

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES



Н. В. ДУДА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В СОЛЬНЫХ СВЕТСКИХ ПЕСНЯХ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА



Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РГНФ научного проекта № 15-04-00051 «Светское и духовное творчество Генри Пёрселла в музыкальной культуре Англии».

Зарубежные и русские исследователи не раз отмечали тесную связь музыки и слова в вокальных произведениях Генри Пёрселла. Выразительность и особая экспрессивность большинства песен «Британского Орфея» во многом обязана музыкально-риторическим фигурам, которые широко использовались композитором в декламационных и танцевальных песнях.

Присутствие музыкально-риторических фигур в произведениях континентальных композиторов – явление обычное и закономерное для европейской музыки XVII века. Однако Англию вряд ли можно назвать страной, где проблемы музыкальной поэтики активно разрабатывались или получили глубокое теоретическое обобщение. Тем не менее, интерес к музыкально-риторическим фигурам со стороны английских музыкантов стал проявляться уже на рубеже XVI–XVII веков, что было абсолютно созвучно тенденциям континентального музыкального искусства. В 1622 году в Лондоне была издана книга английского поэта и писателя Генри Пичема Младшего «Совершенный джентльмен» (Henry Peachem, the Younger «The Complete Gentleman»), одиннадцатая глава которой посвящалась роли музыки в воспитании настоящего джентльмена. В конце главы, в абзаце, озаглавленном «Сходство риторики и музыки», Пичем написал о том, что с его точки зрения нет ничего, что действовало бы на ум сильнее, чем риторика. «Однако, – задавал вопрос автор, – разве музыка не обладает теми же фигурами, что и риторика?» [7, р. 106]. При этом Пичем назвал четыре фи-

гуры – antistrophe, anaphora, antimetabole и prosopopeia.

Ссылки на музыкальную риторику можно найти и в фундаментальном труде Фрэнсиса Бэкона (1561–1626) «Sylva Sylvarum», или «Естественная история в десяти центуриях» («Sylva Sylvarum», or «A natural history in ten centuries», London, 1627). С точки зрения современного канадского музыковеда, специалиста по музыкальной риторике эпохи барокко, Грегори Батлера, «этот английский источник <...> не менее интересен с позиции взаимодействия определённых риторических фигур и их музыкальных двойников...» [4, р. 61]. В статье «Фуга и риторика» Батлер упоминает труды тех музыкантов и теоретиков, которые, в определённой степени, затрагивают вопросы музыкальной риторики. Это – «Краткое введение в искусство музыки» композитора и нотоиздателя Томаса Морли (Thomas Morley, A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke, 1597), трактат «Принципы музыки» писателя и учёного Чарльза Батлера (Charles Butler, «The principles of musik», 1637), популярный «Сборник практической музыки» английского теоретика и композитора Кристофера Симпсона («A Compendium of Practical Musick», 1667) и работу Томаса Мейса «Музыкальный монумент» (Thomas Mace, «Musick's Monument», 1676).

Таким образом, осмысление проблем связи музыки с ораторским искусством началось задолго до рождения Пёрселла, и к моменту начала его творческого пути методы работы с музыкально-риторическими фигурами были достаточно широко опробованы его коллегами музыкантами

Интересно, что сам Пёрселл рассуждений о музыкальной риторике не оставил, если иметь в виду два теоретических труда – 12-ое издание «Введения в искусство музыки» Генри Плей-

форда (1694), редактором и автором третьей части которого выступил Пёрселл, и посмертного издания «Избранных уроков» для клавирина (1699), дополненного инструкциями для начинающих музыкантов под названием «Rules of Graces» («Правила орнаментики»).

Однако отсутствие в Англии XVII века фундаментальных теоретических трудов по вопросам музыкальной риторики вовсе не является аргументом в пользу отсутствия практики как таковой. Помимо этого многие положения об употреблении музыкальных фигур могли быть и общеизвестными.

Анализ песен Пёрселла в аспекте связи слова и музыки показывает, что применение композитором музыкально-риторических фигур являлось глубоко продуманным. По мнению британского музыковеда Маргарет Лори, композитор уже в ранних сольных песнях продемонстрировал «способность сочетать эмоциональные нюансы текста с иллюстративными мелодическими фигурами, ещё элементарными по сравнению с развитым стилем самого Пёрселла, но уже новаторскими, если сравнивать с его предшественниками» [6, р. 19].

