

Галатенко Юлия Николаевна
МУЗЫКОЗНАНИЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ: ДИАЛОГ ДВУХ НАУК
(НА ПРИМЕРЕ ИССЛЕДОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОСТИ СТИХА).

Современная компаративистика все чаще обращается к анализу взаимоотношений различных наук и искусств. В частности, заметна тенденция сближения музыкознания и литературоведения. Такое движение наук навстречу друг другу определяется не только современным стремлением к преодолению замкнутости, широкому охвату, синтезу различных областей, поиску общих закономерностей, присущих отдельным наукам, но и близостью самого материала обеих наук, а также различными взаимодействиями поэзии и музыки. Познание одного “через другое” углубляет сложившиеся представления, обогащает их новым знанием, помогает вскрыть суть. Именно этим в современной науке (как литературоведении, а точнее, его разделе - стиховедении, так и музыковедении) объясняется всплеск интереса к изучению различного рода взаимодействий поэзии и музыки.

Конечно, речь не идет о навязывании одной науке законов и методов другой, а лишь о сближении, в частности, на уровне соединения двух пластов – музыки и поэзии, реализующемся в таком явлении как «музыкальность стиха». Иными словами, литературоведение и музыковедение близки друг другу постольку, поскольку сама поэзия близка музыке. Мы придерживаемся той точки зрения, что в стихе нельзя в точности соблюсти законы музыкального построения текста, но можно создать некую аналогию музыкальной формы, музыкальной гармонии, мелодии, ритма и т.д., при этом не нарушая законов поэтического искусства.

Стих и музыка обладают своей спецификой, поэтому аналогию с музыкой можно проводить только до определенных границ, не стирая специфических различий между поэтическими и музыкальными формами.

Аналогии между музыкой и поэзией более очевидны в случаях, когда речь идет об общих логических (конструктивных) принципах и функциях. Это принципы симметрии, чередования, рондальности, повторности — неспецифические принципы музыкального формообразования, свойственные одновременно нескольким видам искусства. Но есть и специфические музыкальные формы, к ним относятся fuga, соната и многие другие, которые также находят свое отражение в поэзии, но исследование их поэтического воплощения требует особого анализа. Вполне естественно, что неспецифические музыкальные формы встречаются в поэзии гораздо чаще, чем специфические.

Исследование музыкальности поэзии не означает условное ассоциирование поэзии с музыкой. Музыкальность – это не только музыковедческий термин, используемый при характеристике исполнения музыкального произведения или степени профессионализма исполнителя. Музыкальность поэзии – это и литературоведческий термин, имеющий свои четкие определения.

Проблема музыкальности поэзии – одна из самых активно обсуждаемых в современном отечественном и зарубежном литературоведении. Однако в литературоведении понятие “музыкальность” проникло уже давно. Так, к концу XIX века оно уже существовало [см. 2], хотя не имело четкого определения.

В отечественном литературоведении о музыкальности стиха первым заговорил Б. Эйхенбаум, в западном – Э. Сиверс и Т. Элиот, понимавшие под музыкой стиха скорее “звучность” и “гармоничность” [21]. В XX веке учеными создавались целые сборники трудов, посвященные теме близости поэзии и музыки (Поэзия и музыка. Сборник статей и исследований под ред. В.А. Фрумкина. М.: Музыка, 1973; Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сборник статей. Л.: Наука, 1974 и др.).

Анализу подвергались как теоретические, так и историко-литературные аспекты музыкальности поэзии.

В современном литературоведении существует немало работ по проблеме взаимосвязи музыкального искусства с поэтическим словом, они, во многом, исследуют эту проблему с разных позиций, но все эти позиции схожи в одном: поэзия и музыка имеют очень много общих черт [11]. В основном, анализу подвергалась фонетическая составляющая поэзии, и под музыкальностью стиха понималось его красивое звучание.

Есть ряд научных работ, в которых не используется само слово “музыкальность” поэзии, но делаются попытки сопоставить два вида искусства [12].

