

СЕРДЖИО ЛАНЦА

Государственная консерватория Трапани, Италия

УДК 78.011

**РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ И МУЗЫКА XX ВЕКА:
ОБЗОР МИКРОНАРРАТИВНОСТИ****Введение**

Риторический подход к музыке возник в XVI веке и существенно развился после бурных открытий классической риторики. Однако теоретические работы, последовавшие после этого (от Листениуса до Бурмейстера, Кирхера и т. д.), будучи глубокими и интересными, с современной точки зрения страдают от множества проблем и концептуальных сложностей. Попытка вместить современную полифонию в теоретические рамки прославленной и могучей древней риторики привела этих авторов даже к изобретению неких нарочитых псевдофигур, не имеющих ничего общего с оригинальной литературной риторикой. С другой стороны, в те времена рождалась новая теоретическая область, – делались первые шаги того, что мы назовём «музыкальным анализом». Не хотелось бы брать на себя риск аналогичной ошибки в отношении музыки XX века, поскольку с XVI века и до наших дней кроме огромного музыкального репертуара накопился и продолжает расти большой объём материала по музыкальной теории и музыкальному анализу. Итак, почему мы снова обращаем внимание на риторику?

Говоря о риторике в современной музыке, мы часто относим этот термин к общим приёмам ораторского искусства: жестам или ситуациям, типичным для определённых ключевых моментов, обозначающих общую схему пьесы: *exordium* – вступление, *epilogus* – финал и кульминация, также именуемая *climax*, если таковая имеется.

Exordium и *epilogus* часто питали сильную метафору, которая выражалась в резком повороте крещендо/диминуэндо, в этих интуитивных динамических знаках, так явно обозначающих выход из тишины и вход в неё¹. Существует множество примеров, которые это иллюстрируют: когда, например, во вступлении мы слышим развитие из ничего, пробуждение, рождение как космогоническое начало («Verklärte Nacht» Шёнберга, Музыка для струнных, ударных и челесты Бартока, «Caminantes... Ayacucho» для солистов, двух хоров и оркестра Ноно, а также многие произведения Шаррино). С другой стороны, – финал в виде постепенного затухания, исчезновения, медленного умирания (Малер, 9-я Симфония, финал Adagio и др.).

Противоположные случаи – когда мы слышим, как внезапно взрывается тишина или наоборот,

звук резко прекращается, также соответствуют повествовательным и риторическим жестам (начало прямого перехода «к делу»): начало произведения «Dop» для оркестра Булеза – хороший пример первого случая.

Все эти аспекты относятся к жестам, важным с формальной точки зрения. Они, конечно же, стоят анализа и изучения, поскольку открывают подход к проблемам музыкальной формы, которая ставит во главу угла повествовательность.

В настоящей статье, однако, не преследуется цель сфокусировать внимание на макроскопических аспектах, связанных с общей формой; наоборот, интерес будет обращён к возможности выявления артикуляции музыкальной идеи в среднем или даже *микроскопическом измерении*. Анализируя эти артикуляции, можно обнаружить некоторые черты, некие знаки креативного и конструктивного поведения, которое известно в отношении некоторых типов стратегии, присущих вербальному языку и взятых риторической наукой в качестве предмета изучения.

Прежде всего, внимание привлекает ризоматический набор идей, вращавшихся вокруг концепций риторики, а именно, так называемых «фигур». Начиная от Аристотеля, Цицерона и Квинтилиана и до 70-х годов XX века, попытки систематизации фигур и их распределения по ветвям каталогов и подкаталогов на основе синтаксических или семантических принципов произвели на свет исключительно богатый поток идей. Идеи, стоящие за дефинициями фигур речи, иногда несут в себе противоречия и непоследовательности, которые, по-видимому, имеют две основополагающие причины: первая из них относится к вопросу определения *разрыва*, всегда возникающего, если мы применяем риторическую фигуру для поднятия уровня речи с так называемого «нулевого уровня» (Barthes, 1970). Вторая причина вырастает из суждения о том, что поддержание раздельности синтаксического и семантического уровней часто связано с фундаментальными трудностями. В некотором смысле можно сказать, что несмотря на попытки большого числа теоретиков разделить фигуры по двум главным категориям (словесные фигуры и фигуры мысли), язык всегда обнаруживает сильные и слабые связи с семантикой: какую бы часть его, даже самую небольшую, мы ни изменяли путём добавлений, вычитаний, смещений

или замены, мы всегда имеем дело с движением, оказывающим влияние на смысл.

Тем не менее, даже из этих трудностей рождаются идеи, которые помогают углубить и расширить проблематику музыкального языка и его анализа.

