ne vou - droi - e

de bo - ne a - mour mon vo - loir tres - tour - ner,

ains a - me - rai et se - rai bien a - me - e.

Quant pluz me bat et de - strait li ja - lous,

tant ai je pluz en a - mours ma pen - se - e.

Музыкальная структура строфы вполне отражает поэтическую. Строчное членение подтверждено каденционными окончаниями (почти всегда строки оканчиваются попевкой, приводящей к финалису *do*). Слоговые распевы невелики, поэтому пропорции строк сохраняются. А мелодическая повторность весьма точно соответствует рифменной системе: одинаковые рифменные окончания всякий раз вызывают повторение музыкальной строки. Такое «послушное» поведение мелодии с точки зрения повторности — даже сравнительная редкость для менестрельных песен: в этом аспекте обычно возникают те или иные расхождения между текстом и музыкой, здесь же — полное единогласие.

муз. строки	(a)	(b)	(a)	(b)	(b`)	(a`)	(c)	(c`)	(c)
каденции	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>do</i>	<i>cu</i>	<i>do</i>	<i>cu</i>	<i>do</i>
рифмы	a	b	a	b	b	a	c	d	c
текст. строки	[a]	[b]	[c]	[d]	[e]	[f]	[g]	[x]	[y]

Рассматривать особенности музыкальной просодии (ритмика и мелодика) мы не станем: вряд ли это внесет что-то существенное в результаты анализа. Что касается собственно музыкальной организации, здесь нужно отметить следующее. Высотная структура напева представляется сама по себе достаточно цельной — за счет регулярного возвращения к

финалису в окончаниях строк, также благодаря обыгрыванию звуков верхней квинты и нижней кварты как других опорных точек (образуется консонантный остов лада). Но временная организация происходит за счет текста, поскольку отсутствует фиксация ритма⁶⁷.

Все признаки тексто-музыкальной формы в этой песне налицо.

II. Гильом де Машо. Баллада *Biaute qui toutes aytres pere*⁶⁸

Творчество Гильома де Машо — уже середина XIV века, время расцвета рефренных песен, когда они не только приобрели свой «классический» облик, но и продолжили свою эволюцию — в сторону многоголосия. Безусловно, теперь речь идет о синтезе искусств: сочиняется поэтический текст, затем на его основе создается музыка, причем часто полифоническая⁶⁹.

Как и в песне Моньо Аррасского, строфа включает восемь строк; однако здесь преобладают 8-сложники, лишь две последние строки оказываются 10-сложными. Текстовый рефрен сводится всего лишь к одной строке. Число строк — три, что соответствует нормам жанра.

текст (1-я строфа)	строки	рифмы	кол-во слогов	перевод ⁷⁰
Biaute qui toutes aytres pere	[a]	a	8	Дама, что прекрасней всех,
Envers moy diverse et estrange.	[b]	b	8	Столь капризна, холодна.
Douceur fine a mon goust amere.	[c]	a	8	Сладость, но горчит она.
Corps digne de toute loange.	[d]	b	8	Тело выше всех похвал.
Simple vis a cuer d'aymant.	[e]	c	8	Лик прекрасен, в сердце сталь.
Regart pour tuer un amant.	[f]	c	8	Взгляд, что наповал сразил.
Samblant de joie et responce d'esmay.	[g]	d	10	Ожиданье ответа заставляет слабеть.
M'ont a ce mis que pour amer morray.	[r]	d	10	Вот причина, чтоб мне от любви умереть.

В какие же музыкальные условия помещен этот текст?

⁶⁷ В хрестоматии песня дана в ритмической расшифровке; однако мы приводим нотный текст без ритмической нотации, в соответствии с теорией «декламационного ритма». Песни первой половины XIII века, скорее всего, и предполагали такое ритмическое воплощение.

⁶⁸ См. [ПСЕ, 158–159].

⁶⁹ Примечательно, что Машо сочинил около 200 стихотворных текстов в жанре баллады, но из них лишь 42 положил на музыку [там же, 51].

⁷⁰ Этот перевод также выполнен Ю.Столяровой.

Biau - te qui to - - - tes au - tres pe - re en - vers moy di - verse et e -
 Dou - ceur fine a mon goust a - me - re, corps di - gne de tou - te lo -

stran - - - - - ge.
 an - - - - - ge.

Simple vis a cuer d'a - y - mant. Re - gart pour tu - er un a - mant. Sam blant de joie et re spon - se d'e - smay

m'ont a ce mis que pour a - mer mor - ray.

Начнем с довольно интригующего вопроса: а сколько голосов в этой композиции снабжены текстом? Баллады Машо обычно трехголосны (данный образец — не исключение). Но по отношению к тексту это трехголосие реальное или только мнимое? Однозначного ответа, по-видимому, быть не может: композитор выписывает текст лишь в одном из голосов (в данном случае в верхнем), но не дает конкретных указаний по поводу подтекстовки прочих голосов. Теоретически возможны две версии: только один голос вокальный, остальные озвучиваются инструментами; два или все три голоса — вокальные, поют один и тот же текст (хотя подтекстовка в оригинале и отсутствует). Ряд исследователей утверждают, что в балладах Машо два голоса всё же были инструментальными⁷¹.

Если придерживаться этой точки зрения, то выходит, что текст при распевании не подвергся «полифонизации». Он не претерпевает и структурных преобразований; для Машо вообще нехарактерны такие приемы, как текстовое дублирование или купирование. Но вот распевы слогов в данном образце впечатляют: два огромных мелизма (во второй половине стопы и в кауде) в сумме занимают почти половину всей строфы!

Активизация музыкального начала проявляется и по другим показателям.

— *Несовпадение членения*. Внутри стопы: на две строки текста приходятся два музыкальных построения, но их границы не совпадают (каденция наступает позже, чем окончание текстовой строки). Внутри кауды: окончания строк не всегда ясно отражены в музыке; текстовая строка [e] при распевании отмечена цезурой, но не снабжена каденцией; в конце строки [f] есть каденционный оборот, но цезура отсутствует.

— *Наличие музыкальной репризы*: Машо воспроизводит в конце кауды материал почти всего второго музыкального раздела стопы (весь мелизматический распев). Появление репризы можно было бы связать со строением текста: в конце строфы как раз появляется рефренная строка, которую целесообразно выделить каким-либо музыкальным приемом (хотя, разумеется, рефрен в тексте работает на межстрофном уровне, а реприза в музыке — на внутривокальном). Но реприза выполнена так, что какая-либо ее связь с текстом исключается: она вводится довольно незаметно, ее начало не отграничено от предыдущего изложения; в верхнем голосе цитирование материала начинается раньше, чем в остальных голосах⁷².

Далее сосредоточимся на собственно музыкальной организации формы; возможно, обнаружатся еще какие-то дополнительные аргументы «в пользу музыки». Тип фактуры, который выдержан на протяжении этой композиции, свидетельствует о значительной доле музыкального начала: трехголосная полифония на основе комплементарной ритмики. Но как

⁷¹ [Груббер 1956, 267]; [Евдокимова 1983, 144].

⁷² Это несколько напоминает то, как впоследствии в барочной сонатной форме будет вводиться реприза побочной партии.

именно полифоническое оформление музыкальной ткани влияет на соотношение музыки и текста? Голоса, не снабженные текстом, выступают лишь в качестве дополнительного украшения, или же они вносят особое качество в форму целого?

С одной стороны, если погрузиться в текстовый аспект формы, может показаться, что с добавлением двух инструментальных голосов ничего особенного не произошло: «словесная монодия» всего лишь получила «музыкальное сопровождение». Однако при рассмотрении формы в музыкальном ее аспекте оказывается, что трехголосие — столь развитое, с богатым ритмическим и мелодическим наполнением каждого голоса, — разительно отличается по качеству от одноголосия. В связи с текстом можно пренебречь показателем силлабохронности; но влияние музыкального склада на форму целого несомненно. Логика развертывания полифонической ткани неизбежно накладывает отпечаток на строение верхнего голоса, который несет в себе текст. И в любом случае индекс **Склад** уже не получит отметку «+».

Временная организация формы: на первый взгляд может показаться, что ритмическое развертывание голосов происходит несколько спонтанно, вне какого-либо объединяющего принципа. Но, с другой стороны, наименее обусловленное текстом построение — мелизматический распев — внутренне структурирован: в верхнем голосе происходит нечто вроде секвентного повторения одной и той же попевки. Правда, повторность ритмических фигур оказывается лишь локальным средством: на уровне целого она не проявляется.

А вот в плане высотной организации музыка обнаруживает весьма существенную (в контексте той эпохи) упорядоченность. Современный слушатель, вполне возможно, заметит в этой балладе некоторые отголоски «привычной» тональности, причем не только на отдельных участках композиции, но и в масштабе целого. И такое впечатление не случайно. С.Н.Лебедев, изучая особенности высотной организации в музыке XIV века, пришел к выводу, что в связи с той эпохой действительно можно говорить о тональности — об особой, исторически ранней ее разновидности. Это «модальная тональность», в которой взаимодействуют модальные принципы (опора на звукоряд) и тональные (наличие тяготений между звуками)⁷³.

Воспользуемся аналитическими методами, предложенными в работе С.Н.Лебедева, и сделаем редукцию музыкальной ткани баллады, выявив наиболее весомые созвучия (конкорды) и сняв звуки, которые имеют подчиненное положение (линейные неустои, порождающие неконкордовые созвучия⁷⁴). В первую очередь будем фиксировать консонансы, разграничивая несовершенные и совершенные (для музыки XIV века разделение созвучий на «перфектные» и «имперфектные» было принципиально важным).

⁷³ В «модальной тональности» XIV века функциональные соотношения звуков и созвучий иные, чем в классической тональности: так, вместо кварто-квинтовых связей преобладают секундовые. Но в отдельных случаях обнаруживаются очевидные проявления «собственно тональности», в первую очередь — в каденциях с обостренным вводным тоном [Лебедев 1987, 147–156].

⁷⁴ О методе выявления гармонического остова и снятия линейных неустоев см. [Лебедев 1987, 179–181].



Очевидно, что на протяжении музыкальной строфы особенно часто появляются конкорды на звуках *ре* и *соль*. В роли финалиса выступает *ре*; к нему есть выраженные тяготения (в схеме они обозначены лигами). Но следует ли отсюда, что он — преобладающий устой? Другой устой — *соль* — играет не менее значительную роль: он фигурирует в каденциях, к нему образуются довольно сильные тяготения, причем иногда они воспринимаются как «вполне тональные» (за счет акциденций). Для современного слуха звуковысотная структура этой баллады может ассоциироваться с «доминантовым ладом» (основная тоника — *соль*, но окончание происходит на *ре*).

Чтобы более уверенно судить о музыкальных закономерностях музыки Машо, потребовалось бы особенно тщательное вслушивание, «вживание» в нее. Но и беглых наблюдений вполне достаточно, чтобы прийти к выводу: в музыкальном аспекте композиция весьма тонко организована. Наверное, в контексте искусства XIV века баллады Машо оказываются таким же чудом музыкальной гармонии (в широком смысле слова), как, скажем, сонаты Моцарта — в искусстве XVIII века.

Сравним показания индексов для обоих рассмотренных образцов:

Песня М.Аррасского	Баллада Г. де Машо
ТекстСтрукт +	
СлогРасп +/-	СлогРасп -
СиллХрон 0	СиллХрон 0 (?)
Членение +	Членение +/-
Пропорции +	Пропорции -
Повторность +	Повторность +/-
Склад [+]	Склад [+/-]
Высотность [-]	
Время [+]	
<i>Т М Ф</i>	<i>М Т Ф</i>

Действительно, на закате эпохи Средневековья песенные жанры претерпели заметную трансформацию: тенденция к усилению музыкального начала вполне очевидна.

31.3. Мотет XIV века

Мотет — один из центральных жанров Средневековья-Ренессанса — на протяжении своей истории существенно менял свой облик, активно эволюционировал (потому всегда требуется уточнение, о какой историко-стилевой разновидности идет речь: мотет XIII, XIV или XVI века). Будучи жанром «ученой» музыки (знаменитый теоретик XIII века И. де Грокейе обозначал эту сферу как *musica composita*, в противовес популярно-менестрельной *musica simplex*⁷⁵), мотет предполагал использование особых ритмических и мелодических средств, сложное конструктивное решение целого — в общем, изощренную игру композиторской мысли. Такие особенности жанра во многом обусловлены сферой его бытования: по словам Грокейе, «этот вид музыки не следует представлять в присутствии простого народа (*sonum vulgaribus*), который не способен оценить его изысканность и получить удовольствие от слушания. Мотет исполняется для образованных людей и вообще для тех, кто ищет изысканности в искусствах. Обычно его можно услышать на пиршествах такой публики — ради их украшения, в то время как песня под названием рондель (*rotundellus*) звучит на пирах необразованного люда (*vulgarium laicorum*)»⁷⁶.

Мы остановимся на самой, пожалуй, изысканной его разновидности — это мотет XIV века. Он представляет интерес с двух позиций: во-первых, его политекстовость⁷⁷, во-вторых — особый, уникальный метод музыкальной организации (изоритмия, разнопараметровое остинато в теноре). Как эти два обстоятельства сказываются на соотношении вербального и музыкального начал, и предстоит сейчас выяснить.

Обратимся к мотету Г. де Машо *Lasse! je sui en aventure* (см. Приложение 1)⁷⁸. Он трехголосен, и в нем три разных текста: два из них — французские, третий — латинский.

Латинский текст, помещенный в теноре, не выписан композитором целиком: указана лишь начальная его фраза. Возможно, его озвучивание вообще не предполагалось, партия тенора могла быть доверена инструменту⁷⁹.

⁷⁵ См. [Сапонов 2004, 140].

⁷⁶ Цит. по: [Лебедев 2007].

⁷⁷ Приведем еще одно высказывание Грокейе: «мотет — это произведение, составленное из нескольких голосов, имеющее несколько текстов». Цит. по: [Муз. эстетика, 245].

⁷⁸ Ноты мотета, в современной расшифровке Л.Шраде, приводятся по изданию: G. de Machaut. *Musikalische Werke. Dritten Band // Publikation Alterer Musik*. Этот мотет целиком опубликован также в кн.: [Евдокимова 1983, 249–255].

⁷⁹ «Текст тенора (как правило, латинский) никогда не выписывался в рукописи целиком, что дает некоторые основания считать этот голос инструментальным. Впрочем, не все современные исполнители придерживаются этой традиции; [некоторые из них] распевают тенор на “стандартный” [т.е. взятый из Библии] текст» [Лебедев 2007].

Судя по начальным словам, это текст из Библии, а именно — отрывок из Второй книги царств (18-я глава, 33-й стих), где Давид оплакивает своего сына Авессалома:

Латинский текст (Nova Vulgata)	Русский текст (Синодальный перевод)
contristatus itaque rex ascendit cenaculum portae et flevit et sic loquebatur vadens fili mi Absalom fili mi Absalom quis mihi tribuat ut ego moriar pro te Absalom fili mi fili mi	И смутился царь, и пошел в горницу над воротами, и плакал, и когда шел, говорил так: сын мой Авессалом! сын мой Авессалом! о, кто дал бы мне умереть вместо тебя, Авессалом, сын мой, сын мой!

Латинский текст становится, по меньшей мере, смысловым первоисточником для обоих французских текстов: слова, которые Машо процитировал в теноре, становятся ключевыми.

Чтобы судить о связи текстов мотета с библейским первоисточником, нужно выявить структурные и образно-смысловые особенности их самих. Эти тексты (с русскоязычным переводом) помещены на следующей странице⁸⁰. В структурном отношении между ними имеются как сходства, так и различия.

1) Оба текста включают 4 строфы. Но в триплуме строфы 8-строчные, в дуплуме же 4-строчные (кроме последней строфы).

2) Заключительная строфа разрастается в масштабах: в триплуме она 11-строчная, в дуплуме 6-строчная⁸¹. Несмотря на различную протяженность строф, в обоих текстах пропорции одинаковы: три строфы равновелики, а четвертая примерно в 1,5 раза превышает заданную норму.

3) Текст триплума складывается из 10-сложников, чередующихся с 4-сложниками. В средневековой французской силлабике десятисложный стих, как упоминалось выше, имел внутреннее деление 4+6; поэтому 4-сложные стихи в данном образце возможно расценивать как неполные (сокращенные до одного полустишия). Текст дуплума складывается из 8-сложных стихов — также типичная структура для тех времен⁸².

⁸⁰ Перевод (эквиритмический) осуществлен автором данной работы на основе подстрочника, выполненного Е.В.Текановой; он представлен в диссертации С.Н.Лебедева: [1987, 267–268].

⁸¹ Можно и иначе рассматривать это нарушение строфической меры — как добавление в конце мини-атюрной строфы-«посылки», в которой происходит обобщение-вывод (как нередко бывало в куплетных средневековых песнях: [ПСЕ, 48]). Однако мы будем говорить об одной разросшейся строфе.

⁸² При подсчете количества слогов мы, как обычно, учитывали редукцию отдельных слогов — дифтонги и элизии. Поскольку при музыкальном озвучивании редуцированные слоги могут пропеваться наравне с обычными, число слогов в строке увеличивается (так, в дуплуме первые две строки каждой строфы при распевании становятся 9-сложными). Но при анализе текстового оригинала целесообразно придерживаться нормативной структуры стиха.

Текст триплума	рифмы	слоги	перевод	Текст дуплума	рифмы	слоги	перевод
J'ay tant mon cuer et mon orgueil creu Et tonu cher ce qui m'a deceu Et en vilte ce qui m'a moit eu Que j'ay failli Aus tres douls biens dont Amours pour veu A par pite meint cuer despourveu Et de la tres grant joie repeu Dont je langui.	a a a b a a a b	10 10 10 4 10 10 10 4	Сердце мое и гордость уязвлены. Бесценно то, чем обманута я, Презренно то, что так владело мной; Как жажду я Сладчайших благ, что приносит любовь. Но очень жаль: ведь сердце лишено Величайшей радости, оттого Я и томлюсь.	Lasse! je sui en aventure De morir de mort einsi dure Com li biaux Marcisus mori, Qui son cuer tant enourguilli,	e e b b	8 8 8 8	Увы! Со мной произошло То, что могу я умереть Той смертью, как погиб Нарцисс, Что сердцем был чрезмерно горд.
Lasse! einsi m'a mes felons cuers trahi, Car onque jour vers mon leyal ami Qui me servoit et amoit plus que li N'os cuer meu. Que de m'amour li feisse l'ottri. Or scay je bien qu'il aime autre que mi Qui liement en ottriant merci L'a receu.	b b b a b b b a	10 10 10 4 10 10 10 4	Увы! меня жестоко предало Сердце мое, ведь к другу верному, Что мне служил, любил больше себя, Немо оно, Любить себя оно не разрешит. Знаю – теперь другую любит он, Что милостью ответила ему И приняла.	Pour ce qu'il avoit biatué pure Seur toute hum einne creature Qu'onques entendre le dopri Ne deigna de Echo, qui pour li	e e b b	8 8 8 8	Владея чистой красотой – Превыше красоты земной, – Признаьем Эхо пренебрег, Его молившей о любви.
Si le m'estuet chierement comparer Car je l'aim tant c'on ne puet plus amer. Mais c'est trop tard: je ne puis recouvrer La soie amour; Et s'ay paour, se je li weil rouver, Qu'il ne me deingne oir ne escouter Por mon orgueil qui trop m'a fait fier En ma folour;	c c c d c c c d	10 10 10 4 10 10 10 4	Если б могла я это искупить! Люблю его, любить нельзя сильнее. Но поздно уж: я не могу вернуть Его любви; И страшно мне, что если захочу Его просить – не будет он внимать Надменности, причине моего Безумия.	Recut mort amere et obscure Mais bonne Amour d'amour seure Fist qu'il ama et encheri Son ombre et li pria merci,	e e b b	8 8 8 8	Ее же смерть была горька. Но вот Амур его сразил, Он возлюбил свою же тень, У ней взаимности прося.
Et se je li weil celer ma dolour, Desire espris d'amoureuse chalour Destreint mon corps, et mon cuer en errour Met de finer. S'aimmies que je li die ma langour, Qu'einsi morir, sans avoir la savour De la joie qu'est parfaite doucour A savourer; Et dou dire ne me doit nuls blasmer Qu'amours, besoins et desirs d'achever Mont tres passer mesure et sens oultr.	d d d c d d d c c c c	10 10 10 4 10 10 10 4 10 10 10 10	А если боль свою пытаюсь скрыть, То вспыхнет жар желанья страстного, Разрушит тело; сердца же обман Меня убьет. Лучше открыть ему мою тоску, Чем умереть, но так и не вкусив Той радости, что лишь тогда полна, Когда вкусишь. Откроюсь я – за что меня корить? Желания, страдания любви Не знают меры, разума лишат.	Tant qu'en priant mori d'ardure. Lasse! et je crien morir einsi, Car onques de mon doulz ami, Quant li m'amoit de cuer, nos cure. Or l'aim et il me het ay mi! Telle est des femmes la nature.	e b b e b e	8 8 8 8 8 8	От страсти к тени он погиб. Увы! той смерти жду и я: Мой нежный друг меня любил, Не смела я ему помочь. Теперь люблю – он разлюбил. Природа женщин такова.

4) В обоих текстах Машо выстраивает продуманную рифменную систему. В триплуме она такова: внутри каждой строфы длинные строки написаны на одну рифму, короткие — на другую; интересно, что между строфами происходит обмен рифменными окончаниями: так, вторая строфа написана на те же рифмы, что и первая, только они меняются местами (буквенная схема рифм приведена параллельно с текстом). В дуплуме рифмовки более однородны: лишь два различных окончания пронизывают весь текст. Рифменные связи возникают даже между текстами дуплума и триплума (окончание, помеченное буквой *b*).

5) Тексты связаны друг с другом не только структурно, но и по смыслу. Основная идея одинакова: страдания дамы, отвергнувшей любовь своего кавалера и сожалеющей об этом поступке. Смысловая связь с библейским первоисточником (*Ego moriar pro te*) оказывается опосредованной: оба текста, созданные Машо, не комментируют библейский сюжет и не перефразируют его; связь осуществляется лишь через ключевое слово «умереть» (французское *morir*). Оно присутствует в обоих текстах Машо, но его мотивированность иная: не глубокая скорбь по погибшему (что испытывает отец, оплакивая сына: «лучше бы умер я сам»), а мучительное чувство упущенного счастья (что присуще женской натуре: «я наконец полюбила, но уже поздно, так не лучше ли умереть»).

Если с семантической точки зрения сближение текстов вполне очевидно, то в структурном отношении возникает вопрос: как координируются друг с другом тексты триплума и дуплума, как они соотносятся во времени? Структурная общность между текстами, одинаковые пропорции строф — о чем позаботился Машо-поэт — безусловно, облегчает задачу, стоящую перед Машо-композитором. Но благополучное соединение двух текстовых форм в одновременности становится возможным лишь благодаря музыке.

Общая схема мотета (схема 1) дана на с. 285. В ней представлены триплум и дуплум со своими текстами (границы текстовых строк показаны короткими чертами — сплошными или пунктирными) и со своим ритмическим наполнением (буквами обозначены ритмические секции). Также отображены две музыкальные составляющие тенора — *color* и *talea*. Стрелками отмечены каденции.

Исследование структуры мотета начнем с проблемы членения. Она оказывается довольно непростой — вследствие того, что аспектов членения несколько.

- 1) Членение по тексту: а) отдельно в дуплуме, б) отдельно в триплуме.
- 2) Членение тенорового голоса: а) по *talea*, б) по *color*.

Строение тенора основано на таком соотношении: на три проведения *talea* приходится два проведения *color*. *Talea* проводится шесть раз, причем последние три раза — в двойном уменьшении; соответственно, *color* имеет четыре проведения.

Насколько согласованно происходит членение в упомянутых аспектах? В данном случае необходимо рассмотреть два масштабных уровня — строфический и строчной.

Первая, вторая и третья строфы текста — и в триплуме, и в дуплуме — при озвучивании получают одновременные окончания, которые заодно совпадают с границами проведений *talea*; кроме того, эти моменты подкреплены каденциями. Далее триплум и дуплум озвучивают заключительную строфу, что соответствует оставшимся трем (диминуированным) проведением *talea*. Таким образом, на крупном масштабном уровне вербальные и музыкальные факторы членения действуют согласованно. В мотете очевидно намечаются две крупные части, причем в первой — три музыкальных раздела, соответствующих текстовым строфам и проведением *talea*.

строфа 1	строфа 2	строфа 3	строфа 4		
строфа I	строфа II	строфа III	строфа IV		
TALEA-I	TALEA-I	TALEA-I	talea-1	talea-2	talea-3

Членение на более мелком (строчном) уровне рассмотрим на примере первого раздела мотета. На схеме 2 (см. с. 286) полностью выписано ритмическое наполнение дуплума и триплума и обозначены границы текстовых строк.

Обособляются ли проведения текстовых строк в каждом из голосов по отдельности? Да: почти всегда окончания отмечены ритмическими остановками (за исключением третьей-четвертой и седьмой-восьмой строк в триплуме: они при озвучивании срastaются). Имеются строчные каденции, причем одна из них отмечает окончание строки только в триплуме (она обозначена на схеме короткой стрелкой), две — фиксируют текстовые окончания в двух голосах одновременно (стрелки средней длины). Далее следует завершение всей строфы в обоих голосах, оно отмечено строфной каденцией.

