



М. Н. ЧЕБУРКИНА

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

УДК 78.035(4/9)

РИТОРИКА И МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА В ЭПОХУ ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО

Французское учение о музыкальной форме уходит своими корнями в риторику и тесно связано с учением о жанрах как кодификациях настроений, состояний и «страстей»¹. В свою очередь, жанры – получающие свою реализацию в виде конкретных музыкальных форм, – рассматриваются в начале XVII столетия как выражение определённого содержания, что свидетельствует о трактовке содержания и формы как единого комплексного понятия.

В первые десятилетия французского Барокко, когда учение о музыкальной форме только зарождается, понятия жанра и формы тесно переплетаются и нередко сливаются. Однако постепенно категории музыкальной формы – как метода организации музыкальной мысли – приобретают значение самостоятельных. В данном контексте представляется плодотворным, используя хронологический метод анализа, проследить становление и эволюцию музыкальных понятий и терминов, которые закладывают основы современного учения о музыкальной форме.

О зарождении элементарных категорий музыкальной формы в первые десятилетия XVII века во Франции свидетельствует музыкально-теоретическая система Мерсенна². Мерсенн подразделяет музыку на три «жанра» («genres»): «первый – водевиль [Vaudeville], или песня [Chanson]; второй – мотет [Motet], или фантазия [Fantaisie]; и третий жанр содержит все виды танцевальной музыки [Danceseries]» [9, p. 95].

«Водевиль», по Мерсенну, является разновидностью «песни»; он представляет собой «самую простую из всех мелодий и применяется ко всем видам поэзии, которую поют звук против звука [note contre note; имеется в виду: «звук против слога». – М. Ч.] без тактовой организации, лишь в соответствии с чередованием длинных и коротких звуков, которые находятся в стихах, – что называется «тактом арии» [mesure d'Air]. Под этим понятием [под «песней». – М. Ч.] понимаются церковное григорианское пе-

ние, фобурдоны, придворные арии, танцевальные и пивные песни и водевили. В них часто присутствует лишь верхний голос – который также называют «темой» [sujet], – без аккордов или консонансов в других голосах, так как «сочинить песню» означает просто – напосто «представить в виде пения» или «положить на музыку несколько слов <...> Это и носит название “мелодии” [Air] – как её [песни. – М. Ч.] главного и почти единственного голоса» [ibid., p. 164]. Таким образом, по Мерсенну, «песня» – это простейший жанр вокального происхождения, мелодия которого представлена в гомофонном (мелодия с аккомпанементом) или в одноголосном изложении.

«Мотет» и «фантазия» выступают в системе Мерсенна как жанры (формы) более высокого по своей организации уровня. В отличие от «песни», «мотет или фантазия представляют собой богато фигурированную музыку, обогащённую всеми тонкостями этой науки. Её [такую музыку. – М. Ч.] называют «мотет», потому что в ней используют весьма короткий период [répétode], как если бы нужно было произнести одно единственное слово [mot]. Это происходит, когда хотят представить какой-либо очень короткий дискурс³, и данное слово [в действительности – «короткая речь». – М. Ч.], положенное на музыку, называется «мотет». Когда же «музыкант берёт свободу использовать всё то, что ему приходит в голову, не прибегая к выражению страсти, заложенной в тексте, то такая композиция называется “фантазией”, или “изысканным поиском” [Recherche]» [ibid., p. 164]. Иными словами, жанр «мотета» является вокальным жанром и соответствует изложению «дискурса» (пусть «очень короткого»), а потому более развита, нежели форма «песни». Если форма «песни» базируется на «тактах арии», то в основе «мотета» лежит «период». «Фантазия» же является «свободной» инструментальной формой, соответствующей по уровню «мотету».

«Танцевальная музыка», согласно Мерсенну, подразделяется на «множество видов и принадле-

жит к метрической музыке [основанной на системе чередования ударных и безударных долей. – М. Ч.], тем более, что она становится основой некоторых тактов, или организованных и высчитанных шагов» [9, р. 164]. Мерсенн перечисляет следующие танцы: «пассамеццо, павана, аллеманда, гальярда, вольта, куранта, сарабанда, канари, бранль и балет [балетный танец]» [ibid., р. 163].