Росту количества исследований в области музыкальности стиха способствует усиление внимания к этой проблеме и внутри самого музыковедения. Так, о музыкальности поэзии пишутся работы и учеными-музыковедами (см., например, [3]).

Изучением связей поэзии с музыкой сейчас занимаются все больше и больше, в основном за рубежом. Если раньше термин “музыкальность поэзии” звучал нечасто, то в последние десятилетия он встречается в западной литературоведческой практике все больше [23].

В последние годы (как в России, так и за рубежом) проходят конгрессы и конференции, даже имеющие в своих названиях термин “музыкальность” (к примеру, *Une journée d'étude “Poésie et musicalité: liens, croisements, mutations” organisée par le GR2A Centre de Recherches sur l'Autriche et l'Allemagne. Université de Rouen le 8 décembre 2005*; а также: *Words and music – an interdisciplinary conference, march 14-15, 2003. University of Missouri – Colombia. // URL: <http://linguistics.missouri.edu/lingconf03/abstracts.html> и др.). В дискуссиях обсуждается не вопрос, существует ли музыкальность поэзии вообще (так как в современном литературоведении такой вопрос уже не ставится, наличие музыкальности поэзии уже общепризнано), а вопрос, как следует анализировать музыкальность поэзии, какие параметры стиха отсылают к музыке и т.д.*

Исторически музыкальность поэзии объясняется существованием невероятного числа музыкально-поэтических жанров, ибо поэзия, будучи

изначально слита с музыкой воедино, не могла не вобрать в себя музыкальные черты.

При сопоставлении двух наук (музыковедения и литературоведения) следует отметить их схожий понятийно-терминологический аппарат.

Так, к музыке применимы лингвистические термины синтаксиса: цезура, предложение, фраза и период. И в музыке, и в стихосложении есть такие термины как септима (в стихосложении это семистишная строфа), октава; монодия (сольная песня, монолог героя, одноголосная фактура). Б. Томашевский даже употреблял выражение “сольфеджирование стиха” [14, 89]. Общими терминами и для теории поэзии, и для теории музыки являются образ, интонация, пауза, эвфония, мотив, тема, темп, метр, ритм. Но нередко эти термины имеют разные значения. Импрессионистские описания стихов содержат такие сугубо музыкальные определения как “каденция”, “оркестровка”, “мелодия”, “диссонанс”. Нередко для описания стихов используется термин “фуга”.

И поэтический, и музыкальный языки схожи в своей образности и сложности: как сложно передать содержание лирического стихотворения (а если это и удастся, то пересказ обычно звучит намного скуднее оригинала), так невозможно это сделать и с музыкальным произведением. Метротоническое изучение стиха опирается целиком на музыкальные законы: практически любой язык звучит в силу одних и тех же музыкальных акустических законов.

И в музыке, и в поэзии есть понятие лейтмотива. Так, один из общих для поэзии и музыки композиционных принципов – это использование лейтмотивной техники (известно, однако, что понятие лейтмотива было почерпнуто музыкой у поэзии.). Г.А. Гуковский определял лейтмотивную технику как “накопление эмоциональных повторений, нанизывание однотонных слов” (а лейтмотив, таким образом, это накапливаемый “тон, лирическая нота”), а порой как некое смысловое ядро [4, 44].

Общее для музыки и поэзии – это использование риторических фигур. Так, риторика находит свое отражение не только в речи, но и в музыкальном произведении в виде украшений, создавая при этом целый эстетический комплекс (как одна из составляющих — музыкальная виртуозность). Фигуры в музыке соответствовали тропам в риторике. Фигуры воспринимались сначала как вольности, как отклонения от строгого стиля. Музыковед О. Захарова находит в музыкально-риторических фигурах и особый образный план (слово “фигура” имеет также значение “образ”). Так, среди фигур можно выделить связанные с изображением образных представлений: *fuga* — бег, *anabasis* — восхождение, *catabasis* — нисхождение, *circulatio* — круг [8, 23]. Одна из наиболее важных риторических фигур как для музыки, так и для словесной речи, это фигура повтора. *Decoratio* (риторическое украшение) — явление, присущее, в основном, эпохе барокко, времени, когда все опиралось на воспроизведение сильных эмоций.

