

Евгения ЧИГАРЁВА

НА ГРАНИ ПОЭЗИИ И ПРОЗЫ: О ВЗАИМОДЕЙСТВИИ ДВУХ ПРИНЦИПОВ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

От автора

В данной статье ставится проблема музыкальной поэзии и прозы (поднимаемая многими композиторами и музыковедами) и намечается один из возможных путей ее решения. Эти явления понимаются не как та или иная техника музыкального письма, а как разные типы музыкального мышления. В таком случае вполне возможны параллели между поэзией и прозой в музыке и литературе, поэтому мы не считаем эти термины метафорическими (и не считаем нужным ставить их в кавычки). Однако необходимо дальнейшее исследование поставленной проблемы.

Принципы поэзии и прозы в музыке — что это: реальность или метафора? Понятно, что об этом можно говорить по отношению к вокальной музыке на поэтический или прозаический текст, хотя и здесь отнюдь не всё так однозначно: известно, что в некоторых стилях в вокальных произведениях проза может прочитываться как стихи, а стихи могут прозаизироваться. А в инструментальной музыке — автономной, не связанной с текстом? Насколько допустимо употребление терминов «музыкальная поэзия» и «музыкальная проза» в музыкальной науке и в музыкальной практике, независимо от литературного происхождения этих терминов? На первый взгляд, ответ должен быть отрицательным. Это, как кажется, еще один пример столь распространенной тенденции к переносу терминов из одной гуманитарной науки в другую. Как пишет Е. Г. Эткинд об общности многих терминов в литературе и музыке: «В большинстве случаев эта общность обманчива — слова звучат одинаково, но смысл их существенно различен» [20: 368].

Однако композиторы, в частности и в особенности в XX веке (среди них А. Шёнберг, А. Берг, М. Рeger, Х. Эйслер, Б. Барток, А. Шнитке и др.), упорно обращаются к понятиям «поэзия» и «проза», причем это явление имеет давнюю историю (о чем я еще скажу). Естественно, два принципа музыкального мышления воспринимаются в контрастном противопоставлении, причем в разных стилях эта антитеза наполняется различным содержанием. Действительно ли это

противоположные явления — или в данном случае лучше говорить о взаимосвязи и взаимодействии двух принципов? На этот вопрос еще предстоит ответить.

Но сначала обратимся к литературе. Вопреки афористическим строкам Пушкина: «Они сошлись. Волна и камень, / Стихи и проза, лед и пламень / Не столь различны меж собой», — оказывается, что и в литературе составляющие контрастную пару «поэзия — проза» отнюдь не взаимоисключающие явления. Хотя по этому поводу в литературоведении нет единой точки зрения.

Сторонники более жесткого разделения поэзии и прозы опираются, в частности, на историческую традицию иерархии и четкого размежевания жанров, восходящую к эпохе классицизма. Как известно, проза возникла позже стихов. В статье «Поэзия и проза — поэтика и риторика» М. Л. Гаспаров рассматривает этот исторический процесс. Он объясняет возникновение поэзии необходимостью изложить особенно важные тексты в удобной для запоминания форме, прежде всего тексты сакрального характера. В противоположность поэзии, проза развивалась как деловая, философская, ораторская, которая организовывалась по законам не поэтики, а риторики [7].

В другой работе Гаспаров отмечает: «До XVII века оппозиция “текст стихотворный — текст прозаический” не существовала.

Существовала иная оппозиция: “текст поющий — текст произносимый”»¹[6: 140].

Опираясь на исторический подход, Ю. М. Лотман предлагает следующее расположение жанров на типологической лестнице от простоты к сложности: разговорная речь — песня (текст + мотив) — «классическая поэзия» — художественная проза. «Стихотворная речь (равно как и распев, пение) была первоначально единственно возможной речью словесного искусства, — пишет исследователь. — Этим достигалось “расподобление” языка художественной литературы, отделение его от обычной речи. И лишь затем начиналось “уподобление”: из этого — уже относительно резко “непохожего” — материала создавалась картина действительности, средствами человеческого языка строилась модель-знак» [10: 23]. В этом высказывании ученого для нас важны два момента: с одной стороны, первичность поэзии и, одновременно, вокальной музыки как форм художественного выражения²; с другой стороны, большая сложность художественной прозы по сравнению с поэзией, что в значительной степени можно проецировать и на музыку.

Уже на ранних стадиях развития литературы поэзия начинает воздействовать на прозу. Прежде всего это касается ритма. На вопрос, насколько различны по существу поэзия и проза — в частности, возможна ли в прозе ритмическая организация, подобная той, которую мы встречаем в стихе, писатели и литературоведы отвечают по-разному. Вот некоторые высказывания. К.

