



И. Н. ВАНОВСКАЯ

*Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт
им. С. В. Рахманинова*

УДК 781.609.03

АРХИТЕКТУРНЫЕ МЕТАФОРЫ И ЛЕКСИКА В ТЕРМИНОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ XIX ВЕКА

На протяжении XIX века происходит интенсивное развитие науки о музыкальных формах, напрямую связанное с процессами выработки профессиональной терминологии. Одним из важных источников становления терминологического аппарата становятся *архитектурные метафоры и лексика*. С одной стороны, это отражает общекультурные тенденции эпохи романтизма: категории из области архитектуры активно проникают в философию, эстетику, естествознание и искусство. С другой стороны, это служит показателем осмысления новых принципов формообразования, которые обнаруживаются в композиторской практике того времени.

Актуальность изучения архитектурных метафор и лексики в терминологии музыкальных форм XIX века обусловлена многими факторами, среди которых можно отметить полное отсутствие работ, посвящённых данной тематике. И это несмотря на то, что в настоящее время такие слова и выражения, как например, «архитектоника», «план», «строение», «конструкция», «строительный материал», «масса», «фактура» прочно закрепились в современном лексиконе музыковедения. Более того, в XX столетии научный словарь музыковедения пополнился следующими понятиями: «центр тяжести», «точка опоры», «монолитность», «блок», «многоэтажная конструкция», «архитектоническая модель», «фундамент формы», «каркас формы» и многими другими. Исторический контекст внедрения этих понятий приобретает особую значимость в связи с переменчивостью основ формообразования в их диахроническом аспекте, подвижностью и видоизменением того, что подразумевается под идеей конструирования музыкального произведения и шире – «матрицей» формы. Цель настоящей статьи – рассмотрение особенностей функционирования архитектурных метафор и лексики в терминологии музыкальных форм XIX века и раскрытие их исторического значения.

Необходимо отметить, что в современной науке *метафора* признаётся в качестве значимой мен-

тальной операции человеческого сознания, способа познания, структурирования и объяснения бытия. С помощью метафор рождается грандиозный потенциал понятий для описания окружающей реальности и внутреннего мироощущения. Природа используемой метафоры фиксирует универсальные опоры индивидуума по линиям энциклопедического и культурного фонда, степень владения тезаурусом из разных областей науки, литературы и искусства. В том числе велика роль метафор в профессиональном дискурсе, в описании различного рода явлений на основании их сходства с уже известными феноменами из других областей знания.

Архитектурные метафоры включаются в язык благодаря самой среде существования субъекта, организации его жизненного пространства посредством строительных сооружений и конструкций. М. А. Симоненко подчёркивает: «В основе архитектурной метафоры лежат представления о *Доме* как основополагающей реальности жизненного мира человека. Понятность и представленность архитектурной метафоры (в другой терминологии “метафоры строительства”, “артефактной метафоры”, “метафоры дома”) и созданных ею образов в жизни каждого человека и в концептосфере представителей разных культур позволяет исследователям рассматривать данный тип метафоры в качестве базовой концептуальной метафоры...» [6, с. 11]. С помощью архитектурных метафор выполняется двойная функция: моделируется действительность и запечатлевается эмоциональное воздействие от воспринимаемых объектов. В силу архетипичности концепта «дом» для человеческого сознания, архитектурные метафоры органично встраиваются в речевую деятельность и конституируют различные интеллектуальные процессы.

В XIX столетии архитектурные метафоры начинают постепенно проникать в *профессиональный язык научного знания*. В этом отношении приоритет принадлежит трудам И. Канта «Критика чистого

разума» (1788) и «Критика способности суждения» (1790), в которых впервые философские понятия озвучиваются в архитектурных категориях «структуры здания»/«сооружения»/«системы» (*das Gebeude*). Идеи немецкой классической философии активно подхватываются научной мыслью эпохи романтизма («Лекции по философии искусства» Ф. Шеллинга, «Изречения в прозе» И. Гёте и другие работы). При этом в сознании человека архитектурные строения наделяются особым статусом субъектов с характерным для них «воплощением духа», а творчество, в том числе музыка как «со-здание», приобретает архитектурные критерии. С позиций синестезии эти процессы рассматривает Б. М. Галеев: «Если выйти за пределы понимания синестезии как чисто психологического феномена (межчувственная ассоциация), то в поэтике, в теории искусства и, шире, в эстетике можно отметить бытование неких глобальных синестетических метафор (соответствий, сопоставлений). Одна из самых популярных и дискутируемых аналогий подобного толка рождена романтизмом. Это – взаимные сравнения музыки и архитектуры...» [1, с. 90]. Действительно, то изобилие сопоставлений, которое даёт нам XIX век, невозможно обнаружить ранее. «Архитектура – это застывшая музыка» и «музыка – это ожившая архитектура», – в этих двух формулах, варьировавшихся в частности, но устойчиво воспроизводящихся по своей сути, заключена парадигма эстетического восприятия этих двух видов искусства.