В предлагаемом аналитическом подходе, испытывающем влияние феноменологии, внимание сосредоточено на микроконструкциях композиций, которые вытекают из явной или неявной *повествовательной концепции*. Однако может возникнуть вопрос: что имеется в виду под *неявной* повествовательной концепцией? Может ли музыка быть повествовательной за пределами композиторских намерений? На сегодняшний день ещё предстоит поиск решения этих вопросов, но всё же можно предположить положительный ответ. Естественно, прежде всего, попытаться определить, что означает слово «повествовательный». Повествовательная концепция имеет дело в большей степени с подходом со стороны слушателя – более с его ожиданиями, чем с явными конструктивными намерениями композитора. Именно благодаря функциональной связи между повествованием и ощущением находится возможность обнаружения способа заново интерпретировать смысл риторических фигур – таких, как *эпаналепсис*, *анафора*, *полипитон*, *антитеза*, *градация*, *гипербатон*, – которые, прежде всего, фокусируют анализ повествовательной конструкции на категориях типа повторов, вариаций, контрастов, порядка, нарушения порядка и т. д. Таким образом демонстрируется их явная близость попыткам «придания смысла» музыке.

Повтор и вариация

Прежде чем говорить о повествовательной категории музыкального языка, мы должны указать на такой аспект этого языка, который был почти вычеркнут, а в некоторых случаях даже изгнан из жизни в XX веке. Это *повтор*, но не тот вид повтора, который затрагивает, например, ряд в серийной музыке (непрерывное повторное использование), и не цикличность звучания определённого тембра различных инструментов в ходе произведения. Такие типы повторов в некоторой степени оказываются затребованными необходимостью структурной слаженности или логическим развитием. Повтор, о котором пойдёт речь, скорее всего имеет место в диалектике, присущей языку, в котором мы находим дублирование, возвращения и сравнения музыкальных фигур (то есть музыкальных событий, знаков), обладающих идентичностью, символикой, которые распознаются нами, прежде всего, на феноменологическом уровне слушания, а не на уровне анализа «hors temps» (по выражению Ксенакиса).

В связи с этой темой мы можем и должны вспомнить об исследованиях Николаса Рувета (Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, 1972), где он рассматривал повтор как «фундаментальную характе-

ристику, общую для музыкального и поэтического языков». В своём известном эссе «Противоречия внутри серийного языка» (*Contradictions within the Serial Language*, 1959) Рувет упрекает музыку 50-х в погоне за необратимостью звуковых явлений, из-за чего музыкальный язык сужался до простого текста, и при этом отбрасывалась возможность стать для него языком, речью. В более позднем эссе «Дублирование в произведениях Дебюсси» (*Duplications in Debussy's work*, 1962) он сокращает широкое разнообразие применений повторов до двух функций: во-первых, для «установления формального равновесия между гетерогенными элементами»; во-вторых, для «установления диалектической взаимосвязи между повторяемым и неповторяемым (событиями)». Несмотря на критику, которую по прошествии многих лет мы можем найти касательно заявлений Рувета, его идеи должны рассматриваться в качестве отличного старта для систематизации идей о риторике в музыке XX века.

Перед тем, как перейти к некоторым практическим примерам анализа, было бы полезным приблизиться к риторическому мышлению путём обзора его дефиниций и попыткам категоризации, а именно, обратиться к такому авторитетному автору, как Генрих Лаусберг, игравшему заметную роль в возрождении исследований риторики в XX веке.

Повторы имеют существенное значение в риторических фигурах, поскольку могут влиять на текст несколькими способами. Простейший из них известен как «эпаналепсис» – простое повторение в любом месте предложения или стиха: (...xx...): *Come away, away* (Шекспир, JC 3. 2.258)². Здесь, в самом начале разбора повторов мы находим первое небольшое различие между случаем контакта повторяемых элементов и случаем, когда контакт ослаблен введением некоторых слов (...ху...ху...): *Yet hear me countrymen; yet hear me speaking* (JC 3.2.238). Однако, независимо от того, есть этот контакт или его нет, важно то, что *reduplicatio* требует объяснения само по себе: как и каким образом повторение одного и того же слова (или слов) (слово-форма или слово-смысл) подразумевает изменение общего смысла предложения? Лаусберг замечает: «Равнозначность в повторах подразумевает эмоциональную избыточность: первое употребление слова несёт в себе обычную семантическую информативную нагрузку (*indicat*), тогда как второе учитывает информативность первого слова и выполняет функцию эмоционального усиления (*affirmat*) за пределами простой информативности ... Повтор есть “формула патетики” ... Второе применение слова, таким образом, отличается от первого своей, преимущественно, эмоциональной функцией. Это также оказывает влияние на слово-форму в той степени, в которой слово, находящееся во второй позиции, произносится образом, отличным от первого в *pronuntiatio*»³.