¹ К первой группе автор относит народные песни и литургические песнопения, ко второй — деловую прозу и риторику.

² Можно провести параллель с размышлениями Р. Н. Берберова по поводу *конструктивного* воздействия поэзии на музыку (первоначально вокальную): автор называет «ясную цезурированность строфичности поэтического текста, частое тяготение к квадратности внутрострофных отношений (особенно в классическом стихе), четкую организующую систему стоп, рифм, ассонансов и аллитераций» [2: 5].

Паустовский: «Найти звук — найти ритм прозы и найти основное ее звучание. Ибо проза обладает такой же внутренней мелодией, как стихи и музыка» [цит. по: 8: 22]. П. Антокольский: «Разница между поэзией и прозой сравнима с разницей между алгеброй и арифметикой. Поэзия утверждает: $X+Y=Z$. Проза отвечает: $5+7=12$. Проза конкретнее в каждом отдельном случае, взятом в его характерности и особенности социальной, психологической, любой другой» [цит. по: 8: 6].

В. М. Жирмунский и Л. И. Тимофеев, отстаивая независимость и самодостаточность двух типов речи, отказывают художественной прозе в метроритмической организации, считая ее привилегией поэзии³. С другой стороны, Б. В. Томашевский, говоря об отсутствии четких границ между жанрами в литературе, попутно замечает: «Стих и проза — тоже не две замкнутые системы. Это два типа, исторически размежевавших поле литературы, но границы их размыты и переходные явления неизбежны» [15: 12].

Итак, переходные явления. О них пишут филологи-стиховеды — например, С. И. Кормилов («Маргинальные системы русского стихосложения»⁴ [9]) и Ю. Б. Орлицкий («Стих и проза» [11]). В частности, речь идет о *метризованной* прозе — явлении, которое Кормилов определяет так: «Метризованная проза — организация речи, при которой стопный или другой горизонтальный ритм (дольниковый, изредка тактовиковый) не сопровождается регулярным, упорядоченным членением на соизмеримые отрезки фразового характера»⁵ [9: 86]. Явление это имеет давнее происхождение: в главе «Метризованная проза» [9: 86–117] исследователь приводит многочисленные примеры, относящиеся и к XVIII веку (переводная миниатюра М. Н. Муравьева «Соболезнование к страждущим. Идиллия. Сочинение Клейста, славного стихотворца немецкого» и песня цюрихского юноши в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина), и к XIX (первая сцена незаконченной мистерии барона А. А. Дельвига «Ночь на 24 июня» — ямбическая проза; драматическая сцена А. Ф. Вельмана «Октавий Август и Овидий Назон в теплице Пантеона»; кое-что в произведениях Н. С. Лескова: «Островитяне», «Обойденные», «На краю света», «На ножах»). Особенно активизируется этот процесс в эпоху романтизма (Новалис) и на рубеже веков, в период символизма (М. Метерлинк, русские символисты). К переходным явлениям между поэзией и прозой (маргинальными, по Кормилову) автор также относит жанр стихотворений в прозе: И. С. Тургенев, Ш. Бодлер (поэмы в прозе), Э. По (стихотворения в прозе).

В 1900–10-е годы русскую литературу буквально захлестнула волна тотальной метризации, охватывающей и достаточно крупные сочинения. Причем это не только Андрей Белый (его Симфонии, романы «Петербург» и «Москва», другие тексты), но и произведения его

³ Так, Л. И. Тимофеев обосновывал отсутствие в прозаическом тексте регулярного метра, исходя из того, что проза не создает условий для его возникновения [13: 21].

⁴ Подробнее об этом ниже.

⁵ Причем в спорных случаях, помимо всего прочего, внешним и подчас наиболее достоверным знаком отличия поэзии от прозы оказывается графический принцип: запись либо «столбиком» — либо в одну строку.

