

**Евгения Ивановна Чигарёва**

[echigareva@yandex.ru](mailto:echigareva@yandex.ru)

Доктор искусствоведения, профессор  
кафедры теории музыки Московской  
государственной консерватории имени  
П. И. Чайковского

**Prof. Evgenia I. Chigareva, D.A.**

[echigareva@yandex.ru](mailto:echigareva@yandex.ru)

Professor of Music Theory Department of  
Tchaikovsky Moscow State Conservatory

## Термины-омонимы в музыкальной и филологической науке

### Аннотация

Статья посвящена сравнению терминологии в музыке и литературе. Несмотря на общность многих терминов, они очень часто имеют различное значение, то есть оказываются терминами-омонимами (Е. Г. Эткинд). Подобные явления могут возникнуть и из-за параллелизма видов искусства, и как результат взаимовлияния двух гуманитарных наук (музыковедение и филология), но также вследствие аналогий, которые используют исследователи, пытаясь сблизить музыку и литературу.

Омонимия терминов может проявляться: на уровне строения музыкальной и литературной речи (мотив, фраза, предложение, период и т. д.); на уровне художественных приемов и средств выразительности (консонанс и диссонанс, рифма, метр, ритм, синтаксический параллелизм и т. д.); на уровне видов музыкальной (литературной) речи (поэзия и проза, полифония и т. д.); на уровне жанров (поэма, новелла, элегия, сказка, эскиз, экспромт, афоризмы, мадригал, монолог и т. д.).

В статье подробно рассматриваются первые два уровня. Анализ показывает как близость, так и подчас радикальное различие двух видов искусства (и соответственно использующейся учеными терминологии), что связано с их спецификой.

### Ключевые слова

Термины-омонимы, мотив, фраза, предложение, период, рифма, метр

## Homonymous Terms in Musical and Philological Studies

### Abstract

The article is devoted to the comparison of terminology in music and literature. Despite the commonality of many terms, they often have different meanings, in other words, they are homonymous terms (E. G. Etkind). Such phenomena may arise because of the parallelism of the arts, and as a result of the interaction of the two humanities (musicology and philology), but also because of the analogies used by researchers trying to bring together music and literature.

Homonymy of terms can be manifested at the level of structure of musical and literary speech (motive, phrase, sentence, period, etc.); at the level of artistic techniques and means of expression (consonance and dissonance, rhyme, meter, rhythm, syntactic parallelism, etc.); at the level of types of musical (literary) speech (poetry and prose, polyphony, etc.); at the level of genres (poem, Novella, Elegy, fairy tale, sketch, impromptu, aphorisms, Madrigal, monologue etc.).

The article details the first two levels. The analysis shows both the commonality and sometimes radical difference between the two types of art (and, accordingly, the terminology used by researchers), which is associated with their specificity.

### Keywords

Homonymous terms, motive, phrase, sentence, period, rhyme, meter

Известно, что музыка и литература, несмотря на разную природу, имеют много общего, что исторически объясняется длительным периодом их синкретического существования (античное искусство, фольклор). Занимаясь проблемой «слово и музыка» мы сталкиваемся с тем, что в музыковедении и филологии много одинаковых терминов. Конечно, по происхождению это явление связано с синкретизмом, а далее — начиная с романтизма и символизма — с синтезом искусств. Но также в процессе своего параллельного бытования, естественно, возникало взаимовлияние двух видов искусства (и соответственно гуманитарных наук) друг на друга, стремление соединить слово и музыку (вокальные жанры, программная музыка).

Это не могло не отразиться на *терминологическом аппарате*<sup>1</sup>. Однако, отнюдь не всегда за общими терминами стоят одинаковые понятия. О данном факте пишет известный филолог Е. Г. Эткинд, называя подобные явления *терминами-омонимами*. Приведем цитату из его книги «Материя стиха»: «Есть значительная группа терминов, представляющих общее достояние теории музыки и теории поэзии; к ним относятся: образ, интонация, пауза, эвфония, мотив, тема, темп, метр и ритм, развитие, разработка и т. д. В большинстве случаев эта общность обманчива — слова звучат одинаково, но смысл их существенно различен» [22, 368].