Пользуясь словами Л.Л. Гервер, скажем: “Поразительна та настойчивость, с которой поэты вновь и вновь обращались к музыке. Подчеркивая связь своего творчества с “высшим из искусств”, они наделяли

музыкальными именами как сами произведения, так и их свойства: обычные слова музыкального лексикона оказывались в непривычном, даже невероятном для них контексте”[3, 8].

История понятия музыкальности стиха

Наивысшей степенью «слиянности» музыки и поэзии, проявлением музыки сквозь слово можно считать музыкальность стиха, а именно некое *“промежуточное состояние” звука в “эволюции” от пения к речи, преломление характеристик, свойственных музыкальному языку, в поэтическом языке.*

Музыкальность стиха — это в какой-то степени “имитация музыки в стихе”. Это не полный повтор музыкальных закономерностей, а лишь их аналогия на поэтическом материале. От музыки поэзия берет лишь те принципы выразительности, которые органично вплетаются в поэтическую композицию. Такие закономерности, возможно, лучше называть общехудожественными закономерностями создания любого вида искусства. Эта имитация подразумевает как аспекты содержания, так и формальные аспекты.

Первым “научным” описанием мелодики стиха А.Е. Махов считает попытки Колуччо Салутати сопоставить музыкальные категории с поэтическими. Итальянский гуманист XV века «чтобы найти “мелодию” в стихе, проводит параллели между поэтическим метром и музыкальными интервалами: “слоги” и “стопы” уподобляются “тонам” и “нотам”, соотношение разных частей строки по числу слогов и содержащихся в слогах или в стопах мор образует подобие интервалов, какие возникают между “тонами” или “нотами” музыки» [10, 15].

До того как термин “музыкальность поэзии” стал общеупотребимым и приобрел необычайную популярность среди исследователей как поэзии, так и музыки, – на протяжении многих столетий ученые обращались к исследованию взаимосвязей этих двух видов искусства. До появления четкой терминологической базы в вопросах изучения музыкальности стиха ученые описывали ее в достаточно расплывчатых понятиях, на уровне эмоций и впечатлений: музыкальным было то, что звучало красиво и гармонично.

О близости поэзии и музыки в вопросах исполнительского интонирования писал эстетик XVIII века Ж.Б. Дюбо. “Невозможно произнести с выражением волнующие и трогательные стихи без тех пауз, ударений и перемен тона, которые музыкально одаренный человек легко превращает в настоящую мелодию” [5, 262].

В Европе в конце XVIII века композиторы стали уделять все больше внимания инструментальной музыке и предлагали новые схемы воссоединения музыки и поэзии. Даниел Уебб в своей книге 1768 года “Наблюдения о соответствиях между поэзией и музыкой” утверждал, что музыка действует в двух направлениях: это искусство впечатления и искусство имитации, в чем она

похожа на поэзию, и, к тому же, напоминал он, изначально поэт и музыкант соединялись в одном лице [1, 246].

Одним из наиболее значимых в истории эстетических учений XVIII века, оставивших значительные следы в различных западных литературах, был трактат Джона Броуна 1763 года “Рассуждение о поэзии и музыке, об их возрастании, сочетании и могуществе, развитии, а также об их разъединениях и повреждениях”. Автор трактата дает историко-генетический анализ отдельных родов искусства – поэзии, музыки и танца, и делает вывод, что разделение искусства на виды привело к “порче нравов”: так, например, танец, отделившись от песни, превратился в простое физическое упражнение [1, 244]. М.П. Алексеев считает Броуна создателем гипотезы о “первобытном синкретизме” [1, 222], но для нас важнее подчеркнуть, что Броун считает песню, то есть поэзию, необходимой составляющей этого синкретизма.

