Анализ вокальных произведений

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

Допущено Управлением учебных заведений и научных учреждений Министерства культуры СССР в качестве учебного пособия для студентов музыкальных вузов

ЛЕНИНГРАД
·МУЗЫКА·
1988

Ответственный редактор
кандидат искусствоведения
О П КОЛОВСКИЙ

А64 **Анализ** вокальных произведений Учеб пособие — Л Музыка, 1988 —352 с , нот

Учебное пособие является коллективным трудом кафедры теории музыки Ленинградской государственной консерватории В нем рассматривается широкий круг вопросов связанных с анализом вокальных произведений различных жанров и стилей Предложенная в пособии методика анализа основывается на разработке проблемы взаимодействия музыки и слова в вокальном роизведении

Издается впервые

Для студентов музыкальных вузов

78

А $\frac{\textbf{4905000000—608}}{\textbf{026(01)—89}}$ **50—88**

ISBN 5—7140—0001—3

А $\frac{\textbf{4905000000—608}}{\textbf{026(01)—89}}$ **50—88**

ISBN 5—7140—0001—3

ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящее пособие по анализу музыкальных произведений предназначено для студентов музыкальных вузов. Оно может быть также использовано преподавателями данной дисциплины как в вузах, так и в музыкальных училищах.

В существующей учебной и учебно-методической литературе (учебники, учебные пособия, программы) анализу специфики вокальной музыки уделяется недостаточное внимание. Частично этот пробел заполняет работа И. Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений», а также главы III и XV в учебном пособии Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений». В других учебниках и учебных пособиях вокальная музыка либо дается в качестве примеров наряду с инструментальной, либо рассматривается лишь обзорно, кратко. Между тем вокальные и вокально-сценические жанры занимают огромное место и в становлении музыкальных культур (фольклор, профессиональная музыка на ранних стадиях ее развития), и в современной структуре и иерархии музыкальных жанров. Ряд факторов (ограниченные сравнительно с инструментальной музыкой возможности человеческого голоса, наличие текста, а в опере и сценического действия) обусловливает специфические, свойственные только вокальной музыке принципы строения мелодии, типы многоголосия, тематического развития, формообразования. Кроме того, многие типовые музыкальные формы в вокальных жанрах резко отличаются от тех же типовых форм в инструментальных жанрах.

Недостаточная разработанность методов анализа вокальной музыки приводит во многих случаях к следующим характерным ошибкам в аналитической практике у студентов:

1. При анализе вообще игнорируется наличие текста и произведение анализируется как инструментальное;

2. Принимаются во внимание лишь сюжет, фабула текста, но игнорируются его форма, ритм, лексика, художественная сторона;

3. Делается попытка рассматривать музыку как иллюстрацию текста, увидеть в каждом мотиве, попевке, фразе отражение буквального смысла текста.

Основная задача, которую ставили перед собой авторы пособия,— научить анализировать вокальную и вокально-сценическую музыку как явление синтетического жанра, учитывая все компоненты произведения в их взаимодействии и единстве.

Данное учебное пособие не заменяет, а дополняет существующие учебники и учебные пособия. Материал его не дублирует материал учебников. Этим объясняется отсутствие традиционных для учебников раз-

делов, посвященных общим закономерностям отношений содержания и формы, формы как процесса и формы — откристаллизовавшейся структуры, типов развития и функций музыкального материала. Все формы, в том числе такие, как сонатная и рондо-сонатная, рассматриваются только на примерах из вокальной музыки; строгие орнаментальные вариации (форма, не встречающаяся в вокальных жанрах) не рассматриваются совсем.

Наряду с теоретическими сведениями учебное пособие включает также аналитический материал. Аргументированный, достаточно убедительный анализ приводимых музыкальных фрагментов требовал значительной детализации, включения в поле зрения всех элементов музыкального и литературного текста. Выносить же аналитические этюды в приложение авторы не сочли возможным, ибо в этом случае теоретические положения оказались бы не подтвержденными и не получили бы достаточного разъяснения. Следствием этого явилась известная неравномерность в изложении теоретических сведений и аналитических этюдов в разных главах книги.