Представляется, что при обращении к проблеме «слово и музыка» надо четко осознавать это различие и знать трактовку одного и того же термина в музыковедении и филологической науке. К сожалению, не существует такого словаря терминов-омонимов, который помог бы исследователю ориентироваться в зыбкой области «на грани» двух гуманитарных наук. В нашей статье лишь *ставится эта проблема* и указаны возможные пути подхода к ней, так как данная тема сложна, она требует серьезного изучения и самостоятельного исследования. В частности, как кажется, необходимо сначала попытаться классифицировать термины с параллельным указанием их различий. Принципы классификации могут быть различными; предложенное здесь исходит не из строго теоретических предпосылок, а скорее из *практики анализа* многочисленных примеров синтеза слова и музыки. Начнем с самого первичного уровня, связанного с материалом двух видов искусств — *строения музыкальной и литературной речи*.

В музыкальной речи, как мы знаем, можно представить себе ряд ее элементов на основе возрастания масштабного уровня: *мотив, фраза, предложение, период*. Тут все стройно: *мотив* — мельчайшая значащая ячейка музыкальной ткани; на основе развития исходного мотива или на основе мотивной группы возникает *фраза*; следующий уровень — это *предложение*, складывающееся из двух или трех фраз (в зависимости от использования той или иной синтаксической структуры: периодичность, дробление, суммирование). И наконец, *период* — в случае типового периода повторного строения — содержащий обычно два (реже три, в двойном периоде — четыре) предложения. Конечно, это живой процесс, а не матрешки, вкладывающиеся друг в друга, но принципы субординация и структурного роста очевидны. Такие же термины применяются и в литературоведении, но здесь их значение и соотношение между ними выглядят иначе.

Обратимся к «Литературной энциклопедии терминов и понятий» (весьма серьезное и авторитетное издание).

*Мотив в литературе* — «простейшая повествовательная единица» [19] (далее дается ссылка на «Поэтику сюжетов» А. Н. Веселовского). Как известно, этот термин заимствован из музыковедения<sup>2</sup> (впервые зафиксирован в 1703 году в «Музыкальном словаре» С. де Броссара) и далее был введен в литературный обиход И. В. Гете («Годы

<sup>1</sup> Проблемы музыковедческой и филологической терминологии касается также известный петербургский музыковед Т. С. Бершадская (см.: [3]). Однако, хотя трактовка данного исследователя во многом отличается от предлагаемой здесь, в рамках статьи нет возможности подробно останавливаться на этом вопросе.

<sup>2</sup> О мотиве см., в частности, в статье автора: [20].

учения Вильгельма Мейстера» и статья «Об эпической и драматической поэзии»). Согласно же «Музыкальному энциклопедическому словарю», мотив — «наименьшая самостоятельная единица» *музыкальной формы* [16, 357], обычно имеющая один метрический акцент (то есть мотив должен быть равен одному метрическому — но необязательно графическому! — такту). Различие очевидно: в музыке это мельчайшая *структурная* (но и *выразительная!*) единица; в литературе — «простейшая составная часть сюжета художественного произведения» [13, 226], то есть *смысловая*, не структурная единица<sup>3</sup>. Термин «мотив» активно используется при изучении фольклора: например, в работах А. Н. Веселовского «Историческая поэтика» [4], В. Я. Проппа «Морфология волшебной сказки» [17] (в книге Проппа анализируются сюжетные мотивы увоза жены, похищения невесты и другие).

По наблюдению исследователей, в художественной литературе нередко присутствуют и «*лейтмотивы*» (термин, также объединяющий музыку и литературу). Согласно статье М. Ю. Тюленина в «Энциклопедии литературных терминов и понятий», это «термин, предложенный в конце 1870-х немецким музыковедом Г. П. фон Вольцогеном (1848–1938) для характеристики оркестровой полифонии “Кольца нибелунга” Р. Вагнера; впоследствии стал употребляться в литературоведении» [18, 435]. Вынося за скобки неточность определения термина по отношению к музыке Вагнера (ведь лейтмотив связан не только и не столько с оркестровой полифонией!), отметим опять приоритет музыки и влияние музыкознания на литературоведение. Явлению лейтмотивов в литературе посвящена монография Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века» [5].

Само понятие лейтмотива, этимология этого термина<sup>4</sup> говорят об устойчивости мотива, он является константным элементом, неоднократно повторяющимся в литературном произведении, шире — в творчестве писателя или в различных стилях (мотив дороги у Гоголя, у Пушкина — «Бесы», у Некрасова — «Тройка», у Есенина — «Россия» и других). Причем, по словам Б. М. Гаспарова, «в роли мотива может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте» [5, 30]. Возможны мотивы, кочующие из стиля в стиль (так же, как существуют бродячие, или странствующие сюжеты — понятие сравнительно-исторического литературоведения и фольклористики, которое разрабатывали А. Н. Веселовский, В. Я. Пропп, О. М. Фрейденберг).