Эти высказывания ясно показывают, сколько областей и точек зрения задействованы в риторическом мышлении: не только лингвистический и семантический анализ, но и психология слушателя/читателя, с одной стороны, и исполнителя, – с другой.

Думая о месте, в котором мы встречаем повторное слово (или словосочетание), можно различить несколько других фигур:

– анадиплосис (...x/x...):

*The enemy, marching along by them,
by them shall make a fuller number up.*
(Шекспир, JC 4.3.207);

– эпанадиплосис (x...x):

Remember March, the ideo of March remember.
(JC 4.3.18);

– анафора (x.../x...):

*and do you now put on your best attire?
and do you now cull out a holiday
and do you now strew flowers in his way?* (JC 1.53);

– эпифора (...x/...x);

– симплока или complexio: (x...y/x...y).

Затем мы имеем *gradatio* (или кульминацию), появляющиеся в двух видах:

1. x.../x...y/y...z/z...

2. x y z ...

В обоих случаях нельзя не заметить повышение семантической силы каждого элемента, формирующего цепочку ($x < y < z$). Первый из них представляет собой фактически прогрессивное развитие *анадиплосиса* (например: «It is not true that I said these things without having written them down, that I wrote them down without deliver this message, that I delivered the message without convincing the Tebans», – Демостен, «О короне»).

Теперь процитируем другого выдающегося представителя современного возрождения риторики – Чейма Перельмана, который в своей знаменитой работе «Трактат по аргументации» (*Traité de l'argumentation*)⁴ демонстрирует важность последовательности и направления в *gradatio* фигуры, а точнее, доказательной силы *последовательности*: «...феномен, помещённый в динамический ряд, достигает такого значения, которое отличается от того, которое он мог бы иметь, будучи в одиночестве»⁵.

Эта мысль отлично вписывается и в музыкальные конструкции в той мере, в какой она подразумевает метаморфозы восприятия *феномена* в мозгу слушателя. Однако основывался ли сам Перельман на теории гештальта, продвинувшись на удивление далеко в этом направлении, говоря о принципе «хорошей формы» (прегнантности) (к этому можно добавить: о «принципе направления» также, независимо от того, наблюдаем ли мы увеличение или уменьшение масштаба музыкального аспекта)? Немаловажно, что в этом контексте мы встречаем (узнаём) такие понятия, как аккумуляция, интенсификация, а в любой динамической структуре *количественное* изменение может быть преобразовано в *качественное*.

Заметим, что природа повтора в литературе отлично совпадает с понятием «фрактала», как это может быть видно в эстетическом контексте. Она касается возможности использования частей языка, различающихся размерами (от самых мелких, входящих на фонемном уровне, до всё больших и больших элементов речи), но управляемых более или менее сходными способами, в соответствии со стратегиями, исходящими из единой конструктивной установки. Такое фрактальное «самоподобие», как мы знаем, имеет место и в музыке⁶.

Хотелось бы также упомянуть о проблеме *вариации*, которая представляет собой другую сторону повтора, и рассмотреть риторику и музыку под другим углом зрения. Понятие изменчивости в обеих сферах отличается большой сложностью и разнообразием составных частей, и их сравнение становится всё более проблематичным по мере изучения способов создания ими смысла.

Риторика обращается с вариацией как с разновидностью повтора. Это показано на схеме Лаусберга:

Повтор			
с равнозначностью элементов		с различиями между элементами	
смежные элементы	элементы не контактируют друг с другом	изменяемая форма	неизменная форма
эпанадиплосис анадиплосис градацио	эпанадиплосис анафора эпифора	полиптотон синоним	дистинкцию (диафора)

Когда вариация оказывает влияние на морфосинтаксическую функцию повторяемого слова, мы имеем фигуру под названием полиптотон.

Например:

With eager feeding food doth choke the feeder
(Richard II 2.1.37);

тогда как в случае, если вариация изменяет смысл почти идентичного термина, мы говорим о дистинкции (или диафоре).

Например:

When men will be men;

Votre raison n'est pas raison pour moi (Racine, *Cid* 2.6.599).

Между первым и вторым появлением слова возникает семантическое напряжение, которое в результате сообщает дополнительное эмфатическое значение.

Эта *фигура* выявляет существенную роль, которую играет неопределённость, возникающая тогда, когда повтор предполагает установление различия в одно время с установлением сходства.