Как приём композиторской техники фигуры были призваны продемонстрировать глубокую связь текста и звучания в различных, порой прямо противоположных образных сферах. По словам О. Захаровой, «значительный вес фигур и вообще украшений в искусстве того периода объясняется их возможностью концентрированно воплощать главные запросы времени: стремление к сильному эмоциональному воздействию, образно-информационной насыщенности, подчёркнутому выражению личностного начала в рамках типичного, понятного многим» [2, с. 22].

В статье «Фигура» того же автора упоминается книга немецкого музыковеда Г. Унгера, который указывает, что в вокальной музыке сформировались «изобразительные и аффективные фигуры, <...> где они были призваны передавать смысл словесного текста» [3, с. 800]. К изобразительным Г. Унгер относит фигуры, «поясняющие слово», а к аффективным – «поясняющие аффект».

Анализ сольных светских песен Пёрселла показывает, что композитор использует оба типа фигур. При этом речь идёт, прежде всего, о мелодических структурах, предполагающих в отдельных случаях определённое ритмическое оформление. В доказательство правомерности такого подхода можно сослаться вслед за Я. Друскиным на теоретиков эпохи барокко, которые «приводя примеры риторических фигур в музыке, тоже ограничивались преимуще-

ственно линейными моментами – развитием мелодической линии» [1, с. 74].

Разделив фигуры на изобразительные и аффективные, можно выделить внутри этих двух крупных групп свои, более мелкие группы, в которых музыкально-риторические фигуры объединяются по неким «мотивным идеям» [термин Я. Друскина]. Так в группе изобразительных можно очертить фигуры, передающие формы движения (вращение, подъём, полёт и т. п.) и те, что обладают отдельными звукодражательными свойствами (чириканье птиц). В группу изобразительных попадают и фигуры, в общих чертах иллюстрирующие внешние проявления физических явлений или состояний, например, «таяние», которое вызывает зрительные ассоциации со струями воды.

К аффективным фигурам мы относим те, что «поясняют» душевное состояние героя и связаны с широкой гаммой чувств и эмоций. В этой категории выделяются фигуры «душевной муки», связанные с переживанием утраты, скорбью, острой болью расставания и т. д. Как правило, они лаконичны и основаны на ламентозных интонациях или жёстких декламационных ходах, а могут сочетать и то и другое. Если выстроить такие фигуры по степени напряжения, то перед нами откроется вереница мотивов от слабых «вздохов» и восклицаний до комбинаций с резкими обрывами мелодии или её падением на широкие диссонансирующие интервалы.

Отдельно выделяется группа фигур, связанная с образами земной любви и наслаждения. Такие фигуры появляются чаще в танцевальных песнях. В них нет диссонансирующих элементов – их отличает плавность поступенного движения и закруглённость. Они различны по масштабу – от коротких «игривых» мотивов до развёрнутых мелизмов.

В группе аффективных фигур выделяются мотивы, связанные с особым чувством торжества и ликования. В светских сольных песнях они немногочисленны. Их появление отмечается в те моменты, когда лирический герой охвачен чувством вселенской радости и полноты гармонии с миром (Схема 1).

Наиболее показательными в демонстрации аналогий между словом и музыкой всегда оказываются изобразительные фигуры. В числе наиболее ярких примеров – фигуры движения (вращения, полёта, простого движения, скольжения, таяния и другие). Они, как правило, появляются в связи с определёнными словами (*лететь, скользить, уноситься ввысь, путь, круг* и т. п.). Образцами для этих фигур служат широко распространённые в музыкальной лите-



ратуре XVII века фигуры *circulatio* (круг), *fuga* (бег), *anabasis* (восхождение), *catabasis* (нисхождение) и некоторые другие.

Примеров использования музыкальных фигур движения в песнях Пёрселла неисчислимое множество. О последовательном применении композитором фигуры *circulatio* пишет уже в XVIII веке английский писатель Д. Уэбб: «Всякое представление об округлой форме он [Пёрселл] изображает повторением одних и тех же нот, как бы вращая их по кругу» (цит. по: [2, с. 34]).