Музыкальное формообразование – та область теоретического музыкознания, где архитектурные метафоры и лексика получают *наиболее отчётливое выражение*, а принципы архитектуры (устойчивость, фундаментальность, соразмерность, пропорциональность и т. д.) выполняют стратегическую функцию. Отсюда композитор уподобляется архитектору: проектирует в пространстве развёртывающийся во времени музыкальный материал.

В этом отношении огромное значение приобретает мастерство составления *плана сочинения*, осуществляемого по аналогии с *архитектурным проектом*. Так, например, в труде «Музыкальная форма» («Musical form», 1893) английский музыкальный теоретик, композитор и педагог Э. Праут о важности составления плана говорит так: «Всякое произведение искусства, каких бы размеров оно ни было, должно быть построено соответственно какому-нибудь определённому сложившемуся в голове художника плану» [2, с. 13]. Одновременно он проводит параллели с работой архитектора: «Точно также архитектор, намереваясь что-либо строить, отлично знает, будет ли он строить жилой дом, или магазин, или церковь, или концертный зал и, соответственно требуемому роду строения, составит свой план» [там же]. И далее продолжает: «Композитор приступает к своему произведению, руководствуясь тем же принципом»

[там же]. Опираясь на концепцию плана в архитектуре, Э. Праут выводит и понятие музыкальной формы: «Тот план, или то построение, соответственно которому написано музыкальное произведение, называется его *формой*» [там же]; «Итак, мы называем *формой* музыкального произведения тот план, по которому оно построено» [там же, с. 14]. Автор работы отмечает также существование взаимного соответствия частей внутри формы: «Тем не менее, как мы увидим далее, между различными подразделениями всякого музыкального произведения необходима некоторого рода уравновешенность, некоторая *пропорциональность*» [там же, с. 15]. Таким образом, метод построения музыкальной формы исходит у Э. Праута из архитектурных ассоциаций, а медиатором выступает общность приёмов построения композиции. (В дальнейшем идеи Э. Праута оказались востребованы в теории музыкальных форм XX столетия).

Идеи соотношения музыки и архитектуры были свойственны не только зарубежной культуре. Во второй половине XIX века в русской музыкальной мысли архитектурная терминология приобрела, пожалуй, наиболее выраженные черты. Причём, в самых различных сферах: от музыкально-критической деятельности, разработки собственно музыкальной лексики – до создания оригинальных эстетических концепций.

Так, например, интересный образец сравнения архитектуры и музыки обнаруживается в одной из статей П. И. Чайковского, где рассматривается IV часть Симфонии № 3 *Es dur* Р. Шумана, «в которой, по преданию, Шуман хотел выразить величественное впечатление, производимое видом Кёльнского собора» [10, с. 74]. С тонким пониманием музыкального замысла этого произведения П. И. Чайковский пишет: «Ничего более мощного, более глубокого не исходило из художественного творчества человека. Хотя на созидание Кёльнского собора проходят целые века, и множество поколений положили частичку своего труда для осуществления этой грандиозной архитектурной концепции, но одна страничка великого музыканта, вдохновлённая величавыми красотами собора, составит для грядущих поколений такой же немеркнущий памятник человеческого духа, как и самый собор» [там же]. Примечательно, что особенности строения музыкального тематизма, использованного в данной части симфонии, проецируются им на готическую стилистику архитектурных линий: «Коротенькая, изящно-угловатая тема этой части симфонии, служащая как бы музыкальным воспроизведением готической линии, проникает через всю пьесу, то в виде основного мотива, то как мельчайшая деталь, сообщающая сочинению то бесконечное разнообразие в единстве концепции, которое составляет отличительную черту готической архитектуры» [там же]. Автор статьи тонко подмечает и «характеристическую прелесть *es moll*» ной тональности, которая

соответствует мрачно-величавому настроению», выраженный Р. Шуманом, и «массивную инструментовку», на этот раз, по мнению П. И. Чайковского, весьма кстати применённую. П. И. Чайковский констатирует: «Здесь более, чем где-либо, высказалось поразительное родство, которое замечается между двумя искусствами – музыкой и архитектурой, несмотря на различие эстетического материала и форм, в которых та и другая проявляются. В самом деле: изящное сочетание линий, красота рисунка без всякого отношения к реальному воспроизведению явлений природы, единство основного мотива, проявляющегося в целом и деталях, равновесие в эпизодических частях, – не есть ли всё это равномерное достоинство обоих искусств, столь противоположных в материальном способе служить воспроизведению красоты и столь единых и родственных в области эстетического творчества!» [там же, с. 74–75].