Основным материалом анализа в данном пособии является классическая русская и зарубежная музыка XVIII — начала XX веков. Наряду с этим привлекается и творчество современных композиторов

Работа авторов распределилась следующим образом:

Е. А. Ручьевская — раздел I; раздел II, глава 1, глава 3 (§ 1); раздел IV, введение, глава 1 (§ 1); глава 2 (§ 1—4).

В. П. Широкова — раздел II, глава 3 (§ 2—4); раздел IV, глава 1 (§ 2, 3); глава 2 (§ 5); глава 3.

Л. П. Иванова — раздел II, глава 2 (§ 1—4); глава 4 (§ 1—4).

А. И. Климовицкий — раздел II, глава 4 (§ 5); раздел IV, глава 1 (§ 5).

Н. И. Кузьмина — раздел III, введение, главы 1, 3.

О. П. Коловский — раздел IV, глава 1 (§ 4).

Н. В. Романовский — раздел III, глава 2.

Коллектив авторов приносит глубокую благодарность доценту ЛОЛГК Б. М. Лушину за ценные замечания, учтенные авторами в процессе работы над пособием, а также официальным рецензентам — В. А. Васиной-Гроссман, Н. А. Горюхиной, Н. Н. Орловой, Л. Г. Данько.

Раздел I
СЛОВО И МУЗЫКА

ВВЕДЕНИЕ

Область Lied (романса) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее «договор о взаимопомощи», а то и «поле брани», единоборство.

Б. В. Асафьев

Вокальная музыка — это музыка, предназначенная для пения. Само слово «вокальная» происходит от итальянского voce — голос. Человеческий голос — самый доступный, естественный, но и самый тонкий и сложный музыкальный «инструмент».

Вокальная мелодия родилась вместе с человеческой речью, у них общий корень — интонация как способ общения и самовыражения. В течение многих веков такие виды искусства слова, как лирика, эпос, драма существовали в неразрывном единстве с вокальной музыкой.

Происхождение некоторых жанров народной песни связано с закреплением типизированных речевых интонаций в определенных мелодических формулах. Таковы жанры былины и плача. Зарождение многих литературных жанров, в частности эпоса, неразделно связано с музыкой.

В подавляющем большинстве вокальных произведений музыка объединяется со словом [1], а также с ритуалом (в культовой музыке, в обрядах, празднествах и пр.), со сценическим действием (в опере). Вокальную музыку можно рассматривать как синтетический вид искусства, все элементы которого образуют сложную систему, взаимодействуют, обогащая друг друга. В вокальной музыке, музыке с текстом, с особой наглядностью проявляется единство противоположностей — как в содержании, так и в форме.

[1] Произведения для голоса без текста (соло или с инструментальным сопровождением) составляют особую область вокальной музыки.
Это, в первую очередь, вокализы-упражнения для голоса, художественные вокализы-этюды (например, «Вокализы» Глинки, «Вокализ» Рахманинова), фрагменты музыки без текста в хорах или в качестве особого тембра в инструментальных жанрах (например, детский хор в балете Чайковского «Щелкунчик»). Примеры самостоятельных крупных произведений для голоса или хора без текста немногочисленны. Среди них наиболее известные — «Концерт для голоса с оркестром» Р. Глиэра и «Концерт памяти А Юрлова» Г. Свиридова.

Рассмотрим взаимоотношения слова и музыки в плане содержания. Музыка не может быть безразличной, индифферентной по отношению к тексту. Сам выбор текста для композитора — один из решающих моментов творчества. Выбор текста, сюжета может быть началом реализации замысла, в то же время музыкальный замысел очень часто опережает выбор текста — нередко композитор ищет текст к готовой музыке. Но независимо от того, появился ли текст до или после начала работы композитора, является ли он самостоятельным художественным произведением или функционирует только вместе с музыкой, порознь текст и музыка никогда не выражают одного и того же. Музыка не дублирует, не переводит содержание текста.