предшественника А. Добролюбова, «Песни» М. Горького о Соколе и о Буревестнике⁶, его же поэма «Человек», произведения А. Ремизова, драмы Л. Андреева и В. Хлебникова, проза Е. Замятина, А. Цветаевой⁷. В 1920–30-е годы это Б. Пильняк, С. Клычков, Л. Добычин, А. Платонов. В литературе русского зарубежья — те же А. М. Ремизов, И. А. Бунин, Б. К. Зайцев, И. С. Шмелев. Более поздние явления — Саша Соколов, Ч. Айтматов, В. Аксёнов, поэт-антитрадиционалист Лев Рубинштейн («стихи на карточках»⁸). Уже этот простой перечень имен свидетельствует о том, насколько мощной оказалась тенденция метризации прозы. Однако параллельно развивался и другой процесс — прозаизации стиха, проявляющийся в использовании тонического и свободного стиха (верлибра): поэты-символисты Вяч. Иванов, Ф. Сологуб, А. Блок, К. Бальмонт; далее — Н. Гумилев, М. Волошин, М. Цветаева, М. Кузмин, С. Есенин... Легче, наверное, назвать тех, кто не обращался к верлибру. Потом запрет, наложенный соцреализмом, — и пауза. Новый расцвет — «оттепель» 1960-х годов, в 1970–80-е — некоторый спад, и с середины 1980-х — новое *crescendo* (см. об этом: [11])⁹.

Итак, наличие в литературе переходных, пограничных явлений свидетельствует о взаимодействии стиха и прозы. Как уже говорилось, этот процесс подробно рассмотрен в книге С. И. Кормилова «Маргинальные системы русского стихосложения», где автор разграничивает понятия основных, или самодостаточных систем стихосложения и систем «маргинальных», трактуемых принципиально неоднозначно или с помощью «экстрастиховых» категорий [9]. Кормилов выделяет четыре маргинальных явления, лежащих на границе между стихом и прозой: лапидарный стих надписей на памятниках; по другой классификации (Ю. Б. Орлицкий) — минимальный текст, или удетерон [11: 563–609], например: «Покойся, милый прах, до радостного утра»; Карамзин, 1792); моностих (одна строка, кратчайшее стихотворение, как напечатанный в 1895 году эпатурующий моностих В. Брюсова «О, закрой свои бледные ноги»)¹⁰; метризованная проза и свободный стих.

Еще об одном промежуточном явлении пишет в своем фундаментальном исследовании «Стих и проза в русской литературе» Ю. Б. Орлицкий: это тексты смешанной структуры, соединяющие прозаическое и поэтическое изложение: например, «Борис Годунов» Пушкина, «Доктор Живаго» Пастернака, «Дар», фрагменты повести «Приглашение на казнь» и ряд новелл В. Набокова [11: 504–595] Ссылаясь на статью американского ученого Т. Брэгана в «Новой

⁶ По поводу этих произведений Горького Кормилов замечает: «Правда, это не метризованная, а, по М. Л. Гаспарову, “мнимая проза”, т. е. записанные в строчку стихи (получившие распространение с начала XX в.)» [9: 91].

⁷ Небольшие пассажи в автобиографической повести «Дым, дым и дым» (1916), посвященной сестре Марине (трехсложник и дольник).

⁸ На каждой карточке написана одна строка, карточки же соединяются в произвольном порядке, «алеаторически».

⁹ Конечно, приведенные примеры очень различны с точки зрения проявления в них признаков поэзии или прозы. Не будем погружаться в эту чисто филологическую проблему: для нас главное — отсутствие «непроходимой стены» между этими двумя типами литературной речи, что мы встречаем и в музыке.

¹⁰ Парадоксальный эффект состоял еще в том, что Брюсов назвал свое «произведение» «поэмой». «Публика хотела над этой поэмой, но дело было сделано: на декадентские альманахи спрос значительно возрос», — юмористически замечает Н. Телешов в «Записках писателя» [12: 33].

Принстонской энциклопедии поэзии и поэтики» [26: 981], автор называет эти явления «прозиметрией» («*прозиметрум*»).

Исследования литературоведов показывают, что тенденции к прозаизации и поэтизации исторически сменяют друг друга, образуя волнообразный процесс. Интересно, что «волновой» процесс прозаизации—поэтизации можно обнаружить и в музыке. Раньше, чем другие отечественные исследователи, к проблеме прозы и поэзии в музыке обращается Е. С. Берлянд-Чёрная, правда, трактуя эти принципы в первую очередь по отношению к вокальной музыке: соотношение «песенного» (ариозного) и «свободного» (речитативного) стилей в опере, но также выходя к проблеме музыкальной прозы в широком смысле слова. Так, она пишет:

«Говоря о песенном принципе, мы имеем в виду не только типические признаки песенной мелодии, то есть певучесть, плавность, симметричность членения, но и поэтически обобщенный строй мысли, требующий от композитора предельной собранности, лаконичности и завершенности музыкального выражения. С тех же позиций рассматриваем мы и принцип свободного изложения мелодии, считая, что “прозаически” вольная речь (то есть, не стесненная строгими рамками симметрии, повторности и периодичности) отражает иной строй, иное направление художественной мысли. При прочих равных условиях его характеризует стремление к многостороннему, обстоятельному освещению образов, в силу чего и возникает необходимость в свободном и пространном музыкальном изложении» [16: 160].