С музыкальной стороны, факторы, устанавливающие различия, происходят из разнообразия характеристик музыкального поведения, которые удалось собрать в следующие три «ветви» в зависимости от факторов, продуцирующих эти изменения:

<ul style="list-style-type: none"> – акцент; арсис/тезис; слабая/сильная доли такта; – ритм; – длительность; – агогика; – динамика; – артикуляция, тембр, инструментальный состав
<ul style="list-style-type: none"> – временные интервалы (увеличение/уменьшение); – перенос октавы; – амплитуда интервала
<ul style="list-style-type: none"> – мелодическая функция (изменение гармонизации одного и того же мелодического сегмента); – гармоническая функция (изменение функции одного и того же аккорда)

Общеизвестно, что в пределах музыкальной области главная интрига развивается вокруг вопроса о воспринимаемом различии между похожими элементами. Концепция и/или создание, и/или восприятие этих различий – то есть происходящее в минуты сочинения, исполнения или прослушивания, – являются важнейшими моментами упомянутого выше *повествовательного замысла*. Даже тогда, когда различия не принадлежат «объективности» нот, мы вынуждены иметь дело с хорошо известной проблемой отличительного исполнения различных проявлений одного и того же музыкального элемента (мотива, фразы, периода, части, вплоть до целой пьесы).

Однако – существует это различие или нет – *повтор* несёт в себе проблему, с которой риторика сталкивается прежде всего. Как показывают предыдущие комментарии Лаусберга, нам известно не только то, что различие влечёт за собой повтор (что очевидно), но кроме того и то, что повтор влечёт за собой различие. Действительно, этот вопрос обнаружения – или, скорее, создания – несходства того, что на первый взгляд кажется идентичным, не может быть решён простым выявлением возможности отклика со стороны акта исполнения в пределах критического момента *создания смысла*, хотя этот момент, конечно же, имеет существенное значение. «Эмоциональное воздействие», оказываемое повтором просто благодаря его *присутствию в данном месте*, позволяет нам бросить взгляд на горизонт философских проблем, которые мы не можем рассмотреть в данной статье, но которые, как нам кажется, принадлежат сфере, общей для музыки и для речи. В любом случае, одной из наиболее значительных сложностей, возникающих при сравнении конструкций словесных и музыкальных, по-видимому, является следующая: с одной стороны, в литературе написанная страница может только указывать на акт исполнения (если мы только не имеем в виду театральные текст), и риторический анализ помогает нам понять и раскрыть все вытекающие отсюда функции создания эмоций. С другой стороны, – музыкальный текст содержит существенную часть знаков (развивавшуюся с течением столетий), служащих для экспрессии.

Сложность также заключается в следующем факте: как невозможно сохранять значительное разделение между формальными характеристиками слова (морфологией, грамматикой, синтаксисом) и сферой значений, так же затруднительно сократить набор знаков, определяющих экспрессию в музыкальном исполнении, до акцентуации, динамики, тембра, артикуляции и агогики, так как даже длительность играет свою роль (не говоря уже об украшениях, где граница между тем, что должно быть сыграно потому, что так написано, и тем, что следует исполнить в соответствии с традициями интерпретации, имеет тенденцию к исчезновению).

По этим причинам нет необходимости устанавливать точное соотношение между различными типами вариаций, влияющих на речь, и вариациями, применяемыми в музыке (далее общее упоминание о них в анализе будет обозначено как о *вариации*).

Другие фигуры, имеющие значение для нашего исследования, – это *анастрофа* и *гипербатон*, с которыми Лаусберг одинаково обращается как с формами *трансмутации* (при непосредственном контакте и при взаимодействии на расстоянии, соответственно). *Анастрофа* «состоит из двух смежных компонентов, меняющихся друг с другом местами»: в буквенном выражении *ab* превращается в *ba*. Если целое состоит из трёх элементов – *abc*, два из которых находятся в тесном взаимодействии – *(ab)c*, то перестановка повлияет именно на эту часть: *(ba)c*.

Гипербатон действует способом деструктивным для логической конструкции (Квинтилиан упоминает его как *transgressio*), и Лаусберг определяет его как «разделение двух синтаксически очень близко связанных слов путём введения части предложения (из одного или двух слов), которое не имеет прямого отношения к данной точке речи».

Он может быть, в свою очередь, поделён двумя способами, в зависимости от качества разделения. Первый способ меняет *(ab)c* на *c(ab)*, а второй – *a(bc)* на *b)a(c)*, «так как, несмотря на непосредственную близость друг к другу элементов *a* и *b*, меняющих своё местоположение (как в *анастрофе*), между ними существует структурная граница внутри целого».