Формальность приёма разрушается его творческим применением. Композитор использует фигуру *circulatio*, в каждом отдельном случае тонко раскрывая контекст произведения. В песне «*She loves and she confesses too*» («Она любит и признаётся в этом») фигура круга появляется на слове *circle* (круг). В данном случае фигура призвана изобразить порочный круг любви, из которого герой безуспешно пытается выбраться. Тональность C-dur, танцевальный трёхдольный метр, пунктирный ритм, часто используемый Пёрселлом для выражения радости и ликования, секвенционное проведение фигуры в высоком регистре и украшение каденции трелью – всё призвано передать ощущение счастливого опьянения любовным чувством (Пример 1).

Пример буквальной иллюстрации «закружившейся головы» есть в песне «*I came, I saw*» («Я пришёл и увидел»), где фигура *circulatio*, появление которой подчёркнуто отклонением в доминанту, вводится на слове *turn`d round* (закружилась) (Пример 2).

Чрезвычайно показательным примером тонкого использования типизированной музыкально-риторической фигуры является припев песни «*Hears not my Phillis how the birds*

(«Моя Филлис не слышит»). Подзаголовок этой песни – «*The Knotting Song*» («Песня про узелки»). Героиня сюжета Филлис – страстная поклонница макраме, увлечение которым повально охватило двор английской королевы Марии II в конце XVII века. Искусство макраме было основано на умении вязать разного рода узелки и бахрому. Судя по всему, дамы часами просиживали за рукоделием, что дало повод поэту Питеру Мате написать в предисловии к песне следующее: «...сегодня лучшую часть прекрасной половины человечества охватил (говоря словами героя песни) припадок Узловязания, который оставляет их равнодушными к вздохам и стенаниям...» [5, р. 34].

В песне с помощью многократного повторения фигуры *circulatio* на слове *knotted* (вязала узелок) удачно пародируется бесконечный процесс завязывания узелков. Показательно, что трехкратное повторение фигуры разрушает квадратность построения, что несомненно усиливает комический эффект несуразности происходящего (Пример 3).

Самым ярким примером фигуры *fuga* в сольных светских песнях Пёрселла является первый раздел песни *Fly swift, ye hours* (Летите быстро, вы, часы), где данная фигура появляется на слове *летите* (*fly*). Среди сольных светских песен Пёрселла нет ни одной, которая бы использовала столь энергичный мотив для остигатного баса. В имитационных переключениях с вокальной партией граунд воссоздаёт картину вихревого движения времени. Интересно, что сама фигура имеет упругое хореическое произношение, тогда как поэтический текст основан на пятистопном ямбе (Пример 4).

Фигура *anabasis* остроумно используется в танцевальной песне «*She that would gain*» («Она, чтобы заполучить»). Текст песни предпо-

жительно написан некой дамой – Lady E_M_, которая даёт откровенные советы в деле завоевания мужчин. В конце куплета дама предостерегает, что стоит лишь однажды ответить мужчинам на чувства, как все их клятвы вскоре улетучатся (*fly away*) как дым. Фигура *anabasis* здесь очень живописна. Она состоит из трёх упругих направленных ввысь звеньев секвенции, которая «растворяется в воздухе как дым» в ровном движении восьмых (Пример 5).

Интересен пример работы с фигурой *catabasis* на слове *slide* (*скользить*) в песне «When my Aemelia smiles» («Когда моя Амелия улыбается»). Это слово усилено в предложении и логически и эмфатически. Акцент на него происходит за счёт предыдущего глагола *do*, который в речи употребляется для усиления значения последующего глагола и может переводиться словами «действительно», «на самом деле». Контекст слова *slide* подразумевает не просто скольжение, а грациозное «скольжение слов», то есть их изящное произнесение. – *Her words do slide with such a grace* (*Ее слова на самом деле скользят с такой грацией*).

В музыке Пёрселла поэтическое изящество текста тонко прочувствованно. Глагол *do*, усиливающий смысл, выведен восходящим секстовым ходом фигуры *exclatio* на слабой доле такта в пронзительно высокий регистр (соль второй октавы), откуда мягко «соскальзывает» мелодия, лишённая резких скачков и поворотов, в ровное движение которой изящно вклинивается орнаментальная фигурка, напоминающая нисходящий шлейфер (Пример 6).