Координация между текстовыми строками триплума и дуплума выражена довольно слабо, хотя чисто теоретически она вполне возможна: на две строки триплума приходилась бы одна строка дуплума. Однако Машо нарочно избежал этой возможности. Получилось следующее: на пять строк триплума приходится две строки дуплума, далее шестая строка триплума координируется с третьей дуплума, и происходит одновременное окончание строфы.

Та же ситуация наблюдается во втором и третьем разделах. А в заключительной части мотета несогласованность границ строк выражена еще более: совпадений текстовых окончаний почти нет.

В схеме 1 отражены все эти нюансы. Двойными вертикальными чертами отмечены моменты, где членение совпадает во всех голосах композиции; одинарными — одновременное окончание строк в триплуме и дуплуме; пунктирные черты — неодновременное окончание строк.

Итак, на строфном уровне тексты синхронизированы друг с другом, а на строчном уровне синхронности между ними не наблюдается. То есть индекс **Членение** получает знак +/–.

СХЕМА 1: Общая структура мотета Машо

	(№ тактов)	20	38	57	76	95	114	134	153								
триплум		строфа 1				строфа 2				строфа 3				строфа 4			
		a) (b) (b') (c) (k)	(e) (f) (e) (f) (e) (f)														
дуплум		гокет (A) (B) (K)				гокет (A) (B) (K)				гокет (A) (B) (K)				гокет (A) (B) (K)			
		строфа I				строфа II				строфа III				строфа IV			
тенор		TALEA-I				TALEA-II				TALEA-III				talea-1	talea-2	talea-3	
		COLOR-I				COLOR-II				COLOR-III				COLOR-IV			
		до	ля	ре	до	ми	ре	до	соль	ре	ля	ми	до	до	ре	ре	ми

СХЕМА 2: Ритмическая структура триплума и дуплума (в объеме первого раздела)

(текст)	строка 1	строка 2	строки 3,4	строка 5
триплум				
(ритм.секции)	(a)	(b)	(b')	(c)
(ритм.секции)	(A)		(B)	
дуплум				
(текст)	строка I		строка II	
каденции			↓ до	↓ ля

строка 6	строки 7,8
гокет, синкопы	(k)
	(K)
строка III	строка IV
↓ ре	↓ до

Выявив членение по внешним признакам, поставим следующий вопрос: вербальные или музыкальные факторы оказываются в этой композиции ведущими? кто берет на себя основную структурную инициативу — текст или музыка?

Главный фактор, по-видимому — ритмическая структура тенора: хотя бы потому, что именно она задает *протяженность* всей формы в целом и ее разделов. Talea — ритмический ряд из 14 длительностей — занимает ровно 17 тактов (в современной записи); первые три раза он проводится без изменений, причем между проведениями делается пауза в два такта. Три последующих проведения даны в двойном уменьшении, также с паузами. В результате протяженность всего тенора, а значит, и композиции в целом, оказывается строго регламентированной. (Индекс **Время** получает по отношению к тексту знак «минус»!)

Таким образом, изоритмический тенор служит и регулятором протяженности, и координатором всех слоев композиции: оба текста накладываются на этот теноровый «стержень». При этом пропорции всей композиции соответствуют исходным пропорциям обоих текстов (**Пропорции +**): начальные строфы соответствуют основным проведениям talea, а четвертая строфа (удлиненная в полтора раза) приходится на три проведения talea в уменьшении (они в сумме также в полтора раза длиннее). Машо выстраивает архитектуру весьма тщательно!

Перейдем к следующей проблеме: система повторений. В каких еще аспектах заявляет о себе повторность, кроме разнопараметрового остинато в теноре? В верхних голосах сходства в мелодическом оформлении почти не наблюдается — за исключением каденционных участков в конце 1, 2 и 3 разделов (эти участки обозначены в схемах буквой *k*). Но зато существенно выражена повторность ритмическая: на протяжении всей первой части мотета почти строго выдержан принцип панизоритмии.

Чтобы наглядно это продемонстрировать, будем рассматривать ритмические секции, соответствующие строкам текста (схема 2). Если сравнить ритмическое наполнение всех трех разделов — по триплуму и по дуплуму, — обнаружится почти полное совпадение. Примечательно то, как Машо распределяет ритмические средства: сначала он дает простейшие фигуры типа «четверть – две восьмые» или «две восьмые – четверть», в разных комбинациях (это секции (a), (b), (b'), (c) в триплуме, (A) и (B) в дуплуме); далее следует небольшой участок, выполненный в виде гокета, который сменяется синкопированием на выдержанных звуках; замыкается каждый раздел каденционной ритмико-мелодической секцией.

Очевидно, что вся ткань мотета выстраивается по принципу *периодического повторения различных структур*. В первых трех разделах структурное подобие проявляется в следующем:

- озвучивание одной строфы текста — как в дуплуме, так и в триплуме;
- одно проведение talea;
- идентичное ритмическое наполнение дуплума и триплума;

— мелодическое сходство в предкаденционных участках;
 — также одинаковая расстановка каденций (они появляются на окончаниях одних и тех же строк, что видно в схеме 1).

Поэтому все три раздела могли бы по праву называться «музыкальными строфами», а вся первая часть мотета напоминает «куплетно-вариантную форму» (в ритмическом строении — подобие, в мелодике — обновление). Следующие три небольших построения, соответствующие проведением *talea* в уменьшении, также подобны друг другу, хотя параметров сходства уже меньше: только ритмическая структура тенора и триплума (идентичные ритмические секции, привязанные к *talea*).

В плане временного развертывания мотет организован безупречно: он представляет собой периодическую структуру, воплощенную весьма последовательно. Что же можно сказать о звуковысотном объединении композиции? В музыке Средневековья-Возрождения важнейшим показателем оказывается каденционный план. В условиях модальности, где не предполагалось определенного принципа чередования устоев, возникает вопрос: есть ли в устройстве каденционного плана какая-либо индивидуальная логика (присущая конкретному образцу), или он развертывается совершенно спонтанно? Попытаемся выявить какие-либо закономерности в данном мотете. Сначала выпишем все каденции:

В строфных каденциях выявлены три устоя — *до*, *соль*, *ре*; они образуют цепь квинт, что в контексте модальности XIV века не очень типично: преобладающим соотношением опорных тонов было бы секундовое⁸³. С другой стороны, роль финалиса *ре* усиливается

⁸³ С.Н.Лебедев, указывая на это, даже вводит понятие «модальной доминанты»: это функция, которая находится секундой выше или ниже к преобладающему устою [Лебедев 1987, 153].

именно посредством его секундового окружения: ступень *do* образует к нему тяготение как на расстоянии (если сопоставить строфные каденции), так и вблизи (в пределах последней строфы); ступень *mi* периодически появляется в строчных каденциях (в том числе перед самым завершением). Почти все каденции в мотете — перфектные, на квинте или квинтооктаве, что подчеркивает весомость их ультим как устоев⁸⁴. Две имперфектные каденции на *mi* (остановка на терцоктаве) в сонантном отношении более слабые, но за счет этого модалное тяготение ультимы *mi* в финальную ультиму *re* лишь подтверждается.

То есть в плане звуковысотности форма представляется более или менее сплоченной — с учетом того, что ее протяженность довольно велика; индекс **Высотность** по отношению к тексту отрицателен.

Примечательно, что все эти особенности каденционного плана скрывают за собой еще одно обстоятельство: опорные тоны каденций обусловлены мелодическим развертыванием тенора, которое, в свою очередь, задано остинатным повторением *colog*. В данном случае каденции, частично отражая строчное деление текста, появляются в каждой строфе на одних и тех же местах (как было отмечено выше). Если бы проведение колора занимало *одну* строфу, каденционный план в каждой строфе был бы одинаков. Но поскольку *colog* не соответствует по протяженности строфе, ультимы каденций всякий раз меняются. Разнопараметровое остинато, присущее тенору, затрагивает и каденционный план мотета: временное распределение каденций привязано к *talea*, высотное же их оформление привязано к *colog*.

Подведем итоги. В рассмотренной композиции ситуация с текстом весьма осложнена: политекстовость, проблема координации двух словесных текстов в одновременности. Эта проблема решается композитором за счет продуманного использования музыкальных средств — в основном ритмических, но также и звуковысотных. Поэтому данный мотет (наверное, как и другие политекстовые мотеты XIV века) уместно отнести не к тексто-музыкальным, а к музыкально-текстовым формам. Подобный вывод подтверждает высказывание С.Н.Лебедева: «мотет является поэтической [!] формой, на которую, может быть, в большей степени, чем на какую-либо иную, повлияли зарождающиеся специфически музыкальные [!!] законы формообразования»⁸⁵.

Добавим: мотеты Машо — не только тщательно просчитанная конструкция; она порождает художественно оправданный звуковой результат, несмотря на ритмическую изощренность и «текстовую разноголосицу». Для самого автора имело большое значение «то, что звучит». Приведем несколько высказываний самого Машо. О процессе сочинения:

«Я имею обыкновение тогда считать свое произведение законченным, когда я его сам прослушаю».

⁸⁴ О классификации каденций XIV века упоминалось в § 22.3.

⁸⁵ [Лебедев 1987, 138].

И — в целом о музыке:

«Музыка — наука веселая, заставляет людей смеяться, петь, плясать, рассеивает меланхолию».

«Повсюду, где музыка — там и радость и веселье; достаточно ее услышать, чтобы прийти в хорошее расположение духа»⁸⁶.

Представление о музыке как *науке* соответствует традициям теоретической мысли Средневековья. Но одновременно в изречении Машо заявлена и эстетическая установка, которая отражает одну из важных функций музыки как *искусства* — гедонистическую. Музыка — источник удовольствия, наслаждения красотой и стройностью звучания.

Это имеет, пожалуй, непосредственное отношение и к данному мотету. Но примечательно, что композитор, воплощая принцип «науки веселой», не заботится о согласовании текстового и музыкального рядов с точки зрения их семантического наполнения. Все три текста мотета, объединяемые ключевым словом *morir*, казалось бы, настраивают на печальный лад. Но музыка — с ее синкопированными ритмами, гибкой мелодикой верхних голосов, светлым высоким регистром — способна скорее рассеивать меланхолию, чем усугублять ее.

В качестве постскриптума к этому очерку упомянем некоторые жанры, в которых ситуация и с текстом, и с музыкальной организацией примерно та же, что и в мотете XIV века.

Мотет XIII века: тоже политекстовый, и в качестве «стержня» композиции также выступает теноровый голос, только организованный иными средствами (его ритм упорядочен на двух уровнях: ритмические модусы и ордо). По-видимому, результат получается аналогичный: музыкально-текстовая форма.

Формы на cantus firmus XV века: техника письма, на которой они основаны, во многом соприкасается с изоритмической техникой. Изоритмический тенор и с.f. — два способа обработки первоисточника; оба они предполагают его ритмизацию, оstinатное повторение на протяжении композиции. Только письмо на с.f. не требует разнопараметрового оstinато и точного повтора исходного ритмического ряда (при последующих проведениях он может быть переритмизован). Поскольку партия с.f. имеет более или менее выверенную ритмическую структуру, он становится существенным фактором музыкально-временной организации целого. Кроме того, среди композиций XV и даже XVI века, выдержанных в этой технике, иногда встречаются политекстовые⁸⁷. Таким образом, формы на с.f. тоже предполагают значительную долю музыкального начала. Разумеется, каждый образец потребовал бы индивидуального рассмотрения, но мы не будем посвящать этим формам очередной очерк, лишь обозначим общую для них тенденцию.

⁸⁶ Цит. по: [Грубер 1956, 265].

⁸⁷ Примеры приводились в § 20.5.

31.4. Многоголосные песни Ренессанса

Песенная культура эпохи Возрождения отличается удивительной пестротой. Это обусловлено общими особенностями самой эпохи. Исследователи отмечают в связи с ней «невообразимое смешение “всего со всем” в любом мыслимом аспекте: касается ли это функции музыки и общих эстетических представлений о ней, или форм ее бытования, или самого музыкального языка (в плане склада и фактуры, звуковысотности, метроритма, “тематизма”), наконец, исполнения — везде внимательный взгляд обнаружит знаки разных эпох, уходящей и нарождающейся [Средневековье и Новое время]. <...> Свойства старого и нового не только соседствуют, и не просто суммируются, но образуют подчас весьма твердый сплав — особого, “ренессансного” качества»⁸⁸.

Песни той эпохи многообразны и по географическим жанровым разновидностям (утонченная французская шансон; веселая, пронизанная карнавальным духом фроттола и остроумная, насыщенная пародийными элементами виланелла), и по особенностям музыкальной организации (quasi-аккордовый склад итальянских песен, полифонизированная ткань франко-фламандских, соло с инструментальным сопровождением в песнях английских и испанских). В настоящем очерке мы остановимся на песнях гомофонно-гармонической ориентации (фроттольно-виланельного типа); выбор вполне понятен — ритмическое тождество голосов способствует ясному преподнесению текста в музыке. Но чтобы вполне в этом убедиться, нужно иметь перед глазами конкретный образец.

Музыкальный склад, о котором идет речь, допускает разные варианты названия, но они требуют тех или иных оговорок. Так, об «аккордовом складе» можно говорить лишь в переносном смысле, поскольку в эпоху Ренессанса не устоялось само понятие аккорда (вертикаль всё еще мыслилась как сумма интервалов, как вертикальный срез горизонтально развертывающейся ткани). «Гомофонный склад» — также небесспорное определение, хотя, безусловно, в ту эпоху уже постепенно формировался гомофонный тип музыкального мышления (с выдвиганием на первый план верхнего голоса). Более нейтральный термин, уместный в контексте полифонического мышления — «гоморитмический склад», «гоморитмический контрапункт»⁸⁹; им мы и воспользуемся.

⁸⁸ [РП, 20–21].

⁸⁹ Другие возможные варианты термина: «моноритмический», «равноритмический». В аутентичной теории подобный тип многоголосия обозначался как *contrapunctus simplex*.

Лауда А. де Антиквиса *Senza te, sacra Regina*⁹⁰

Жанр лауды имеет свою специфику: он находится на стыке богослужебной и светской (песенной) сферы. Уходя своими корнями еще в Средневековье (XII–XIII века), он в дальнейшем претерпевал заметные изменения, хотя его основные свойства оставались достаточно стабильными: это касается формы бытования (исполнение во время особых лаудических служб и процессий), содержания поэтических текстов (духовная тематика, обычно — молитвенное обращение к Богоматери). Ренессансные лауды по ряду признаков очевидно сближаются с фроттолами: по языку, на котором создавались тексты (народный итальянский язык — *volgare*), по типу склада, по музыкальной стилистике (характерные ритмические фигуры и мелодические обороты)⁹¹. Сближению этих жанров способствовало и то, что лауды нередко сочинялись композиторами-фроттолистами. К их числу относится и Адам де Антиквис⁹².

Поэтическая форма лауды — в ее наиболее типичной разновидности — принадлежит тому же структурному типу, что и средневековая баллата⁹³. Строфы (станцы) перемежаются неизменным рефреном (рипресой); в рипресе рифма опоясывающая; каждая станца включает две пьеды (одинаковые по соотношению рифм) и вольту. Но тексты лауд имеют и индивидуальные особенности: рипреса может проводиться в сокращении; все станцы имеют рифменную связь с рипресой.

Текст лауды Антиквиса включает 3 станцы и 4 проведения рипресы, из которых первое и последнее — полные, остальные — неполные, ограничены двумя начальными строками:

R S-I R` S-II R` S-III R

Рассмотрим строение текста более подробно. Структура стиха примечательна своей регулярностью, которая (в традиционном «музыкальном» смысле) ассоциируется с квадратностью: все строки — по 8 слогов, с тенденцией к равномерному метру (хорей). Звучание самих стихов имеет характер равномерной поступи, что, по-видимому, связано с жанровым предназначением лауды: исполнение во время процессий.

⁹⁰ Опубликована в хрестоматии: [РП, 148–149]. Ноты см. ниже.

⁹¹ Итальянской лауде посвящена кандидатская диссертация О.В.Зубовой [2012].

⁹² Итальянский композитор начала XVI века; его фроттолы и лауды публиковались в собраниях О.Петруччи. Сведения взяты из [РП, 70].

⁹³ В Средние века эти жанры формировались параллельно.

текст		рифмы	слоги	перевод ⁹⁴
<i>Senza te, sacra regina, Non si po in ciel salire. L'alma sua non po perire Che a te serve, a te s'inclina.</i>	R	a b b a	8 8 8 8	<i>Без тебя, святая дева, Небеса нам недоступны, Тот души найдет спасенье, Кто тебе смиренно служит.</i>
<i>Tu sei quella vergenella Che portasti el redemptore, Tu sei quella chiara stella Che per tutto dai splendore.</i>	S-I	c d c d	8 8 8 8	Целомудренная дева Нам Спасителя явила, Ты звездой ясной стала, Всех сияньем одаряя.
<i>Prega el tuo divin signore Verso noi a pieta s'inclina.</i>		d a	8 8	Просишь Господа за грешных, Милостива к просьбам нашим.
<i>Senza te, sacra regina, Non si po in ciel salire.</i>		R`	a b	8 8

По нотной партитуре (она приведена на следующей странице) видно, что текст почти не подвергся изменениям: лишь в сокращенном проведении рипресы имеется дублирование заключительной синтагмы.

Тип склада — гоморитмическое четырехголосие: голоса, за редким исключением, разворачиваются в едином ритме. Слоговые распевы сведены к минимуму: как правило, на один слог текста приходится один звук (то есть — в масштабе всей музыкальной ткани — одно созвучие); можно говорить о «силлабическом пении», только в условиях многоголосия. Соответственно, координация слогов по вертикали почти безупречная. Таким образом, для реализации формообразующего потенциала текста созданы все условия.

Музыкальный ритм, единый во всех голосах, идет преимущественно равными длительностями; в итоге протяженность музыкальных строк оказывается примерно одинаковой. То есть регулярность, присущая тексту, находит непосредственное отражение в музыке. Разумеется, говорить о «периодах» и «предложениях» в данном случае было бы преждевременно (метрический восьмитакт как специфически-музыкальный феномен в те времена еще не сформировался; равновеликость музыкальных построений пока что диктуется текстом, а не метрической экстраполяцией).

Правда, иногда равномерная ритмическая поступь прерывается — за счет удлинения звука в верхнем голосе, сопровождаемого синкопой в нижних голосах; это приводит к легким нарушениям периодичности на уровне строк. Но заметная структурная перемена происходит лишь в сокращенном проведении рипресы: последняя строка расширена за счет повторения синтагмы. В целом временное развертывание музыки обусловлено текстом.

⁹⁴ Выполнен Е.А.Бедуш и Т.С.Кюрегян.

Sen - za te, sac - ra re - gi - na, non si po in ciel sa - li - re.

L'al - ma sua non po pe - ni - re chea te ser - ve, a te s'in - cli - na.

Tu sei quel - la ver - ge - nel - la che por - ta - si el re - dem - pto - re,

tu sei quel - la chia - ra stel - la che per tu - to dai splen - do - re.

Pre - ga el tuo di - vin sig - no - re ver - so noi a pie - ta s'in - cli - na.

Sen - za te, sac - ra re - gi - na, non si po in ciel sa - li - re, in ciel sa - li - re.

Система повторений в этой форме демонстрирует некоторое несоответствие между текстом и музыкой; возникает ситуация, весьма типичная для рефренных песенных жанров Средневековья-Ренессанса (см. § 30.3): в тексте присутствует рефрен, но в музыкальном ряду он не выделяется (музыка в этом отношении «пассивна»). Действительно, станцы основаны на том же музыкальном материале, что и рипреса. Поскольку в станцах количество строк больше, начальное музыкальное построение (двустрочие) звучит в них дважды; в

сокращенной версии рипресы используется лишь это начальное построение, но уже с расширением. Такое совмещение двух принципов — рефренного и куплетного — в целом характерно для лауд XVI века⁹⁵, а также для родственного жанра — фроттолы-барцелетты⁹⁶.

В плане звуковысотной организации лауда Антиквиса обнаруживает отдельные признаки тонально-гармонического мышления. Но функциональные тяготения выражены лишь в каденциях — причем не во всех, а лишь в «басовых» на ультиве *ля*. В прочих каденционных оборотах, а также внутри музыкальных строк налицо признаки модальной гармонии — перемещение опорных тонов созвучий по ступеням звукоряда⁹⁷.

Каденционный план также содержит черты модальности: в нем наблюдается переменность устоев. Внутри рипресы и станцы — строчные каденции на *ми* и *ля*; полное проведение рипресы кадансирует на *ре*, а сокращенное — на *ми*. Это дает основания определять лад как *ми фригийский*; исследователи ренессансной музыки отмечают, что в данном ладу ультивы *ля* и *ре* также возможны, хотя последняя — менее употребительна⁹⁸. Но интригует тот факт, что песня, оканчиваясь полным проведением рипресы, имеет генеральную каденцию как раз на ультиве *ре*: фригийский лад оказывается «разомкнутым».

То есть музыкальная организация, даже в контексте музыкального мышления эпохи, предстает несколько ослабленной. Этим лишь подчеркивается ведущая роль текста в формообразовании.

Почти все индексы получают знак «плюс»:

ТекстСтрукт +(-), СлогРасп +, СиллХрон + ;

Членение +, Пропорции +, Повторность +/- ;

Склад [+], Высотность [+/-], Время [+].

Итак, ренессансным песням гоморитмического типа действительно присущи основные признаки тексто-музыкальной формы. По-видимому, эта тенденция распространяется и на другие жанры, для которых типичен тот же музыкальный склад. В частности — на протестантский хорал⁹⁹.

⁹⁵ [Зубова 2012, 22–24].

⁹⁶ [РП, 32].

⁹⁷ Для форм на основе гоморитмического склада это вполне естественно: с одной стороны, сам склад уже приближается к гомофонно-гармоническому (в его условиях появляются «ростки тональности»), с другой стороны, еще велика роль модальности. Ранние формы тональности XVI века (на примере музыки Палестрины) рассматриваются Ю.Н.Холоповым [2002 (2)].

⁹⁸ К.Епессен в книге «Контрапункт» дает перечень высотных положений каденций в многоголосных ладах XVI века. Эти сведения цитирует Л.С.Дьячкова: [2009, 57].

⁹⁹ На ведущую роль текста в этом жанре указывают Ю.Н.Холопов [1970], И.В.Лаврентьева [2012].

31.5. Мадригал XVI века. К проблеме «мотетной формы»

В XV–XVI веках в разных сферах музыкального искусства — в церковной, в «ученой», отчасти и в популярно-песенной — получило широкое распространение имитационное письмо. Оно доминирует в ведущих жанрах: месса, мотет, мадригал.

В связи с определенным родом полифонических композиций в отечественном и зарубежном музыковедении бытует термин «мотетная форма». И хотя отношение к нему неоднозначное (по К.Дальхаузу, «мотетной формы как таковой не существует, зато каждый мотет имеет свою форму»¹⁰⁰), термин — вместе со стоящим за ним понятием — широко применяется не только к жанру мотета, но ко всем «трем великим М» эпохи Ренессанса. Однако в его трактовке имеются некоторые расхождения.

Вот какие разъяснения к нему даются в отечественных исследованиях. В.В.Протопопов описывает основной принцип формы: «с каждой новой словесной фразой обновляется музыкальный тематизм, развертываемый имитационно»; однако добавляет, что «нередки образования гомофонного склада, контрастно вводимые в общую ткань композиции»¹⁰¹.

Н.А.Симакова, говоря о «технике сквозного имитационного письма», подразумевает тот же формообразующий принцип¹⁰²; однако «сквозное письмо» означает, что форма основана исключительно на имитациях, которые пронизывают ее с начала до конца. Т.Н.Дубравская и И.В.Лаврентьева ставят знак равенства между «мотетной» и «сквозной полифонической формой», подразумевая под ней форму чисто имитационной природы¹⁰³.

Г.И.Лыжов, разрабатывая теорию мотетной композиции (на материале мотетов О.Лассо), подробно рассматривает формы, в которых может быть реализована отдельная строка текста; выделяет среди них «синхронные», то есть выдержанные в гоморитмическом контрапункте, и «имитационные», выполненные тем или иным способом¹⁰⁴. Форма в целом, будучи комбинацией тех или иных «однострочных форм», допускает, таким образом, сочетание обоих типов склада.

На основании приведенных характеристик понятие мотетной формы можно толковать двояко: или более узко (чисто имитационная форма), или более широко (форма, в которой допустимы гоморитмические включения). Первая трактовка оправдана тем, что понятие

¹⁰⁰ Цит. по: [Лыжов 2003, 42–43].

¹⁰¹ [Протопопов 1979, 10].

¹⁰² [Симакова 2002, 419].

¹⁰³ [Дубравская 1978, 119]; [Лаврентьева 2012 (1), 98].

¹⁰⁴ Автор проводит такое сравнение: «Разница между ними <...> подобна виду дерева при разной погоде: оно ровно стоит в безветренную погоду (равноритмический контрапункт) или растрепалось на ветру (каноническая имитация), но в любом случае это одно дерево, а не два» [Лыжов 2003, 65].