Примечания такого типа (соберём воедино детали исследования Лаусберга) очень похожи на те, которые обычно встречаются в наиболее типичных примерах музыкального анализа, когда возникают проблемы исследования всех видов музыкальной разработки, осуществляемой через перестановку элементов (нот, нотных групп, фигур и т. д.).

Глубокое сходство в изучении этих структур также раскрывается в другом определении Лаусберга – *гипербатона*. По его утверждению, он «стоит непосредственно между *тмезисом*⁸, который разделяет слово на составные части, и *парентезой*, расширяющей вставку в предложении ... являющейся “мысленным гипербатомом”»⁹.

Это ещё один очень хороший пример того, что выше было названо «фрактальным самоподобием».

Другие фигуры, принимаемые во внимание на последующих страницах, – *хиазма*, *эллипсис*, *гипербола*, *антитеза*, *interruptio*, но их предпочтительно ввести в пространство полного анализа произведений.

Примеры анализа

Основная фигура хорошо известной пьесы «Density 21.5», написанной композитором Э. Варезом в 1936 году, похожа на *gradatio*, которая, пересекаясь с другими фигурами, имеет отношение к формальному пути на нескольких уровнях. *Gradatio* здесь раскрывает постепенное заполнение пространства «диастанем», шаг за шагом, а также движениями арпеджио.

В этом вступлении (пример № 1)* можно рассмотреть *gradatio* двух типов: как пролонгацию структурной линии ($x < y < z$) (пример № 1; *gradation 2, linea strutturale*), либо как цепочку, содержащую анадиплосис ($x...y / y...z$) (пример № 2; *gradation 1, catena di anadiplosi*). Также здесь имеет место эпанапелсис – в повторяемом интервале *fis – cis*, что выявляется при анализе наложенного акцента (арсис/тезис) (пример № 3).

В такте 3 (пример № 4) возвращение начального жеста создаёт *анафору*, тогда как повторение *g* сразу же после *fis* приносит с собой ясное ощущение сжатия времени, то есть *эллипсис*.

В такте 4 (пример № 5) звучит восходящий интервал трезвучия *cis – g* фактически в первый раз: действие, которое в своих пределах возобновляет путь, выраженный предыдущим *gradatio*. В следующем такте это действие снова происходит, но со значительной разницей в длительности, акценте, динамике, то есть с типичным *variatio*, которое влияет на выразительность и ясность. Здесь можно говорить либо о *эпанапелсисе* с контактом между двумя элементами, ослабленном приостановкой, с последующей *анафорической репризой* [A], либо – если мы предпочитаем выделять значение цезуры, вызванной паузой после диминуэндо, – мы можем взглянуть на этот пассаж как на эпанадиплосис, за которым следует анадиплосис [B].

В тактах с 6 по 9 продолжается развитие пространства вверх с помощью *gradatio*. Здесь имеет место другой эллипсис, затрагивающий интервал *g – b*, который, в свою очередь, создаёт *эпанапелсис с вариацией* (пример № 6).

В следующих тактах мы наблюдаем, как *gradatio* находит нечто вроде барьера, возведённого итерацией колеблющегося жеста между *c* и *des*. Прогрессирующее нарушение равновесия (пример 7 [A]) построено таким образом, что нижнее *c* постепенно начинает

превалировать, получая ещё более сильный эффект при появлении нового *d*. Но в конце 10-го такта происходит нечто более сложное: *эпанапелсис* интервала *c – des*, включающий в себя *variatio* акцента, входит в короткое ритмическое замешательство, характеризующееся *анастрофой* интервала (*des – c*). Неопределённость, характерная для этого места, основана на возможности прочесть (услышать) новую ноту *d* как финальную точку *gradatio* (пример № 7 [B]), принадлежащую предыдущему эпанапелсису и, в то же самое время, как воспоминание о первоначальной фигуре (образованной последовательностью: нисходящая малая секунда – восходящая большая секунда) (пример № 7 [C]).