Подобным образом сокрушается и соотечественник Броуна Джеймс Битти, автор трактата “О поэзии и музыке как результатах мыслительного процесса”, который утверждает, что “выражение музыкальных ощущений без поэзии неопределенно и нелепо” и что “поэзия является самым непосредственным и самым лучшим истолкователем музыки” [1, 247].

Как и в средние века, теоретики XVIII, XIX вв. продолжали считать музыку “мерой совершенного искусства”. Однако прежние представления о поэзии как естественной музыке, а о музыке — как искусственной поэзии исчезают и заменяются практически на противоположные: музыка близка природе, она естественна, поэзия же воспринимается как нечто вторичное по отношению к природе.

На протяжении всего XVIII века в музыке оставался интерес к вопросам просодии. Так, в 1775 г. Джошуа Стил написал свой труд “Опыт по установлению мелодии и меры речи”, в котором подытожил разнообразные предшествующие исследования по этой проблеме. (Steele J. An essay towards establishing the melody and measure of speech. L., 1775.) В этой книге Стил попытался указать определенную звуковую высоту отдельных слогов и использовать знаки, которые напоминают те, что используются при изучении китайского языка. Каждому слогу были приписаны показатели длительности, к тому же выше были добавлены знаки ударения и еще выше динамические указатели, напоминающие рисунки изменяющих амплитуду звуковых волн. Эта система была направлена на то, чтобы вновь укрепить музыкальные принципы в декламации стихов. Действительно, такая схема Стила помогает представить “музыкальную” структуру стихотворения.

Предромантическая эстетика видит в музыке настоящий язык чувств, он самый ясный, а обыденный язык менее понятен и менее поэтичен. Музыка способна выразить те чувства, которые неспособен выразить человеческий язык. По мнению А. Махова, из этого противопоставления поэзии и музыки рождается такое сочетание: слово, потерпевшее провал в отношениях с музыкой, находит музыку в самом себе. И тем самым “слово, уподобившись музыке, выразит ... и то, что в ином случае не было бы подвластно словесному выражению” [9, 61].

В эпоху классицизма, однако, применительно к музыке еще сохранялась поэтическая фразеология: “петь” оставалось синонимом “рассказывать”.

К.Г. Шохер в книге “Должна ли речь навсегда остаться скрытым пением, и нельзя ли сделать наглядными и записать подобно музыке ее виды, ходы и изгибы?” [24] настолько уподобил речь музыке, что расположил гласные звуки в виде музыкальной гаммы и пытался “писать” нотами.

О звуковой доминанте стиха писал и известный немецкий лингвист Эдуард Сиверс. Ученый противопоставил “филологию для глаз” (“Augenphilologie”) “филологии для слуха” (“Ohrenphilologie”), определяя последнюю как поэзию, в которой “звуки не являются только “непроизвольным добавлением” (“ungesuchte Beigabe”) к смыслу, но нередко приобретают самостоятельное или даже главенствующее значение” [7, 123].

Сиверс впервые выдвинул проблему мелодики стиха — как одного из существенных элементов акустического впечатления (уже до Сиверса были изучены такие характеристики стиха, как акустические качества, относительная длительность и сила звучания). Ученый не разделял понятий интонации и мелодии (так как оба термина подразумевают чередование тонов различной высоты, в результате чего в каждом стихотворении своя интонация и мелодия).

Известно, что Шиллер не всегда имел ясное представление о содержании стихов, которые собирался писать, зато в его душе чаще звучала мелодическая сторона стихотворения, о чем он неоднократно говорил. Регулирующим принципом при выборе слов у Шиллера было выполнение “мелодического задания”: отбрасывались слова, нарушающие единую музыкальную гармонию, и оставлялись лишь те, которые осуществляли данную мелодию.

В XX веке понятие “музыкальности поэзии” встречается у Т. Элиота в лекции 1942 года “Музыка поэзии”, где он утверждает, что музыкальность «означает превращение текста в сплошную игру переключек, в сплошное отношение; и если музыка, по мнению средневековых ученых, — наука о “величинах, соотнесенных с чем-то иным”, то поэзия, обратившаяся в абсолютную “соотнесенность”, и в самом деле становится именно такой музыкой» [9, 83].