Чрезвычайно любопытными в теории Мерсенна оказываются категории «такта арии» (в «песне»), ритмического «такта» (в «танцевальной музыке») и «одного единственного слова» (в «мотете»). И ритмические «такты», и «такты арии» соответствуют, в рамках музыкальной формы, структурно-смысловым единицам низшего уровня, определяющим критерием которых выступает метро-ритмический: наличие одного акцента в группе, базирующейся на «чередовании длинных и коротких звуков».

Несколько десятилетий спустя М. де Сен-Ламбер (1702 и 1707) разрабатывает детальную теорию собственно музыкальной формы, в основе которой лежит разработка риторических категорий. Сен-Ламбер основывает принципы музыкальной организации на критериях ораторского дискурса и черпает основополагающие категории в ораторской терминологии. Утверждая, что «музыкальная пьеса похожа на элокантную», Сен-Ламбер проводит прямые параллели между риторической и музыкальной терминологией. Согласно Сен-Ламберу, «гармония, число, такт и другие подобные вещи, которые искусный оратор использует при сочинении своих произведений, принадлежат более естественным образом музыке, нежели риторике» [11, р. 14]. Исходя из этого положения, Сен-Ламбер выявляет конкретные соответствия риторических и музыкальных категорий формы.

Если в риторике «целое ... составлено из нескольких частей, и каждая часть составлена из периодов, каждый из которых имеет законченный смысл, а периоды составлены из членов, и члены – из слов, и слова – из букв», то в музыкальной пьесе мелодия «имеет своё целое, которое всегда состоит из нескольких реприз ... Каждая реприза состоит из кадансов, которые имеют, каждый, свой законченный смысл и являются мелодическими периодами. Кадансы... состоят из членов, члены – из тактов, и такты – из звуков» [ibid., р. 14]. Сам Сен-Ламбер обозначает следующее соответствие между структурой музыкальной пьесы и ораторского дискурса: «Таким образом, звуки соответствуют буквам, такты – словам, [музыкальные] кадансы – [ораторским] периодам, [музыкальные] репризы – [ораторским] частям, и целое – целому» [ibid.]. Последнее высказывание содержит богатейшую информацию и заслуживает специального внимания.

Указываемые Сен-Ламбером соответствия «звук» – «буква» и «целое» – «целое» знаменуют собой два крайних уровня формы. Напомним, что первое со-

отношение является вариантом мерсенновского понятия «[музыкальный] звук против [стихотворного] звука», означающего в действительности «звук против слога». Верхний же уровень формы, как свидетельствует само высказывание, ограничивается в условиях риторики весьма простыми («неконфликтными») формами, сложенными из элементов низшего уровня. Промежуточными категориями, между «звуком» и «целым», являются «такты», «кадансы» и «репризы».

Согласно Сен-Ламберу, «в нотном тексте ... черты, которые разделяют такты», служат для «делений в музыке» [ibid., р. 14–15]. При этом «такт» («mesure») выступает в системе Сен-Ламбера не как механическое разделение на равнозначные участки нотного текста, а как осмысленная единица музыкального изложения, теснейшим образом связанная с сильной долей. Подтверждением сказанного является параллель, проводимая музыкальным теоретиком между «тактом» и «словом». Подобно тому как «слово» является наименьшим осмысленным элементом ораторского дискурса и может предполагать разное количество слогов, но один основной акцент, «такт» оказывается в понимании Сен-Ламбера воплощением наименьшего структурного элемента музыкальной речи, имеющего законченный выразительный смысл и обладающего одним главным акцентом. Таким образом, возникает ряд аналогий между обозначаемым Сен-Ламбером «тактом» и «мотивом» в современном значении данного термина. («Мотив есть наименьшая самостоятельная смысловая и конструктивная единица музыкальной формы, имеющая одну тяжёлую долю» [4, с. 280]). Хотя термин «мотив» и не употребляется Сен-Ламбером, именно в его понимании «такта» – как одного из первичных элементов музыкальной формы – следует искать истоки современного учения о мотиве. В свою очередь, сен-ламберовский «такт» развивает идею Мерсенна о присутствии в музыкальном целом «тактов арий» и ритмических «тактов».