Архитектурная терминология в профессиональном музыкальном языке *сначала возникает в качестве метафор*, а затем в виде наиболее значимых слов постепенно *закрепляется в музыкальном лексиконе* с соответствующими понятийными характеристиками. Так, например, со второй половины XIX века в русскоязычной музыкальной литературе начинает применяться слово «архитектоника» в значении композиционного строения музыкального сочинения, основанного на соотношении его главных и второстепенных частей. Понятие архитектоники в эпоху романтизма служит выражением фундаментальных критериев красоты и совершенства формы как носителя определённого содержания и является важнейшим показателем музыкально-эстетических взглядов того периода. Исторический контекст использования данного термина очевиден, его семантика отличается от современной трактовки. Если в зодчестве архитектоника (от греч. *Architektonike* – «строительное искусство») есть художественное выражение структурных закономерностей конструкции здания, проявляющееся во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей строительной конструкции, то в музыке под архитектурной подразумевается структура произведения, деление его на части, расположение, последовательность, группировка и взаимосвязь компонентов формы, образующих художественное единство. В наше время, в результате осмысления достижений музыкальной практики XX столетия, принято различать собственно формообразующие и архитектурные принципы. В подтверждение этого можно привести теоретическое положение В. Н. Холоповой: «При составлении *типологии музыкальных форм первой половины XX в.* должен быть принят к сведению целый ряд *особенностей существования* этих форм по сравнению с классическими (в широком смысле слова). Формы сохраняют свои прежние типы, однако благодаря модернизации и новой расстановке формообразующих основ они *качественно*

обновляются, удерживая стабильно лишь свою *архитектонику* [курсив автора. – И. В.]» [9, с. 403].

В русской музыке второй половины XIX века из архитектурного словаря адаптируются такие термины, без которых сегодня невозможно представить развитие всей дальнейшей теоретической науки. Обратимся, например, к понятию «фактура» (от лат. *factura* – «обработка», «строение», «материальный состав», восходящее к лат. слову *facio* – «делаю», «осуществляю», «формирую»). В зодчестве оно обозначает особенности поверхности зданий, сооружений, их фрагментов, деталей и т. п., получаемые применением различных строительных материалов и способов отделки. В музыкальном дискурсе это слово используется в широком аспекте, подразумевая одну из сторон музыкальной формы, а в более специфическом употреблении характеризует конкретное оформление музыкальной ткани, вид музыкального изложения, «вертикальный срез» звучащего пласта. Само слово «фактура» возникло в то время не случайно, и было связано с богатейшим развитием разнообразных украшающих, звукописных и изобразительных элементов музыкальной речи. Заметим, что данный термин в большей мере характерен именно для русской музыкальной лексики, нежели для зарубежной. Причём в эпоху романтизма это слово одновременно фигурирует и в виде метафор («массивная фактура», «шероховатая фактура», «стройная фактура»), и в виде специальной лексики («бетховенская фактура», «вагнеровская фактура», «полифоническая фактура», «аккордовая фактура» и т. д.). В. Н. Холопова отмечает: «Разработка теории фактуры, как и устойчивое применение термина “фактура”, является достижением русской и советской теории музыки» [8, с. 183].

С точки зрения музыкально-эстетического *осмысления новых процессов формообразования* в ракурсе архитектурных аналогий особого внимания заслуживают работы Н. А. Римского-Корсакова. В статье «Вагнер. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма» (1892) он говорит: «Вагнеровская музыка, как музыка вокально-сценическая, почти не заключает образцов архитектурных форм. Отсутствие таких форм обуславливается тем, что музыкальное содержание их, безусловно, подчинено развитию текста, не приспособленного для архитектурных форм» [3, с. 52]. Под «архитектоническими формами» композитор понимает, прежде всего, каноны устойчивости, соразмерности и пропорциональности. Причём, данные каноны он соотносит с зодчеством, ваянием и живописью: «Оставляя в стороне идеи Вагнера об “общем произведении искусств”, в котором на долю зодчества, ваяния и живописи достаётся сравнительно второстепенная роль, ибо ни то, ни другое, ни третье искусство не проявляются в нём свободно, в чистом виде, но лишь вместе, в качестве искусства сценически-декоративного. В связи с физикой, механикой и химией будем рассма-

тривать “общее произведение искусств”, как сочетание равноправных по своему значению в нём поэзии и музыки» [там же, с. 48].