Если допустить, что музыка дублирует или переводит, или расшифровывает содержание текста, нам, с одной стороны, пришлось бы признать, что такие шедевры, как «Для берегов отчизны дальной» или «Пиковая дама» Пушкина нуждаются в дополнениях, а с другой стороны — что все богатство и глубина содержания такого произведения, как, например, «Страсти по Матфею» Баха может быть сведено к содержанию раздела Евангелия. И как объяснить самую возможность существования разных, иногда совершенно непохожих, даже противоположных по характеру и стилю, но одинаково ценных музыкальных произведений на один и тот же текст? А ведь музыка знает множество примеров подобного рода.

Дело в том, что литературный текст, искусство слова в целом и музыка, искусство звуков, интонационное искусство обладают разными возможностями и средствами художественного отражения действительности. Искусство слова оперирует словами-понятиями, несущими образную и эмоциональную информацию. В музыке лишь в очень редких случаях отдельные музыкальные образы (мелодии, темы) приближаются к понятию. Таковы, например, лейтмотивы в опере. Зато музыка обладает возможностью непосредственно воплощать эмоции, человеческие чувства. Тонкость нюансировки, бесконечное разнообразие оттенков чувств, динамический процесс их зарождения, развития, переход от одного эмоционального состояния в другое — все это доступно музыке больше, чем другим видам искусства. С другой стороны, музыке в высшей степени присуще свойство обобщения. Поэтому то, что в тексте развертывается постепенно, на протяжении всего стихотворения, в музыке может быть сконцентрировано в краткой музыкальной теме. В вокальном произведении для композитора нередко существенными являются отдельные, ключевые слова, заключающие в себе главную мысль. Иногда композитор отталкивается лишь от общего настроения, эмоционального характера текста. И детализация и обобщение в музыке не тождественны детализации и обобщению в словесном тексте.

Музыка, соединяясь со словом, всегда несет свое содержание. Музыка выражает не столько текст, сколько подтекст. В тексте художественном или деловом, стихотворном или прозаическом

композитор — интерпретатор текста — выявляет тот или иной подтекст в зависимости от своей творческой индивидуальности, психологической задачи, музыкального замысла, глубины понимания текста, от того, в какой исторический период создается музыка и т. д.

Связь «текст — подтекст — музыка» может быть очень сложной, гибкой, далеко не всегда прямолинейной, но она в художественном произведении никогда не бывает произвольной. Именно этим и объясняется то обстоятельство, что хотя на один и тот же текст могут быть написаны разные произведения, в каждом из них мы найдем связь музыки с текстом, выраженную в той или иной форме. Например, при всем отличии друг от друга романсов Глинки, Балакирева и Рахманинова на текст «Грузинской песни» Пушкина («Не пой, красавица, при мне») в каждом из них выражено общее мечтательное, созерцательное настроение и подчеркнут грузинский, восточный колорит.

Музыкальное искусство владеет своими специфическими, свойственными ему одному выразительными средствами и своим «непереводимым», только ему присущим языком. При этом музыка создает свой целостный художественный образ и всегда обладает, как и литературный текст, большей или меньшей степенью самостоятельности. Текст вместе с музыкой представляют структуру, смысл которой не тождествен простой сумме двух слагаемых. Иначе говоря, смысл музыки романса, арии, хора, целой оперы без слов текста не тождествен смыслу той же музыки, звучащей вместе с текстом, и, наоборот, смысл текста без музыки не тождествен смыслу текста вместе с музыкой. Чем выразительнее, активнее, самостоятельнее музыка, тем богаче в конечном счете художественный образ, единство и гармония целого. И, наоборот, полное подчинение тексту — иллюстративное отображение всех его деталей, пассивное следование за ритмом, синтаксисом, интонацией — ведет к нивелировке образа, к ослаблению художественного эффекта. Это относится не только к музыке, но и к тексту как таковому, ибо в этом случае музыка становится придатком слова, лишь затрудняющим его восприятие. Не менее сложными оказываются отношения слова и музыки в сфере художественной формы вокального произведения. Они обнаруживаются и на уровне отдельных звуковых элементов (ритм, мелодия, тембр), и на уровне синтаксиса, и на уровне целостной формы. Близкими оказываются также и самые общие логические закономерности, присущие любому явлению, развертывающемуся во времени. Так, в музыкальном произведении, как и в драме, романе, стихотворении, поэме или кинофильме, есть начальный, серединный и заключительный этапы развития. Воплощение в музыке речевой интонации (ее ритма, мелодики, тембра) служит обогащению музыкального языка. Косвенно, через вокальную мелодию, а иногда и прямо, непосредственно речевая интонация влияет и на инструментальную музыку.