Формирование во французской музыкальной теории понятия «мотив» («motif») происходит к 60-м годам XVIII столетия. Ф. Годфруа определяет в «Словаре старинного французского языка» значение термина «мотив», как «тот, который приводит в движение, который заставляет двигаться, который возбуждает, который заставляет» [8, р. 423]. С. де Броссар предлагает в «Музыкальном словаре» (1703) итальянский вариант термина «мотив»: «motivo» (разум) [7, р. 54]. Наконец, Ж.-Ж. Руссо определяет в своём «Музыкальном словаре» (1768) «мотив» как «первичную и главную идею, на которой композитор строит свою тему и вокруг которой он организует свой замысел» [10, р. 302].

Указываемое Сен-Ламбером соответствие музыкальных «кадансов» [cadences] и ораторских «периодов» [périodes] выявляет ещё одну важнейшую

категорию теории музыкальной формы. Уточним, что под «кадансами» в данном случае Сен-Ламбер подразумевает не гармонические обороты, а разделы музыкальной формы, завершающиеся кадансами. При этом, как отмечает сам автор, «когда говорят о кадансе [как завершающем гармоническом обороте. – М. Ч.] в целом, всегда подразумевают [полные] совершенные кадансы» [12, р. 25], то есть кадансы, заканчивающиеся на тонике в её наиболее устойчивом виде. Таким образом, оказывается, что ораторские «периоды» соответствуют музыкальным разделам, завершаемым полными совершенными каденциями.

Кроме того, свидетельство о том, что в музыке «кадансы» «имеют, каждый, свой законченный смысл и являются мелодическими периодами» [les périodes du chant; досл.: «периодами пения»] [11, р. 14], является однозначным указанием на понимание Сен-Ламбером музыкального «периода» как построения, излагающего относительно законченную музыкальную мысль и заканчивающегося каденцией (обычно полной совершенной). В данном случае присутствует и сам более поздний термин («период»), и его «классическая» трактовка. («Периодом называется относительно законченная мысль, завершённая полной каденцией в первоначальной или другой тональности» [3, с. 53]). Напомним, что Сен-Ламбер сравнивает ораторскую речь и мелодию – предполагающую гармоническое сопровождение, – поэтому его «период» фигурирует как «период мелодии».

Используемый Сен-Ламбером термин «мелодический период» заслуживает особого внимания. Хотя этимологически «chanson» (у Мерсенна) и «chant» (у Сен-Ламбера) являются родственными терминами, понятие «chant» (используемое также Мерсенном) имеет более широкое значение. Подчеркнём специально, что у Мерсенна «chant» («мелодия», шире – «музыка») и «chanson» («песня», часто – «одноголосный напев») имеют разный смысл. (Напомним также, что термин «период» в значении первичной структуры используется уже Мерсенном; см. выше). Таким образом, термин «мелодический период» является гомофонно-гармонической категорией, так как в его основе лежит понимание музыкальной формы как базирующейся на мелодии (которую гармонируют). «Мелодический период» – который может пониматься в более широком смысле как «музыкальный период» – свидетельствует ярчайшим образом о формировании во Франции на рубеже XVII–XVIII веков, в момент перехода от модального полифонического мышления к тонально-гармоническому, новых форм и соответствующей им терминологии.

В дополнение к термину «период» Сен-Ламбер употребляет такие понятия, как «члены» (membres) и «фразы» (phrase). «Члены» соответствуют более мелким структурным членениям «периода».

Согласно Сен-Ламберу, «кадансы [то есть разделы, завершающиеся полными совершенными кадансами. – М. Ч.] часто состоят из членов» [11, р. 14]. Таким образом, «член», являющийся составной частью «музыкального периода» (который обозначается здесь термином «каданс»), может соответствовать музыкальному предложению, в соответствии с более поздней терминологией. («Основные крупные части периода, которых чаще всего две, называются предложениями» [3, с. 53]). Напомним, что музыкальный «член» соответствует у Сен-Ламбера ораторскому «члену» (см. выше); подобно тому как ораторский «член» состоит из слов, музыкальный «член» включает в себя «такты» (мотивы).

Точное значение термина «фраза» у Сен-Ламбера отсутствует. Его замечание о том, что «музыка имеет периоды и фразы, подобно [ораторскому] дискурсу» [12, р. 24], свидетельствует о том, что «фраза» и «период» рассматриваются им как весьма родственные элементы музыкальной структуры. Сказанное подтверждается другим высказыванием Сен-Ламбера: «фраза или мелодический период» заканчиваются кадансом [ibid.]. (Ю. Холопов говорит о «мелодической фразе, объединённой рисунком высотной линии», и о том, что «обычное попарное слияние мотивов в минимально цельную единицу формы даёт фразу» [4, с. 314]. И. Способин определяет фразы как «построения более мелкие», чем период, – «двух- или трёхтактовые построения» [3, с. 60–61]).