Б. М. Гаспаров обращает внимание на то, что лейтмотивы составляют *подтекст* повествования (например, сравнение разговоров в салоне Анны Павловны Шерер, в сцене, открывающей «Войну и мир», с жужжанием веретена: оно уводит нас вглубь веков, ассоциируясь с прядущими нить человеческой судьбы греческими мойрами и римскими парками) [5, 285]. И вот вывод: «Текст оказывается бездонной “воронкой”, втягивающей в себя не ограниченные ни в объеме, ни в их изначальных свойствах слои из фонда культурной памяти» [5, 291]. Так «теория подтекста трансформируется в теорию “*интертекстуальности*”» (курсив наш — Е. Ч.) [5, 281].

Попытку преодолеть эту терминологическую омонимию предпринял М. Г. Арановский в монографии «Синтаксическая структура мелодии». Рассматривая феномен мелодии — одноголосную музыкальную мысль, он пришел к следующему выводу: «Мелодия представляет собой первичную форму целостного музыкального высказывания, и потому методологически целесообразны ее сопоставления с речевыми структурами» [1, 11]. Соответственно и вся синтаксическая организация музыки, согласно концепции М. Г. Арановского, строится совершенно иначе. Мотив — это «*музыкальное слово*», соединение нескольких «слов» составляет единицу более

<sup>3</sup> Конечно, это различие естественно для вербального и невербального видов искусств.

<sup>4</sup> Как известно, *Leitmotiv* (нем.) — это буквально «ведущий мотив».

высокого иерархического уровня — «мелодическую синтагму»<sup>5</sup>. Констатируя далее тот факт, что в языкознании фраза и предложение — синонимы, он считает необходимым, ради теоретической строгости, отказаться от того значения, которое придается этим терминам в музыке. Литературный термин «предложение» у него заменяет «музыкальный период» и делится на синтагмы и иногда на полупредложения (что равно предложению в периоде повторного строения).

Ученым проделана огромная исследовательская работа по приведению в единую систему музыковедческой и лингвистической терминологии. Однако представляется, что этот опыт нельзя считать полностью удавшимся. Предложенная автором терминология не работает на музыкальном материале и в целом не вошла в обиход музыкальной науки. В скобках можно отметить, что живой музыкальный процесс вообще противится строгой классификации и не укладывается в «прокрустово ложе» грамматической системы. Однако симптоматично и заслуживает уважения само стремление крупного ученого унифицировать терминологию музыкознания и языкознания.

Теперь обратимся к термину «период». Здесь больше всего различий между музыковедческим и литературоведческим его пониманием. Что такое период в музыке, мы знаем, об этом можно не говорить. Казалось бы, аналогом его в поэзии могла бы быть четырехстрочная строфа с перекрестной рифмой. Например, пушкинское стихотворение «Зимний вечер»:

«Буря мглою небо кроет,  
Вихри снежные крутя;  
То, как зверь, она завоет,  
То заплачет, как дитя...»

Действительно, подобие налицо: четыре стиха — фразы (или предложения, если двойной период), рифмы — каденции.

Но вопрос этот гораздо сложнее. Обратимся еще раз к «Литературной энциклопедии»: «Период в риторике (от греч. *periodos* — обход, круговращение) — развернутое сложноподчиненное предложение, отличающееся полнотой раскрытия мысли и законченностью интонации <...>. Мелодия голоса членит П. на восходящий протасис и нисходящий аподосис<sup>6</sup>, паузы членят его на несколько *колонов*<sup>7</sup>, из которых последний обычно удлинен и ритмизован» [10, 740].

Пример периода в поэзии — стихотворение Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива»:

«**Когда** волнуется желтеющая нива,  
И свежий лес шумит при звуке ветерка,  
И прячется в саду малиновая слива  
Под тенью сладостной зеленого листка;

**Когда** росой обрызганный душистой  
Румяным вечером иль утра в час златой,  
Из-под куста мне ландыш серебристый  
Приветливо кивает головой;

**Когда** студеный ключ играет по оврагу  
И, погружая мысль в какой-то смутный сон,  
Лепечет мне таинственную сагу

<sup>5</sup> Для справки: «синтагма» — «принятое после трудов Л. В. Щербы название первичной семантико-синтаксической и ритмико-мелодической единицы речи» [12].