Итак, поэзия и проза — как в литературе, так, очевидно, и в музыке — не разделены непроходимой стеной. По мнению, например, Б. В. Томашевского, их надо воспринимать «не как две области с твердой границей, а как два полюса, два центра тяготения, вокруг которых исторически расположились реальные факты... Законно говорить о более или менее прозаических, более или менее стихотворных явлениях» [15: 13].

Однако, несмотря на размытость границ между поэзией и прозой, особенно в XX веке, различие между ними остается — не только и не столько на структурном уровне, сколько на уровне типологии художественного мышления¹¹. По словам Ю. Б. Орлицкого, «стих и проза — это два принципиально различных способа организации речевого материала, два разных языка литературы» [11: 13]. Г. Чистяков, говоря об особой, отличающейся от более позднего времени, стихотворной структуре псалмов, размышляет: «В еврейском оригинале псалмы были стихами. А стихи от прозы отличаются совсем не ритмической организацией текста и не наличием рифмы, которой к тому же в те времена не было ни у греков, ни у римлян, а прежде всего самим их языком. Вот как об этом писал французский лингвист Цветан Тодоров: “Поэтический язык не только ничего общего не имеет с правильным употреблением языка, он является его противоположностью. Его сущность сводится к нарушению принятых языковых норм”. Для стихов типичен иной по сравнению с прозой порядок слов, сами слова поэтического лексикона другие, в прозе они иногда вообще не

¹¹ Л. И. Тимофеев, исследуя структуру стиха, приводит высказывание В. Брюсова: «Стихи пишутся затем, чтобы сказать *больше*, чем можно в прозе» [4: 35]; он называет стих отличным от других типом речи [14].

употребляются. Наконец, в стихах читатель всегда найдет повторы, причем не только ритмические (размер) и звуковые (аллитерации и рифмы), но и словесные: повторяется одно и то же слово, которое становится своего рода рефреном, и т. п.

Недаром Н. Гумилёв назвал поэзию “высоким косноязычьем» [18: 66–67].

Различие поэзии и прозы выявляет даже этимология этих слов: стих — *versus* (лат.) — «повернутый назад»; проза — *pro-versa* (лат.) — «идущая вперед». Орлицкий комментирует: «В самом противопоставлении этих латинских слов кроется коренное различие между двумя типами речи: постоянно возвращающейся (и возвращающей нас, читателей, к уже прочитанному) и всегда стремящейся вперед и дальше, не оглядываясь на уже сказанное» [11: 14].

Именно на этом уровне — типологии мышления — различие поэзии и прозы применимо к музыке. При этом имеется в виду не вокальная музыка на поэзию и прозу, и даже не инструментальная музыка, программная или непрограммная, с прямым или косвенным, скрытым воздействием на нее слова, но музыка вообще — как вид искусства.

Понятие «музыкальная проза» вошло в обиход науки и стало разрабатываться теоретически во второй половине XX века — в исследованиях Т. Адорно (о Малере, 1960), Х. Бесселера (1953), далее Х. Эггебрехта; Х. Дальхауза — «Музыкальная проза» (1964) [22: 164], в монографии немецкого ученого Германа Данузера «Музыкальная проза» (1975) [23]. Независимо от них это понятие и явление развивалось Шёнбергом и его школой.

Выражение «музыкальная проза», уже давно бытовавшее в кругу Шёнберга и его учеников, было зафиксировано в печати в 1924 году, в летнем номере журнала «Anbruch», посвященном 50-летию Шёнберга, в статье А. Берга «Warum ist Schonbergs Musik so schwer verständlich» («Почему так трудна для понимания музыка Шёнберга?») [25]. Несимметричная и свободная конструкция тем, вариационная мотивная техника во всех голосах, создающая полифонию и линейную гармонию, — в этом Берг видит причину трудной доступности музыки Шёнберга. Еще один пример — музыка М. Регера, в которой композитор предпочитает, как он сам говорил, сходные с прозой конструкции. Чтобы пояснить свою мысль, Берг осуществляет редукцию первых десяти тактов Струнного квартета Шёнберга ор. 7, сводя сложное к простому (регулярная симметрия, гомофонный склад и неизменные повторения, по его словам, удовлетворили бы и некомпетентного слушателя). Тем самым Берг демонстрирует связь между «музыкальной поэзией в композиционно-техническом смысле» и шёнберговской «музыкальной прозой», показывая их общую языковую основу (подробнее об этом см.: [5]). В работах Дальхауза, Бесселера, Данузера прослеживается ряд исторических этапов формирования музыкальной прозы. Вот, например, оглавление книги Данузера [23], которое свидетельствует о широте проблематики исследования:

«1. Понятие прозы в немецком идеализме от Шиллера до Розенкранца.