В конце этого возвышающегося *gradatio*, которое шаг за шагом достигло натурального *d* (с весьма очевидной интенсивностью), происходит нечто неожиданное: ступенчатая непрерывность разрывается неожиданным ускорением, когда в этой части пьесы вдруг начинаются резкие прыжки (такты 11–13). Здесь к нам приходит фигура *гиперболы*: расширение высотного пространства теперь осуществляется путём вставки в него тритона. Вскоре этот тритон повторяется ещё несколько раз (*эпанапелсис*), после чего он транспонируется и повторяется снова (*variatio*), а затем окончательно транспонируется для достижения верхнего *e* (пример № 8). Эффект разлома частично компенсируется тем, что тритон имеет характер развития, как мы видели раньше. Необходимость в этой фигуре *гиперболы*, забота о том, чтобы она произвела эффект на слушателя, хорошо выражается словами Лаусберга об *отстранении*, которое определяется как «физический эффект от непредсказуемого, неожиданного». Естественно, обратное во всём звучит обычно, ожидаемо, знакомо. Но Лаусберг при этом добавляет: «...границы между ожидаемым и неожиданным не точны. Как правило, вы ждёте не полной однородности, но некоторого приемлемого объёма вариативности, то есть усовершенствования того, что вам известно, и воздействия на чувства. Если вы испытываете вариативность сверх ожидаемого количества, то вы явно ощущаете отстранение».

Мы должны добавить, что пошаговое *gradatio* в этом пассаже не забыто, поскольку оно присутствует – в более скрытом виде – в двух различных линиях: *d – dis – e* и *gis – a – b*. Больше того, начало и конец этого пассажа связаны между собой обратным соотношением: (длинная нота + тритоновый прыжок) (тритоновый прыжок + длинная нота), что мы можем охарактеризовать либо как *анадиплосис с анастрофой* ($xu...ux$), либо как *хиазм* с разделёнными элементами.

Пауза в конце пассажа, в свою очередь, является типичным *interruptio*, средством для выражения *эмфазы*, разрезающей речь и налагающей тишину, несущую эмоциональную нагрузку (пример № 8).

На этом (по причине регламента изложения) остановим анализ произведения для флейты, напи-

* Нотные примеры см. в конце статьи.

санного в первой половине XX века, для которого, похоже, очень пригодилось использование риторических средств (в Приложении дан ещё один анализ). Тем не менее приведём ещё пару примеров, взятых из музыки второй половины XX века.

В пьесе «Le marteau sans maître», написанной Булезом в 1955–1956 гг., есть возможность найти ряд *хиазм* – тот случай, когда мы можем рассмотреть этот чудный приём более детально.

Как известно, *хиазма* состоит в перекрёстном расположении соответствующих членов предложения. Это вид *антитезы* с более драматическим эффектом, и она может быть выражена различными способами в зависимости от длительности и сложности взаимоотношений между синтаксическим и семантическим уровнями. Например, мы можем найти предложения с такими различными конструкциями:

$$\frac{A^x B^y}{B^x A^y} \quad \frac{A^x B^y}{A^y B^x} \quad \frac{A^x B^x}{B^y A^y},$$

где А, В представляют собой семантическое содержание, а X и Y – синтаксическую функцию. Поэтому перекрёстные взаимоотношения, как по смыслу (AB/BA), так и в синтаксисе (ху/ух), всегда имеют место в пределах конструкции, испытывающей влияние параллелизма.

Сила этой фигуры, похоже, вырастает из симметрии, включающей все её элементы, а симметрия являлась ключевой идеей во всей музыкальной мысли XX века. Среди примеров, которые можно найти в булезовском цикле, избрана страница, относящаяся к первой пьесе (пример № 9). Здесь можно найти моменты, в которых уровни диастемы, тембра и ритма накладываются друг на друга внутри повторяющихся структур (как в примере № 9).

Взаимообмен по идентичности происходит здесь благодаря едва уловимой роли, которую играют унисоны, существующие в трёх различных вариантах. Идентичность по высоте всегда сопровождается тембровой метаморфозой, которая придаёт пассажиру некоторую двусмысленность. Эта неопределённость – экспрессивный выход, который возник на поверхности феноменологии и подпитывается хиастическим использованием симметрии.

Последний пример (пример № 10) взят из «Пролога» Жерара Гризе, пьесы для солирующего альта, написанной в 1976 году. Мелодическая фигура из 5 звуков (которая впоследствии будет развиваться) поставлена в *антитезу* с нивелированным, «твёрдым», удвоенным, самым нижним *c* (в действительности *h*). Начальный настойчивый *эпанапелсис*, созданный обозначением *ritornello*, образует у слушателя привычку, ожидание, «норму», которая должна быть разрушена некоторыми включениями внутри и снаружи

мелодической фигуры, но в любом случае она объединяет два контрастных элемента в один большой прочный блок. Разнообразие способов манипуляции с повторяющимися фигурами напоминает нам о *repetitio* и *transmutatio*, рассмотренных выше. Например, сегменты № 1, 3, 4 указывают, в отличие от первого (№ 0), на наличие форма анастрофы: в примере № 10 были подчеркнуты элементы, подверженные перестановке. Естественно, последовательность тонов, как в № 4, может быть прочитана как анастрофа элемента № 0, также как и номера 3, – выбор, вероятно, зависит от отношения слушателя:

$$\begin{array}{ll} \text{№ 0 (ab)c} & \text{№ 3 b(ca)} \\ \text{№ 4 c(ab)} & \text{(ca)b} \end{array}$$