<sup>6</sup> Ср.: срединная и заключительная каденции.

<sup>7</sup> Для справки: «Колон (греч. *kōlon* — часть тела; элемент *периода*) — ритмико-интонационная единица звучащей речи» [9].

Про мирный край, откуда мчится он, —

*Тогда* смиряется души моей тревога,  
*Тогда* расходятся морщины на челе, —  
И счастье я могу постигнуть на земле,  
И в небесах я вижу Бога...» (выделено нами. — Е. Ч.).

Здесь четыре строфы, но три из них начинаются со слова «Когда», образуя ряд параллельных придаточных предложений. И только четвертая строфа (где два раза введено слово «тогда») содержит ответ, утверждение и кульминацию (главное предложение). Таким образом, образуется сложноподчиненное предложение, составляющее развернутый поэтический период. Красоту и стройность поэтической организации подчеркивают анафоры: три раза повторяется слово «когда» и два — «тогда» в кульминационной последней строфе («И в небесах я вижу Бога...»).

Любопытно сравнить трактовку периода (стихотворного и музыкального) в двух композиторских интерпретациях стихотворения Лермонтова — в романсах Балакирева и Римского-Корсакова<sup>8</sup>.

У *Римского-Корсакова* форма романса — простая трехчастная песенная с кодой на новом материале. В эти четыре раздела и укладываются четыре строфы стихотворения. Таким образом, музыкальный период первой части (точнее — большое предложение, что равноценно) соответствует первой строфе, но не всему стихотворению (стихотворный период).

В романсе *Балакирева* — куплетно-вариантная форма, перерастающая в сквозную. Первая строфа — большое предложение (как мы понимаем, аналогичное музыкальному периоду), остальные строфы — варианты первого с изменением в момент кульминации в четвертой строфе. Принцип вариантной куплетности создает рядоположность четырех периодов, по тексту составляющих один большой поэтический.

Я не касаюсь здесь исторической трактовки термина «период», отсылая читателя к работе Л. В. Кириллиной [14]. Она пишет, что «в классической музыке “периодами” могли называться и стандартные восьмитакты песенно-танцевального склада, и такие крупные построения, как экспозиция сонатной формы или даже ее разработка и реприза вместе взятые (если между ними не было каданса)» [14, 125]. Исследовательница предлагает в таком случае различать *период стиховой* и *прозаической*. Ссылаясь на Дальхауза [25, 16], Кириллина замечает: «Такое различие существовало в классическую эпоху реально» [14, 125].

Можно было бы рассмотреть близость и различие музыковедческой и филологической терминологии и на других уровнях организации текста, например:

- *на уровне видов музыкальной (литературной) речи — поэзия и проза*<sup>9</sup> (понятие «музыкальная проза», активно используемое в XX веке: сначала в кругу Шенберга и его школы [23], далее — в работах Дальхауза [24], Данузера [26]); *полифония* («полифонический роман», «двуголосое слово» у Достоевского, согласно М. М. Бахтину [2]) и т. д.;

- *на уровне жанров* (поэма, новелла, элегия, сказка, эскиз, экспромт, афоризмы, мадригал, монолог и т. д., особенно начиная с эпохи романтизма).

Здесь лишь кратко коснемся *уровня художественных приемов* (консонанс и диссонанс, рифма, метр, ритм, синтаксический параллелизм и т. д.).

Не нуждается в пояснении различие метра и ритма (метроритма) в музыке, с одной стороны, и поэтического метра в поэзии, ритма художественной прозы — с другой (об этом существуют специальные работы). Термин «рифма» — чисто поэтический —

<sup>8</sup> Согласно справочнику «Лермонтов в музыке», до публикации книги было создано 22 романса на текст этого стихотворения, но в дальнейшем композиторы продолжали обращаться к нему [15].

<sup>9</sup> Об этом см.: [21].

метафорически применяется и в музыкознании для обозначения сходных («рифменных») разделов в различных участках музыкальной формы (например, так называемая «сонатная рифма»: завершающий раздел барочной двухчастной формы, транспонированный из побочной тональности в первой части в главную — во второй).

Однако особый случай — почти парадоксальный — представляют собой *термины «консонанс» и «диссонанс»*. В музыке их значение связано с такими понятиями, как «созвучие», «гармония» для первого из них и «несоответствие», «несходство» — для второго. Причем помимо общепринятого школьного понимания консонанса как благозвучия и диссонанса как неблагозвучия (что, прежде всего, связано с психологией восприятия, которое может исторически весьма заметно меняться), существует более точное психоакустическое, определяемое степенью слияния звуков.