В отечественной науке XX века термин “музыкальность стиха” звучал достаточно редко (в частности, о музыкальности стиха писал Б. Эйхенбаум в статье “О звуках в стихе” [18, 201-208], где он не проводит прямой аналогии между музыкой и стихом, так как если поэзия является частью специфически речевой области, то музыка нет; к тому же, речевой и музыкальный слух — абсолютно разные явления). Чаще в литературоведении рассматривался вопрос мелодики стиха. Нередко музыкальность и мелодика служили синонимами. Но понятие музыкальности видится нам шире понятия мелодики и только фонетического его осмысления.

В работе 1922 года “Мелодика стиха” Б. Эйхенбаум приравнивал понятия “музыкальность” и “мелодичность стиха”, упрекая современных ему ученых в том, что они рассматривают только лишь звучность стиха [17, 332]. Эйхенбаум выделял понятие “мелодики” стиха, включающее в себя “не звучность вообще и

не всякую интонацию стиха, а лишь развернутую *систему интонирования*, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т.д.” [17, 333]. Иными словами, ученый брал в основу анализа мелодичности (т.е. музыкальности, в системе его понятий) стиха анализ его интонаций, слагающих определенную систему. Эти же категории лежат в основе анализа музыкального произведения.

Позднее музыкальность стиха стала анализироваться при помощи более четких, менее метафоричных понятий: ритма, рифмы и т.д.

Так, В. Жирмунский утверждал, что в поэзии, как искусстве предметном, нет чисто музыкального ритма и мелодии, “так как скользящие тона гласных с неопределенными интервалами и негармоничные шумы согласных являются неподходящим материалом для строго формальной музыкальной композиции, а неопределенная длительность слогов и неравная сила ударений препятствует безусловному осуществлению ритмического принципа” [6, 168-169].

По мысли В. Жирмунского, поэзия имеет огромное преимущество перед музыкой, так как “она воздействует не звуками, а звучащими словами” [7, 158], т.е. звуками, связанными со значением.

В современном литературоведении термин «музыкальность» стал более популярным, появилось множество определений этого явления. В чем-то эти определения схожи, в чем-то различны. Приведем некоторые из них.

Так, Ф. Доррелл считает музыкальность “осознаваемым свойством речи”, выделяя такие общие музыкально-поэтическими аспекты, как мелодия, ритм и тембр. При этом ученый дает несколько абсолютно разных значений слова “музыкальность”: музыкальным может быть человек, музыкальной может быть сама музыка, но музыкальна и речь. Речь, по мнению ученого, становится музыкальной в том случае, когда у говорящего появляется цель сообщить о значимости этой речи, иными словами, музыкальная речь обладает повышенной эмоциональностью [20].

Л. Аллант выделяет несколько видов музыкальности поэзии. Во-первых, ученый считает музыкальной поэзию, написанную в музыкальном жанре (песня, гимн), или имеющую музыкальную тематику. Во-вторых, литературовед выделяет конкретные “приемы создания музыкальности стиха”: рифму, ритм, аллитерации и ассонансы [19].

К. Флейтас, говоря об испанской поэзии, считает ритм основным параметром музыкальности стиха, в особенности силлабического, так как ритм подразумевает также “мелодическую структуру стиха” [22].

М. Пажевич музыкальностью называет “симбиоз поэзии и музыки”, так как поэзия приближается к музыке благодаря своей структуре и звучанию. Однако ученый указывает и на глубинные связи поэзии и музыки, а именно, на вопросы содержания [23].

Дж. Вудсворт употребляет словосочетание “музыкальное измерение поэзии”, но только лишь в качестве синонима к “художественному” и “акустическому” измерениям. Понятие “музыкальность” ученый дробит на несколько параметров (что в какой-то степени упрощает само понятие), а

именно, на звук, слог, последовательность ударений и рифму. Важным в наблюдении этого ученого кажется то, что музыкальная составляющая представляется во взаимоотношении со смысловой составляющей, вследствие чего возникает пара звук – смысл [25].