В № 2 и 5 вместо этого мы узнаём *complexio* (*анафора* + *эпифора*: *x...y / x...y*), так как «выражение» № 0 возвращается с обоими вариантами: начальным *abc* и удвоенной нижней нотой. Отсутствии последней, в свою очередь, создаёт ощущение недостачи чего-то, что характерно для *эллипсиса* (пример № 10).

(Продолжение анализа см. в Приложении).

Заключение

Что касается фигур, основанных на форме повтора и симметрии, то нам следует перевернуть с ног на голову наше мышление и констатировать факт, что эти фигуры, эти лингвистические конструкции образованы, по сути, на основе некоторых ритмических приёмов, когда логическая пара повтор/вариация проявляет себя с моментальной ясностью. Эти риторические фигуры кажутся близкими музыке более, чем языку; именно благодаря этим приёмам язык, причём не только поэтический, может быть воспринят как нечто музыкальное.

Симметрия подразумевает повторение: это определённо характеристика, относящаяся к геометрии, но всё же, прежде всего, к реальному миру или ещё лучше – к жизненному опыту, который мы накапливаем в этом мире. Способность человеческого разума видеть взаимоотношения, возникающие из структуры нашего мира, была недавно освещена Лоуренсом М. Збиковски в его труде «Conceptualizing music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis» (Концептуализация музыки. Когнитивная структура, теория и анализ, 2002), который «вдохновлён недавними исследованиями в лингвистике и риторике ... и основан на допущении о том, что музыкальное восприятие полагается не только на особые способности к обработке именно структурированных звуков, но на особом использовании общих способностей, которые человек применяет для повседневного понимания окружающего мира».

Однако похожая мысль была выражена Руветом в 1972 году, где он синтезирует философию подхода к этой теме, с чем нельзя не согласиться: «Анализ музыкального фрагмента или произведения, при

достаточном углублении позволяет выделить музыкальные конструкции, соответствующие другим конструкциям, принадлежащим действительности или нашему жизненному опыту. Именно в этом соответствии раскрывается “смысл” музыкального произведения»¹⁰.

Поиск *аналогона*, который подразумевается при изучении связей, соединяющих между собой риторические и музыкальные структуры, таким образом, похоже, приводит к обнаружению его собственного смысла через рассмотрение того, что находится за пределами самих структур, потому что это первым выходит на онтологический план и имеет отношение к области человеческого *Erlebnis*.

Но музыка, ссылающаяся на *Erlebnis*, на *Lebenswelt* никогда не бывает простой: она всегда требует медитации, предлагаемой всей сложностью лингвистических конструкций. В этом – важность изучения этих конструкций, в том числе, в перспективе риторики.

Музыка XX века, как это всем известно, испытывает большие трудности с коммуникативностью и, осмелюсь добавить, с выразительностью. Во многих случаях она проходила в опасной близости к эстетической бесполезности, когда просто не несла в себе никакого значения, принимая примитивное состояние «хэппенинга», и вскоре была помещена в музей, описана и архивирована.

Музыка XX века, напротив, оказывалась наполненной эстетической значимостью, когда она проходила по пути, связанному с нарративностью, избегая в то же время (это необходимо понять) скудного и обманчивого прямого пути постмодернизма с его цитатностью и загрязнённой коммерцией.

Поэтому как композитор, автор статьи чувствует глубокую потребность продолжать свою деятельность в направлении новой, стимулирующей, нетривиальной повествовательности, и убеждён в том, что экспериментирование с новыми нарративными кодами может получить настоящую помощь со стороны изучения риторических и лингвистических конструкций.

С другой стороны, также можно констатировать, что с точки зрения исполнительства новая музыка, хорошая она или плохая, всегда страдает проблемами интерпретации, а именно, трудностями, с которыми исполнитель сталкивается при соотношении себя с сущностью произведения (а не с абстрактностью схем конструктивных расчётов). Поэтому как аналитик, автор убеждён, что риторические структуры вскрывают внутренние элементы экспрессивности и, интегрируя в наши аналитические стратегии их декодирование, мы можем по-настоящему предлагать исполнителю базовый инструмент для исследования смысла пьесы и, в конце концов, придать к аутентичной интерпретации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Lanza, Sergio. Il concetto di ornamento in musica. Tensioni ed estensioni // De Musica. Anno VII. – 2003. – URL: <http://users.unimi.it/~gpiana/dm7idrd.htm>

² Примеры Шекспира взяты из работы Лаусберга: Lausberg, Heinrich. Handbook of Literary Rhetorics. A foundation for Literary Study. – Boston: Brill, 1973–1998.