2. Бранное выражение (*Schimpfwort*) Грильпарцера “музыкальный прозаик”.

3. Музыкальная проза как “неактированная музыка” (Густав фон Шлабрендорф и Эрнст Вагнер).

4. Программная музыка и музыкальная проза.
 5. Музыкальная проза Рихарда Вагнера.
 6. Структура романа у Густава Малера.
 7. Выражение “музыкальная проза” в кругу Регера.
 8. Афоризм и музыкальная проза (понятие музыкальной прозы у Арнольда Шёнберга).
- Приложение. “Новый род музыкальной прозы” Ханса Эйслера».

Таким образом, музыкальная проза — это григорианский хорал, нетактированная музыка (на основе работ XIX в. Густава фон Шлабрендорфа и Эрнста Вагнера); далее Рихард Вагнер, который посвятил этой проблеме некоторые фрагменты своей книги «Опера и драма»; Г. Малер: одна из глав исследования Данузера названа «Конструкция романа у Густава Малера»; в частности, автор пишет: «Так же, как литературный роман есть поздняя форма, которая еще у Шпильхагена имела ценность только как сменившая эпос и обрела достоинство эстетического в непререкаемом восприятии законов драматической композиции, музыкальный роман есть поздняя ступень в развитии симфонии, которая отличается, с одной стороны, от сонатной формы, часто сравниваемой в ее основе с драмой, с другой стороны, — от утвердившегося со времен венской классики четырехчастного цикла в результате эпически-прозаических тенденций в структуре отдельной части и в построении цикла»¹² [23: 87]. Автор сравнивает симфонии Малера не только с романом, но и с открытой драмой.

Далее в книге Данузера речь идет о бытовании понятия «музыкальная проза» в кругу Регера (имеются в виду Хуго Вольф, Рихард Демель и др.): «Это первый композитор в истории музыки, к творчеству которого понятие “музыкальная проза” относится в позитивном смысле, не только в негативном. Всё же в кругу Регера это понятие не имеет нормативного значения, как в Новой венской школе» [22: 119].

Таким образом, мы подходим к Шёнбергу, для которого понятие «музыкальной прозы» оказалось ключевым. Как пишет Дальхауз, использование Шёнбергом этого понятия для обозначения музыкального языка, «освобожденного от “квадратной структуры музыкальной фразы” (Вагнер), кажется недвусмысленным и обозначает феномен, который в ритмике и мелодике выполняет функции, аналогичные эмансипации диссонанса в гармонии» [22: 176].

Разрабатывая теорию музыкальной прозы, Бесселер, естественно, опирается на понятие прозы в литературе. «Проза — это древнелатинское слово и означает несвязную речь, которая являет себя просто и прямо: *oratio prosa*¹³ или проза. Проза повседневности в любом отношении свободна. Она постоянно приносит новое. Но и художественная проза ведет себя так же. Она вообще избегает регулярности и упорядоченности, избегает повторения слов, ассонансов и рифм, избегает слишком большого сходства даже при построении фраз, потому что в результате этого могло бы возникнуть впечатление возвышенного стиля с ритмическими параллелизмами» [21].

¹² Здесь и далее перевод мой. — Е. Ч.

¹³ Прямая речь (*лат.*).

Музыкальная проза также характеризуется отсутствием периодичности, квадратности, повторов, «рифмованных» каденций и т. д. Но, как замечает Дальхауз, «асимметрия, эмансипация ритмико-метрической схемы, — для Шёнберга просто побочный результат музыкальной прозы; не нерегулярность, но ее причина — решающий фактор: это “мысль”, которая выражает себя “прозаически”, — в противоположность “формуле”, которая старается навязать себя посредством симметрии и повторения» [22: 176]. Тут уместно предоставить слово самому Шёнбергу: «Уравновешенность, регулярность, симметрия, членение, повторение, единство, ритмические и гармонические связи и даже логика — ни один из этих элементов не создает красоту и даже не содействует ей. Но все они содействуют организации, делающей понятным изложение музыкальной мысли» [19: 76]. Шёнберг проводит параллели между вербальным и музыкальным языками: в музыкальном языке «элементы его организации функционируют подобно рифмам, ритму, метру и подобно делению на строфы, предложения, разделы, главы и т. п. в поэзии и в прозе» [там же].