Итак, отметим, что музыковедение и литературоведение (а точнее его часть – стиховедение) – это две науки, имеющие очень близкие объекты. Порой эти объекты настолько сближаются, что речь начинает вестись об их «слиянии», которое проявляется, в частности, в «музыкальности» стиха. Феномен музыкальности стиха сейчас получает все более широкое и научное осмысление, что позволяет судить о тяготении «науки о музыке» и «науки о стихе» друг к другу. Более того, в науке ведется речь не только о музыке в поэзии, но и о музыке в прозе [см, например, 15].

Библиография.

1. Алексеев М.П. Из истории английской литературы, глава “Английский трактат XVIII века о поэзии и музыке” М.-Л.: Гос. Издательство художественной литературы, 1960.
2. Амброс А. Границы музыки и поэзии. Спб.-М.: Пер.И.Т. Пер. собственность издателей, 1889.
3. Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов. М.: Индрик, 2001.
4. Гуковский Г.А. Пушкин и русские романтики.
5. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи М.: Искусство, 1976.
6. Жирмунский В.М. К вопросу о “формальном методе” // Вопросы теории литературы. Л., 1928.
7. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. Спб: Азбука-классика, 2001.
8. Захарова О. Риторика западноевропейской музыки XVII — первой половины XVIII веков. М.: Музыка, 1983.
9. Махов А.Е. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005.
10. Махов А.Е. Система понятий и терминов музыковедения в истории европейской поэтики. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. М.: РГГУ, 2007.
11. Роднянская И.Б. Слово и музыка в лирическом произведении // Слово и образ, М., 1964.
12. Соколов О. О “музыкальных формах” в литературе (к проблеме соотношения видов искусств) // Эстетические очерки. Сборник статей под р-ией И.А. Константинова. Вып 5. М.: Музыка, 1979.
13. Степанова И.В. Слово и музыка: Диалектика семантических связей. М.: Книга и бизнес, 2002.
14. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1996.

15. Фортунатов Н.М. Музыкальность чеховской прозы (Опыт анализа формы). // Филологические науки, 1971, №3.
16. Эйхенбаум Б.М. Мелодика русского лирического стиха. Пб.: "Опояз", 1922.
17. Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1969.
18. Эйхенбаум, Сквозь литературу. 1924.
19. Allant L. Musicality of the American Renaissance: Poe and his contemporaries. // American Renaissance Academic Journal. Fall 2004 // URL: <http://coursesite.cl.uh.edu/HSB/Whitec/LITR/4232/models/projects/proj04/rp04allnatt.htm>.
20. Dorrell Ph. The perception of musicality // URL: <http://whatismusic.info/articles/TheQuestionWhatIsMusic>
21. Eliot T.S. The music of poetry // Eliot T.S. On Poetry and Poets. London: Faber and Faber, 1957.
22. Fleitas C. Musicality in Haiku Written in Spanish: a Platonism? // URL: http://www.worldhaikureview.org/1-3/whcessay_fleitas1.shtml
23. Pajević M. Poésie et musicalité – une introduction historique a une journée d'étude "Poésie et musicalité: liens, croisements, mutations" organisée par le GR2A Centre de Recherches sur l'Autriche et l'Allemagne. Université de Rouen le 8 décembre 2005.
24. Schocher Ch.G. Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleinen, und können ihere Arten, Gänge und Beugungen nicht anschaukich gemacht, und nach Art der Tonkunst gezeichnet warden, Lpz, 1791.
25. Woodsworth J. Meaning & musicality: striking a balance in poetry translation. Paper presented at the Fifth Interdisciplinary Conference "The "EYE/I" in Canadian research and Canadian art" Ottawa, 15-17 february 2002. // URL: <http://kanadacha.ca/academic/feb02.html>.