получает четкие границы (речь идет о форме внутренне однородной), но при этом формы смешанного склада остаются вне его компетенции. Вторая трактовка, напротив, предполагает широкую сферу применения понятия, но зато размываются его границы¹⁰⁵.

Мы остановимся на более узкой трактовке, причем с теми уточнениями, которые предлагает в связи с данным понятием Ю.Н.Холопов. Указывая, что «способ построения ткани (далее и формы) посредством *имитационной связи* мелодических линий» в наиболее чистом виде представлен «в так называемой “мотетной” форме»¹⁰⁶, он отмечает в последовании имитационных блоков «проявление обобщающего принципа строчной формы»¹⁰⁷. Это дает основания полагать, что имитационные формы тяготеют к роду тексто-музыкальных: строчные формы, реализованные в условиях многоголосия. Однако здесь же Холопов замечает, что «веер этих форм разнообразен поразительно»¹⁰⁸; таким образом, любые теоретические обобщения (в том числе о формообразующей активности текста) потребовали бы проверки на достаточно обширном аналитическом материале.

В связи с обозначенными проблемами, с целью сравнительного анализа обратимся к двум мадригалам. Выбор жанра обусловлен особой его спецификой, некоторой «непредсказуемостью» в плане его конкретной реализации. Мадригалы предназначались в первую очередь для узкого круга музыкантов (профессионалов и просвещенных любителей), имели распространение в высших сферах итальянского общества¹⁰⁹. Этот жанр особенно располагал к экспериментам, поискам новых оттенков музыкальной выразительности, способствовал проявлению творческой индивидуальности автора. Как следствие, в мадригалах Возрождения мы наблюдаем широкий диапазон стилевых явлений. Это касается, в том числе, и способов работы композитора с текстом.

¹⁰⁵ При таком подходе и мотеты Палестрины из *Canticum canticorum* (насквозь имитационные), и мадригалы Джезуальдо (смешанного склада), и даже некоторые образцы фроттольно-виланельных жанров (с имитационными зачинами в отдельных строках, но по своей природе гоморитмичные) — будут обозначены как «мотетные формы», что кажется сомнительным.

¹⁰⁶ [Холопов 2002 (3), 257]. По-видимому, автор сам подвергает сомнению правомерность этого термина (подобно Дальхаузу).

¹⁰⁷ [Там же, 276].

¹⁰⁸ [Там же, 262].

¹⁰⁹ О сфере бытования мадригала XVI века говорится в статье Т.Н.Дубравской: [1978, 112–113].

I. Дж.Палестрина. Мадригал *Amor* (см. Приложение 2)¹¹⁰

Великий итальянский мастер уделил немало внимания этому жанру; исследователи отмечают, что в творчестве Палестрины он предстает в совершенном, классическом виде¹¹¹.

Жанр мадригала предполагал уже отдельную работу поэта и композитора. Кто именно сотрудничал с Палестриной в данном случае — неизвестно: имя поэта до нас не дошло. Стихотворение отличается стройностью и изяществом: оно складывается из двух катренов, с перекрестной рифмовкой внутри каждого, причем задействованы одни и те же окончания (они помечены буквами *x*, *y*); все строки одинаковы по протяженности. Гармоничность, симметрия поэтической формы, мягкость и утонченность поэтических образов — всё это вполне созвучно композиторскому стилю Палестрины, просветленному, эмоционально уравновешенному.

текст	строки, рифмы	кол-во слов	перевод ¹¹²
Amor, che meco in quest` ombre ti stavi	[a ^x]	11	Амур, пребывавший со мной в тени,
mirando nel bel viso di costei,	[b ^y]	11	Взирая на прекрасный лик той,
quel di che volentier detto l'avrei	[c ^y]	11	Которой я бы в тот день охотно
le mie ragon; ma tu mi spraventavi;	[d ^x]	11	Открылся в любви; ты спугнул меня.
ecco, l'erbetta e i fior dolci e soavi	[e ^x]	11	Вот травка и нежные, душистые цветы,
che preser nel passar vigor da lei,	[f ^y]	11	Что силу свою восприняли от любимой,
e`l ciel ch`acceser quei bei lumi rei	[g ^y]	11	Пока она проходила мимо них,
che tengon mio pett`ambe le chiavi.	[h ^x]	11	И небо, которое воспламенили эти два жестоких светоча, хранящие ключи от моего сердца.

Предложенная далее схема (она включает полную текстовую партитуру и каденционный план) показывает, что композитор почти не вносит изменений в текстовый оригинал: лишь в двух-трех местах подвергает дублированию отдельные синтагмы.

¹¹⁰ Ноты мадригала даются по изданию: Палестрина. Хоровая музыка / Сост. Н.Кузнецова. Л., 1973. С.69–71.

¹¹¹ «Классический мадригал» — не метафора, а вполне устоявшийся термин; пояснения к нему дает Т.Н.Дубравская: [1978, 114–117].

¹¹² Выполнен И.А.Лихачевым.

Очевидно, что многие построения оканчиваются синхронно во всех голосах, кое-где образуются и заметные цезуры (некоторые каденции будут обозначены как «точки с запятой» и даже «точки»). Если цезура и отсутствует, то «наложений» в зоне кадансирования не происходит ни разу. Каденции по своим музыкальным свойствам достаточно сильные: преобладают «басовые» и «плагальные»¹¹³.

тт.	5-6	9-10	13-14	17	22-23	26-27	30-31	35	38-39
полож. в форме	строчная	промежут.	генеральн						
число т.оконч.	4	4	2	3	4	3	4	2	4
цезура	—	—	—	—	—	♩	♩.	—	
вид кад.	(;)	(;)	(,)	(;)	(;)	(;)	(.)	(,)	(-)
	плаг.	плаг.	уск.	бас.	бас.	плаг.	тен.	лож.	плаг.
ультима	ДО	СОЛЬ	СОЛЬ	СОЛЬ	СОЛЬ	ЛЯ	СОЛЬ	ДО/ЛЯ	ДО

Одним словом, ситуация с членением здесь вполне благополучная. То же можно сказать и о соблюдении пропорций, предусмотренных текстом. Лишь последний музыкальный раздел, за счет дублирования текстовой синтагмы, несколько разрастается; впрочем, благодаря этому расширению он воспринимается более весомо, как заключительный.

Таким образом, в данном мадригале уместно говорить о *строчной форме*: все музыкальные построения имеют отчетливые границы и напрямую «привязаны» к строкам текста.

Музыкальный материал постоянно обновляется: мелодические фразы (*soggetti*), проводящиеся имитационно, в каждой строке иные. Правда, некоторые из них по мелодическим контурам сходны (то или иное сочетание поступенного движения и повтора звуков), но это сходство не воспринимается как повтор того же тематического элемента; материал, подвергающийся имитированию, не обладает особой рельефностью.

Строение музыкальной ткани имеет свои особенности. Каждая музыкальная строка получает имитационный зачин, причем с малым расстоянием вступления голосов (имитации *ad minimam*). Нередко имитации в какой-либо паре голосов сочетаются с дублировками. А продолжение строки, как правило, гоморитмическое: синхронизация голосов постепенно захватывает всю ткань и приводит к каденции. Такая фактурная модель последовательно выдерживается на протяжении всего мадригала — за исключением строки (g), которая полностью гоморитмична. В целом в этой композиции имитационное начало проявлено не очень значительно; это не «мотетная форма» в чистом виде (насквозь имитационная), а скорее форма смешанного склада.

¹¹³ Разновидности ренессансных полифонических каденций были рассмотрены в § 22.3.

Описанные особенности фактуры способствуют ясному преподнесению текста. Расхождения слогов по вертикали кратковременны (только на начальных участках строк) и незначительны (за счет малого расстояния вступления в имитациях). Как будто начало текстовой строки несколько размывается, теряет четкость, но затем «фокусировка» налаживается, и оставшаяся часть строки преподносится ясно и отчетливо.

Распевы слогов в полифонической ткани почти отсутствуют: каждый голос в отдельности озвучивает текст syllabически. Композитор уделяет внимание и требованиям просодии: на примере верхнего голоса видно, что ритмика более или менее согласуется со словесными ударениями — при том, что в условиях полифонии согласование ударений и долгот в отдельных голосах само по себе проблематично (ритмика голосов формируется прежде всего под действием музыкально-контрапунктических факторов).

A - mor,	A - mor,	che me - co in	quest om - bre	ti sta - vi
(+)	—	(+)	+	(+)

В этом мадригале Палестрины музыкальные условия озвучивания слова даже более благоприятные, чем в его же мессах, где имитационное начало выражено гораздо значительнее. Как отмечают исследователи, особенно чуткое следование тексту, простой и «прозрачный» стиль письма — характерная черта мадригалов позднего периода творчества¹¹⁴.

Вывод достаточно очевиден: перед нами образец тексто-музыкальной формы. Однако распространять этот вывод на ренессансный мадригал в целом было бы преждевременно. Ознакомимся с другим образцом.

II. К.Джезуальдо. Мадригал *Dolcissima mia vita* (см. Приложение 3)¹¹⁵

Стилевой диапазон в жанре мадригала на удивление обширен. Творения Карло Джезуальдо ди Венозы, в сравнении с тем же Палестриной, весьма убедительно подтверждают это. Поздние мадригалы Джезуальдо оказываются «другими» почти по всем параметрам: и по образно-смысловому наполнению текста, и по способам работы с ним, и по выбору музыкальных средств.

Мадригальная поэзия неисчерпаема с точки зрения вариативности структуры: на основе 7- и 11-сложных стихов поэты создавали множество индивидуальных решений. В данном случае обращает на себя внимание сочетание двух принципов: симметрия — в группировке строк различной протяженности, сквозное обновление — в парах рифмованных строк.

¹¹⁴ [Симакова 1985, 139].

¹¹⁵ Ноты — по изданию: Джезуальдо ди Веноза. Мадригалы. Л., 1972. С. 27–32. Автор текста неизвестен.

текст	строки	рифмы	слоги	перевод ¹¹⁶
Dolcissima mia vita,	[a]	х	7	Сладчайшая моя жизнь,
a che tardate la bramata aita?	[b]	х	11	зачем вам медлить, не подать мне помощь?
Credete forse che`l bel fuoco ond` ardo,	[c]	у	11	Ужель вы мните, что огонь, пылая,
sia per finir, perche torcete il guardo?	[d]	у	11	угаснет сам, раз взор вы отвратите?
Ahi, non fia mai che brama il mio desire:	[e]	z	11	Ах, если б мне желания не ведать —
o d`amarti, o morire!	[f]	z	7	вас добиться иль погибнуть!

Но еще более впечатляет эмоциональное, экспрессивное начало, которое пронизывает текст. Джезуальдо, согласно своему *видению* жанра и художественным устремлениям, обращается именно к поэзии такого рода, где усилена линия скорби, любовных мук, вплоть до трагической безысходности.

Одна из важнейших особенностей мадригалов Джезуальдо (данный пример подтверждает правило) заключается в значительном преобразовании поэтического первоисточника. Ранее мы уже рассматривали в связи с этим другой образец того же автора (*Ahi, gia mi discoloro*) и отмечали комплексное действие двух принципов: интенсивное дробление строк на синтагмы и многочисленные дублирования тех или иных синтагм.

Снова выпишем текстовый оригинал, показав возникший в нем вторичный синтаксис:

оригинал	деление на синтагмы (в музыке)
[a] Dolcissima mia vita,	[a-1] Dolcissima [a-2] mia vita,
[b] a che tardate la bramata aita?	[b-1] a che tardate [b-2] la bramata aita?
[c] Credete forse che`l bel fuoco ond ardo,	[c-1] Credete forse [c-2] che`l bel fuoco [c-3] ond ardo,
[d] sia per finir, perche torcete il guardo?	[d-1] sia per finir, [d-2] perche torcete il guardo?
[e] Ahi, non fia mai che brama il mio desire:	[e-1] Ahi, non fia mai [e-2] che brama il mio desire:
[f] o d`amarti, o morire!	[f-1] o d`amarti, [f-2] o morire!

При таком «измельчении», да еще при активном дублировании отдельных фрагментов исходная поэтическая структура вряд ли может оказать значительное формообразующее воздействие. В какой мере стиховое членение отражено в музыке? В композиции работают разнообразные музыкально-синтаксические средства — цезуры, каденции, смены фактуры; в

¹¹⁶ Этот перевод также принадлежит И.А.Лихачеву.

большинстве случаев строчное деление текста ими поддерживается. Но соответствующие музыкальные разделы дробятся на более мелкие построения, соответствующие синтагмам. Причем иногда грани между музыкальными синтагмами оказываются более выраженными, чем между музыкальными строками: так, внутри строк [с] и [d] имеются цезуры, происходят заметные смены фактуры, а сами эти строки почти сливаются друг с другом — между ними даже цезура отсутствует и каденционного оборота не предусмотрено. Особенности членения, а также все проведения текстовых синтагм отражены в схеме на следующей странице.

Вследствие того, что отдельные синтагмы многократно повторяются, пропорции текста существенно нарушены. Причем перепады величин очень велики: 11-сложная строка может быть озвучена на протяжении семи тактов, а 7-сложная растягивается до двадцати тактов.

<i>музыка (тт.)</i>	8	12	9	10	7	20
текст (сл.)	7	11	11	11	11	7

Лишь в плане повторности музыка следует за текстом: здесь действует принцип сквозного обновления — как в текстовом, так и в музыкальном аспекте формы.

Анализ структуры приводит к выводу: поэтический мадригальный текст интерпретирован композитором как прозаический. То есть перед нами образец *музыкально-прозаической формы*, хотя и созданный на основе поэтического первоисточника; подобное явление в жанре мадригала отмечает и Т.Н.Дубравская¹¹⁷. Суммируем, каковы в данном образце «черты прозы»:

а) преобразование стиховой структуры текста: мелкое членение на синтагмы, то есть выявление структурно-смыслового членения взамен стихового, заданного изначально;

б) заметные перепады протяженности музыкальных разделов, нерегулярная организация формы во времени.

Далее остановимся подробнее на фактурном оформлении мадригала. На его протяжении неоднократно происходят смены склада: имитационный / гоморитмический. Но, более того, в данном случае можно говорить о *фактурных контрастах*. Конкретные фактурные рисунки — особенно в имитационных построениях — весьма разнообразны: в них меняется ритмический пульс (от «половинных нот» до «шестнадцатых»), тип мелодического движения (то размашистое движение по диатонической гамме, то хроматическое движение в узком объеме). Причем контрасты нередко возникают на уровне весьма кратких построений. Это индивидуальная черта стиля композитора: она присуща и другим его поздним мадригалам¹¹⁸.

¹¹⁷ [Дубравская 1978, 122].

¹¹⁸ Особое значение контраста в мадригалах Джезуальдо отмечает Н.А.Симакова: [1985, 142].

ТТ. 10 20 30 40 50 60

Dolcissima..	a che tardate..	Credete / bel fuoco..	sia per finir / perche..	Ahi.. /che brama..	O d'amarti / o morire
--------------	-----------------	-----------------------	--------------------------	--------------------	-----------------------

S.I | a-1,2 | a-2 | | b-1 | b-2 b-2 | c-1 | c-3 | c-3 | d-1, d-1,2 | d-2 | e-1 | e-2 | f-1 | f-1 | f-2 | f-2 f-2 | | f-2 |

S.II | a-1,2 | a-2 | | b-1 | b-2 b-2 | c-1 | c-3 c-3 | d-1,2 | d-2 | e-1 | e-2 | f-1 | f-1 | f-2 | f-2 | f-2 | f-2 f-2 |

A. | a-1,2 | a-2 | b-1 | b-1 | b-2 b-2 | c-1 | c-2 | c-3 | d-1,2 | d-2 | e-1 | e-2 | f-1 | f-1 | f-2 | f-2 | f-2 f-2 |

T. | a-1,2 | a-2 | b-1 | b-1 | b-2 b-2 | c-1 | c-2 c-2,3 | d-1 | d-2 | d-2 | e-1 | e-2 | f-1 | f-1 | f-1 f-2 | f-2 f-2 |

B. | a-1,2 | a-2 | | b-1 | b-2 b-2 | c-1 | c-2,3 | d-1 | d-2 | e-1 | e-2 | f-1 | f-1 | f-2 | f-2 | f-2 |

кад. ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ (↓) ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓

ре	ля	ми	до#	ре	ре	ля	сиb	до	соль	соль	соль
фриг.	фриг.	фриг.	плаг.	плаг.		тен.	бас.	бас.	фриг.	фриг.	фриг.

цезура	d	d	d -	d -	d	нет	d	d -	d -	d -	нет	...
число текст. оконч.	4	4	2	3	5	—	4	5	3	5	3	3
фактура	г/ритм	имит.	имит.	г/ритм	г/р	2-ная имит.	имит.	имит.	г/ритм	имит.	г/ритм	имит.

Имитационные построения отличаются друг от друга не только по характеру тематического материала (ритмическое и мелодическое оформление *soggetto*), но и по технике выполнения. Преобладают имитации *ad minimam*; однако если в имитационное изложение вовлечены сразу четыре или пять голосов, композитор гибко варьирует расстояния вступления — см. начало строки [b], т.9; начало строки [d], т.30; вторую синтагму строки [e], т.43. Помимо имитаций на одном *soggetto*, есть и двойные: так, в строке [c] синтагма *che`l bel fuoco* озвучивается тенором и альтом, а синтагма *ond ardo* в это же время озвучивается другой мелодической фразой в партии первого и второго сопрано (см. такты 24–27); при этом даже возникает эффект «политекстовости».

Таким образом, с применением полифонических техник текстовый оригинал подвергается дополнительным «испытаниям». Лишь на гоморитмических участках координация слогов не нарушена, а распетость слогов сведена к минимуму.

В связи с мадригалами Джезуальдо необходимо особо отметить их специфическую звуковысотную организацию. Такое новаторство в области гармонии — редкость даже в контексте композиторских экспериментов позднего Ренессанса. Речь идет о хроматической модальности, причем с предельной хроматизацией лада. Мы не будем подробно обсуждать ее особенности, лишь отметим два обстоятельства, которые существенно влияют на облик формы целого:

- а) весьма широкий «гармонический амбитус», то есть набор используемых созвучий¹⁰⁰,
- б) причудливый каденционный план, спонтанный, непредсказуемый.

Метод определения гармонического амбитуса в музыке XVI в., которым мы сейчас воспользуемся, разработан Г.И.Лыжовым¹⁰¹. Это, опять же, редукция музыкальной ткани, при выполнении которой предполагается фиксировать все трезвучные вертикали и отмечать их опорные тоны (то есть звуки в басу). Чтобы показать амплитуду колебаний внутри амбитуса, целесообразно принять какой-либо тон за точку отсчета и относительно него отмерять «квинтовые индексы» прочих звуков (на сколько квинт вверх или вниз они отстоят от исходного). В данном случае за точку отсчета примем финалис *соль*.

В результате (см. нотный пример, помещенный ниже) амбитус получается весьма обширным: от минус 4 до плюс 6, то есть в пределах 10 квинтовых шагов! Максимальное удаление по квинтам вниз — в первой и последней строке. Максимальный уход по квинтам вверх — в конце второй строки: появляется звук, отстоящий на тритон (!) от финалиса.

¹⁰⁰ Это понятие разрабатывал Ю.Н.Холопов [1996, 14], также Г.И.Лыжов [2003, 244–245].

¹⁰¹ [Там же].

[a] -3 -4 0 -1 +1 0 +2 +2 +1 -2 +3 +2 +5 +4 +5 +6

[c] +2 +1 0 +1 -1 -3 0 +1 -3 0 -4 -2 0 +2 -2 -3

[e] 0 +1 -2 -1 -3 0 -1 -4 -2 0 -2 -3 -4 -3 -1 0

Если звук образован квинтами вниз — созвучие помечено черными нотами; квинтами вверх — белыми. Для ясности сверху указано, где начинается проведение очередной текстовой строки.

Каденционный план непосредственно связан с гармоническим амбитусом, поскольку некоторые из созвучий приобретают каденционное значение. Очевидно, высотные позиции каденций также образуют широкий диапазон: от *до-диез* до *си-бемоль*. Причем движение по ступеням хроматически обогащенного звукоряда, по-видимому, не содержит в себе определенной закономерности. Лишь на протяжении последней строки все более закрепляется роль устоя *соль*; но его появление не обусловлено предшествующими «тяготениями на расстоянии» (то, что мы наблюдали, к примеру, в мотете Машо), оно объясняется чисто модальной логикой: на каком звуке последовало окончание, тот и будет «главным».

Выстраивая звуковысотную структуру целого, композитор не стремится к закругленности, уравновешенности; даже в контексте ренессансного модального мышления полученный каденционный план представляется весьма нестабильным, даже «хаотическим» (особенно если сравнить его с распорядком каденций в мадригале Палестрины, где в качестве основы явно выступает финалис *до*). Казалось бы, это свидетельствует о том, что в плане звуковысотности музыка несколько сдает свои позиции, хотя бы в чем-то «уступая» тексту.

Однако структурная роль поэтического оригинала всё же очень существенно снижена. Влияние текста на музыку в большей мере проявляется не в структурном, а в семантическом аспекте: композитор активно использует риторические фигуры (например, в последней строке — *passus duriusculus* на слове *morire*), мадригализмы (особые фигуры изобразительного характера — такова фигура фуги на слове *ardo*, изображающая языки пламени).

В образно-смысловом отношении музыка Джезуальдо призвана передать — весьма сильно, остро, пронзительно — чувства человека. Одно из ключевых слов — *morire* — дает повод к сравнению этого мадригала с мотетом Машо, который был рассмотрен ранее: там фигурировало то же самое слово, но какая огромная разница в характере музыки, в эмоциональном строе!

Экспрессия у Джезуальдо достигает такой силы, что раздвигает рамки текстовой формы: чувство, которое стремится передать композитор, не может поместиться в тех пределах, что задают семи- и одиннадцатисложные стихи... Так мощный фактор-смысл приводит к значительному преобразованию исходной структуры.

И что получится в итоге — «сдержанная» тексто-музыкальная форма, как у Палестрины, или «безудержная» музыкально-текстовая, как у его младшего современника, — зависит во многом от внутреннего мира художника-музыканта.

Палестрина	Джезуальдо
ТекстСтрукт +	ТекстСтрукт –
СлогРасп +	СлогРасп +/-
СиллХрон +(-)	СиллХрон +/-
Членение +	Членение +/-
Пропорции +(-)	Пропорции –
Повторность +	
Ритмика +(-)	
Склад [+]	Склад [+/-]
Высотность [-]	Высотность [+/-]
Время [+]	Время [-]
Т М Ф	М Т Ф

Сравнив два образца, мы вполне убеждаемся в том, что жанр мадригала допускает совершенно разные варианты воплощения — и в плане работы композитора с текстом, и в области музыкальной стилистики. Так что говорить о том, к какому роду форм более тяготеет итальянский мадригал XVI века — к тексто-музыкальной или к музыкально-текстовой, — затруднительно. Можно лишь отметить, что ситуация в данном жанре неоднозначная: соотношение вербального и музыкального подвержено колебаниям.

В завершение вернемся к общей проблематике, которая была заявлена в начале очерка — имитационные формы XVI века — и наметим некоторые обобщения.

1) Имитационное письмо вызывает структурные преобразования текста. Это обусловлено тем, что голоса вступают в разное время; те, что вступили раньше, ради одновременного окончания дожидаются остальных и вынуждены дублировать фрагменты текста; голоса, вступившие позже, не всегда успевают допеть строку до конца, то есть купируют ее.

2) Если же каждый голос излагает текст без существенных изменений, осложняется ситуация с членением: несинхронное окончание строки текста в разных голосах, наложение одной музыкальной строки на другую.

3) Также встает проблема координации слогов текста: временные расхождения между голосами могут оказаться весьма существенными; в любом случае показатель силлабо-хронности не примет положительное значение.

По-видимому, одним из основных параметров, влияющих на ситуацию с текстом, оказывается *расстояние вступления голосов*. Чем оно больше, тем в большей мере заявляют о себе последствия, только что упомянутые. Максимальное «расслоение» текста в многоголосии наблюдалось бы в канонах с большим расстоянием вступления.

Примеры, иллюстрирующие эти положения, можно найти как в рассмотренных только что мадригалах, так и в тех композициях, которые упоминались в кратких аналитических очерках главы четвертой.

И чисто имитационные формы, и формы смешанного склада допускают достаточно высокую степень активности текста; если в плане членения и выстраивания пропорций не возникает существенных проблем, возможна тексто-музыкальная строчная форма — особенно в тех случаях, когда имитационность выражена не очень сильно, а гоморитмичность перевешивает. Имитационная техника как таковая становится довольно мощным фактором, воздействующим на текст.

31.6. Хоровые композиции раннего барокко

Имитационные формы XVI века были подхвачены новой эпохой и продолжали развиваться — уже в новом качестве, в ином жанровом контексте.

Так, И.В.Лаврентьева в статье «Некоторые особенности форм вокально-хоровой музыки XVIII века» описывает формы особого типа, которые имеют непосредственную связь с ренессансной вокальной полифонией. Подобные формы основаны на обновлении музыкального материала по мере озвучивания текстовых строк. Автор предлагает следующие наименования: *принцип сквозного продвижения* и, соответственно, *сквозные формы типа продвижения*¹⁰². Эти термины представляются вполне уместными; слово «продвижение» отражает особое качество, характерное именно для музыки Нового времени — динамичность, активность тематического обновления, которая обусловлена большей рельефностью самого материала.