Наконец, музыкальная «реприза» («reprise»: «возобновление», «повторение»), соответствующая «части» (partie) ораторского дискурса, обозначает относительно крупные части музыкальной формы, более развёрнутые, нежели «период»: «каждая реприза состоит из кадансов [то есть из «периодов». – М. Ч.]» (см. выше).

Позже Ж.-Ж. Руссо (1768) продолжает развитие тезиса о соответствии музыкального и ораторского «дискурса»: «музыка, будучи дискурсом, должна, как и он, иметь свои периоды, фразы, остановки, отдых, всякого рода пунктуацию» [10, р. 238]. Основопологающие категории французской системы музыкального формообразования, используемые прежде Сен-Ламбером, получают в устах Руссо свою конкретизацию.

«Фраза» [Phrase] определяется Руссо как «мелодическая или гармоническая последовательность, которая образует непрерывный более или менее законченный смысл и которая завершается остановкой посредством более или менее совершенной каденции» [ibid., р. 370]. Руссо различает два типа «музыкальных фраз»: мелодическую и гармоническую. «В мелодии фраза образована из мелодической линии [Chant], то есть из последовательности звуков, расположенных таким образом – либо по отношению к тону [тональности, ладу. – М. Ч.], либо по отношению к движению, – что они образуют еди-

ное целое, которое разрешается на главной ступени лада, в котором находятся. В гармонии фраза есть организованная последовательность аккордов, связанных между собой посредством диссонансов – присутствующих или подразумеваемых, – которая разрешается на полной каденции [Cadence absolue]; и в зависимости от типа этой каденции – в зависимости от её большей или меньшей завершённости, – остановка является также более или менее совершенной. Именно в создании музыкальных фраз, в их пропорциях, в их сплетениях и заключается истинная красота музыки» [ibid., p. 370–371]. Таким образом, «музыкальная фраза» в терминологии Руссо соответствует по смыслу музыкальному «периоду» Сен-Ламбера: в обоих случаях главными критериями являются завершённость музыкальной мысли и присутствие устойчивой заключительной каденции.

Что касается «периода», то, в отличие от Сен-Ламбера (обозначавшего его как «период мелодии»), Руссо мыслит данную категорию в контексте гармонии, используя термин «гармонический период» (*période harmonique*) [ibid., p. 492]. В рамках «гармонического периода» Руссо обозначает присутствие «четырёх каденций», которые являются «основанием всей конструкции» и придают целому «законченный смысл» [ibid.]. Последний факт означает, что «пери-

од» в представлении Руссо может представлять собой относительно развёрнутую форму.

Напомним, что сен-ламберовская трактовка «периода»: «кадансы [то есть «периоды»] часто [следовательно, не всегда] состоят из членов» (см. выше), – допускает как возможный вариант отсутствие всякой срединной каденции в рамках «периода», что означает нетождественность понятий «период» у обоих авторов. «Период» Сен-Ламбера является в этом случае меньшей структурной единицей на уровне формы, нежели «период» Руссо, и, возможно, входит в состав последнего. Однако сравнение возможно лишь в том случае, если исходить из предпосылки, что оба автора вкладывают одинаковый смысл в понятия «каденция» и «законченный смысл»⁴.

Согласно Руссо, «законченная мысль» (которая, напомним, содержится у Руссо в «фразе») делится на «два члена» [10, p. 421], а «реприза» выступает как раздел более крупной формы. Подчеркнём, что в контексте теории французской музыкальной формы XVIII столетия термин «реприза» не означает «повторение темы», но предполагает лишь «возобновление музыкального движения» в широком смысле. В результате «репризами» оказываются у Руссо и контрастные разделы французской «Увертюры» [ibid., p. 356–357], и каждая из частей «рондо» («репризой» является как рефрен, так и каждый из эпизодов,

Категории риторики и формы: таблица соотношений французских и российских терминов