³ Lausberg. Op. cit. § 612–612, p. 275.

⁴ Perelman, Chaim and Obrechts-Tyteca. Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique (Lucie, 1958) / Italian trans. – Torino, Einaudi, 2001.

⁵ Op. cit. P. 303.

⁶ Lanza. Op. cit.

⁷ Lausberg. Op. cit. § 716, p. 318.

⁸ Образом фигуры *тмезис* является разделение на части слова ‘however’ (howe’er, how + e’er):

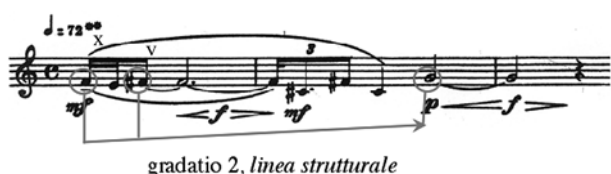
If on the first, how heinous e'er it be,
To win thy after-love I pardon thee.
(Shak., Richard II 5.3.34–35).

⁹ Lausberg. Op. cit. § 717, p. 319.

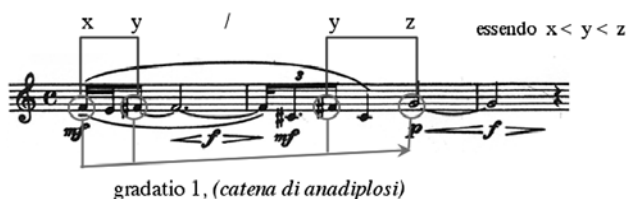
¹⁰ Ruwet, Nicolas. Langage, musique, poésie (1972) / Italian trans. – Torino, 1983, p. xii.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1



Пример № 2



Пример № 3

epanalepsis

Пример № 4

epanalepsis

anaphora

ellipsis

Пример № 5

anaphora

epanalepsis

epanadiplosis

anadiplosis

Пример № 6

ellipsis

gradatio

epanalepsis + variatio

Пример № 7

epanalepsis + variatio

anastrophe

gradatio

beginning figure

Пример № 8

chiasm or epanadiplosis

hyperbole

gradatio

hyperbole

gradatio

triton interval

interruptio

Пример № 9

chiasmus 1

a tempo

chiasmus 2

chiasmus 3

fl. G# B D F

alto B G# F D G# B

Пример № 10

antithesis

epanalepsis

ellipsis

anaphora

epiphora

octave variatio

epanalepsis

ПРИЛОЖЕНИЕ

Varèse, *Density 21.5*

Annotations for the first system:

- anastrophe + variatio
- insertio adjectio
- (a b) c
- (b a) [d] c
- gradatio + hyperbole
- interruptio
- variatio
- word antithesis + chiasmus

Annotations for the second system:

- parenthesis (digressio)
- 24
- ellipsis + variatio
- epanalepsis + variatio
- anastrophe

Annotations for the third system:

- $\text{♩} = 60$
- epiphora clausola

Grisey, *Prologue*

Annotations for the first system:

- parenthesis, recapitulation
- 0 1 2 3 4
- epiphora clausola

Diagram of the melodic line in the interlude:

- 0: $\text{♩} = 70$, $\text{♩} = 90$, *ritardando ad lib!*
- 1
- 2: *un. molto frsile*
- 3
- 4

Mелодическая линия в интермеди воспроизводит контур первых пяти элементов

The image shows a musical score for voice and piano. It consists of four systems of music, numbered 0, 2, 5, and 10. The first system (0) is marked with a tempo of $\text{♩} = 70$ *ass. - 90* and includes the instruction *rit. ad lib.*. The second system (2) is marked *un. mod. fegale* and *f. ex. 1*. The third system (5) is marked *anaphora*. The fourth system (10) is marked $\text{♩} = 100$ *ass. - 140* and *anaphora*. The score includes various dynamics such as *ppp*, *p*, *mp*, and *pp*. The lyrics are:
0: a b c d e
2: a b c A e
5: a b c f B
10: a b c A B C e b c a, f B g e
The word "gradatio" is written to the right of the score, with lines connecting it to specific notes in the second, third, and fourth systems.

Серджио Ланца

профессор теории музыки и композиции
Государственной консерватории Трапани