Сложны и интересны взаимоотношения вокальных и инструментальных жанров. Многие жанры инструментальной музыки возникли как обработки вокальных. В дальнейшем эти жанры преобразовались в самостоятельные и независимые от вокальных [1].

Большое влияние на развитие одного из основных жанров инструментальной музыки — симфонии — оказала опера [2]. Инструментальная музыка, в свою очередь, влияет на музыку вокальную. Так, концертная виртуозная музыка эпохи барокко повлияла на вокальную мелодию в жанрах оперы, оратории и кантаты. В XIX—XX веках принципы симфонизма обогатили оперный жанр и крупные вокально-симфонические жанры.

Глава 1. РЕЧЬ И МЕЛОДИЯ. СХОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

§ 1. РЕЧЕВОЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ РИТМ

В вокальной музыке не только смысл слова, его выразительность, но и ритм, мелодика (звуковысотная линия), синтаксис речи соотносятся с ритмом, звуковысотной линией и синтаксисом мелодии. При анализе вокального произведения мы имеем дело с письменным текстом. Однако письменный текст — это зафиксированная в знаках речь, которая в вокальной музыке всегда так или иначе произносится, вновь обретает звуковую форму. Обратимся к отношениям, которые возникают между музыкой и звучащей речью.

Звучащая человеческая речь содержит в себе два ряда звуковых элементов. Первый ряд образуют фонемы [3] — мельчайшие неделимые звуки речи, из них складываются морфы (частицы слов) [4] и наконец лексемы (слова). Фонемы имеют словообразующее и словоразличительное значение. Стоит заменить одну фонему другой, и слово изменит свой смысл или вообще потеряет его. Назовем этот ряд **фонематическим.**

Второй ряд образуют такие элементы речи, как ритм, который в письменном тексте не фиксируется или фиксируется схематично, условно, тембр, мелодика, артикуляция, громкость. В со-

[1] См. об этом в кн.: *Протопопов В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века.— М., 1979; *Ливанова Т.* История западно-европейской музыки до 1879 г.— М., 1983.— Т. 1.

[2] См. об этом в кн.: *Конен В.* Театр и симфония.— М., 1975.

[3] Звуки языка — фонемы — это неделимые далее звуковые единицы, которые служат для различения звуковых видов слов и их форм (см.: Грамматика современного русского литературного языка.— М., 1979.— С. 7).

[4] Минимально значимая часть словоформы, наименьшая единица плана выражения, которую можно соотнести с планом содержания, называется морфом. Морфами в русском языке признаются только непрерывные последовательности фонем (см.: Там же.— С. 31).

вокупности эти элементы образуют **речевую интонацию.** Речевая интонация может по-разному окрашивать слова, придавать им разные эмоциональные оттенки, а иногда и разный (даже противоположный) смысл. Например, с помощью только интонации можно любому слову придать утвердительный или вопросительный, прямой или иронический смысл. Таким образом, элементы первого ряда закреплены, устойчивы, элементы второго ряда — речевая интонация — подвижны, изменчивы.

Эмоциональное, волевое, логическое начала слиты в речевой интонации воедино, хотя в каждом данном случае какой-либо из этих элементов может быть наиболее ярким, преобладающим. Например, в крике может преобладать либо эмоциональная (ужас, восторг, гнев, радость, печаль), либо волевая (приказание, повеление, просьба, запрет) интонации. Даже чтение вслух незнакомого, нейтрального по эмоциональному воздействию текста, при всей кажущейся невыразительности, может быть охарактеризовано и с точки зрения эмоциональной (например, безразличие), и с точки зрения волевой и логической направленности.