Но поразительная картина открывается нам в филологической науке: консонанс и диссонанс из антонимов превращаются в синонимы! Процитируем: «Диссонанс (фр. *dissonance* — разнозвучие), реже *консонанс* (фр. *consonance* — созвучие) — неточная *рифма*, в которой согласные звуки совпадают, ударные гласные не совпадают» [8]. Оба слова противопоставляются, с одной стороны, термину «ассонанс» (фр. *assonance* — «созвучие», от лат. *assono* — «откликаюсь») — «неточная рифма, в которой совпадает ударный гласный и не совпадают согласные» [7], — а с другой стороны — термину «аллитерация» («повторение согласных звуков, преимущественно в начале слов» [6])<sup>10</sup>. При этом термины «ассонанс» и «аллитерация» относятся к элементам *фоники* («звуковая организация художественной речи» [11, 1143]) и не используются в музыковедении.

Эту статью невозможно *закончить*, так же как фактически невозможно исчерпать заявленную тему. Поэтому, прерывая повествование, хочется завершить его словами Е. Г. Эткинда: «Однако по существу связи между поэзией и музыкой глубоки и органичны: пусть термины превратились в омонимы — общность терминологии отражает все же эстетическую связь между двумя искусствами» [22, 368].

---

<sup>10</sup> М. Л. Гаспаров приводит пример из стихотворения Пушкина («Пора, перо покоя просит...»).

## Литература

1. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии : Исследование / ВНИИ искусствознания. М.: Музыка, 1991. 320 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Издание 3-е. М.: Художественная литература, 1972. 470 с.
3. Бершадская Т. С. О некоторых аналогиях языка вербального и языка музыкального // Бершадская Т. С. Статьи разных лет : Сб. ст. / Ред.-сост. О. В. Руднева. СПб., Союз художников, 2004. С. 234–294.
4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / Ред., вст. статья и прим. В. М. Жирмунского. Изд. 3-е. М.: URSS, 2007. 648 с.
5. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, Восточная литература, 1993. 304 с.
6. Гаспаров М. Л. Аллитерация // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 28.
7. Гаспаров М. Л. Ассонанс // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 62.
8. Гаспаров М. Л. Диссонанс // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 232.
9. Гаспаров М. Л. Колон // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 370.
10. Гаспаров М. Л. Период // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 740-741.
11. Гаспаров М. Л. Фоника // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 1143-1145.
12. Гиришман М. Синтагма // Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 352.
13. Захаркин А. Мотив // Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. С. 226-227.
14. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Часть II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
15. Лермонтов в музыке. [Библиогр.] справ. / Сост. Л. И. Морозова, Б. М. Розенфельд. М.: Советский композитор, 1983. 175 с.
16. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М., Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
17. Пропт В. Я. Морфология волшебной сказки / Науч. ред., текстол. комм. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
18. Тюленин М. Ю. Лейтмотив // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 435-437.
19. Целкова Л. Н. Мотив // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин; РАН, ИНИОН. М.: Интелвак, 2001. Стб. 594.
20. Чигарева Е. Музыкальная категория мотива в организации литературного произведения // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 4А (8А). С. 8-14.
21. Чигарева Е. На грани поэзии и прозы: о взаимодействии двух принципов музыкального мышления // Musiqi dünyasi. 2018. № 4 (77). С. 36–45.
22. Эткинд Е. Материя стиха / [предисл. Д. С. Лихачева]. Репр. изд. СПб.: Гуманитарный союз, 1998. 506 с.

23. *Berg A.* Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Sonderheft der Musikblätter des Anbruch. 1924. 6. Jg. August – September-Heft: Arnold Schönberg : zum fünfzigsten Geburtstage : 13. September 1924. S. 329–341.
24. *Dahlhaus C.* Musikalische Prosa // Neue Zeitschrift für Musik. 1964. Jg. 125. Heft 5 S. 176–182.
25. *Dahlhaus C.* Satz und Periode. Zur Theorie der musikalischen Syntax // Zeitschrift für Musikwissenschaft. 1978. Jg. IX. Heft 2. S. 16–26.
26. *Danuser H.* Musikalische Prosa. Regensburg: Gustav Bosse, 1975. 160 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 46).