¹⁰² [Лаврентьева 2012 (1), 98; 106].

Отличие барочных «форм типа продвижения» от их ренессансного прообраза заметно и в характере музыкального склада. Если раньше озвучивание текста могло быть насквозь имитационным («мотетная форма» как таковая), то теперь предполагается включение гомофонно-гармонических разделов (уже можно говорить о гомофонии), причем их доля в композиции целого довольно значительна. «Новая эпоха наложила на старую “сквозную полифоническую форму” новый отпечаток. Изменения обусловлены в первую очередь взаимодействием и взаимопроникновением полифонии и нового гомофонно-гармонического стиля»¹⁰³.

В своей статье И.В.Лаврентьева показывает действие указанного принципа на примере хоровых композиций XVIII века (хоры из ораторий Генделя), но отмечает, что формы такого типа создавались на протяжении всей эпохи барокко. Причем, что важно, роль словесного текста в музыке по-прежнему остается весьма значительной; по словам автора, «причина своеобразия вокально-хоровых форм XVII–XVIII веков заключается в том, что они несут в себе ясно выраженный отпечаток первоначального синкретизма музыки и слова»¹⁰⁴. То есть «формы типа продвижения», по-видимому, имеют непосредственное отношение к роду тексто-музыкальных.

В музыке раннего барокко (XVII век) выделяется еще один тип форм, генетически также связанный с вокальной полифонией Ренессанса, но наделенный иными свойствами: формы на основе *рефренного принципа*. Их подробно рассматривает М.И.Катунян; по предложенному ею определению, «рефренной будет называться тексто-музыкальная форма, которая основана на чередовании повторяющейся хоровой или же инструментальной темы (рефрена, ригурнеля) с вокальными строфами»¹⁰⁵. В таких формах осуществляется своеобразный синтез композиционных приемов и жанровых признаков: «взаимодействие принципов мотетного письма с идеей концертирования, а также проникновение актуальных в то время форм бытовой музыки, в частности строфической песни с рефреном или ригурнелем, в традиционные духовные жанры — например, мотет, а также в новые — ораторию, оперу, концерт, новый мотет»¹⁰⁶.

Такой многосоставный «сплав» представляется особенно интересным для анализа. Поэтому мы остановимся на образце рефренной формы.

¹⁰³ [Там же, 98].

¹⁰⁴ [Там же, 97].

¹⁰⁵ [Катунян 1994, 71].

¹⁰⁶ [Там же].

Г.Шютц. *Musicalische Exequien* (начальный фрагмент; см. Приложение 4)¹⁰⁷.

Сочинение в целом представляет собой духовный концерт, или мотет-концерт. Это музыка для заупокойной службы, аналог реквиема¹⁰⁸; ее можно было бы назвать «Немецким реквиемом XVII века», поскольку текст — на немецком языке.

По поводу определения жанра необходимы пояснения. В контексте музыки раннего барокко жанровое обозначение «мотет» имеет неоднозначную трактовку. С одной стороны, продолжает свое существование «старый мотет»; с другой стороны, возникает и «новый мотет», причем он допускает множество жанровых разновидностей. М.Н.Лобанова в статье «Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко» подробно анализирует эту многоплановую жанрово-стилевую ситуацию: формирование новых музыкальных стилей, в частности «театрального» (*stilus recitativus*), параллельно с использованием «старинного» стиля (*stilus antiquus*); смешение жанровых архетипов «мотет», «мадригал», «концерт». Эти тенденции были отмечены еще в аутентичной теории: у М.Преториуса в трактате «*Syntagma musicum*» фигурирует категория «*in mixto genere*»¹⁰⁹.

Композиция Шютца оказывается ближе к мотету-концерту — жанру, который сочетает в себе принципы полифонического мотетного письма, унаследованные от прошлой эпохи, и принцип сольного концертирования, типичный уже для барокко. Смены склада (имитационные и гомофонные разделы) и исполнительского состава (группа солистов и хор¹¹⁰) имеют особо важное значение для формы целого. В пределах начального раздела, который будет сейчас рассмотрен, очевидно также и действие рефренного принципа: чередование сольных строф и хорового рефрена.

Судя по содержанию текста, данный раздел соответствует песнопению Кирие в латинской мессе. В тексте противопоставление рефрена и строф вполне очевидно: рефрен двухстрочен и содержит повтор словесного материала, строфы четырехстрочны и основаны на сквозном обновлении. В рефрене первая строка меняется (последовательное обращение к лицам Святой Троицы), но вторая воспроизводится без изменений (мольба о милости). Текст сольных строф представляет собой комментарий к начальной реплике-интонации, которая озвучивается тенором соло.

¹⁰⁷ Ноты даны по изданию Peters.

¹⁰⁸ Exequien (нем.) — погребальная литургия.

¹⁰⁹ См. [Лобанова 1985].

¹¹⁰ В партитуре стоят пометки «Solostimmen» и «Chor-Capella».

(Nacket bin ich vom Mutterleibe kommen.)	Int.			(Наг явился я из материнской утробы.)
Nacket werde ich wiederum: dahinfahren, <u>der..Herr</u> hats gegeben, <u>der..Herr</u> hats genommen, der Name des Herren sei gelobet.	S-I	[a] [b] [c] [d]	12 6 6 10	Нагим я буду снова, умирая. Господь нам жизнь дает, Господь и принимает, благословенно имя Господне.
<i>Herr Gott Vater im Himmel erbarm dich über uns.</i>	^x R	[x] [r]	7 6	<i>Господи Боже, Отец Небесный, помилуй нас.</i>
Christus ist mein Leben, Sterben ist mein Gewinn. Siehe, das ist Gottes lamm das der Welt Sünde trägt.	S-II	[e] [f] [g] [h]	6 6 7 6	Христос — это моя жизнь, Смерть Его — мое благо. Видишь, вот Агнец Божий берет на себя грех мира.
<i>Jesu Christe, Gottes Sohn, erbarm dich über uns.</i>	^y R	[y] [r]	7 6	<i>Иисус Христос, Сын Божий, помилуй нас.</i>
Leben <u>wir dem Herren</u> , sterben <u>wir dem Herren</u> , darum wir leben oder sterben, so sind <u>wir des Herren</u> .	S-III	[i] [j] [k] [l]	6 6 9 6	Живем мы с Господом, умрем мы в Господе, ведь мы живем или умираем, пребывая с Господом.
<i>Herr Gott heiliger Geist, erbarm dich über uns.</i>	^z R	[z] [r]	6 6	<i>Господи Боже, Дух Святой, помилуй нас.</i>

Строфы не вполне идентичны по структуре: число слогов в строках подвержено колебаниям. Рифмы как таковые отсутствуют, но часто возникают мелкие словесные повторы — анафоры, эпифоры, «мигрирующие» ключевые слова (*Sterben* — *смерть*, *der Herr* — *Господь*). Столь тщательно отшлифованный, возвышенный по стилю высказывания, текст тяготеет скорее к поэзии, чем к прозе¹¹¹.

Музыкальный ряд содержит шесть вполне оформленных разделов, в соответствии со структурой текста. Ясному членению способствуют каденции, замыкающие каждый раздел, но особенно — смены фактуры и исполнительского состава. Более мелкое деление текста (строчное) в музыке также соблюдается — по меньшей мере, оно отмечено цезурами.

¹¹¹ Тем более что нерегулярная протяженность строк была типична для немецкой поэзии на основе тонического стихосложения.

тт.	1-7	8-13	14-25	26-31	32-41	42-50
текст	строфа I [a] [b] [c] [d]	рефр. [x] [r]	строфа II [e] [e] [f] [g] [g] [h]	рефр. [y] [r]	строфа III [i] [j] [k-1] [k-1] [k-2] [l]	рефр. [z] [r] [r]
ф-ра	гомоф.	гом./им	имитац. / монодич.	гом./им	имитац.	гом./им.
исп. состав	<i>солисты</i> (тенора, басы)	<i>хор</i>	<i>солисты</i> (сопрано 1,2 / тенор)	<i>хор</i>	<i>солисты</i> (альт, бас)	<i>хор</i>
темат.		(Г)	¬а ¬а ¬b ¬а ¬а ¬b ¬с ¬с	(Г)	¬d ¬e ¬e ¬d ¬e ¬e	(Г)
кад.	↓ <i>ми</i>	↓↓ ↓ ↓ <i>ми соль /ми</i>	↓ <i>ми</i>	↓↓ ↓ ↓ <i>ми соль /ля</i>	↓ <i>до</i>	↓↓ ↓ ↓ ↓ <i>ми до / ре / ми</i>

Полезно проследить, каким образом меняются пропорции текстового оригинала при его озвучивании в условиях переменного музыкального склада. Скорее всего, на имитационных участках строки текста подвергнутся более значительному растяжению, чем в гомофонных построениях. Действительно, так и происходит:

муз. строки (♩)	10 5 4 8	10 13	14 11 12 9	11 13	5 14 11 9	9 12+15
	S-I	^x R	S-II	^y R	S-III	^z R
текст.строки (сл.)	12 6 6 10	7 6	6 6 7 6	7 6	6 6 9 6	6 6 (6)

В первой строфе (гомофонное изложение) пропорции сохранены; во второй и третьей строфах (с большой ролью имитаций) отдельные строки текста заметно удлиняются. В первом и втором проведениях рефрена пропорции еще не нарушены, хотя вторая строка уже имеет тенденцию к разрастанию. В последнем же проведении рефрена происходит значительное растяжение этой строки, но уже за счет ее дублирования.

Рефренный принцип в этой композиции выдерживается как в текстовом, так и в музыкальном ряду. Текстовый рефрен озвучивается сходным музыкальным материалом (он обозначен в графе «тематизм» буквой Г); разные текстовые строфы получают разное музыкальное наполнение. То есть в музыке, как и в тексте, происходит противопоставление рефренных и не-рефренных разделов: не только за счет чередования tutti-solo, но и благодаря распределению тематического материала — повторяющегося и обновляющегося.

Некоторые расхождения возникают лишь на более мелком масштабном уровне. В текстовом рефрене точно повторяется вторая строка, а первая варьируется; в музыке рефренных разделов наблюдается обратное — первая музыкальная строка воспроизводится

точно (или почти точно), а вторая предстает в разных вариантах: либо кадансирует на другой высоте (второе проведение), либо значительно расширяется (третье проведение).

Фактурное оформление музыкальной ткани — немаловажный аспект организации целого — весьма разнообразно; для каждого раздела Шютц находит индивидуальные решения. Так, рефренные музыкальные разделы выполнены почти целиком в гомофонном складе, но на некоторых участках ткань несколько расслаивается — усложняется имитациями. Наибольшее богатство фактурных решений наблюдается в разделах-строфах. Здесь — и чистая гомофония (в первой строфе); и двухголосные имитации с разным расстоянием вступления (во второй и третьей строфах); и каноническая секвенция (третья строфа). Отдельные участки выполнены одногласно (вторая строфа), но и здесь есть нюансы: секвентное повторение мелодической фразы воспринимается как своеобразная «одногласная имитация», поскольку слух уже настроен на восприятие имитационных повторений тематического элемента.

Для ясного преподнесения текста, разумеется, более благоприятен гомофонный склад. Но и в полифонических построениях текст прослушивается вполне отчетливо, поскольку число голосов в них невелико.

Отдельно нужно затронуть проблему звуковысотной организации. Ю.Н.Холопов посвятил обширную статью гармонии в музыке Шютца; одно из положений статьи заключается в том, что у этого мастера раннего барокко вполне заявляет о себе тональное мышление (в большей степени, чем в ренессансную эпоху, но в меньшей — по сравнению с венским классицизмом). «Это не классическая, а барочная функциональная тональность», — поясняет автор; «в гармонии Шютца мощно пробивается организующая и направляющая роль тональных функций; специфика гармонии — в равнодействии сил модальных и тональных ладов»¹¹².

Музыкальные факторы организации в композиции Шютца непосредственно взаимодействуют с вербальными факторами, а именно: каждая музыкальная строка имеет границы, заданные текстом, но получает музыкальное наполнение в соответствии с принципами барочной тональности. Ю.Н.Холопов описывает общее устройство музыкальной строки, которая «имеет начальный оборот, развивающий участок и завершение-каданс», по известному принципу $i — m — t$. Открывает строку либо имитационное построение с реперкуссией лада (то есть с обрисовкой опорных консонансов), либо — при гомофонном изложении — гармонический оборот, демонстрирующий тонику. Далее начинается гармоническое движение — функционально оно еще несколько «рыхлое»; зато завершается строка сильным тонально-функциональным кадансом.

¹¹² [Холопов 1985, 145].

Описанная модель может работать и на более высоких масштабных уровнях. Покажем ее реализацию на примере музыки первой строфы:

Если тональная функция аккорда достаточно выражена, она обозначена буквой; если же она не вполне ясна, поставлено ступенное обозначение.

«Гармоническое ядро» вполне очевидно экспонирует тональность (e-moll): тоника — линейное движение к доминанте (фригийский оборот) — каденционное замыкание. Начальный участок гармонического движения может быть объяснен как подсистема в тональности параллели. В такте 6, по сути, образуются два «отклонения» — подсистемы с очевидными тонико-доминантовыми отношениями внутри каждой. Но по отношению к основной тональности функция этих двух временных тоник (D-dur и C-dur) выражена неярко; эти трезвучия следуют логике линейного движения — от тоника в т.5 к доминанте в т.7. То есть фригийский оборот, заявленный в начале, здесь возникает снова, но уже в усложненном виде (его члены «обрастают» подсистемами).

В пределах раннебарочной тональности возможны весьма тонкие связи между созвучиями, еще не регламентированные исключительно логикой сильных тональных тяготений; поэтому у композитора есть возможность сочинять индивидуальные гармонические структуры с разнообразными музыкально-смысловыми оттенками. Чтобы показать это, рассмотрим гармоническое строение всех трех проведений рефрена, сравним их друг с другом.

В первом проведении (тонально замкнутом) усиливается роль тонической параллели: эта функция подтверждается собственной субдоминантой и доминантой. Во втором проведении (тонально разомкнутом) роль параллели уже не столь однозначна: она сопровождается

своей субдоминантой, но этот же оборот может быть воспринят и иначе (не как T–S–T в G-dur, а как D–T–D в C-dur). Этот легкий субдоминантовый уклон приведет к тому, что каденция состоится уже в тональности субдоминанты (a-moll с пикардийской терцией)¹¹³.

Наиболее примечательно строение третьего проведения рефрена. Сначала возникает подсистема в тональности C-dur; далее субдоминантовый уклон столь усиливается, что, после обыгрывания субдоминанты C-dur, происходит каденция в тональности двойной субдоминанты (d-moll с пикардийской терцией). Каким же образом вернуться в тонику из такой — уже довольно далекой — сферы? По-видимому, спасает положение тот факт, что гармония SS, взятая в мажорном варианте, совпадает с гармонией Dr. Функционально переосмыслив этот аккорд, композитор далее естественным образом выстраивает каденцию в основной тональности.

Таким образом, хотя раннебарочная тональность и воспринимается как «рыхлая» по сравнению с классической, она обладает по-своему богатыми ресурсами. Звуковысотная организация целого — в контексте такой системы тонального мышления — оказывается вполне четкой и упорядоченной.

ТекстСтрукт +/- СлогРасп + СиллХрон +/-

Членение + Пропорции +/- Повторность +

Склад [+/-] Высотность [-] Время [+/-]

Показания индексов свидетельствуют о том, что рассмотренный образец вполне возможно расценивать как тексто-музыкальную форму. Правда, доля музыкального начала в отдельных аспектах довольно значительна: не только в области склада и фактуры (отдельные участки композиции основаны на имитационном контрапункте), но и в плане звуковысотной организации (всё большую силу набирают тонально-функциональные связи). По сравнению с ренессансными формами этот образец раннего барокко демонстрирует более «крепкую» тональную основу. Но стремление музыки к автономии заметно лишь в указанных двух аспектах; в остальном же она согласуется с текстом. Что вполне естественно для музыки, которая связана с богослужебной сферой и озвучивает священное слово.

¹¹³ На особую роль гармонии с пикардийской терцией в музыке Шютца указывает Ю.Н.Холопов: [1985, 137].

31.7. Романтическая песня сквозного строения

Классико-романтическую эпоху принято оценивать как эпоху автономно-музыкальных форм. Принципы музыкального формообразования (тональная гармония, песенная метрика) действуют не только в инструментальной музыке, но и в музыке вокальной, где они составляют серьезную «конкуренцию» словесному тексту. В главе четвертой мы рассматривали, в связи с отдельными аспектами формообразования, некоторые образцы — из Моцарта, Шуберта, Листа; было вполне очевидно, что в них музыкальные средства наделены весьма значительной ролью. В отдельных случаях текст оказывается (в структурном отношении) чуть ли не «приложением» к музыкальной форме — как в арии Моцарта, написанной в пятой форме рондо.

Но, по-видимому, в определенных жанровых условиях текст всё же сохраняет свое прежнее формообразующее значение и в эпоху автономно-музыкальных форм. По идее, усиление текстовых факторов должно происходить по мере ослабления факторов музыкальных — если, к примеру, музыкальный материал претерпевает сквозное обновление, метрическая экстраполяция выражена слабо, а в гармонии преобладает неустойчивость, вплоть до тональной разомкнутости произведения.

Для каких жанров характерны подобные особенности музыкальной организации? Отчасти — для песен эпохи романтизма (сквозная вокальная форма, или *durchkomponiertes Lied*¹¹⁴); отчасти — для оперных форм, особенно если это речитатив или целая оперная сцена сквозного строения. Сейчас мы остановимся на образце камерно-вокальной музыки.

Ф.Шуберт. Прометей (по одноименной поэме И.Гете; см. Приложение 5)¹¹⁵

Песни на стихи Гете приходятся большей частью на ранний период творчества Шуберта (1810-е годы). Примечательно, что среди них довольно много композиций сквозного строения. А среди поэтических текстов, избранных композитором, есть и такие, что написаны в форме верлибра.

Такова и поэма Гете «Прометей». В ней повествование ведется от лица древнегреческого титана, бросившего смелый вызов громовержцу Зевсу. Приведем текст поэмы целиком — в том виде, как он записан у автора.

¹¹⁴ Комментарий к этому немецкому термину дает И.В.Лаврентьева: [1978, 55].

¹¹⁵ Ноты даны по немецкому изданию (Schubert`s Werke).

строфы	текст оригинала	строки	слоги	перевод ¹¹⁶
I	Bedecke deinen Himmel, Zeus, Mit Wolkendunst, Und übe, dem Knaben gleich, Der Disteln köpft, An Eichen dich und Bergeshöhn; Mußt mir meine Erde Doch lassen stehn Und meine Hütte, die du nicht gebaut, Und meinen Herd, Um dessen Glut Du mich beneidest.	[a] [b] [c] [d] [e] [f] [g] [h] [i] [j] [k]	8 4 7 4 8 6 4 10 4 4 5	Закрой чертог небесный, Зевс, туманом туч! Как мальчик, что на лугу сбивает мак, хлещи дубы, вершины гор; землю же ты должен оставить мне, и эту хижину, что строил я, и мой очаг, чей жар в тебе рождает зависть.
II	Ich kenne nichts Ärmeres Unter der Sonn als euch, Götter! Ihr nährt kümmerlich Von Opfersteuern Und Gebetshauch Eure Majestät Und darbtet, wären Nicht Kinder und Bettler Hoffnungsvolle Toren.	[a] [b] [c] [d] [e] [f] [g] [h] [i]	7 8 5 5 4 5 5 6 6	Не знаю, кто более жалок под солнцем, чем вы, боги! Питаете вы стенаньем жертв, молитвами свое величие. Погибли б вы, если б не дети и безнадежные тупицы.
III	Da ich ein Kind war, Nicht wußte, wo aus noch ein, Kehrt ich mein verirrtes Auge Zur Sonne, als wenn drüber wär Ein Ohr, zu hören meine Klage, Ein Herz wie meins, Sich des Bedrängten zu erbarmen.	[a] [b] [c] [d] [e] [f] [g]	5 7 8 8 9 4 9	Помню, ребенком не раз я, попав в беду, обращал с надеждой взор свой на небо, словно было там ухо — жалобу услышать, иль сердце, что скорбь с униженным разделит.
IV	Wer half mir Wider der Titanen Übermut? Wer rettete vom Tode mich, Von Sklaverei? Hast du nicht alles selbst vollendet, Heilig glühend Herz? Und glühtest jung und gut, Betrogen, Rettungsdank Dem Schlafenden da droben?	[a] [b] [c] [d] [e] [f] [g] [h] [i]	3 9 8 4 9 5 6 6 7	Кто дал мне силу для борьбы с титанами? От рабства и от гибели кто спас меня? Разве не сердце, что пылало праведным огнем? Не сердце, что всегда стремилось жить в добре, обманщику вверяясь?

¹¹⁶ Перевод принадлежит М.Павловой.

V	Ich dich ehren? Wofür?	[a]	6	Чтить тебя мне? За что?
	Hast du die Schmerzen gelindert	[b]	8	Хоть раз смягчил ли ты муки
	Je des Beladenen?	[c]	6	тяжкие узника?
	Hast du die Tränen gestillet	[d]	8	Хоть раз утешил ли ты
	Je des Geängsteten?	[e]	6	страдальца несчастного?
	Hat nicht mich zum Manne geschmiedet	[f]	9	Разве не судьба и не время
	Die allmächtige Zeit	[g]	6	сотворили меня,
	Und das ewige Schicksal,	[h]	7	сего зрелого мужа,
	Meine Herrn und deine?	[i]	6	разве нет, скажи мне?
VI	Wähntest du etwa,	[a]	5	Или решил ты,
	Ich sollte das Leben hassen,	[b]	8	что жизнь проклинать я должен,
	In Wüsten fliehen,	[c]	5	бежать в пустыню,
	Weil nicht alle	[d]	4	раз не все
	Blümenträume reiften?	[e]	6	мечты мои созрели?
VII	Hier sitz ich, forme Menschen	[a]	7	Так знай же: я устрою
	Nach meinem Bilde,	[b]	5	весь род людской
	Ein Geschlecht, das mir gleich sei,	[c]	7	по моему же подобию:
	Zu leiden, zu weinen,	[d]	6	чтоб плакал, томился,
	Zu genießen und zu freuen sich,	[e]	9	наслаждался и счастливым был,
	Und dein nicht zu achten,	[f]	6	тебе не вверялся,
	Wie ich!	[g]	2	как я!

Текст складывается из семи строф неодинаковой структуры: число строк колеблется от 5 до 11, хотя оно всегда нечетно. Внутри строк — весьма значительные перепады количества слогов: от двух до десяти. Рифмы отсутствуют. Если бы не четкое строчное и строфическое деление и не особый, возвышенно-патетический строй языка, этот текст мог бы показаться вообще прозаическим — в силу нерегулярности строения. Тем больший интерес представляет его музыкальная реализация; перед композитором начала XIX века стояла довольно непривычная задача — положить на музыку текст, близкий прозе.

Шуберт почти не подвергает преобразованиям словесный материал: имеются всего лишь два случая дублирования — в V и VII строфах (см. схему на следующей странице).

Строфическое деление текста в музыке отражено вполне отчетливо; начало очередного музыкального раздела подчеркивается сменой фактуры, тональности, иногда даже изменением тактового метра. Правда, на границе первой и второй строфы происходит перегруппировка: Шуберт включает две строки следующей строфы в предыдущий музыкальный раздел.

Еще более очевидные синтаксические изменения — на уровне строк: композитор неоднократно объединяет друг с другом две или даже три строки, озвучивает их «на одном

дыхании», без цезуры (это отражено в схеме). Поскольку в самом оригинале строчное деление весьма нерегулярное и подчас очень дробное, укрупнение строк представляется вполне естественным. Вторичный синтаксис текста (крупное членение) демонстрирует меньшие перепады в протяженности текстовых отрезков, чем синтаксис первичный: слиянию обычно подлежат те строки оригинала, которые отличались особой краткостью. Иногда Шуберт допускает перегруппировку синтагм, то есть смещает границы между строками (в схеме это отмечено точкой с запятой между цифрами в верхней строчке); но такие случаи сравнительно редки.

Хотя в результате композиторской работы масштабные различия между текстовыми единицами несколько сглаживаются, явной регулярности всё же не возникает. На основе «почти прозаического текста» (верлибра) создана типичная музыкально-прозаическая форма.