Итак, формулируя свое понимание музыкальной прозы, Шёнберг в первую очередь опирается не на структурные признаки, а на содержательные свойства, специфические особенности музыкального мышления. Шёнберг выдвигает требование, согласно которому музыкальная проза должна иметь «богатство значений *максимы, поговорки, афоризма*» [19: 91; курсив мой. — Е. Ч.]. Это, прежде всего, требование *точности* и *краткости*¹⁴. То есть: на уровне музыкального языка — «комплексное структурирование музыкальной мысли» [23: 128], а на уровне музыкального мышления — «прямое и честное изложение мыслей без какой-либо “лоскутности”, без простого украшения и пустых повторений» [19: 91].

Такое понимание музыкальной прозы и, как результат, предпочтение, которое Шёнберг отдает прозе перед поэзией, напрямую связано с эстетическим принципом, который он выдвинул еще в 1911 году: «Музыка не должна украшать, она должна быть правдивой» («Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein»). Отсюда мысль о прямом, непосредственном выражении мысли.

Как пишет Данузер: «В противоположность стиху, где сам принцип структуры специально привлекает внимание не к смыслу, а к прекрасному, к благозвучному, сущностью прозы является прямое, неприкрашенное, иногда даже резко отчеканенное содержание». Аналогичным образом и музыкальная проза представляет «прямое, непосредственное воспроизведение музыкальных мыслей», которое отказывается «от всего орнаментального, от всего ненужного» [23: 128].

По мнению Данузера, представление о музыкальной прозе у Шёнберга надо считать уникальным, так как он, не опираясь на какое-либо отдельное произведение или творчество определенного композитора, впервые осмысливает «место музыкального материала в истории как историческую категорию» и на этом основании намеренно использует при рассмотрении единства прозаического материала примеры из музыки Моцарта, Брамса и свои собственные [23: 129].

¹⁴ Вспоминаются слова А. Шёнберга из Предисловия к Шести багателям для струнного квартета А. Веберна op. 9, длительность которых составляет три с половиной минуты: «Выразить роман одним единственным жестом, счастье — одним единственным вздохом: такая концентрация возможна только там, где отсутствует жалость к себе» [24].

Иными словами: понимание Шёнбергом музыкальной прозы и музыкальной поэзии — типологическое, относящееся к различным типам музыкального мышления.

В истории музыкального искусства эти типы музыкального мышления циклически сменяют друг друга¹⁵, в какой-то мере параллельно с принципами поэзии и прозы в литературе. «Прозаизация» в начале XX века происходила, естественно, не только в творчестве Шёнберга.

Так, например, в 1920 году в статье «Проблема новой музыки» (опубликованной в журнале «Melos») Б. Барток говорил о сложностях организации формы в произведениях атональной музыки «вследствие отказа от симметричной структуры, основанной на тональной системе» [1: 91] и о способах преодоления этих трудностей: «Вполне достаточен линейаризм, возникающий в результате дифференцированных степеней напряженности, свойственной следующим друг за другом звуковым комплексам. (Такого рода формообразование имеет отдаленную аналогию с формообразованием произведений, написанных нестихотворной речью.) Во-вторых, атональная музыка не исключает известных внешних способов членения, повторений (в другом изложении, с изменениями и т. д.) уже сказанного, секвенций, повторения некоторых мыслей по типу рефрена или возвращения в заключении к исходному моменту. Всё это, конечно, меньше напоминает архитектурно-симметричное построение, чем строение строф в стихотворной речи» [там же].

А. Е. С. Берлянд-Чёрная в уже цитированной монографии отмечает: «То, что в наше время вновь наметился крен в сторону прозаически-свободной речи, доказывает, что исторический этот спор не закончен, да и вряд ли когда-нибудь будет закончен, ибо оба творческих принципа активно участвуют в поступательном движении музыкальной культуры» [16: 161].