Французская музыкальная теория Барокко				Современная российская музыкальная теория	
Сен-Ламбер		Руссо			
риторика	музыкальная теория				
буква	звук <i>note</i>	[звук]		звук	
слово	такт <i>mesure</i>	мотив <i>motif</i>		метрический такт, мотив	первичные структуры, подчиняющиеся принципу метрической экстраполяции
член	член <i>membre</i>	член <i>membre</i>		фраза предложение	
период	фраза <i>phrase</i>	мелодический период, каданс <i>période du chant, cadence</i>	фраза <i>phrase</i>	реприза <i>reprise</i>	период
часть	реприза <i>reprise</i>				
целое	целое <i>tout</i>		[целостная форма]		целостная форма

в современном понимании двух последних терминов [ibid., p. 421]), и два раздела «небольшой арии» [ibid., p. 30].

Хотя французская терминология XVIII века в области музыкальной формы не характеризуется единством и однозначностью (расхождения касаются, в первую очередь, трактовки термина «период» в его соотношении с «фразой» и «членами»), представля-

ется возможным выявить общую иерархию на уровне первичных музыкальных форм французского Барокко по принципу обрисовываемых ими «сфер действия». Предлагается Таблица соответствий музыкальных и риторических терминов (см. с. 66), используемых французскими мыслителями XVIII столетия, в их связи с современной российской музыкальной терминологией⁵.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Категории риторики и «страстей» являются основополагающими в эпоху французского Барокко. Они анализируются, в частности, Р. Декартом («Краткая теория музыки», 1618/1650/1668; «Страсти души», 1649), М. Мерсенном («Универсальная гармония», 1629/1636–1637), М. де Сен-Ламбером («Принципы клавесина», 1702; «Новый трактат по аккомпанементу», 1707), Д. Дидро и Ж. д'Аламбером («Энциклопедия», 1751–1765). Мы анализируем эти категории в статье: [6, с. 7–17].

² Анализу теории М. Мерсенна посвящены исследования Ю. Холопова [5, с. 174–177] и З. Глядешкиной [1]. Нам пред-

ставляется целесообразным осветить недостаточно затронутые авторами аспекты.

³ В статье используется термин «дискурс» взамен общераспространённому «дискурсу». См. об этом: [6, с. 17].

⁴ О представлении, во французской музыкальной теории XX столетия, «фразы» как «последовательности периодов» и о соответствии французского «периода» российскому «предложению» см.: [2, с. 117].

⁵ Фигурирующие в Таблице соответствия не являются исчерпывающими, но выявляют основополагающие тенденции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Глядешкина З. Гармония мира как принцип музыки согласно L'Harmonie universelle (1636) Марена Мерсенна // Лекции и материалы по истории теории музыки во Франции XVI–XVIII веков. Т. 4. – М., 2008.

2. Мессиаен О. Техника моего музыкального языка / пер. и коммент. М. Чебуркиной. – М., 1995.

3. Способин И. Музыкальная форма. – М.; Л., 1947.

4. Холопов Ю. Введение в музыкальную форму / ред. Т. Кюрегян, В. Ценова. – М., 2008.

5. Холопов Ю. Марен Мерсенн // Холопов Ю., Кириллина Л. и др. Музыкально-теоретические системы. – М., 2006. – С. 174–177.

6. Чебуркина М. Риторика и «страсти» в системе французской органной музыки Барокко // Музыкаведение. – 2011. – № 8. – С. 7–17.

7. Brossard (de) S. Dictionnaire de musique. – Paris, chez Christophe Ballard, 1703.

8. Godefroy F. Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IXe au XVe siècle (en 10 volumes); Vol. 5. – Paris, F. Vieweg, Émile Bouillon, 1880–1902.

9. Mersenne M. Harmonie universelle. Tome I. – Paris, chez Sébastien Cramoisy, 1636.

10. Rousseau J.-J. Dictionnaire de musique. – Paris, chez la Veuve Duchesne, 1768.

11. Saint-Lambert (de) M. Les principes du clavecin Contenant une Explication exacte de tout ce qui concerne la Tablature et le Clavier. – À Paris, Chez Christophe Ballard, M. DCCII (1702).

12. Saint-Lambert (de) M. Nouveau traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue, et des autres instruments. – À Paris, Chez Christophe Ballard, M. DCCVII (1707).

Чебуркина Марина Николаевна

кандидат искусствоведения,
соискатель кафедры истории
и теории исполнительского искусства
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