такты	3+3	4	3	4	2	2	1	2	3	2	4	2; 4	3	2; 3	2	2
строфы	—	I							II				III			
строки		[a,b]	[c,d]	[e]	[f,g]	[h]	[i]	[j,k]	[a,b]	[c]	[d,e,f]	[g,h,i]	[a,b]	[c,d,e]	[f]	[g]
тон-сти	Es/g	g			As		→		(Es)↓		→		(d)↓		d → F↓	
метр, ремарки		4/4							4/4				2/2			
	<i>Kraftig</i>								<i>Etwas langsamer</i>							

1	1	1	1	2	1	1	2	2	2	3	2	3+1	4	1	1	1	1	2	4	3	2	4	2	2	2	3		
IV									V					VI				VII										
[a]	[b]	[c]	[d]	[e]	[f]	[g]	[h]	[i]	[a]	[b,c]	[a]	[b,c]	[f,g,h]	[i]	[a]	[b]	[c]	[d,e]	[a,b]	[c]	[d,e]	[f]	[g]	[f]	[g]			
→				Es		(Es)↓			→			(C)		(cis)↓		→				(C)↓		C		As			C↓	
2/2									2/2					2/2				2/2										
<i>Recit.</i>									<i>Geschwinder</i>					<i>Etwas langsam</i>				<i>Kraftig</i>										

Музыкальный песенный метр в этой композиции заявляет о себе довольно слабо. Шуберт вписывает текстовые строки или двустрочия в границы музыкальных тактов, варьирует частоту пульсации слогового ритма (скорость пропевания слогов), но получающиеся при этом группы тактов неодинаковы по протяженности — от одного до четырех тактов, причем они свободно чередуются. Если иногда и возникает периодичность на уровне двутактов, то объединения их в четырехтакты не происходит. Организация музыкального времени осуществляется за счет совместной работы двух факторов: протяженность отрезков текста и тактовая «сетка». По-видимому, первичным здесь

оказывается вербальный фактор: нерегулярность в группировке тактов обусловлена длиной тех или иных текстовых фрагментов, с которыми работает композитор.

В тонально-гармоническом аспекте композиция демонстрирует сплошную неустойчивость. Это проявляется даже в масштабе целого: вся она — довольно внушительная по масштабам — оказывается тонально разомкнутой. Начало — в тональности *g-moll*: в ней выдержано построение, охватывающее первые пять строк. Но и эта тональность утверждается не сразу; в фортепианной партии начальный гармонический оборот функционально неясен, его можно объяснить по тональности *Es-dur*, да и то с нарушением естественной логики: *D-S-T* (возможно, это одно из музыкальных воплощений дерзости Прометея — средствами гармонии). Окончание всей песни — в тональности *C-dur*: в ней выдержан весь заключительный раздел, соответствующий последней строфе текста.

Если рассматривать тональный план более детально, мы обнаружим весьма интенсивное модуляционное движение (см. схему). Каждый раздел — гармонически ходообразен, кроме начального изложения в *g-moll* и последнего раздела в *C-dur*. Возможно, это обусловлено стремлением передать смысл текста, выразить смятенный дух героя, который в начале монолога изливает свой гнев, изъясняется резкими репликами (нередко вопросительными), а в конце — утверждает в своей главной мысли: принести свободу людям, поработанным волей богов Олимпа¹¹⁷.

Вся песня в плане структуры тоже может расцениваться как огромный ход — в аспекте и метрической организации, и гармонии, и, наконец, тематизма. Достаточно индивидуализированный музыкальный материал, отмеченный характерным фактурным рисунком, рельефной мелодикой, жанровыми признаками (маршевость), возникает лишь в последнем разделе.

Характер вокального интонирования (способ озвучивания текста) на протяжении песни — то чисто речитативный, то промежуточный между речитативом и кантиленой, в манере ариозо. То есть и в этом аспекте музыкальное начало несколько снижено, зато более выражено вербальное. Слоговые распевы практически отсутствуют; ритм вокальной партии (отчасти и мелодический рисунок) гибко следует за акцентной структурой текста.

¹¹⁷ Для ранних песен Шуберта довольно характерны частые модуляции, по-видимому, и обусловленные попыткой композитора отразить всевозможные детали вербальной семантики. Вот что пишет по этому поводу Ю.Н.Хохлов: «В юные годы Шуберт стремился к выделению и индивидуальной характеристике даже самых мелких сдвигов состояния, к музыкальной “расшифровке” эмоционального смысла даже отдельных слов. В этих целях он применял и тональное движение. Поэтому в ранних его песнях оно необычайно интенсивно, “беспокойно”». И далее: «Окончание песни не в той тональности, в которой она начиналась, как правило, определяется значительностью диапазона образного развития, приводящего к качественно новому образу» [Хохлов 1987, 161; 167].

В контексте классико-романтического формообразования композиция, написанная в виде хода, выглядит явно необычно; она должна иметь некие внемузыкальные обоснования. Так, если вспомнить аналогичный случай из музыки венских классиков — четвертую часть «Пасторальной симфонии» Бетховена («Гроза»), — то там ходообразное строение целого было обосновано «внутренним словом» — программой. У Шуберта нестабильность музыкальной структуры оправдывается «внешним словом» — текстом поэмы Гете, который озвучивается в вокальной партии и оказывает на музыку как семантическое воздействие, так и структурное.

На основании результатов анализа можно заключить, что данной песне действительно присущи некоторые свойства тексто-музыкальной формы. Это, прежде всего, заметное ослабление музыкального начала: действие тональной гармонии и песенного метра оказывается явно ограниченным (тональная разомкнутость, нерегулярные группировки тактов). С другой стороны — существенная доля вербального: и ритмическое оформление вокальной партии, и общая организация музыкального времени осуществляется во многом посредством текста, хотя его власть оказывается всё же небезграничной (слоговой ритм обусловлен и метроритмическими музыкальными факторами, а текстовый оригинал подвергся синтаксическим изменениям).

Если обратиться к «шкале словесно-музыкального формообразования» и мысленно расположить на ней все образцы, которые были рассмотрены в наших очерках, то песня Шуберта в сравнении с григорианским напевом *Agnus Dei*, монодической балладой Моньо Аррасского, хоровой лаудой А. де Антиквиса всё же окажется ближе к «музыкальному полюсу». Но вместе с тем в сравнении с другими песнями того же Шуберта (тонально замкнутыми, с более регулярной структурой и рельефным тематизмом) «Прометей» был бы ближе к «вербальному полюсу».

Жанровая принадлежность этого сочинения, по-видимому, неоднозначна: безусловно, перед нами не песня (*Lied*) в чистом виде — хотя бы потому, что в тексте отсутствует регулярная строфика, а музыкальная структура также не содержит регулярности. Необходимо учитывать и тип вокальной партии, более близкий к речитативу, чем к кантлене. По-видимому, в «Прометее» есть жанровые ростки, тянущиеся к музыкальному театру; это композиция по типу монологической оперной сцены.

Отметим, что в творчестве Шуберта это не исключительный случай, а один из возможных типов вокальной композиции. Упомянем похожие образцы: «Вознице Кроносу» и «Антигона и Эдип» на слова Гете; «Группа из Тартара» и «Прощание Гектора» на слова

Шиллера. Причем «Антигона» и «Прощание Гектора» выдержаны в духе оперного диалога: в нотах проставлены ремарки — имена действующих лиц.

Исследователь песенного творчества Шуберта Э.А.Стручалина относит подобные явления к «драматическим формам». Объяснение термина таково: формы, которые ближе не к песням на поэтический текст, а к «действенным» оперным сценам на основе драматического слова. Автор причисляет к ним «смешанные формы, сочетающие разнородные структуры, отчасти — песни, которые зависят от синтаксиса стиха и от него получают свою форму»; отмечает в них «особое значение слова как одного из основных факторов формообразования»¹¹⁸.

Столкнувшись с такими «жанровыми гибридами», мы переходим из сферы камерно-вокальной музыки в другую жанровую сферу — оперу. Среди сквозных оперных сцен, по видимому, также возможны формы типа тексто-музыкальных, но с подключением еще третьего фактора — сценического¹¹⁹.

В заключение отметим, что в оперной, а также кантатно-ораториальной музыке имеется тип формы, который почти бесспорно относится к тексто-музыкальным: *речитатив*. Его, кстати, также упоминает Э.А.Стручалина в перечне «драматических форм».

В речитативе, особенно *сессо*, зависимость музыкальной структуры от текста вполне очевидна. Ритмика — выровненная, следующая за словесными ударениями; членение — по фразам текста; песенный метр не работает; тональная организация — обычно ходообразная. Все особенности, обнаруженные нами сейчас в «драматической песне», максимально проявляются в оперном речитативе.

Показательно, что говорят по поводу него сами композиторы. П.И.Чайковский в своей статье об опере «Русалка» Даргомыжского¹²⁰ пишет следующее: «Известно, что речитатив, будучи лишен определенного ритма и ясно очерченной мелодичности, еще не есть музыкальная форма, это только связующий цемент между отдельными частями музыкального здания, необходимый, с одной стороны, вследствие простых условий сценического движения, с другой же стороны, как контраст к лирическим моментам оперы».

Итак, в классико-романтической вокальной музыке принцип зависимости музыки от текста всё же находит проявление, но лишь в определенных жанровых условиях.

¹¹⁸ [Стручалина 1994, 148].

¹¹⁹ Для сквозных оперных сцен Ю.Н.Холопов даже вводит термин «формы сценического действия» — в статье «Формы оперные» [Холопов 2012, 343].

¹²⁰ Статья была впервые опубликована в газете «Русские ведомости» от 14 сентября 1873 г. Она вошла в издание: Чайковский П.И. О композиторском творчестве и мастерстве. М., 1964. С. 186–187.

31.8. Обобщение результатов анализа

Результаты, полученные при анализе образцов отдельных жанров, а также при беглом обзоре связанных с ними жанров, необходимо суммировать и по возможности обобщить. Снова сделаем оговорку, что в пределах данной работы мы не стремимся к широкому охвату исторических и жанровых реалий (в диапазоне от раннего Средневековья до классицизма-романтизма включительно). Одна из задач, которая была поставлена — подтвердить на конкретных примерах основные тезисы, заявленные в начале главы: о реализации тексто-музыкальных форм в разные эпохи и в различных жанрах.

В предлагаемой ниже таблице указаны столетия, наименования жанров (которые с той или иной степенью подробности были сейчас затронуты), также приведены краткие характеристики: особенности работы с текстом и закономерности собственно музыкального формообразования. В правом столбце указано, к какому роду форм тяготеет указанный жанр.

Век	Жанр (жанровая сфера)	Связь текста и музыки; особенности работы с текстом	Музыкальные особенности (склад; основные формо- образующие средства)	Род формы	
с V	<i>Григорианский хорал</i>	Синкретизм слова и музыки либо работа с текстовым инвариантом	Монодия. Модальная ладовая организация. Формульный мелодический материал. Нефиксированный ритм		
	- <i>силлабический</i>	Текст в неизменном виде			ТМФ
	- <i>мелизматический</i>	Слоговые распевы			МТФ ?
	<i>Органум</i>	Текст первоисточника как исходный оригинал			
IX	- <i>параллельный</i>	Текст в неизменном виде	«Утолщенная монодия»	ТМФ	
X	- <i>свободный</i>	Текст в неизменном виде	Мелодическое обособление голосов при идентичном ритме	ТМФ	
XII	- <i>мелизматический</i>	Слоговые распевы	Ритмическое обособление голосов	МТФ ?	
XIII	- <i>метризованный</i>	Огромные слоговые распевы. Текст почти отсутствует (в теноре — краткий фрагмент)	Полифония: ритмич. контраст между тенором и др. голосами, зачатки имитаций (stimmtausch). Модусная ритмика	МФ!	
с XI	<i>Средневековые песни</i> (монодические)	Синкретизм слова и музыки (либо подстановка новых слов к напеву)	Монодия. Модальная высотная организация. Нефиксированный ритм	ТМФ	

XIII	<i>Клаузула</i>	Текст отсутствует	Характер многоголосия — как в метризованном органуме. Организация целого на основе тенора (ритмич. модусы, ордо)	МФ!
	<i>Мотет XIII в.</i>	Политекстовость	Как в клаузуле	МТФ
XIV	<i>Изоритмический мотет</i>	Политекстовость	Развитая полифония (свободно сочиняемый мензуральный ритм; контраст между голосами). Организация целого на основе изоритмического тенора	МТФ
	<i>Песни позднего Средневековья (многоголосные)</i>	Имеется созданный поэтом текстовый оригинал. Его преобразования: возможны слоговые распевы	Нередко — развитая полифония (комплементарная ритмика на мензуральной основе)	МТФ
XV	<i>Композиции на с.f.</i> (в мессах, мотетах Дюфаи, Окегема, Обрехта)	Распевы; дублирование и купирование слов; несинхронное пропевание слогов	Полифония; ритмический контраст между тенором и прочими голосами. С.f. как «стержень» муз. организации	МТФ
XVI	<i>Композиции на основе имитационного письма</i> (мессы и мотеты Палестрины, Лассо)	Дублирование и купирование слов, синтагм	Развитая имитационная полифония (в основе). Намечается тематическое «выделение» мелодич. фраз, на которые пишутся имитации.	ТМФ / МТФ
	<i>Мадригал</i> (Палестрина, Вилларт, Джезуальдо, Монтеверди и др.)	Более мелкое членение текста; дублирование	Чередование имитационных и гоморитмических разделов. Модальная диатоника либо хроматика	ТМФ / МТФ
	<i>Песни гомофонно-гармонической ориентации</i> (фроттолы, виланеллы)	Текст обычно в неизменном виде (возможны дублирования)	Гоморитмический склад (по качеству приближается к гомофонно-гармоническому). Вызревание тональной гармонии на модальной основе	ТМФ
XVII	<i>Мотет (духовный концерт) – Г.Шютц и др.</i>	Последовательное озвучивание текста, возможно дублирование.	Смены склада (как важный фактор членения формы). Наличие рефрена	ТМФ
	<i>Протестантский хорал</i>	Последовательное озвучивание текста. Иногда – распевы.	Гоморитмический склад. Вызревание тональной гармонии	ТМФ

XVIII	<i>Арии</i> (в операх Генделя, кантатно-ораториальных сочинениях Баха)	Интенсивное дублирование!	Склад полифонический либо смешанный. Вполне развитая тональная гармония	МТФ
	<i>Речитатив secco</i> (в операх, ораториях, кантатах)	Последовательное озвучивание текста	Связующая функция речитатива => тональная неустойчивость	ТМФ
XIX	<i>Куплетные песни и романсы</i>	Текст в неизменном виде либо с некоторыми преобразованиями	Гомофонный склад. Классическая метрика, тональная гармония	МТФ
	<i>Песни сквозного строения</i>	Текст не претерпевает значительных изменений	Сквозное тематическое и фактурное обновление, «рыхлость» формы	ТМФ (?)
XX

Действительно, в Средневековье тексто-музыкальные формы составляли основу. Но уже тогда имели место отклонения от этой общей тенденции — даже внутри одной и той же жанровой сферы.

Эпоха Ренессанса с точки зрения соотношения музыки и слова оказывается неоднородной: на ее протяжении сосуществуют сложные полифонические композиции с явным усилением музыкального начала (*musica composita*) и «незатейливые» песенки гоморитмического склада (*musica simplex*).

Достаточно очевидно, что ТМФ не совсем «сошли со сцены» в эпоху Нового времени. Эпоха барокко в области вокальной музыки унаследовала основные принципы предшествующей эпохи.

С окончательным формированием тональной гармонии и песенного метра (генетически связанного с поэтической строфой, но затем обретшего статус автономно-музыкального фактора) в музыке с текстом произошло очевидное перераспределение ролей. Как правило, текст уже не имеет решающего значения для формообразования. Однако и здесь возможны исключения.

Всё же тексто-музыкальная форма — детище средневеково-ренессансной культуры. Ю.Н.Холопов вполне обоснованно вводит оппозицию «ТМФ — АМФ», связывая ее с общей тенденцией исторической эволюции формообразования. Переход к формам автономно-музыкальным означал *радикальные перемены в музыкальном мышлении*: окончательно изживает себя синкретизм музыки и слова, утверждается осознание музыки и словесности

как отдельных искусств: музыка теперь самодостаточна, она не нуждается в «поддержке со стороны». Как поэт-певец, рожденный в эру синкретизма, не мог мыслить музыку и слово раздельно, так и композитор, рожденный в эру разделения искусств, не способен мыслить их как абсолютное единство. А композитор, живущий уже в эпоху автономии музыки, мыслит в первую очередь автономно-музыкальными категориями. Поэтому формы, рожденные в классико-романтическую эпоху, но демонстрирующие повышенную долю вербального начала, воспринимаются скорее как «реликты» ТМФ.

Рассматривая историю европейской музыки «с высоты птичьего полета», принимая во внимание общую тенденцию (постепенная, но неуклонная автономизация искусства музыки), мы должны также и обращаться к ней с «увеличительным стеклом», учитывать конкретные исторические реалии. И тогда мы увидим, что практически в любую эпоху совместно существовали формы разного рода. Эволюция музыкального формообразования — от полного подчинения музыки тексту до полной ее независимости от него — вырисовывает не прямую линию, а скорее некое подобие спирали.

31.9. XX век и тексто-музыкальная форма

В последней строке итоговой таблицы поставлено многоточие. Потому что формы музыки XX века с трудом поддаются какой-либо классификации — в том числе и с точки зрения соотношения музыкального и вербального начал.

Искусство XX столетия ставит перед исследователем очень непростые задачи, поскольку само художественное мышление эпохи на редкость противоречиво и непредсказуемо: мысль художника устремлена в доселе невиданные и неслыханные миры. Ю.Н.Холопов в статье «О сущности музыки» констатирует: «В наше время, когда XX век прошел, стало окончательно ясно, что минувшее столетие — период какого-то гигантского перелома в эволюции музыки, самой ее сущности, в развитии культуры, чуть ли не самой сущности человека»¹²¹.

В искусстве удивительным образом сочетаются древность и современность, традиции и новаторство. По словам Н.А.Гавриловой, «искусство XX века обладает особой концентрацией художественно-исторического времени и пространства, являясь обобщением совокупного опыта предшествующих эпох и разных национальных школ. В ней спрессовано пространство и время. Сомкнули свои границы века. <...> Диалог прошлого и настоящего — едва ли не главная тема, которую так или иначе осмысливает современный художник в своем творчестве»¹²².

¹²¹ [Холопов 2003 (2), 6–7].

¹²² [ИЗМ XX, 9].

Исходя из этой оппозиции, попытаемся хотя бы наметить некоторые тенденции в интересующей нас области. Если в XX веке «возможно всё», не обнаружатся ли там и некие аналоги тексто-музыкальных форм?

Начнем с тех явлений, которые так или иначе связаны с *установкой на «новое»*.

Некоторые из них уже упоминались во второй главе. Это *фонетическая музыка* — использование фонем и слогов в качестве музыкального материала (когда текст как таковой уже не существует). Это особые способы озвучивания текста: *мелодекламация* — напевное чтение на фоне звучащей музыки; *ритмодекламация* — ритмичное произнесение текста; *особые типы пения* (музыкальные чтения Гнесина и Sprechgesang Шёнберга) с частично фиксированной высотой звука. Если соотнести эти явления с основными принципами тексто-музыкальной формы, то их оценка будет неоднозначной.

Так, мелодекламация и ритмодекламация предполагают, по сути, «контрапункт» двух форм — текстовой и музыкальной, их параллельное развертывание; если и привлечь здесь наш термин, то в особом смысле: форма «текстовая-и-музыкальная». Частично нотированное пение, казалось бы, вполне располагает к тексто-музыкальной форме, поскольку манера интонирования близка речевой (музыкальное начало заметно снижено). Но чтобы подтвердить или опровергнуть это предположение, понадобится индивидуальное рассмотрение каждого конкретного образца. Так, в «Лунном Пьеро» Шёнберга есть номера, где музыкальный пласт, сопровождающий партию голоса, столь сложен и самодостаточен (он образует хитроумную полифоническую форму), что вряд ли уместно говорить о преобладании вербального начала.

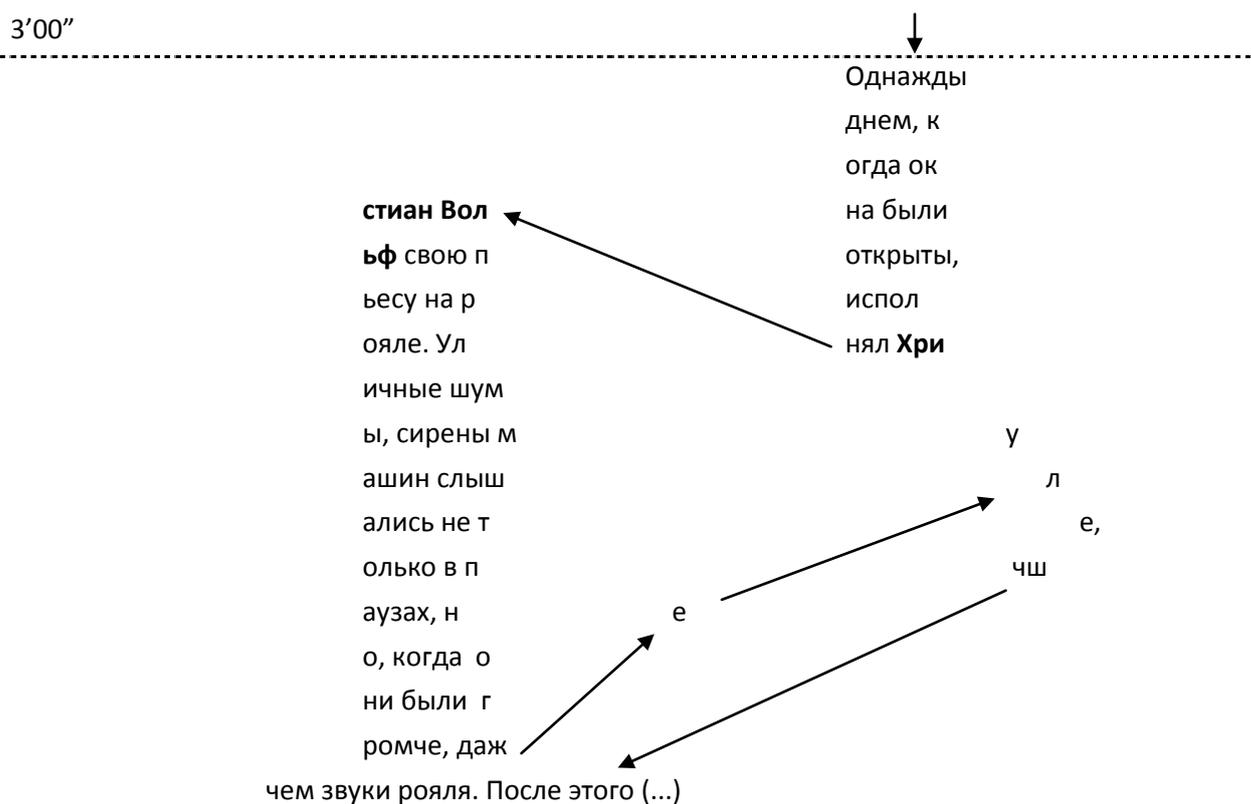
Возможна и еще более необычная ситуация: *словесный текст* осознается и преподносится композитором как *музыкальное произведение*. Может быть, это всего лишь мистификация; вероятно, здесь более важен момент психологический, чем композиционно-технический. Однако подобные явления заслуживают того, чтобы остановиться на них подробнее.

Дж.Кейдж по поводу двух своих знаменитых опусов — «*Лекция о Нечто*» и «*Лекция о Ничто*» (1959) — утверждал: «я сочиняю лекцию точно так же, как и музыкальное произведение»¹²³. Что же особенного в этих, казалось бы, чисто литературных творениях? Поскольку их исполнение предполагает чтение вслух, музыкальное начало проявляется по ряду параметров: звуковысотность — в напевном произнесении текста; ритм — в ритмичности его чтения; метр — в регулярности организации (текст делится на строки, в каждой содержится по четыре «такта»); форма — как объединение строк в многоуровневую

¹²³ Цит. по: Дроздецкая Н.К. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни // Проблемы нотации в музыке XX века / Сост. Г.И.Супонева. М., 1993. С. 104.

структуру (в «Лекции о Ничто» каждые 12 строк образуют раздел, всего таких разделов 48, причем они сгруппированы в пять крупных неравных частей). Ю.Н.Холопов, которому принадлежит приведенный здесь анализ, вводит даже специальный термин — *лексимузыка*¹²⁴.

В другом опусе Кейджа — «*Неопределенное*» (1957) — задействованы необычные приемы записи словесного текста: он дается в виде своеобразной «графической партитуры». И при просмотре ее возможны аллюзии на те или иные музыкальные структуры: так, по мысли Т.В.Чередниченко, «графическое расположение букв моделирует тематическое дробление, мотивную работу, даже сериалистские инверсии». Вот фрагмент сочинения¹²⁵:



Пожалуй, и в образцах «лексимузыки», и в «партитурно оформленных» текстах¹²⁶ уровень музыкального начала всё же не следует преувеличивать. Если обратиться к нашей шкале форм (§ 11), такие художественные формы, скорее, окажутся ближе к собственно текстовым, чем к тексто-музыкальным. Однако вполне очевидно, что в искусстве XX века категория «музыкальное» обнаруживает удивительные, доселе неизведанные грани.

¹²⁴ [Холопов 2003(2), 10–11].

¹²⁵ Приводится по: [Чередниченко 1984, 107–108]. Стрелками соединены (для наглядности) отдельные фрагменты текста — в том порядке, как они читаются.

¹²⁶ Кстати, Кейдж не был здесь первооткрывателем: графическая поэзия с типично музыкальными элементами активно разрабатывалась еще русскими поэтами начала XX века. Так, А.Квятковский ввел в запись стихотворения тактовые черты и темповые указания; И.Зданевичу принадлежат образцы фонетической поэзии, записанные «лесенкой» — как будто одна и та же группа фонем проводится «имитационно». См.: [Гервер 2001, 102–108].