И действительно. Уже начиная с 1970-х годов, в связи с такими стилевыми тенденциями, как неоромантизм, «новая простота», частично полистилистика, в музыке вновь начинает играть важную роль принцип поэзии. Об этих сложных процессах размышлял в диалогах с А. Ивашкиным А. Шнитке: «Музыка перестала быть стихами, грубыми стихами, и стала прозой или стихами тонкими: это стихи даже не Лермонтова и Пушкина, а Рильке, или Тракля, или Бодлера. Это поэты, у которых стихи — это “опять” стихи, но на другом уровне. И вот нечто подобное с музыкой и со всей этой рациональной техникой музыки, периодичностью, традиционными формами: они возвращаются, но на новом уровне. Вот такое возвращение произошло, и оно в последние годы ощущается еще сильнее, чем раньше, и у очень многих композиторов. И у Пендеревского это было, и у Лютославского, и в какой-то степени у Ноно, у Штокхаузена, у Берлиоза и т. д. Это возвращение поэзии — я имею в виду ритмику, ритмику в общем смысле, а не в смысле словесности. Это возвращение тончайшим образом упорядоченного, но всё же периодичного отсчета времени» [3: 131–132].

¹⁵ В своей статье «Брамс прогрессивный» Шёнберг, прослеживая развитие прозы у венских классиков и далее у Брамса, замечает: «Асимметрия и неравенство структурных элементов в современной музыке не удивительны и не являются заслугой» [19: 104].

Разумеется, это лишь одна из тенденций в сложной стилиевой картине нашего времени, но тенденция очень важная. Приведу один пример (см. *пример 1*). Современный немецкий композитор (р. 1959) Альфред Хельмут Вольф в 1987 году сочиняет вокальный цикл на стихи немецкого поэта XX века Эрнста Мейстера (1911–1979) — «Ernst-Meister-Gesänge»¹⁶. «Сюжет» обобщенный, символический — это «внутренний путь»: «сошествие в смерть и преисподнюю» и (в последней, 15-й песне) «возвращение к жизни», «тихий свет», «утопия прихода» — Пришествия (авторские характеристики). 5-ю песню — «Я хочу идти дальше» («Ich will weitergehn») — можно в какой-то мере считать ключевой: здесь происходит реализация метафоры, и внутренний путь становится внешним, реальным. Этому способствуют и аллюзии на песню Шуберта «Спокойно спи» из цикла «Зимний путь», за которой встает целый пласт романтического искусства со столь важной для него темой странничества. Отсылающая к Шуберту тональность d-moll и жанр «походной песни» (на которую указывает сам Вольф) с характерными чертами маршевого движения — всё это создает условия для того, чтобы в стилистику вокального цикла, в целом достаточно сложную и изысканную, проник принцип поэзии (трехчастная форма, оstinatное сопровождение, ритмическая четкость, ясное синтаксическое членение, повторы и периодическое возвращение к микрорефрену, связанному со словами: «Ich will weitergehn»). Это, если воспользоваться выражением Шнитке, «возвращение тончайшим образом организованного и всё же периодичного отсчета времени».

И другой пример — 10-я песня из этого же цикла: «Пред моим взором» («Vor meinen Augen»; см. *пример 2*). Содержание текста: путь лирического героя приводит его в преисподнюю, в царство мертвых. Основная мысль: человек, умирая, погружается в истину (то есть предстает перед Богом). По своему музыкальному воплощению эта песня отличается от остальных: здесь используются такие радикальные средства, как *Sprechgesang* в вокальной партии в сочетании со свободным глиссандированием по струнам рояля в отсутствие какого бы то ни было метра. Это «царство музыкальной прозы» — можно сказать, пожалуй, что здесь всё соответствует требованиям Шёнберга, предъявляемым к музыкальной прозе: точность и краткость.

Итак, *новые стихи*. Что же ожидает дальше музыкальное искусство? Как известно, на «новую простоту» ответила «новая сложность» — можно предположить, что вслед за «новой поэзией» придет «новая проза». Или это будет синтез, столь характерный для нашего времени? Вопросов много.

Например, чем объясняются волнообразные, циклические смены принципов поэзии и прозы? Только ли «законом маятника»? Или причина лежит глубже — в изменении взгляда на мир с приходом новой эпохи? Об этом стоит задуматься. Скажем, возможна такая гипотеза: принцип поэзии, изначально возникший как форма выражения сакральности, может и возрождаться — хотя бы отчасти — параллельно с новым подъемом религиозного сознания (в частности, 1970-е годы).

¹⁶ О творчестве А. Х. Вольфа см.: [17].

Или в полистилистике — в связи с неизбежным в таком случае вторжением интертекста — вместе с цитатой приходит и стиховой принцип. Но это лишь предположения и вопросы, на которые пока нет однозначного ответа. Проблема эта открыта и требует дальнейшего исследования.