Анализ музыкально-риторических фигур песен Пёрселла доказывает, что композитор был сыном своего времени и обнаружение в его сочинениях музыкальных фигур, призванных удивлять, восхищать и волновать, не есть нечто

необычное. Напротив, широкое разнообразие музыкальных идей, говорит о его таланте к *inventio*, столь почитаемое в концепции творчества эпохи среднего барокко. В работе с фигурами Пёрселл проявлял истинную виртуозность. Сохраняя ядро музыкального содержания, его фигуры могут ощутимо видоизменяться, сужаться, расширяться, и даже сплавляться друг с другом. Песни Пёрселла часто представляют собой гирлянды фигур, правильное «чтение» которых обязательно приведет к пониманию глубокого подтекста его сочинений.

Несмотря на ограниченное количество приведённых образцов мы полагаем, что их было достаточно, чтобы доказать правомочность использования такого метода изучения песен Пёрселла в аспекте проблемы взаимосвязи музыки и текста.

Поскольку в статье затрагивались лишь те фигуры, которые служили истолкованию отдельных слов, стоит заметить, что не менее интересным с точки зрения расстановки смысловых акцентов, является анализ фигур, появляющихся на словах, лишённых (или частично лишённых) образно-эмоциональных ассоциаций. К частично лишённым можно отнести, например, слова *Да* (*Yes*) и *Нет* (*No*). Хотя в целом слово *Да* имеет положительную коннотацию, а *Нет* отрицательную, последнее часто усиливается многократным повторением. К нейтральным словам можно отнести местоимения (*он, она, они* – *he, she, they*) союзы и предлоги (*thus, that, by*), частицы (*not*) и восклицания (*O!*).

Выделение этих слов музыкальными средствами расставляет новые акценты в содержании. Изучение данных композиторских приёмов, несомненно, будет способствовать открытию новых индивидуальных качеств стиля английского мастера.

ЛИТЕРАТУРА

1. Друскин Я. О риторических приёмах в музыке И. С. Баха. СПб.: Северный олень, 1995. 132 с.
2. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. М.: Музыка, 1983. 77 с.
3. Захарова О. Фигура // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. Стб. 799–803.
4. Butler G. Rhetoric and Music // Journal of Music Theory. Vol. 21. 1977. No. 1. P. 49–109.
5. King R. The Secular Solo Songs of Henry Purcell // Hyperion booklet. London: Hyperion Records Ltd, 1994. 64 p.
6. Laurie M. Purcell's Extended Solo Songs // Musical Times 125. 1984. No. 1691. P. 20–25.
7. Peachem H. The Complete Gentleman. Oxford: Clarendon Press, 1906. 261 p. URL: <http://peachamscomplea00peacgoog.pdf>.

REFERENCES

1. *Druskin Ya.* O ritoricheskikh priemakh v muzyke I. S. Bakha [About rhetorical devices in the music by I. S. Bach]. St. Petersburg: Severnyj olen' Press, 1995. 132 p.
2. *Zakharova O.* Ritorika i zapadnoevropeyskaya muzyka XVII – pervoy poloviny XVIII veka: printsipy, priomy [Rhetoric and West European music of the XVIIth – first half of the XVIIIth centuries: principles and devices]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 77 p.
3. *Zakharova O.* Figura [Figure]. Muzykal'naya entsiklopediya [Musical Encyclopedia]: in 6 vol. Editor-in-chief Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskaya ehnciklopediya Press, 1981. Vol. 5. Col. 799–803.
4. *Butler G.* Rhetoric and Music // Journal of Music Theory. Vol. 21. 1977. No. 1. P. 49–109.
5. *King R.* The Secular Solo Songs of Henry Purcell. Hyperion booklet. London: Hyperion Records Ltd, 1994. 64 p.
6. *Laurie M.* Purcell's Extended Solo Songs. Musical Times 125. 1984. No. 1691. P. 20–25.
7. *Peachem H.* The Complete Gentleman. Oxford: Clarendon Press, 1906. 261 p. URL: <http://peachamscomplea00peacgoog.pdf>.

Пример 1

She loves and she confesses too

Musical score for Example 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "move From this cir cle here of love." An arrow points to a melodic phrase in the vocal line. The piano part provides harmonic support.

Пример 2

I came, I saw

Musical score for Example 2. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "trem - bling seiz'd on . ev - 'ry part; My head turn'd round, nor could it". An arrow points to a melodic phrase in the vocal line. The piano part includes figured bass notation: 3 #3 4 #4 #3 # 6.