Раскрывая особенности музыкального языка Р. Вагнера, композитор считает большим недостатком этого композитора «отказ от архитектурных и логических музыкальных форм» [там же, с. 57]. Н. А. Римский-Корсаков поясняет: «Отбросив хор и совместное пение соло в ансамблях, отбросив архитектурные формы и музыкальную логику ходообразного построения, он сохранил для себя одноголосную декламацию на фоне ходообразной инструментальной музыки, вся логика которой лежит лишь в драматическом тексте» [там же]. Далее, в следующем предложении (в скобках) автор статьи создаёт *обширную архитектурную метафору* вагнеровской формы: «Он построил здание, в котором лестницы не ведут в разнообразные, роскошные переходы и палаты, но здание, которое всё состоит только из лестницы, ведущей от входа к выходу. Тесные и редкие площадки, встречающиеся на этой огромной лестнице, где слышится широкое ариозное пение, недостаточны для отдыха на этом утомительном пути» [там же]. Таким образом, в представлении Н. А. Римского-Корсакова вагнеровская музыка расшатывает устоявшийся в русском музыкальном искусстве XIX века *концепт формы как «здания»* со всеми присущими ему атрибутами. Собственные ощущения от новых принципов вагнеровского формообразования композитор пытается передать читателю с помощью множественных архитектурных метафор, которые выделены нами в тексте курсивом: «Поставленное в такие условия совокупное произведение двух искусств является в самом *шатком положении*. Одна из *точек опоры* его *твёрдо укреплена* в его поэтически-литературной половине; другая, не находя *достаточно прочного положения* в музыке, лишённой своих могущественных средств, а если и располагающей ими иногда, то при весьма стеснительных условиях, примыкает к той же поэтически-литературной стороне произведения, в которой лежит *первая точка опоры*. Такое сомнительное *положение этих точек* указывает на сомнительное *положение центра тяжести* произведения, лежащего всецело на стороне поэтически-литературной, а это сомнительное *положение центра тяжести* свидетельствует, что перед нами не совокупное произведение двух искусств, не музыкальная драма, а просто словесно-драматическое произведение с сопровождением музыки, которое является при этом как искусство второстепенное, а не равноправное со словесностью [курсив мой. – И. В.]» [там же, с. 57–58].

Отметим ещё одну работу Н. А. Римского-Корсакова, где встречаются аналогии с архитектурой. Это «Наброски по эстетике. План I сочинения о музыкальном искусстве» (1893). В параграфе 2 «Параллели различных искусств», в разделе «Разбор этого

вопроса» он намечает: «Сравнение с архитектурой (зодчеством). Сходство и различие». В параграфе 5 он выделяет параметры: «Формы архитектурные и литературные. Симметрия и асимметрия». В вопросе «Аналогия с архитектурой» он помещает понятия: «Здание и украшения» и «Арабески и узоры» [4]. Известно, что рукопись данной работы представляет собою проект большого сочинения об эстетике музыкального искусства, который в полном объёме, к сожалению, так и не был осуществлён автором. Однако здесь отразились ведущие тенденции того времени в постижении архитектуры как искусства, имеющего явные параллели с музыкой.

В последующей работе Н. А. Римского-Корсакова «Наброски по эстетике. План II сочинения о музыкальном искусстве» находит воплощение *идея крушения устоев «здания формы»*. Композитор апеллирует к традиционному пониманию формы, как её мыслили русские композиторы XIX века, опираясь на классические образцы музыкального творчества. И одновременно очерчивает круг проблем, с которыми приходится сталкиваться в восприятии современных ему музыкальных явлений. В разделе «Новое течение в искусстве в конце 19-го столетия» Н. А. Римский-Корсаков выделяет следующие направления предстоящего труда: «Декадентство. Свобода форм и новизна. Бесформенность. Распушенность гармонии. Нечистота голосоведения. Мелодекламация» [5, с. 68]. Композитор делает заключение: «Мы живём *накануне* конца. Возможно ли возвращение назад? Что будет после перерыва?» [там же].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что архитектурные метафоры и лексика в терминологии музыкальных форм XIX века приобретают особое значение. Наряду с риторикой, поэзией, живописью и другими областями искусства архитектура становится *важным арсеналом терминообразования*, способствуя выработке собственно музыкального понятийного аппарата. Основное отличие архитектурной тематики состоит в том, что она *стала определяющей в трактовке музыкального формообразования* той эпохи и, что самое главное, позволила русским музыкантам ощутить (пусть даже интуитивно) смену композиционных принципов творчества. Музыкальная терминология, развиваясь за счёт заимствования слов из архитектуры, как правило, с метафорическим их переосмыслением, реализовывала большой эвристический потенциал, побуждая к поиску особых ассоциаций, связанных с вопросами структурирования музыкальной ткани.