По-видимому, прямые аналоги тексто-музыкальных форм целесообразно искать среди композиций, созданных *по моделям музыки прошлого*. Особого внимания заслуживают те случаи, когда композитор работает с жанровыми моделями, для которых изначально (исторически) характерно преобладание вербального начала. Таковы, в частности, жанры *богослужебной музыки на основе канонических текстов*. Кратко затронем эту область на примере отечественной музыки.

Последняя треть столетия ознаменована в России подлинным «религиозным Ренессансом». С возрождением церковной жизни создается обиходная богослужебная музыка, до того бывшая «вне закона». В то же время композиторы включают в инструментальные или вокально-оркестровые композиции цитаты знаменных распевов: так, А.Караманов пишет цикл симфоний «Совершишася» на евангельские сюжеты (1966), Ю.Буцко — «Полифонический концерт» для клавишных, хора и ударных (1969). А в хоровых сочинениях используются подлинные богослужебные тексты: так, молитва «Отче наш» звучит и в «Трех духовных хорах» Шнитке (1984), и в хоровом цикле «Запечатленный ангел» Щедрина (1988), и в оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» Денисова (1992), и в «Диптихе» Сильвестрова (1995)¹²⁷.

Причем композиторы во многих случаях сохраняют канонический текст без изменений, а в музыкально-стилевом отношении проявляют «умеренность», вплоть до стилизации церковных песнопений. Таковы «Три духовных хора» А.Шнитке: «Богородице Дево, радуйся», «Господи Иисусе Христе...» и «Отче наш». Сам композитор утверждает, что при работе в данной сфере «цитирование или псевдоцитирование, стилистически ограничивающее, есть обязательная вещь. Не потому, что это — лицемерная демонстрация твоей кротости, а потому что по сути дела это означает, что ты сознаешь необходимость моральных ограничений, которые ты сам себе должен ставить»¹²⁸. Обозначенные автором установки наводят на мысль, что именно Слово будет направлять музыкальное формообразование в этих сочинениях. Действительно, молитвенный текст в них остается неприкосновенным; озвучивается он, как правило, в условиях аккордового склада (что свойственно православной богослужебной музыке). В гармонии значительная роль принадлежит линейности, но гармонические вертикали — на трезвучной основе. Лишь первый номер из этого цикла содержит фактурные усложнения: композитор создает двухорный канон.

Таким образом, в связи с «религиозным Ренессансом» вполне возможно говорить и о возрождении тексто-музыкальных форм¹²⁹.

¹²⁷ Обзор русской духовной музыки тех лет содержится в статье В.С.Ценовой: [1999].

¹²⁸ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В.Ивашкин. М., 1994. С. 163–164.

¹²⁹ Подробнее о претворении принципов тексто-музыкальной формы в некоторых образцах отечественной духовной музыки см.: [Рымко 2011 (3)].

Однако работа по моделям прошлого может сочетаться и с современными техниками композиции: подобные сближения отражают ту же парадоксальную логику «сочетания всего со всем», столь характерную для композиторского мышления XX века.

Так, С.Слонимскому принадлежит вокально-инструментальный цикл «Песни трубадуров» (1975). Некоторые номера этого цикла — явные стилизации «под старину», но есть и образцы синтеза старого и нового. Так, в № 10 («Секстина») композитор использует додекафонную технику и особую, им самим разработанную систему ритмической нотации. Но при этом берет текст, принадлежащий... трубадуру XII века Арнауту Даниелю — текст его кансоны *Lo ferm voler el cor m'intra* («Слепую страсть, что в сердце входит»), облеченный в поэтическую форму секстины¹³⁰.

С подробным сравнительным анализом песни Слонимского и ее тексто-музыкального первоисточника можно ознакомиться в статье автора: [Рымко 2010]. Сейчас лишь отметим: хотя по звуковысотному воплощению эти две версии разительно отличаются друг от друга (модальная диатоника — серийная двенадцатитоновость), всё же между ними есть и нечто общее — в первую очередь в области ритмики. Система «ритмических невм», предложенная Слонимским¹³¹, удивительно перекликается с «декламационным ритмом» старопровансальских песен. К тому же композитор вполне соблюдает правила просодии («долгие и полудолгие» ноты приходятся на ударные слоги).

Andante a piacere

The image shows a musical score for a piece titled "Andante a piacere". It consists of three staves: Tenore (Tenor), Flauto dolce tenore (Tenor Flute), and Liuto (Lute). The Tenor part has lyrics: "Сле - пу - ю страсть, что в серд - це вхо - дит, не вы - рвет ко - готь, не от." The Flauto dolce tenore part is marked *mf cantabile* and the Liuto part is marked *P cantabile*. There are measure numbers 2, 3, and 4 indicated above the staves.

¹³⁰ Публикация песни Даниеля: [ПСЕ, 94–95].

¹³¹ Согласно комментарию автора, «длительности исполняются свободно, без точного отсчета», но приблизительно соотнесены друг с другом: «долгая нота», «полудолгая», «короткая», «быстрые ноты» (Слонимский С. Песни трубадуров. Л., 1979. С. 6.)

5
T. хва - тит брит - ва льсте - ца, ко - то - рый ложью гу - бит

Fl. *cantabile*

7
T. ду - шу; та - ко - го вздуть бы су - ко - ва - той

8
Fl.

L.

А поскольку членение музыкального ряда вполне согласуется со стиховым членением (композитор координирует проведения серийных рядов с текстовыми строками), признаки тексто-музыкальной формы вполне очевидны. Как будто кансона Даниеля подверглась «додекафонному переинтонированию», но на конструктивной роли текста это почти не отразилось.

Подобные образцы — наглядное свидетельство того, как в искусстве XX века смыкаются прошлое и настоящее. Синтез музыки и слова способен породить множество самых разнообразных результатов, обладающих уникальными, ни с чем не сравнимыми свойствами. Но принципы тексто-музыкальных форм остаются актуальными и теперь — в условиях современных композиторских техник.

Заключение

Любая научная работа в каком-то смысле никогда не может быть завершённой: она неизбежно остается «открытой», вызывает к продолжению — ведь решение одних вопросов обязательно приводит к постановке следующих. Но всё же в какой-то момент приходится остановиться, подвести итоги того пути, который был пройден, и наметить дальнейшие перспективы.

Завершая (вернее, приостанавливая) данное теоретическое исследование, хотелось бы акцентировать внимание на основных положениях, которые были сформулированы, а также на методологических принципах, на которых оно основано. Проблемы методологии уже затрагивались во Введении, но то были предварительные установки. Теперь же на основе уже имеющегося научного текста нужно выделить важнейшие его позиции, а также прокомментировать те методы, которые были избраны ради решения поставленных задач. Это поможет осмыслить результаты и обозначить дальнейшее возможное движение в намеченных направлениях.

Основной объект исследования — тексто-музыкальная форма. Но подступиться к нему сразу, без предварительной подготовки, было бы довольно сложно. Ведь само понятие изначально вызывает немало вопросов: что значит «ведущая роль текста»; какие еще возможны формы, «комплементарные» им; где проходит хотя бы приблизительная граница между ТМФ и не-ТМФ.

Тот длительный путь, который был нами пройден (дедуктивный: от максимально общих понятий и категорий к более узким, конкретным), представляется достаточно оправданным; он позволил по меньшей мере наметить ответы на эти вопросы. Основные этапы этого пути были обозначены в главе второй. Напомним их.

ИСКУССТВО МУЗЫКИ И ИСКУССТВО СЛОВА: виды искусства, которые обладают как специфическими, так и общими свойствами; вследствие чего они постоянно пребывают во взаимопроникновении — как в материально-звуковом аспекте, так и в смысловом. Эти виды искусства не могут существовать друг без друга.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ФОРМА: порождение искусства, художественный объект как таковой; в рамках любого вида искусства предстает как организованная, упорядоченная система элементов (в текстовой форме — элементов вербального языка, в музыкальной — элементов музыки).

ФОРМА МУЗЫКИ С ТЕКСТОМ: художественная форма, вбирающая в себя вербальные и музыкальные элементы, которые находятся в том или ином соотношении.

ТЕКСТО-МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА: форма музыки с текстом, в которой приоритет принадлежит вербальному началу.

Когда намечены эти логические уровни, можно вернуться к вопросу — каково место тексто-музыкальных форм среди форм, объединяющих музыку и слово. Одна из важнейших теоретических идей настоящей работы — приведенная в § 11 *шкала словесно-музыкального формообразования*. Она выстроена на основе критерия «соотношение вербального и музыкального начал». Сам критерий несколько абстрактен, требует уточнений (они делались позже, при обсуждении конкретных аспектов взаимодействия слова и музыки). Но, приняв его за основу, можно наметить несколько плавно перетекающих друг в друга родов форм:

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

Формы музыки с текстом, таким образом, включают по меньшей мере два рода — ТМФ и МФ; правда, в их орбиту отчасти попадают и формы, находящиеся на крайних участках шкалы. Так, литургический речитатив — это текст с минимальной долей музыкального начала, но уже не просто читаемый текст; ария в сонатной форме — это музыка с незначительным проявлением вербального начала, но еще не музыка, лишенная текста. Границы между всеми четырьмя родами форм столь же размыты, как и рубеж между искусством музыки и искусством слова:

чистая словесность — музыка и слово — чистая музыка

В сфере художественного творчества это вполне естественное положение вещей. Кстати, тезис о *неопределенности границ* (применительно к категориям, понятиям или конкретным объектам) — еще одна важная установка, которая позволяет избежать излишне категоричных и, возможно, ошибочных суждений. Но, с другой стороны, принимая во внимание этот «принцип неопределенности», эту «всеобщую относительность» (наверное, не менее трудноуловимую, чем относительность пространства и времени в физике), мы должны наметить внутри зыбкого пространства художественных форм некие, пусть и несколько абстрактные, области. Такие области и были намечены — на предложенной шкале.

Далее, имея представление о теоретической границе понятия «тексто-музыкальная форма», предстояло выяснить, как именно это разграничение форм на разные роды проявляется в действительности: по каким признакам тот или иной художественный образец может быть причислен к тому или иному роду. Для этого — опять же — необходимо выйти за пределы понятия ТМФ и рассмотреть конкретные механизмы формообразования в формах музыки с текстом вообще. Только имея представление о том, как происходит взаимодействие музыки и текста в том или ином аспекте, можно судить о «руководящем значении текста» или, напротив, о «потере им ведущей роли».

Эта проблематика стала основой для четвертой главы. Причем все рассуждения велись именно в масштабе «форм музыки с текстом», и иллюстративный материал, который был привлечен, не ограничивался лишь музыкой Средневековья-Возрождения. В результате исследование приобрело более широкий разворот, чем было заявлено в его теме: не только «теоретические проблемы тексто-музыкальной формы», но и «теоретические проблемы формообразования в музыке с текстом». Конечно, это расширение темы было временным: в итоге последовал возврат к основному объекту исследования. Но, тем не менее, полученные в четвертой главе результаты могут быть приложены не только к тексто-музыкальным формам, но и к формам иного рода.

Еще один важный итог — *аналитическая методика (с привлечением индексов)*, которая собирает воедино самые необходимые аспекты формообразования и позволяет, хотя бы ориентировочно, определить соотношение музыкального и вербального начал. Это важно постольку, поскольку дает возможность от теоретических абстракций перейти к общению с реальными образцами художественных форм. Что есть тексто-музыкальная форма? Теперь мы можем не только ответить, что это «некая форма, в которой преобладает вербальное начало», но и проиллюстрировать свой ответ: продемонстрировать, например, григорианский напев или менестрельную песню, в котором все основные показатели действительно указывают на главенство текста. Является ли данная форма тексто-музыкальной? отныне мы способны не только сделать умозрительное предположение (с учетом исторического и жанрового контекста), но и проверить его на практике, детально изучив особенности предложенного образца.

Данная методика, конечно, тоже содержит ряд условностей: градации значений индексов приблизительны, ни о каком количественном подсчете не может быть и речи; ориентиры, позволяющие определять значения индексов, не вполне стабильны (так, в случае с индексом **Членение** могут возникнуть вопросы: до какой степени членение музыкального ряда должно расходиться с членением текста, чтобы поставить оценку «минус»?). Но иначе, по-видимому, и не может быть: ведь при попытке определить соотношение вербального и музыкального мы снова сталкиваемся с «принципом неопределенности границ», о котором было сказано выше. Градации «плюс», «плюс-минус» и «минус» не предполагают четкого разграничения; это скорее условные знаки, приблизительно обозначающие реальную ситуацию.

Система индексов задумана не как механически-точный аналитический инструмент (наподобие миллиметровой линейки или аптекарских весов), а как средство, позволяющее суммировать наблюдения, полученные при анализе; не упускать из виду наиболее важные аспекты; активизировать аналитическое «зрение», более пристально вглядываться в образец, пытаясь глубже осмыслить, как он в данном аспекте устроен. Работа с каждым из индексов

предполагает не только выявление внешних количественных данных (сколько словмотивов нарушают нормы просодии или сколько раз встречаются «мнимые каденции»), но и проникновение внутрь процесса формообразования, выявление различных факторов, которые на него воздействуют. Так, если мы вполне убедились, что временно́е развертывание формы происходит именно за счет вербальных факторов, мы можем зафиксировать индекс **Время** с положительной отметкой (как в силлабическом григорианском песнопении).

Хотя подобная методика скрывает в себе опасность некоторой схематизации процесса анализа, всё же при вдумчивом применении она может оказаться полезной.

Теперь, выделив наиболее важные положения — они, по-видимому, и заключают в себе основную научную новизну, — мы вернемся к методологическим установкам.

1) *Уточнение базовых понятий и категорий.* Так, в самом начале второй главы была заявлена оппозиция «вербальное / музыкальное», и дальнейшие рассуждения направлены на то, чтобы уточнить смысл этих категорий, причем в двух разных аспектах — звуковом и смысловом (оказалось, что это немаловажно: так, вербальное проявляет себя прежде всего в смысловом аспекте, тогда как присутствие музыкального бывает вполне очевидно и в аспекте звуковом). Далее в той же главе было затронуто понятие формы, как одно из основополагающих и необходимых. В третьей главе «главным героем» стал словесный текст: это понятие мы также пытались показать с разных сторон.

Ограничить смысловую сферу понятия — важное условие адекватного его осознания: если понятие чрезмерно «расплывается», его свойства становятся совсем уж неопределенными. Так, мы специально наложили ограничение на понятие «форма музыки с текстом»: музыка с *поющим* текстом; это позволяет исключить вопросы типа «является ли “Фантастическая симфония” Берлиоза тексто-музыкальной формой?» (как уже говорилось, подобные трактовки были бы крайне нежелательны).

2) *Уточнение терминологии;* критический анализ терминов, их «проверка на прочность». Так, сам термин «тексто-музыкальная форма» (см. главу 1) в чем-то небезупречен, но другие его варианты также не лишены недостатков; в итоге оказывается целесообразным оставить первоначальный вариант. Повышенного внимания (и осторожности) требуют такие термины, как «строчная форма», «строфическая форма», «мотетная форма»; мы всякий раз пытались сопоставить разные их интерпретации, чтобы уточнить значение либо подкорректировать его.

История термина, варианты его толкования в научной литературе — отдельная проблема, относящаяся уже к области науковедения; погружаясь в историю слова, мы не только уточняем его смысл, но и наблюдаем некую, пусть и миниатюрную, панораму

теоретической мысли: как данное понятие постепенно приобретало очертания, как для него подыскивалось адекватное наименование.

Удобная и оправданная терминология является важнейшей частью языка научного исследования. Поэтому в нашей работе и было уделено столь много внимания терминологическим изысканиям.

3) *Логический анализ теоретических проблем* с опорой на реальные образцы. Почти в каждом параграфе фигурировали логические пары либо триады: «вербальное / музыкальное», «материальный аспект / смысловой аспект», «искусство — художественный объект — художественная форма»... В отдельных случаях эти исходные логические конструкции разрастались: так, в § 26 был осуществлен анализ различных ситуаций, основанных на оппозиции «повторение / обновление».

Логическая основа так или иначе присутствует в любом научном исследовании; но при чрезмерном увлечении логическими построениями его результаты могут оказаться оторванными от реальности. Чтобы этого не произошло, мы стремились каждую ступень рассуждений подкреплять примерами «из жизни»; тогда логика, проверенная практикой, становится полезным инструментом для прояснения теоретических проблем.

4) *Систематизация понятий и фактов*, связанных с проблематикой взаимодействия слова и музыки, то есть их упорядочивание, выстраивание в систему — еще один методологический принцип и одновременно одна из целей настоящей работы.

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.

Дальнейшая разработка теории тексто-музыкальных форм, предложенной в диссертации, предполагает как углубление обозначенных теоретических позиций, так и уточнение аналитических методов, их проверку на более обширном музыкальном материале. Теоретическое исследование на следующей стадии вступает в непосредственный контакт с исследованием историческим: чтобы глубже постичь общие законы и конкретные принципы формообразования, необходимо последовательное изучение тексто-музыкальных форм во всем их историческом многообразии, в контексте культурных представлений разных эпох.

Принятые сокращения

- АВП 1988 Анализ вокальных произведений: Учебное пособие / Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. и др. — Л.: Музыка, 1988. — 352 с.
- АМП 1977 Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / Сост. Е.В.Назайкинский, В.А.Цуккерман, Г.В.Григорьева, И.В.Лаврентьева, М.С.Филатова, В.Н.Холопова, Ю.Н.Холопов, В.В.Медушевский. — М., 1977. — 96 с.
- Былины Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б.М.Добровольский, В.В.Коргузалов. — М.: Советский композитор, 1981. — 616 с.
- ВвЛит Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н.Поспелова. — М.: Высшая школа, 1988. — 527 с.
- ГХ *Кюрегян Т.С., Москва Ю.В., Холопов Ю.Н.* Григорианский хорал. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. (¹М., 1998.) — 260 с.
- ИЗМ XX История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н.А.Гаврилова. — М.: Музыка, 2005. — 576 с.
- ИОМ XX История отечественной музыки II половины XX века / Отв. ред. Т.Н.Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — 556 с.
- КЭ Католическая энциклопедия. В 5 тт. — М.: Изд-во францисканцев, 2002–2012.
- ЛЭС Литературный энциклопедический словарь / Под общ.ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
- ЛЭ Литературная энциклопедия / Под ред. В.М.Фриче, А.В.Луначарского. В 11 тт. — М.: Издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература, 1929–1939.
- ЛЭ –
Николюкин Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред.-сост. А.Н.Николюкин. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стб.
- МТС *Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С.* Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. — М.: Издательский дом «Композитор», 2006. — 632 с.
- Муз. эстетика Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Под ред. В.П.Шестакова. — М.: Музыка, 1966. — 574 с.
- ПСЕ *Кюрегян Т.С., Столярова Ю.В.* Песни средневековой Европы. — М.: Издательский дом «Композитор», 2007. — 208 с.
- РП *Бедуш Е.А., Кюрегян Т.С.* Ренессансные песни. — М.: Издательский дом «Композитор», 2007. — 424 с.
- ТСК Теория современной композиции. Учебное пособие / Отв. ред. В.С.Ценова. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.
- MGS Magistro Georgio Septuaginta: к 70-летию Юрия Николаевича Холопова. — М.: Издательский дом «Композитор», 2002. — 160 с.

Литература

1. АВП 1988 Анализ вокальных произведений: Учебное пособие / Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. и др. – Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
2. Алпатов 2005 Алпатов В.М. История лингвистических учений: Учеб. пособие. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 368 с.
3. АМП 1977 Анализ музыкальных произведений: Программа-конспект для историко-теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов / Сост. Е.В.Назайкинский, В.А.Цуккерман, Г.В.Григорьева, И.В.Лаврентьева, М.С.Филатова, В.Н.Холопова, Ю.Н.Холопов, В.В.Медушевский. — М., 1977. — 96 с.
- 4.Арановский 1998 *Арановский М.Г.* Музыкальный текст: структура и свойства. — М.: Музыка, 1998. — 344 с.
5. Аренский 1894 *Аренский А.С.* Руководство к изучению форм вокальной и инструментальной музыки. — М.: Юргенсон, 1894. — 123 с.
6. Архипова 2009 *Архипова М.М.* М.Ф.Гнесин и его теория «музыкального чтения» // Аналитика культурологии: электронное научное издание. Вып.1 (13), 2009. <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/400-article-33-5.html>
7. Астрова 2008 *Астрова Л.И.* Вокальная речь как синтез слова и музыки // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В.Михайлова. Вып.2. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — С. 109–129.
8. Бабенко,
Казарин 2004 *Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В.* Филологический анализ текста. — М.: Академический проект, 2004. — 400 с.
9. Бахтин 1975 *Бахтин М.М.* Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с.
- 10.Бершадская 2009 *Бершадская Т.С.* О структурно-функциональных аналогиях языка вербального и музыкального // Жизнь музыки: К 100-летию В.П.Бобровского. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сборник 64. — М., 2009. — С.70–76.
- 11.Бобровский 1978 *Бобровский В.П.* Функциональные основы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1978. — 332 с.
12. Борев 1981 *Борев Ю.Б.* Эстетика: Учебник. — М.: Политиздат, 1981. — 400 с.
13. Былины Былины. Русский музыкальный эпос / Сост. Б.М.Добровольский, В.В.Коргузалов. — М.: Советский композитор, 1981. — 616 с.
14. Бычков 2004 *Бычков В.В.* Эстетика: Учебник. — М.: Гардарики, 2004. — 556 с.
15. Васина-
Гроссман 1972 *Васина-Гроссман В.А.* Музыка и поэтическое слово. Ч.1: Ритмика. — М.: Музыка, 1972. — 152 с.

16. Васина-Гроссман 1978 *Васина-Гроссман В.А.* Музыка и поэтическое слово. Ч.2: Интонация; Ч.3: Композиция. — М.: Музыка, 1978. — 368 с.
17. ВвЛит Введение в литературоведение / Под ред. Г.Н.Поспелова. — М.: Высшая школа, 1988. — 527 с.
18. Гальперин 1981 *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. — М.: Наука, 1981. — 139 с.
19. Гаспаров 2000 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. — М.: Фортуна Лимитед, 2000. — 351 с.
20. Гаспаров 2003 *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. — М.: Фортуна Лимитед, 2003. — 272 с.
21. Гервер 1995 *Гервер Л.Л.* Контрапунктическая техника Андрея Белого // Литературное обозрение. 1995. №4/5. — С. 192–196.
22. Гервер 2001 *Гервер Л.Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). — М.: «Индрик», 2001. — 248 с.
23. Гервер 2002 *Гервер Л.Л.* Музыка в поэзии Михаила Кузмина // Слово и музыка: Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. Вып. 1. — Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 36. — М., 2002. — С. 250–256.
24. Геро 2011 *Геро О.В.* Музыкальная поэзия и поэтическая проза в «An filius non est Dei» Дитриха Букстехуде // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 2. — С.164–173.
25. Гиршман 1982 *Гиршман М.М.* Ритм художественной прозы. — М.: Сов. писатель, 1982. — 368 с.
26. Гиршман 1991 *Гиршман М.М.* Литературное произведение. Теория и практика анализа: Учебное пособие. — М.: Высшая Школа, 1991. — 160 с.
27. Глинка 1988 *Глинка М.И.* Записки / Подготовил А.С.Розанов. — М.: Музыка, 1988. — 222 с.
28. Глумов 1956 *Глумов А.Н.* О музыкальности речевой декламации // Вопросы музыкознания. Т. 2. — М., 1955. — С. 291–322.
29. ГХ *Кюрегян Т.С., Москва Ю.В., Холопов Ю.Н.* Григорианский хорал. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. (М., 1998.) — 260 с.
30. Грубер 1956 *Грубер Р.И.* Всеобщая история музыки. Ч.1. — М.: Гос. муз. изд-во, 1956. — 416 с.
31. Дабаева 2012 *Дабаева И.П.* Об одной терминологической проблеме в анализе вокальных произведений // Ирэне Владимировне Лаврентьевой — коллеги, друзья, ученики: Статьи, воспоминания. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 72. — М., 2012. — С. 160–168.
32. Двоскина 1998 *Двоскина Е.М.* Античная теория ритма: трактат Аврелия Августина «De musica libri sex»: Автореферат дис. ...канд. иск. — М., 1998. — 29 с.