Пример 3

Hears not my Phillis how the birds (Knotting Song)

Musical score for Example 3. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Phil - lis with - out a frown or smile, Sat and knot - ted, and knot - ted, and knot - ted, and knot - ted all the while." An arrow points to a melodic phrase in the vocal line. The piano part includes a section marked "20" and "1, 2, 3 [j. = j] || 4".

Пример 4
Fly swift, ye hours

Brisk time

Voice

Basso continuo

Пример 5
She that would gain

Пример 6
When my Aemelia smiles

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В СОЛЬНЫХ СВЕТСКИХ ПЕСНЯХ ГЕНРИ ПЁРСЕЛЛА

В статье затрагиваются проблемы образно-эмоциональных функций музыкально-риторических фигур в сольных светских песнях Генри Пёрселла. Дается краткий исторический обзор теоретической разработки вопросов музыкальной поэтики в английской музыкальной науке XVII века. Историческая ретроспектива теоретических трудов по музыкальной риторике позволяет интерпретировать факт использования музыкально-риторических фигур в песнях Пёрселла как результат приверженности композитора английской и шире европейской музыкальной традиции. С другой стороны, освещаются характеристики глубоко индивидуального подхода Пёрселла к работе с музыкально-риторическими фигурами, связанными с определённым рядом лексем.

Автор группирует большой массив музыкальных фигур из песен Пёрселла согласно их «мотивным идеям», определяя главные образно-эмоциональные и музыкальные качества отдельных групп фигур. Наглядность анализа музыкально-риторических фигур в песнях Пёрселла обеспечивается отбором наиболее ярких примеров творчества английского композитора, в которых традиционные для XVII столетия фигуры движения – *circulatio*, *fuga*, *catabasis* и *anabasis* – используются для воплощения ярких выразительных образов. Автор полагает, что при работе с музыкально-риторическими фигурами приоритетным для композитора оставалась работа с контекстом поэтического произведения. Подобный подход обусловил качественно различные варианты интонационно-

го содержания каждой фигуры при сохранении их отчётливо узнаваемого абриса. В заключении статьи выдвинута идея целесообразности и перспективности изучения индивидуальных композиторских приемов при работе со словами лишёнными образно-эмоциональных ассоциа-

ций – местоимениями, междометиями, частицами и служебными частями речи.

Ключевые слова: музыкально-риторические фигуры, Генри Перселл, сольная светская песня, английская музыка XVII века, английская музыкальная наука XVII века

**MUSICAL-RHETORICAL FIGURES
IN THE SECULAR SOLO SONGS BY HENRY PURCELL**

The article addresses the problems of figurative and emotional features of musical-rhetorical figures in the secular solo songs of Henry Purcell. A brief historical overview of the development of theoretical questions of musical poetics in the English musical scholarship of the XVIIth century is given. Historical retrospective of theoretical works on musical rhetoric is used to confirm the fact of using musical-rhetorical figures in the songs of Purcell as a natural affiliation of the English tradition. On the other hand, the author highlights the characteristics of deeply personal approach of Purcell to musical-rhetorical figures associated with the specific tokens.

The author divides a large array of musical-rhetorical figures from Purcell's songs into smaller groups according to their «motivic ideas», defining the main emotional and musical qualities of these separate groups. The persuasiveness of the analysis of the musical-rhetorical figures in the songs of Purcell is ensured by the selection

of bright examples from the pieces of the English composer, in which the traditional XVII century movement figures – *circulatio*, *fuga*, *catabasis* and *anabasis* – are used for the embodiment of the bright expressive images. The author believes that when dealing with musical-rhetorical figures the connection with the deep context of the poetic works remained a priority for the composer. Such approach led to distinct versions of the intonational filling of the figures while maintaining their clearly recognizable outline.

In conclusion, the article put forward the idea of studying the feasibility and prospects of individual composer's techniques when working with words devoid of figurative and emotional associations – pronouns, interjections, particles and auxiliary part of speech.

Key words: musical-rhetorical figures, Henry Purcell, secular solo song, English music of the XVIIth century, English music scholarship of the XVIIth century.

Дуда Наталья Викторовна

аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: hp1659@mail.ru

Duda Natalya V.

postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: hp1659@mail.ru