В современном музыкознании роль метафор в терминологии предельно возрастает за счёт необычайной активизации междисциплинарных заимствований из философии, лингвистики, психологии, математики, инженерии, физики, химии, электроакустики и многих других сфер, и, соответственно,

требует всестороннего изучения. Проблематика исследования метафоры как важной составляющей нового «информационного тезауруса» обусловлена предельной индивидуализацией музыкального языка, существенными различиями в видении и переживании формы композиторами XX – начала XXI века. При этом архитектурные метафоры и лексика продолжают оставаться в ряду базисных понятий, отражая изменения в перцептивном и интеллектуальном опыте человека. Так, Д. Лигети говорит о том, что если суметь отбросить привычные представления и войти в открывшийся мир формообразования без предубеждения, то «наталкиваешься на целый ряд архитектурных возможностей, не менее понятных, чем традиционные способы сооружения формы: возможности простираются от словно состоящих из одного помещения огромных пустых строений до подземных переплетённых лабиринтов и разбросанных на большом расстоянии поселений» [цит. по: 7, с. 583]. Дополнительным источником терминов творчества становится также приход в композиторскую среду представителей из других областей профессиональной деятельности. Например, Я. Ксенаки-

са, архитектора и математика, лидера европейского авангарда, автора целого ряда принципиально новых идей музыкальной композиции (среди них концепция «звукового массива»), который впервые осуществил перевод графики инструментальных партитур на язык зодчества, синтезировал элементы математической логики, архитектурно-пространственного моделирования и музыкальной образности.

Теория современной композиции в настоящее время находится в стадии становления, и особенно тот её раздел, который связан с формообразованием. Многие метафорические выражения сегодня претендуют на их закрепление в музыкальной лексике, фиксируя новую парадигму в организации звукового материала. Изучение исторических корней терминологии создаёт возможность более глубокого понимания характера происходящих явлений в этой области. Природа метафорического переосмысления лексических единиц, входящих в другие профессиональные ярусы языка, всегда показывает сложные процессы, затрагивающие ментальные основы человеческого мировосприятия, и находит отражение в музыкальном искусстве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Галеев Б. М. О романтической синестезии «музыка – архитектура»: от Шеллинга до Гёте, и далее – без остановок // Мир романтизма: материалы междунар. конф. – Тверь: Изд-во ТГУ, 2000. – Вып. 3. – С. 90–96.
2. Праут Э. Музыкальная форма / пер. с англ. С. Л. Толстого. – Изд. 2-е. – М.: Изд-во П. Юргенсон, 1917.
3. Римский-Корсаков Н. А. Вагнер. Совокупное произведение двух искусств, или музыкальная драма. 1892 г., 18–24 августа // Полн. собр. соч. – М.: ГМИ, 1963. – Т. 2. – С. 47–61.
4. Римский-Корсаков Н. А. наброски по эстетике. План I сочинения о музыкальном искусстве // Полн. собр. соч. – М.: ГМИ, 1963. – Т. 2. – С. 65–67.
5. Римский-Корсаков Н. А. наброски по эстетике. План II сочинения о музыкальном искусстве // Полн. собр. соч. – М.: ГМИ, 1963. – Т. 2. – С. 67–70.
6. Симоненко М. А. Архитектурная метафора в языке и речи: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. – Курск, 2009.
7. Теория современной композиции: учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2007.
8. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002.
9. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – 2-е изд., испр. – СПб.: Лань, 2001.
10. Чайковский П. И. Второе симфоническое собрание. – Бенефис г-жи Патти // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи / вступит. ст. М. Овчинникова. – Л.: Музыка, 1986. – С. 72–79.

Вановская Ирина Николаевна

и. о. ректора, кандидат педагогических наук,
 профессор кафедры истории и теории музыки
 Тамбовского государственного
 музыкально-педагогического института
 им. С. В. Рахманинова