33. Джиллио 2013 *Джиллио П.Дж.* О связи стихотворного размера и музыкального ритма в итальянской мелодике: от XVI к XIX веку / Пер. с итал. А.Кучиной // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 1. — С. 92–115.
34. Дмитриевская 1965 *Дмитриевская К.Н.* Анализ хоровых произведений. Учебное пособие. — М.: Советская Россия, 1965. — 172 с.
35. Дубинец 2002 *Дубинец Е.А.* Графическая поэзия и графическая музыка // Слово и музыка: Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. Вып.1. — Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 36. — М., 2002. — С. 129–144.
36. Дубравская 1978 *Дубравская Т.Н.* Мадригал (жанр и форма) // Теоретические наблюдения над историей музыки. — М.: Музыка, 1978. — С. 108–126.
37. Дубравская 1992 *Дубравская Т.Н.* Принципы формообразования в полифонической музыке XVI века // Методы изучения старинной музыки. — М., 1992. — С. 65–87.
38. Дубравская 1996 *Дубравская Т.Н.* Музыка эпохи Возрождения: XVI век / История полифонии. Вып. 2Б. — М.: Музыка, 1996. — 414 с.
39. Дубравская 2008 *Дубравская Т.Н.* Полифония: Учебник для вузов. — М., 2008. — 360 с.
40. Дьячкова 2009 *Дьячкова Л.С.* Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века). Учебное пособие. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. — 232 с.
41. Евдокимова, Симакова 1982 *Евдокимова Ю.К., Симакова Н.А.* Музыка эпохи Возрождения (с.р.f. и работа с ним). — М.: Музыка, 1982. — 253 с.
42. Евдокимова 1983 *Евдокимова Ю.К.* Многоголосие средневековья. X–XIV вв. / История полифонии. Вып. 1. — М.: Музыка, 1983. — 456 с.
43. Евдокимова 1989 *Евдокимова Ю.К.* Музыка эпохи Возрождения: XV в. / История полифонии. Вып. 2А. — М.: Музыка, 1989. — 414 с.
44. Ефимова 1999 *Ефимова Н.И.* Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал») // В кн.: Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений (гл. IV). — СПб., 1999. — С. 159–184.
45. Ефимова 2004 *Ефимова Н.И.* Раннехристианское пение в западной Европе VIII–X столетий. — М.: Изд-во Московского университета, 2004. — 284 с.
46. Жирмунский 1975 *Жирмунский В.М.* Теория стиха. — Л.: Советский писатель, 1975. — 664 с.
47. Заднепровская 2003 *Заднепровская Г.В.* Анализ музыкальных произведений: Учебное пособие для студентов музыкально-педагогических училищ и колледжей. — М.: Гуманитарный центр «Владос», 2003. — 272 с.
48. Захарова 1983 *Захарова О.И.* Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы. — М.: Музыка, 1983. — 80 с.

49. Зубова 2012 *Зубова О.В.* Итальянская лауда: жанр и форма: Автореферат дис. ... канд. иск. — М., 2012. — 30 с.
50. Зудова, Дубравская 2002 *Зудова А.В., Дубравская Т.Н.* К вопросу о музыкальном синтаксисе в мессах Палестрины // Русская книга о Палестрине. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 33. — М., 2002. — С. 86–100.
51. ИЗМ XX История зарубежной музыки. XX век / Отв. ред. Н.А.Гаврилова. — М.: Музыка, 2005. — 576 с.
52. ИОМ XX История отечественной музыки II половины XX века / Отв. ред. Т.Н.Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — 556 с.
- 53.Кандинский 1992 Кандинский В.В. О духовном в искусстве. — М., 1992. — 110 с.
- 54.Карачевская 2011 *Карачевская М.А.* М.Ф.Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества: Автореферат дис. ... канд. иск. — М., 2011. — 28 с.
55. Катунян 1985 *Катунян М.И.* Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц. Сборник статей. — М.: Музыка, 1985. — С.76–118.
56. Катунян 1994 *Катунян М.И.* Рефренная форма XVII в. К становлению музыкальных форм эпохи барокко // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. — Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып.132. — М.,1994. — С. 70–101.
57. Кейдж 2004 *Кейдж Дж.* 45 минут для чтеца / Пер. с англ. М.А.Сапонова // Джон Кейдж: к 90-летию со дня рождения. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 46. — М., 2004. — С. 35–66.
58. Кириллина 1996 *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч.1: Самосознание эпохи и музыкальная практика. — М.: МГК им. П.И.Чайковского, 1996. — 192 с.
59. Кириллина 2007 *Кириллина Л.В.* Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков. Ч.2: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. — М.: Издательский дом «Композитор», 2007. — 224 с.
60. Кириллина 2008 *Кириллина Л.В.* Инструментальное, вокальное и вербальное в музыке классической эпохи // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В.Михайлова. Вып.2. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — С. 180–200.
61. Кодухов 1979 *Кодухов В.И.* Введение в языкознание. — М.: Просвещение, 1979. — 352 с.
- 62.Козлов, Степанов 1960 *Козлов П.Г., Степанов А.А.* Анализ музыкальных произведений. — М.: Просвещение, 1968. — 147 с.
63. Коклико (Тарасевич) 2007 *Коклико А.-П.* Compendium musices (1552) / Публикация, перевод, исследование и комментарии Н.И.Тарасевича. — М.: Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 2007. — 484 с.
64. Коляда 1982 *Коляда Е.И.* Светская вокальная музыка нидерландских мастеров XV–XVI веков // Из истории форм и жанров вокальной музыки: Сборник научных трудов. — М., 1982. — С. 22–38.

65. Коляда 1989 *Коляда Е.И.* Некоторые принципы формообразования нидерландской шансон XV–XVI вв. // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. — М., 1989. — С. 287–299.
66. Кормилов 1995 *Кормилов С.И.* Маргинальные системы русского стихосложения. — М.: МГУ, 1995. — 160 с.
67. Кудинова 2002 *Кудинова Л.М.* Название в музыке (к постановке проблемы) // Слово и музыка: Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. Вып. 1. — Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 36. — М., 2002. — С. 99–110.
68. КЭ Католическая энциклопедия. В 5 тт. — М.: Изд-во францисканцев, 2002–2012.
69. Кюрегян 1998 *Кюрегян Т.С.* Форма в музыке XVII–XX веков. — М.: Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 1998. — 344 с.
70. Лаврентьева 1978 *Лаврентьева И.В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1978. — 80 с.
71. Лаврентьева 2012 (1) *Лаврентьева И.В.* Некоторые особенности форм вокально-хоровой музыки XVIII века // Ирэне Владимировне Лаврентьевой — коллеги, друзья, ученики: Статьи, воспоминания. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 72. — М., 2012. — С.97–115.
72. Лаврентьева 2012 (2) *Лаврентьева И.В.* Бар-форма и некоторые общие особенности форм западноевропейской монодии XI–XVI веков // Ирэне Владимировне Лаврентьевой — коллеги, друзья, ученики: Статьи, воспоминания. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 72. — М., 2012. — С. 116–123.
73. Лебедев 1987 *Лебедев С.Н.* Проблема модальной гармонии в музыке раннего Возрождения: Дис. ... канд. иск. — М., 1987.
74. Лебедев 2007 *Лебедев С.Н.* SUPER OMNES SPECIOSA: Латинская поэзия в музыке Гильома де Машо // Музыкальный интернет-журнал «Израиль-XXI». 2007. №5. <http://www.21israel-music.com/Machaut1.htm#SOG1.1>
75. Ливанова 1983 *Ливанова Т.Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. Учебник. Т.1. — М.: Музыка, 1983. — 696 с.
76. Лобанова 1985 *Лобанова М.Н.* Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко // Генрих Шютц. Сборник статей. — М.: Музыка, 1985. — С. 217–253.
77. Лозовая 1982 *Лозовая И.Е.* О принципах формообразования в средневековой европейской монодии: византийская, григорианская и древнерусская певческие культуры // Из истории форм и жанров вокальной музыки. — М., 1982. — С. 3–21.
78. Лобе 1898 *Лобе И.Х.* Руководство к сочинению музыки. Т.4 – Опера / Перевод Н.Кашкина. — М.: Юргенсон, 1898. — 410 с.

79. Лосев 1995 *Лосев А.Ф.* Диалектика художественной формы // А.Ф.Лосев. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. — С. 78–99.
80. Лосева 1980 *Лосева Л.М.* Как строится текст: Пособие для учителей. — М.: Просвещение, 1980. — 94 с.
81. Лотман 1972 *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. — Л.: Просвещение, 1972. — 272 с.
82. Лотман 1998 *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. — СПб.: Искусство, 1998. — С. 14–285.
83. Лукин 1999 *Лукин В.А.* Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа. — М.: Ось-89, 1999. — 192 с.
84. Лыжов 2002 *Лыжов Г.И.* «Parce mihi Domine» Палестрины и Лассо: две композиции на один текст // Русская книга о Палестрине. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 33. — М., 2002. — С. 168–188.
85. Лыжов 2003 *Лыжов Г.И.* Теоретические проблемы мотетной композиции второй половины XVI века (на материале Magnum opus musicum Орландо ди Лассо): Дис. ... канд. иск. — М., 2003.
86. Лыжов 2008 *Лыжов Г.И.* Музыкально-риторическое прочтение слов в мотетах Орландо ди Лассо // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В.Михайлова. Вып.2. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — С. 130–150.
87. Лыжов 2010 *Лыжов Г.И.* Заметки о драматургии «Орфея» К.Монтеверди // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. — С. 135–176.
88. ЛЭ Литературная энциклопедия / Под ред. В.М.Фриче, А.В.Луначарского. В 11 тт. — М.: Издательство Коммунистической академии, Советская энциклопедия, Художественная литература, 1929–1939.
89. ЛЭ – Николюкин Литературная энциклопедия терминов и понятий / Ред.-сост. А.Н.Николюкин. — М.: НПК «Интелвак», 2003. — 1600 стб.
90. ЛЭС Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. — М.: Советская энциклопедия, 1987. — 752 с.
91. Люстиже 2001 *Люстиже Ж.-М.* Месса / Пер. с франц. — М.: Истина и жизнь, 2001. — 110 с.
92. Мазель 1979 *Мазель Л.А.* Строение музыкальных произведений. — М.: Музыка, 1979. — 534 с.
93. Мазель, Цуккерман 1967 *Мазель Л.А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. — М.: Музыка, 1967. — 752 с.
94. Маркс 1872 *Маркс А.-Б.* Всеобщий учебник музыки / Пер. с нем. под ред. А.С.Фаминцына. — СПб.: Иогансен, 1872. — 427 с.

95. Медушевский 1976 *Медушевский В.В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 254 с.
96. Медушевский 1993 *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. — М.: Композитор, 1993. — 268 с.
97. Михайлов 1997 *Михайлов А.В.* Языки культуры. — М.: Языки русской культуры, 1997. — 912 с.
98. Михайлов 2000 *Михайлов А.В.* Обратный перевод. Русская и западноевропейская культура: проблемы взаимосвязей / Сост. и коммент. Д.Р.Петрова и С.Ю.Хурумова. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 856 с.
99. Михайлов 2002 *Михайлов А.В.* СЛОВО и МУЗЫКА: Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка: Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. Вып. 1. — Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского. Сб. 36. — М., 2002. — С. 6–20.
100. Москва 2002 *Москва Ю.В.* Григорианский хорал // Католическая энциклопедия. Т.1. — М.: Изд-во францисканцев, 2002.
101. Москва 2007 *Москва Ю.В.* Францисканская традиция мессы: Модальность григорианского хорала. — М.: Московская консерватория, 2007. — 496 с.
102. Москва 2011 *Москва Ю.В.* Григорианская модальность и формообразование (на материале францисканских рукописных книг градуалов) // Научный вестник Московской консерватории. 2011. № 4. — С.144–159.
103. МТС *Холопов Ю.Н., Кириллина Л.В., Кюрегян Т.С., Лыжов Г.И., Поспелова Р.Л., Ценова В.С.* Музыкально-теоретические системы. Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. — М.: Издательский дом «Композитор», 2006. — 632 с.
104. Муз. эстетика *Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Под ред. В.П.Шестакова.* — М.: Музыка, 1966. — 574 с.
105. Мурзин, Штерн 1991 *Мурзин Л.Н., Штерн А.С.* Текст и его восприятие. — Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1991. — 171 с.
106. MGS *Magistro Georgio Septuaginta: к 70-летию Юрия Николаевича Холопова.* — М.: Издательский дом «Композитор», 2002. — 160 с.
107. Назайкинский 1982 *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. — М.: Музыка, 1982. — 319 с.
108. Назайкинский 2002 *Назайкинский Е.В.* Лейтмотив как имя // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В.Михайлова. Вып.1. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2002. — С. 71–85.
109. Назайкинский 2003 *Назайкинский Е.В.* Стиль и жанр в музыке. — М.: Гуманитарный центр «Владос», 2003. — 248 с.

110. Ноно 2001 *Ноно Л.* Текст — музыка — пение // Слово композитора. — Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. — М., 2001. — С. 36–50.
111. Обри 1932 *Обри П.* Трубадуры и труверы. — М., 1932.
112. Орлицкий 2002 *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. — М.: РГГУ, 2002. — 688 с.
113. Откупщикова 1982 *Откупщикова М.И.* Синтаксис связного текста: Учебное пособие. — Л., 1982. — 276 с.
114. Пелецис 1990 *Пелецис Г.Э.* Принципы полифонии Палестрины и традиции эпохи вокального многоголосия: Автореферат дис. ... докт. иск. — М., 1990.
115. Переверзева 2006 *Переверзева М.В.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. — М.: Русаки, 2006. — 336 с.
116. Перетрухин 2009 *Перетрухин В.Н.* Введение в языкознание: Курс лекций. — М.: Книжный дом «Либроком», 2009. — 360 с.
117. Петров 2010 *Петров В.О.* Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // Музыковедение. 2010. № 9. — С. 2–7.
118. Пищальникова 1984 *Пищальникова В.А.* Проблемы лингвоэстетического анализа художественного текста. — Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та, 1984. — 59 с.
119. Поспелова 2003 *Поспелова Р.Л.* Западная нотация XI–XIV веков: основные реформы (на материале трактатов). — М.: Издательский дом «Композитор», 2003. — 416 с.
120. Потяркина 2009 *Потяркина Е.Е.* К.Д.Бальмонт и русская музыка рубежа XIX–XX веков: Автореферат дис. ... канд. иск. — М., 2009. — 29 с.
121. Праут 1900 *Праут Э.* Музыкальная форма / Пер. с англ. С.Л.Толстого. — М.: Юргенсон, 1900. — 208 с.
122. Праут [б.г.] *Праут Э.* Прикладные формы / Пер. с англ. Ю.М.Славинского. — М.: Юргенсон [б.г.].
123. Протопопов 1979 *Протопопов В.В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI – начала XIX века. — М.: Музыка, 1979. — 328 с.
124. Протопопов 1985 *Протопопов В.В.* Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XVIII в. / История полифонии. Вып. 3. — М.: Музыка, 1985. — 502 с.
125. ПСЕ *Кюрегян Т.С., Столярова Ю.В.* Песни средневековой Европы. — М.: Издательский дом «Композитор», 2007. — 208 с.
126. Пушкина 2009 *Пушкина Ю.В.* Трактат Гвидо Аретинского «Микролог» в контексте музыкальной культуры Высокого Средневековья: Дис. ... канд. иск. — М., 2009.
127. РП *Бедуш Е.А., Кюрегян Т.С.* Ренессансные песни. — М.: Издательский дом «Композитор», 2007. — 424 с.

128. Руднева 1994 *Руднева А.В.* Русское народное музыкальное творчество. — М.: «Композитор», 1994. — 224 с.
129. Русак 1985 *Русак М.Б.* Взаимодействие немецких традиций и итальянских новаций в творчестве Генриха Шютца // Генрих Шютц: Сборник статей. — М.: Музыка, 1985. — С. 49–75.
130. Ручьевская 1973 *Ручьевская Е.А.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С.Слонимского, Л.Пригожина, В.Гаврилина) // Поэзия и музыка. — М.: Музыка, 1973. — С. 137–185.
131. Ручьевская 2010 *Ручьевская Е.А.* Война и мир. Роман Л.Н.Толстого и опера С.С.Прокофьева. — СПб.: Композитор, 2010. — 480 с.
132. Рымко 2010 *Рымко Г.А.* Текст-музыкальная форма: от средневековья к современности // *Müsiqi Dünyasi*. 2010. № 3.— С.85–93.
133. Рымко 2011 (1) *Рымко Г.А.* Масштабные уровни текст-музыкальной формы и проблемы терминологии // *Müsiqi Dünyasi*. 2011. № 1. — С.49–54.
134. Рымко 2011 (2) *Рымко Г.А.* От слова литературного — к омузыкаленному слову // *Музыковедение*. 2011. № 7. — С.25–32.
135. Рымко 2011 (3) *Рымко Г.А.* Музыка, рожденная Словом // *Музыка и время*. 2011. № 11. — С. 14–20.
136. Рымко 2013 *Рымко Г.А.* На грани вербального и музыкального: словесный текст и техники композиции XX века // *Научный вестник Московской консерватории*. 2013. № 2. — С. 98–111.
137. Сапонов 1978 *Сапонов М.А.* Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо // *Проблемы музыкального ритма*. — М., 1978. — С. 7–47.
138. Сапонов 2004 *Сапонов М.А.* Менестрели: Книга о музыке средневековой Европы. — М.: Классика XXI, 2004. — 400 с.
139. Симакова 1978 *Симакова Н.А.* Мелодия «L'homme » и ее преломление в мессах эпохи Возрождения // *Теоретические наблюдения над историей музыки*. — М., Музыка, 1978. — С. 17–53.
140. Симакова 1985 *Симакова Н.А.* Вокальные жанры эпохи Возрождения. — М.: Музыка, 1985. — 360 с.
141. Симакова 1992 *Симакова Н.А.* Музыка и слово // *Методы изучения старинной музыки*. — М., 1992. — С. 56–64.
142. Симакова 2002 *Симакова Н.А.* Контрапункт строгого стиля и fuga: история, теория, практика. Ч.1. — М.: Композитор, 2002. — 514 с.
143. Скребков 1958 *Скребков С.С.* Анализ музыкальных произведений. — М.: Музгиз, 1958. — 329 с.
144. Соколов А. 1980 *Соколов А.С.* О роли звукового материала в системе музыкальных средств: Автореферат дис. ... канд. иск. — М., 1980. — 16 с.

145. Соколов О. 1977 *Соколов О.В.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. — Горький, 1977. — С. 12–58.
146. Соколов О. 1979 *Соколов О.В.* О «музыкальных формах» в литературе (к проблеме соотношения видов искусства) // Эстетические очерки. Вып. 5. — М., 1979. — С. 208–233.
147. Солганик 2000 *Солганик Г.Я.* Стилистика текста: Учебное пособие. — М.: Флинта; Наука, 2000. — 253 с.
148. Соловьева 2008 *Соловьева (Кирикова) Е.Е.* Слово и музыка: параллели и пересечения // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В.Михайлова. Вып.2. — М., 2008. — С.29–48.
149. Сорокин 1982 *Сорокин Ю.А.* Текст, цельность, связность, эмотивность // Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. — М., 1982. — С. 61–73.
150. Сохор 1976 *Сохор А.Н.* Музыка // Музыкальная энциклопедия. Т.3. — М., 1976.
151. Способин 1947 *Способин И.В.* Музыкальная форма. — М.-Л.: Музгиз, 1947. — 375 с.
152. Степанова 2002 *Степанова И.В.* Слово и музыка: диалектика семантических связей. — М.: Книга и бизнес, 2002. — 268 с.
153. Стручалина 1994 *Стручалина Э.А.* О вокальной форме у Шуберта // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. — Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 132. — М., 1994. — С. 144–198.
154. Тарасевич 1992 *Тарасевич Н.И.* «Тема» как категория в музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка. Творчество, исполнение, восприятие. — М., 1992. — С. 79–100.
155. Томашевский 1998 *Томашевский Б.В.* Стих и язык // Стихovedение: Хрестоматия. Сост. Л.Е.Ляпина. — М., 1998. — С. 50–61. (1959).
156. Томашевский 1999 *Томашевский Б.В.* Теория литературы. Поэтика. — М.: Аспект пресс, 1999. — 336 с.
157. Третьякова 2012 *Третьякова А.В.* Концепты звука и слова в произведениях В.Тарнопольского конца XX – первого десятилетия XXI века: Автореферат дис. ... канд. иск. — М., 2012. — 28 с.
158. ТСК Теория современной композиции. Учебное пособие / Отв. ред. В.С.Ценова. — М.: Музыка, 2005. — 624 с.
159. Тураева 1986 *Тураева З.Я.* Текст: структура и семантика. — М.: Просвещение, 1986. — 127 с.
160. Тынянов 1998 *Тынянов Ю.Н.* Проблема стихотворного языка // Стихovedение: Хрестоматия / Сост. Л.Е.Ляпина. — М., 1998. — С. 70–80.
161. Тюлин 1965 *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А.* Музыкальная форма. — М.: Музыка, 1965. — 360 с.
162. Федотов О. 2002 (1) *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Т.1: Метрика и ритмика. — М.: Наука, 2002. — 360 с.

163. Федотов О. 2002 (2) *Федотов О.И.* Основы русского стихосложения. Т.2: Строфика. — М.: Наука, 2002. — 488 с.
164. Федотов В. 1989 *Федотов В.А.* К вопросу о происхождении модальной нотации // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. М.: Московская консерватория им. П.И.Чайковского, 1989. — С. 215–226.
165. Федотов, Разломова 2003 *Федотов В., Разломова Ю.* О методах анализа средневекового хорала // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. — М., 2003. — С. 38–47.
166. Фейнберг 1973 *Фейнберг Л.Е.* Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе» [фрагмент кн. «Сонатная форма в поэзии Пушкина»] // Поэзия и музыка / Сост. В.А.Фрумкин. — М.: Музыка, 1973. — С. 291–301.
167. Философия... *Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А.Ивина.* — М.: Гардарики, 2004.
168. Харлап 1986 *Харлап М.Г.* Ритм и метр в музыке устной традиции. — М.: Музыка, 1986. — 102 с.
169. Холопов 1970 *Холопов Ю.Н.* Органные хоральные обработки Баха. — Машинопись. 1970.
170. Холопов 1975 *Холопов Ю.Н.* Три аспекта музыкальной формы. — Машинопись. 1975.
171. Холопов 1981 *Холопов Ю.Н.* Форма музыкальная // Музыкальная энциклопедия. Т.5. — М., 1981.
172. Холопов 1982 *Холопов Ю.Н.* Методическая разработка по курсу «Анализ музыкальных произведений» (Песенные формы классико-романтического типа). — Минск, 1982. — 60 с.
173. Холопов 1985 *Холопов Ю.Н.* О гармонии Г.Шютца // Генрих Шютц: Сборник статей. — М.: Музыка, 1985. — С. 133–177.
174. Холопов 1993 *Холопов Ю.Н.* К проблеме музыкальной формы в древнерусской монодии // Сергиевские чтения-1 о русской музыке. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 4. — М., 1993. — С. 40–51.
175. Холопов 1994 *Холопов Ю.Н.* Три рондо. К исторической типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. — М., 1994. — С. 113–125.
176. Холопов 1996 *Холопов Ю.Н.* Гармонический анализ. Ч.1. — М.: Музыка, 1996. — 96 с.
177. Холопов 1998 *Холопов Ю.Н.* Форма музыкальная // Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1998.
178. Холопов 2000 *Холопов Ю.Н.* Метр и такт в знаменном распеве. — Рукопись. 2000.

179. Холопов 2002
(1) *Холопов Ю.Н.* Об античной ритмике. Метод музыкально-фонетической транскрипции // Слово и музыка: Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. Вып. 1. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 36. — М., 2002. — С. 33–42.
180. Холопов 2002
(2) *Холопов Ю.Н.* Категории тональности и лада в музыке Палестрины // Русская книга о Палестрине. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 33. — М., 2002. — С. 54–69.
181. Холопов 2002
(3) *Холопов Ю.Н.* XVI–XX: Палестрина и ... Денисов // Русская книга о Палестрине. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 33. — М., 2002. — С. 240–255.
182. Холопов 2003
(1) *Холопов Ю.Н.* Гармония: Теоретический курс: Учебник. — СПб.: Лань, 2003. — 544 с.
183. Холопов 2003
(2) *Холопов Ю.Н.* О сущности музыки // Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. — М.: МГК им. П.И.Чайковского, 2003. — С. 6–17.
184. Холопов 2006
Холопов Ю.Н. Введение в музыкальную форму. — М.: МГК им. П.И.Чайковского, 2006. — 432 с.
185. Холопов 2011
Холопов Ю.Н. Ритмические формы у Мессиана // Век Мессиана. — М., 2011. — С. 97–134.
186. Холопов 2012
Холопов Ю.Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи. Материалы / Ред.-сост. Т.С.Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — 564 с.
187. Холопов-лекции (1) *Холопов Ю.Н.* Лекции по полифонии / Конспект Г.Лыжова. — МГК, 1990–1991.
188. Холопов-лекции (2) *Холопов Ю.Н.* Лекции для аспирантов. Текст-музыкальные формы; грегорианская месса; древнерусский знаменный распев / Аудиозапись в расшифровке Е.Дмитриевой (Поповой). — Компьютерный набор. МГК, 2003.
189. Холопов-лекции (3) *Холопов Ю.Н.* Лекции для аспирантов. Мотетные формы / Аудиозапись в расшифровке Е.Дмитриевой (Поповой). — Компьютерный набор. МГК, 2003.
190. Холоповы 1984
Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. — М.: Советский композитор, 1984. — 320 с.
191. Холопова 1979
Холопова В.Н. О прототипах функций музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. Вып.4. — М., 1979. — С.4–22.
192. Холопова 1983
Холопова В.Н. Русская музыкальная ритмика. — М.: Советский композитор, 1983. — 281 с.
193. Холопова 1999
Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. — СПб.: Лань, 1999. — 494 с.
194. Холопова 2000
Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. — СПб.: Лань, 2000. — 317 с.