Литература

1. *Барток Б.* Проблема новой музыки // Музыка и время. М., 1970. С. 86–93.
2. *Берберов Р.* Специфика структуры хорового произведения. М., 1981.
3. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. М., 2003.
4. *Брюсов В.* Верхарн на прокрустовом ложе // Печать и революция. 1923, № 3. С. 35–39, 41–44.
5. *Векслер Ю. С.* Музыкальная проза между апологией и экзегезой, или «Почему музыка Шёнберга воспринимается с таким трудом» // Владимир Михайлович Цендровский. Музыкант. Педагог. Ученый. К 80-летию со дня рождения. Приветствия. Статьи. Материалы. Нижегородская гос. конс. имени М. И. Глинки, 2004. С. 137–154.
6. *Гаспаров М. Л.* Оппозиция «стих—проза» в становлении русского стихосложения / Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970.
7. *Гаспаров М. Л.* Поэзия и проза — поэтика и риторика // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 126–159.
8. *Гиришман М. М.* Ритм художественной прозы. М., 1982.
9. *Кормилов С. И.* Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.
10. *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1972.
11. *Орлицкий Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. Часть 2: Прозаизация стиха. М., 2002.
12. *Телешов Н.* Избранные сочинения. Т. 3. М., ГИХЛ.
13. *Тимофеев Л.* Ритм стиха и ритм прозы: (О новой теории ритма прозы проф. А. М. Пешковского). «На литературном посту». 1928, № 19. С. 20–30.
14. *Тимофеев Л. И.* Слово в стихе. М., 1987.
15. *Томашевский Б. В.* Стих и язык. М.—Л., 1959.
16. *Чёрная Е. С.* Моцарт и австрийский музыкальный театр. М., 1963.
17. *Чигарёва Е.* Композитор Альфред Вольф (Размышления о творческом процессе) // Процессы музыкального творчества. Вып. 6. М., 2003. С. 145–166.
18. *Чистяков Г.* «Господу помолимся». Размышления о церковной поэзии и молитвах. М., 2001.
19. *Шёнберг А.* Брамс прогрессивный // Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер. и комм. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006. С. 75–124.
20. *Эткинд Е.* Материя стиха. СПб., 1998.

21. *Besseler H.* Singstil und Instrumentalstil in der europäischen Musik // Kongressbericht. Bamberg, 1953. S. 224.
22. *Dahlhaus C.* Musikalische Prosa // Neue Zeitschrift für Musik. 125 Jg. 1964. S. 176–182.
23. *Danuser H.* Musikalische Prosa. Regensburg, 1975.
24. *Schonberg A.* [Vorwort] // *Webern A.* Sechs Bagatellen für Streichquartett. Op. 9. Wien, Universal Edition, 1924.
25. *Schonberg-Sonderheft des Anbruch.* Wien, 1924. S. 329 f.
26. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics.* Ed. By Alex Preminger & others. Princeton, 1993. __

1.

♩ = 96

p

p

Ich will wei-ter-geh-

sim.

f

6

(P)

sf

ru Berge Fallen, ru Ta le steigen, ich will wei-ter- gehn

sf

p

p

2.

♩ = 40

(hald gesprochen)

Vor meinen Augen breitet sich

Molto calmo

pp *gliss.* p mp

durchgehend hatten

2

HADES O Na me endlich wenn du dich au Flost

(held gesungen) 3 (held gesprochen)

p mp p pp

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, containing a triplet of eighth notes followed by a half note. The lyrics are "in To - des schweip, wird - al - les". Above the triplet is a bracket with the number "3". Above the half note are the markings "(p)" and "(halb gesprochen)". The lower staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). It features a piano (p) dynamic marking with a hairpin crescendo leading to a forte (f) dynamic. The bass line has a mezzo-forte (mp) dynamic marking and several eighth notes.

The second system of the musical score also consists of two staves. The upper staff is a vocal line in treble clef, containing a half note followed by a quarter note. The lyrics are "ge - taucht ins Wahre". Above the first note is the marking "(gesungen)" and above the second note is "(ca. l'50)". The lower staff is a piano accompaniment in grand staff. It features a mezzo-forte (mp) dynamic marking with a hairpin crescendo leading to a piano (p) dynamic, and then a hairpin decrescendo leading to a pianissimo (pp) dynamic. The marking "poco" is placed above the crescendo. An arrow points from the mp section to the text "(die höchsten Tone)". The bass line has a pp dynamic marking and a hairpin decrescendo leading to a piano (p) dynamic. The text "Ped. bir rum völligen Veehlingen" is written below the bass line.