195. Холопова 2002 *Холопова В.Н.* Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка: Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. Вып. 1. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 36. — М., 2002. — С. 43–50.
196. Холшевников 1998 *Холшевников В.Е.* Что такое русский стих // Стиховедение: Хрестоматия. Сост. Л.Е.Ляпина. — М., 1998. — С. 6–49.
197. Хохлов 1987 *Хохлов Ю.Н.* Песни Шуберта: черты стиля. — М.: Музыка, 1987. — 304 с.
198. Хохлов 2009 *Хохлов Ю.Н.* Репризная и сквозная песня в немецкой и австрийской музыке конца XVIII – начала XIX века. — М.: Композитор, 2009. — 488 с.
199. Ценова 1999 *Ценова В.С.* Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века: Московский форум. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сборник 25. — М., 1999. — С. 128–141.
200. Цуккерман 1980 *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. — М.: Музыка, 1980. — 296 с.
201. Цуккерман 1984 *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. — М.: Музыка, 1984. — 214 с.
202. Цуккерман 1987 *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. — М.: Музыка, 1987. — 243 с.
203. Цуккерман 1988 *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч.1. — М.: Музыка, 1988. — 175 с.
204. Цуккерман 1990 *Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч.2. — М.: Музыка, 1990. — 128 с.
205. Чередниченко 1975 *Чередниченко Т.В.* Песенная поэзия А.П.Сумарокова // Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. — Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 21. — М., 1975. — С. 113–141.
206. Чередниченко 1978 *Чередниченко Т.В.* Бородин как поэт // Советская музыка. 1978. № 8. — С. 94–100.
207. Чередниченко 1984 *Чередниченко Т.В.* Эстетика консерватизма // Советская музыка. 1984. № 2. — С. 104–110.
208. Чередниченко 1988 *Чередниченко Т.В.* Композиция и интерпретация: три среза проблемы классицизма // Музыкальное исполнительство и современность. Вып.1. — М.: Музыка, 1988. — С. 43–69.
209. Чередниченко 1992 *Чередниченко Т.В.* Ценностный анализ музыки и поэтический текст // *Laudamus*. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова. — М.: Издательское объединение "Композитор", 1992. — С. 79–86.
210. Чередниченко 2001 *Чередниченко Т.В.* Форма и структура в искусстве звука и слова // Новый мир. 2001. № 10. — С. 181–188.

211. Чернова 1992 *Чернова Т.Ю.* Ария как символ музыки нового времени // Методы изучения старинной музыки. — М., 1992. — С 137–155.
212. Чернова 2009 *Чернова Т.Ю.* Сольное пение и музыкальное формообразование. — Компьютерный набор. 2009.
213. Чернова 2012 *Чернова Т.Ю.* К вопросу о специфике формообразования в вокальной музыке // Ирэне Владимировне Лаврентьевой — коллеги, друзья, ученики: Статьи, воспоминания. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 72. — М., 2012. — С.140–159.
214. Чигарева 1997 *Чигарева Е.И.* Музыкальная композиция в романе Гете «Избирательное сродство» // Гетевские чтения-1997 / Под ред. С.В.Тураева. — М., 1997. — С. 142–152.
215. Чигарева 2008 *Чигарева Е.И.* О музыкальной организации литературного произведения (на примере рассказов Чехова) // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В.Михайлова. Вып.2. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2008. — С. 49–63.
216. Чигарева 2010 *Чигарева Е.И.* На грани поэзии и прозы (о взаимодействии двух принципов музыкального мышления). – Компьютерный набор. 2010.
217. Чигарева 2012(1) *Чигарева Е.И.* О музыкальной организации романа Ивана Шмелева «Солнце мертвых» // Романтизм: истоки и горизонты. Материалы Международной научной конференции памяти А. Караманова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. — С. 237–249.
218. Чигарева 2012(2) *Чигарева Е.И.* Там, где кончается музыка, вступает слово... (Голос в инструментальных сочинениях Николая Корндорфа) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. — С. 138–147.
219. Чистяков 2001 *Чистяков Г., свящ.* Господу помолимся: Размышления о церковной поэзии и молитвах. — М.: Рудомино, 2001. — 176 с.
220. Чистяков 2002 *Чистяков Г., свящ.* Немая музыка псалмов // Слово и музыка: Памяти А.В.Михайлова. Материалы научных конференций. Вып. 1. — Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. Сб. 36. — М., 2002. — С. 86–92.
221. Шеллинг 1966 *Шеллинг Ф.* Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — 496 с.
222. Шёнберг 2000 *Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции / Перевод, комментарии Е.А.Доленко. — М.: Московская государственная консерватория им. П.И.Чайковского, 2000. — 232 с.
223. Эйхенбаум 1969 *Эйхенбаум Б.М.* Мелодика русского лирического стиха // Эйхенбаум Б. О поэзии. — Л., 1969. — С. 327–511.
224. Элик 1971 *Элик М.* Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А.Шёнберга // Музыка и современность. Вып. 7. — М., 1971. — С. 164–210.
225. Эстетика... *Эстетика: Словарь / Под ред. А.А.Беляева, Л.И.Новиковой, В.И.Толстых.* — М., 1989.

226. Apel 1950 French Secular Music of the Late Fourteenth Century / Ed. by W.Apel. Cambridge, 1950.
227. Apel 1958 *Apel W.* Gregorian chant. — Bloomington, 1958.
228. Chomiński 1984 *Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K.* Formy muzyczne. T. 5: Wielkie formy wokalne. — Kraków, 1984.
229. Fischer 1984 *Fischer K.v.* Sprache und Musik im italienschen Trecento: zur Trage einer Frührenaissance // Göttinger Musikwissenschaftliche Arbeiten. — Kassel, 1984. — Bd. 10. — S. 37–54.
230. Graduale Romanum Graduale sacrosanctae Romanae ecclesiae de Tempore et de Sanctis. — Parisiis, Tornaci, Romae. 1961.
231. Harran NGD *Harran D.* Text underlay // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S.Sadie and J.Tyrrell. — New York, 2001.
232. Johner 1953 *Johner D.* Wort und Ton im Choral. — Leipzig, 1953.
233. King NGD *King J.* Text-setting // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S.Sadie and J.Tyrrell. — New York, 2001.
234. Leichtentritt 1911 *Leichtentritt H.* Musikalische Formenlehre. — Leipzig, 1911.
235. Levy NGD *Levy K. etc.* Plainchant [plainsong] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S.Sadie and J.Tyrrell. — New York, 2001.
236. Marx 1847 *Marx A.-B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Bd. IV. — Leipzig, 1847.
237. McKinnon NGD *McKinnon J. W., etc.* Mass // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S.Sadie and J.Tyrrell. — New York, 2001.
238. Riemann 1910 *Riemann H.* Grundriss der Kompositionslehre. — Leipzig, 1910.
239. Riemann 1913 *Riemann H.* Grosse Kompositionslehre. Bd. III. — Leipzig, 1913.
240. Van der Werf 1972 *Van der Werf H.* The chansons of the troubadours and trouveres. A study of the melodies and their relations to the forms. — Utrecht, 1972.
241. Wagner 1912 *Wagner P.* Einführung in die gregorianischen Melodien. Bd. 2. — Leipzig, 1912.

Приложение 1. Г. де Машо. Мотет

J'ay tant mon cuer et mon orgueil cre . u | et te . nu cher ce qui m'a dece . u | et envil . te ce qui m'amoite

Las . se! je sui en a . ven . . . tu . rel

I Tenor: EGO MORIAR PRO TE

ul que j'ay fail . li | aus tres doulz biens dont Amours pourve . u | a par pi . .

de mo . rir de mort ein . si du . rel com

te meint cuer des . pour . ve . . u | et de la tres grant joie repe . u dont je languil'

li biaux Nar . ci . zus mo . ri , | qui son cuer tant en . orguil li , |

Las . se! ein . si ma mes felons cuers tra . hi , | car onques jour vers mon loyala . mil qui me servoit et

pour ce qu'il a . voit biau . . . te pu . rel

a moit plus que li n'os cuer me . u | que de m'amour li fe . is . se l'o . ctri . | Or scay

seur toute hu meinne cre . . . a . . . tu . re , | c'on . .

65 70 75

je bien qu'il aime au - tre que mil qui li . e . ment en ou - tri . ant mer - ci la re . ce . u .

ques en - ten - dre le de - pril ne de - in - gna de E - cho, qui pour li

80 85

Si le m'è - stuet chierement compa - rer, | car je l'ai tant c'ôn ne puet plus a - mer. | Mais c'est tropt art: je

re - cut mort a - mere et ob - scu - re. |

90 95 100

ne puis re . couv - rer la soie amour; | et s'ay pa - our, se je li weil rou - ver, | qu'il ne

fais bonne A - mour d'a - mour se - u - rel fist

105 110

me deingne o - ir ne e - scou - ter. | pour mon orgueil qui trop m'a fait fi . er en ma fa - bur. |

qu'il a - ma et en - chie - ril son ombre et li pri - a mer . ci. |

115 120 125

et se je li weil ce - ler ma do - our, | de - sirs e - spris d'a - moureuse cha - our. |

tant qu'en pri - ant mo - ri d'ar - du - re. | Lasse!

130

destreint mon corps, et mon cuer en erro - ur. | met de fi - ner. |

et je crie mo - ri e - in . si, | car on -

135 140

Sain mieus que je li di.e ma lan.gour,| qu'eins.si mo.rir, sans a.voir la sa.vour| de
ques de mon doulz a.mi,| quant il

145 150

la joi.e qu'est par.fai.te dou.cour|a sa.vou.rer;|
m'a.moit decuer, n'os cu.re.| Or l'aim

155 160

et dou di.re ne me doit nulz bla.smer| qua.mours, be.soins et de.sirs d'a.che.ver| font
et il me het, ay. . . mi| Telle

165

tres.pas.ser me.sure et sens oul.tre.r.
est des fa.mes la na.tu.re.

Приложение 2. Дж.Палестрина. Мадригал

MADRIGALE
AMOR

Soprani
Alti
Tenori
Bassi

A - mor, A - mor, che me - co in quest' om -

-bre ti sta - vi mi - ran - do nel bel vi - so di co - ste -

-i, quel di che vo - len - tier det - to l'a - vre - i le mie ra -

- gion; ma tu mi spa - ven - ta - vi, ma tu mi spa - ven - ta - vi; ec -

mie ra - gion, ma tu mi spa - ven - ta - vi, ma tu mi spa - ven - ta - vi, ec - co,

- gion; ma tu mi spa - ven - ta - vi, ma tu mi spa - ven - ta - vi; ec - co,

- gion; ma tu mi spa - ven - ta - vi, ma tu mi spa - ven - ta - vi; ec - co.

ec-co, ec-co l'er-bet-ta ei fior dol-cie so-a-vi che
 ec-co l'er-bet-ta ei fior dol-cie so-a-vi che
 ec-co l'er-bet-ta ei fior dol-cie so-a-vi
 ec-co l'er-bet-ta ei fior dol-cie so-a-vi che

pre-ser nel pas-sar vi-gor da le i, e'l ciel ch'ac-ce-
 pre-ser nel pas-sar vi-gor da le i, e'l ciel ch'ac-ce-
 che pre-ser nel pas-sar vi-gor da le i, e'l ciel ch'ac-ce-
 pre-ser nel pas-sar vi-gor da le i, e'l ciel ch'ac-ce-

-ser quei bei lu-mi re-i che ten-gon del mio pett'am-
 -ser quei bei lu-mi re-i che ten-gon del mio pett'am-
 -ser quei bei lu-mi re-i che ten-gon del mio pett'am-
 -ser quei bei lu-mi re-i

-be le chia-vi, am-be le chia-vi.
 -be le chia-vi, che ten-gon del mio pett'am-be le chia-vi.
 -be le chia-vi, am-be le chia-vi.
 che ten-gon del mio pett'am-be le chia-vi.

Приложение 3. К.Джезуальдо. Мадригал

DOLCISSIMA MIA VITA
СЛАДЧАЙШАЯ МОЯ ЖИЗНЬ

Soprano I
Dol - cis - si ma mia vi - ta, mia
Слад - чай - ша - я мо - я жизнь, мо -

Soprano II
Dol - cis - si ma mia vi - ta,
Слад - чай - ша - я мо - я жизнь,

Alto
Dol - cis - si ma mia vi - ta, mia
Слад - чай - ша - я мо - я жизнь, мо -

Tenore
Dol - cis - si ma mia vi - ta,
Слад - чай - ша - я мо - я жизнь,

Basso
Dol - cis - si ma mia vi - ta, mia
Слад - чай - ша - я мо - я жизнь, мо -

8

vi - ta, a che tar - da -
- я жизнь, за - чем вам мед -

mia vi - ta, a che tar - da -
мо - я жизнь, за - чем вам мед -

vi - ta, a che tar - da - te,
- я жизнь, за - чем вам мед - лить,

mia vi - ta, a che tar - da - te, a
мо - я жизнь, за - чем вам мед - лить, за -

vi - ta,
- я жизнь,

15

- te la bra - ma - ta ai - ta,
 - лить, не по - дать мне по - мощь,

pp
 tar - da te
 вам мед лить,

che tar - da te la bra - ma - ta ai - ta,
 - чем вам мед лить, не по - дать мне по - мощь,

pp
 a che tar - da te la bra - ma - ta ai - ta,
 за - чем вам мед лить, не по - дать мне по - мощь,

22

a - i - ta? Cre - de - te for - se
 мне по - мощь? У - жель вы мни - те,

mf
 a - i - ta? Cre - de - te for - se
 мне по - мощь? У - жель вы мни - те,

mf
 a - i - ta? Cre - de - te for - se
 мне по - мощь? У - жель вы мни - те,

mf
 a - i - ta? Cre - de - te for - se
 мне по - мощь? У - жель вы мни - те,

mf
 a - i - ta? Cre - de - te for - se
 мне по - мощь? У - жель вы мни - те,

27

ond' ar do, ond'
 о - гонь мой. мой

ond' ar do, ond' ar -
 о - гонь мой, о - гонь

che'l bel fuo - со
 что лю - бов - ный

che'l bel fuo - со che'l bel fuo -
 что лю - бов - ный, что лю - бов -

che'l bel fuo -
 что мой о - гонь

31

ar do, sia per fi_nir, sia per fi_
 о - гонь у - гаснет сам, у - гаснет

- do, sia per fi_nir, per - ché tor -
 мой у - гаснет сам, раз взор вы

ond' ar do, sia per fi_nir, sia per fi_nir, per -
 о - гонь мой, у - гаснет сам, у - гаснет сам, раз

- со ond' ar do, sia per fi_nir
 - ный о - гонь мой у - гаснет сам,

со ond' ar do, sia per fi_nir,
 лю - бов - ный у - гаснет сам,

37

- nir, per_chè tor_ce - te il guar - do, per -
 сам, раз взор вы от - вра_ти - те, раз

- ce - ie il guar_do, tor_ce - te'l guar - do,
 от_вра_ти_те. вы от_вра_ти - те,

- chè, per_chè tor_ce - te il guar - do, per -
 взор, свой взор вы от - вра_ти - те, раз

per_chè tor_ce - te il guar - do, per - chè tor -
 раз взор вы от - вра_ти - те, раз взор вы

per - chè tor - ce - te il
 раз взор вы от - вра -

- chè tor_ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai
 взор вы от - вра - ти - те? Ах, ка_бы век

per - chè tor_ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai
 раз взор вы от_вра_ти - те? Ах, ка_бы век

- chè tor_ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai che bra -
 взор вы от_вра_ти - те? Ах, ка_бы век же - ла -

- ce - te'l guar - do? Ahi, non fia mai che
 от - вра - ти - те? Ах, ка_бы век же -

guar - do? Ahi, non fia mai
 - ти - те? Ах, ка - бы век

43

che bra — ma il mio de_si — re: O
же — ла — нья мне не ве — дать — вас

che bra — ma il mio de_si — re: O
же — ла — нья мне не ве — дать — вас

_ma il mio de_si — re: O
_нья мне не ве — дать — вас

bra — ma il mio de_si — re: O
— ла — нья мне не ве — дать — вас

che bra — ma il mio de_si — re: O
же — ла — нья мне не ве — дать — вас

48

d'a — mar — ti, o d'a — mar — ti, ò mo — gi —
до — бить_ся, вас до — бить — ся, иль по —

d'a — mar — ti, o d'a — mar — ti, ò mo — gi —
до — бить_ся, вас до — бить — ся, иль по —

d'a — mar — ti, o d'a — mar — ti, ò mo — gi —
до — бить_ся, вас до — бить — ся, иль по —

d'a — mar — ti, o d'a — mar — ti, ò mo — gi —
до — бить_ся, вас до — бить — ся, иль по —

Приложение 4. Г.Шютц

Musikalische Exequien

Heinrich Schütz

Für den Konzertvortrag eingerichtet von
Georg Schumann

I

Concert in Form einer teutschen Begräbniss-Missa

Intonatio ^(Tenor)

 Na - cket bin ich vom Mutter. lei - be kom - men.

Ruhig gehende Achtel

Sopr. I *Solistimmen*

Sopr. II

Alt

Ten. I *p* Na - cket wer - de ich wie - der - um da - - hin - fah - *dim.*

Ten. II *p* Na - cket wer - de ich wie - der - um da - - hin - fah - *dim.*

Baß *p* Na - cket wer - de ich wie - der - um da - - hin - fah - *dim.*

Generalbaß

Orgel *p* *dim.*

Pedal *p* *dim.*

3

pp ren, der Herr hats ge - ge - ben, der Herr hats ge - nommen, *mf* der

pp ren, der Herr hats ge - ge - ben, der Herr hats ge - nommen, *mf* der Na -

pp ren, der Herr hats ge - ge - ben, der Herr hats ge - nommen, *mf* der Na -

Chor (Capella)

6

Herr Gott Va - ter im Him -

Herr Gott Va - ter im Him -

Herr Gott Va - ter im Him -

8 Na - me des Her - ren sei ge - lo - - bet. Herr Gott Va - ter im Him -

8 me des Her - ren sei ge - lo - - - bet. Herr Gott Va - ter im Him -

me des Her - ren sei ge - lo - bet. Herr Gott Va - - ter im Him -

6 5 4 # 4 3

10

mel *mf* er - barm dich, er barm dich ü - - - ber uns.

mel *mf* er - barm dich, er - barm dich, er barm dich ü - - - ber uns.

mel *mf* er - barm dich, er - barm dich ü - - - ber uns.

8 mel er - barm dich, er - barm dich, er - - barm dich ü - ber uns.

8 mel *mf* er - - barm dich, er - - barm dich ü - ber uns.

mel er - barm dich, er - barm dich ü - - - ber uns.

7 6 6 4 # #

14 Solostimmen

Chri - stus ist — mein Le - ben, Chri -

Chri - stus ist — mein Le - ben;

Chri - stus ist — mein Le - ben, Chri -

Chri - stus ist — mein Le - ben;

Chri - stus ist — mein Le - ben, Chri -

Chri - stus ist — mein Le - ben;

17

stus ist — mein Le - ben, Ster - ben ist mein Ge - Winn.

Chri - stus ist mein Le - ben, Ster - ben ist mein — Ge - Winn.

Sie - he, das

stus ist — mein Le - ben, Ster - ben ist mein Ge - Winn.

Chri - stus ist mein Le - ben, Ster - ben ist mein — Ge - Winn.

Sie - he, das

21

— ist Gottes Lamm, *mf* sie - he, das ist Gottes *dim.* Lamm, das der Welt Sün - - de trägt.

25

Chor (Capella)

mf Je - - su Chri - - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich, er - barm dich, er barm dich ü -
mf Je - - su Chri - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich, er - barm -
mf Je - - su Chri - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich, er - barm dich, erbarm dich
mf Je - - su Chri - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich, er - barm dich
mf Je - - su Chri - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich, er - barm dich
mf Je - - su Chri - ste, Got - tes Sohn, er - barm dich, er - barm dich

30 Solostimmen

ber uns.
dich ü - ber uns.
ü - - - ber uns.
Le - ben wir, so leben wir dem Her - ren,
ü - - - ber uns. ster -

7 6 6 4 #

p

34

ster - ben wir, so ster - ben wir dem Her - - - - - ren,
ster - ben wir dem Her - - - - - ren,

3 4 3

p *dim.*

37

pp *cresc.* *f* *p*
 ren, darum wir le - ben, darum wir le - ben o - der ster - ben, so
cresc. *f* *p*
 darum wir le - ben, darum wir le - ben o - der ster - ben,
pp *mf* *p*

40

Chor (Capella)

mf
 Herr Gott hei - li - ger
mf Chor
 Herr Gott hei - li - ger
mf Chor
 sind wir des Her - ren. Herr Gott hei - li - - - ger
mf Chor
 Herr Gott hei - li - ger
mf Chor
 Herr Gott hei - li - - - ger
mf Chor
 so sind wir des Her - - - - ren. Herr Gott hei - li - ger
mf

44

Geist, er - barm dich, er - barm dich ü - ber *dim.*

Geist, er - barm dich, er - barm dich, er - barm dich ü - ber *dim.*

Geist, er - barm dich, er - barm dich, er - barm dich ü - ber *dim.*

8 Geist, er - barm dich, er - barm dich, er - barm dich ü - ber *dim.*

8 Geist, er - barm dich, er - barm dich, er - barm dich ü - ber *dim.*

Geist, er - barm dich, er - barm dich ü - ber

7 6 6 4 #

dim.

47

p uns, er - barm dich, er - barm dich, erbarm dich ü - ber uns.

p uns, er - barm dich, erbarm dich ü - ber uns.

p uns, er - barm dich, er - barm dich ü - ber uns.

p uns, er - barm dich, erbarm, er - barm dich ü - ber uns.

p uns, er - barm dich, er - barm dich ü - ber uns.

p uns, er - barm dich, er - barm dich ü - ber uns.

7 6 6 4 #

Приложение 5. Ф.Шуберт

Prometheus.

Gedicht von J.W.v.Goethe.

Für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte

Schubert's Werke.

componirt von

FRANZ SCHUBERT.

October 1819.

Kräftig.

Singstimme.

Pianoforte.

Recit.

Be - decke deinen Himmel, Zeus, — mit Wol - kendunst,

und ü - be, dem Knaben gleich, der Di - steln köpft,

an Ei - chen dich

und Ber - ges - höh'n;

musst mir meine Er - de doch lassen steh'n,

und meine Hütte, die du nicht ge-baut, und meinen Herd, um dessen

The first system of the musical score consists of a vocal line in the bass clef and a piano accompaniment in the grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has lyrics: "und meine Hütte, die du nicht ge-baut, und meinen Herd, um dessen". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Gluth du mich be - nei - dest. Ich kenne nichts Ärmeres unter der Sonn', als euch, Götter!

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics: "Gluth du mich be - nei - dest. Ich kenne nichts Ärmeres unter der Sonn', als euch, Götter!". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *fz* and *f*, indicating a strong, forceful accompaniment.

Etwas langsamer.
Ihr nährt kümmer - lich vom Opfersteuern und Gebets - haucheure Ma - je - stät, und

The third system begins with the tempo instruction *Etwas langsamer.* The vocal line has lyrics: "Ihr nährt kümmer - lich vom Opfersteuern und Gebets - haucheure Ma - je - stät, und". The piano accompaniment is more melodic and features a *p* (piano) dynamic marking.

darb - tet, wären nicht Kinder und Bettler hoffnungsvol - le - Tho - ren.

The fourth system continues the musical score. The vocal line has lyrics: "darb - tet, wären nicht Kinder und Bettler hoffnungsvol - le - Tho - ren.". The piano accompaniment features a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

Da ich ein Kind war, nicht wusste wo aus noch ein, kehrt'ich mein ver - irr - tes Au - ge zur Son - ne,

The fifth system concludes the musical score. The vocal line has lyrics: "Da ich ein Kind war, nicht wusste wo aus noch ein, kehrt'ich mein ver - irr - tes Au - ge zur Son - ne,". The piano accompaniment features a *p* (piano) dynamic marking.

als wenn'drüber wär ein Ohr, zu hören meine Klage, ein Herz, wie mein's, sich des Be-

dräng-ten zu er - barmen. **Recit.** Wer half mir wider der Ti-ta-nen Übermuth?

Wer ret-te-te vom To - de mich, von Slave-rei? Hast du nicht

al - les selbst voll-en-det, hei - lig glüh-hend Herz? Und glüh - test jung und gut, be -

trogen, Ret - tungs - dank dem Schlafenden da droben?

Geschwinder.

Ich dich ehren? Wo - für? Hast du die Schmer-zen ge-

lin-dert je des Be - la - de-nen? Ich dich eh-ren? Wo - für?

Hast du die Thrä-nen ge - stil - let je des Ge - äng - ste-ten?

Hat mich nicht zum Mannege-schmiedet die allmächt-i-ge Zeit und das e - wi-ge Schicksal, mei - ne

Etwas langsam.

Herrn und dei-ne? Wähntest du et-wa, ich soll-te das Le-ben has-sen, in

Wü - sten flie - hen, weil nicht al - le Blü - then - träu - me reif - ten?

Kräftig.

Hier sitz' ich, forme

Menschen nach meinem Bil - de, ein Ge - schlecht, das mir gleich sei, zu lei - den, zu

wei - nen, zu ge - nie - ssen und zu - freu - ensich, und dein nicht zu ach - ten,

wie ich, dein nicht zu ach - ten, wie ich!