Фонематический ряд и речевая интонация по-разному соотносятся с интонацией музыкальной. Элементы фонематического ряда остаются неизменными, стабильными и независимыми от мелодии, музыкальной интонации: в пении мы слышим фонемы и благодаря этому воспринимаем текст.

Совсем иначе соотносится с музыкой речевая интонация. Ритм, мелодика, тембр, динамика — это и элементы речи, и элементы музыки. В отличие от фонетической стороны речи, речевая интонация в большей или меньшей степени растворяется в мелодии, сливается с ней. Именно возможность сопоставления речевой и музыкальной интонации, их сходство или отличие и обусловливает возможности различного воплощения слова в музыке. Рассмотрим соотношение речевой интонации и интонации музыкальной подробно.

В широком смысле слова ритм является организацией во времени как речи, так и музыки. К области ритма относятся соотношения звуков по длительности (т. е. соотношения коротких и долгих звуков), акценты, цезуры, паузы, темп. К области ритма следует отнести и синтаксис, то есть организацию во времени более крупных построений.

Акценты. В словесной речи существует несколько типов акцентов. Акцент качественный, или динамический — выделение акцентируемого слога с помощью силы звука. Акцент количественный — выделение акцентируемого слога посредством более длинного звука [1]. Во многих языках, в том числе и в русском,

[1] Понятие количественный соответствует понятию квантитативный (от *лат.* quantitas — количество), понятие качественный — понятию квалитативный (от *лат.* qualitas — качество)

гласные звуки под ударением всегда длиннее безударных. Попробуем сравнить одно длинное слово, например, шестисложное слово «электростанция», в котором один ударный и пять безударных слогов, с рядом односложных слов — «Он взял шлем и стал в ряд», где из шести слогов пять будут под ударением и только союз «и» — безударным. Как бы медленно мы ни старались сказать первое слово, все же оно прозвучит быстрее, чем фраза из шести слов. При этом разница между длиной ударных и безударных гласных увеличивается по мере замедления темпа речи и, наоборот, уменьшается по мере ускорения темпа речи. Это легко проверить, если произнести одну и ту же фразу быстро и медленно — например, строку из стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило» сперва скороговоркой, а потом медленно и выразительно продекламировать.

Третий вид акцента — *мелодический* (звуковысотный) акцент — выделение ударного слога по высоте, понижение или (что бывает гораздо чаще) повышение голоса. На фоне таких повышений или понижений безударные слоги звучат примерно на одной и той же высоте и воспринимаются как безакцентные. Все три типа акцентов обычно совпадают. Однако в разговорной речи, особенно в речи народной, может встретиться и несовпадение качественного и количественного акцентов (например, растягивание, «пение» последней гласной, даже если она не под ударением, или повышение голоса, выкрик — на безударной гласной).

В ритмической организации речи немалую роль играют паузы и цезуры. Паузы выделяют отдельные, особо значимые слова. Это интонационно-логические паузы, влияющие на ритмическую структуру фразы.

Цезуры осуществляют более крупное членение и выделяют из общего потока речи отдельные фразы и словосочетания. В стихе, помимо интонационно-логических пауз и цезур, существуют также структурно-метрические паузы, обусловленные строением стиха и дыханием [1].

В музыке имеют значение прежде всего интонационно-логические паузы и цезуры, членящие музыкальную ткань на мотивы, фразы, предложения.

Все три типа акцентов присутствуют и в музыке, в частности в вокальной мелодии.

Темп. Как и в музыке, в речи темп определяется скоростью смены акцентов, ударений. Именно поэтому и несмотря на то что в длинном, многосложном слове с одним акцентом скорость произнесения каждого слога выше, чем скорость произнесения слога в ряде односложных слов (как это было в приведенном выше примере), общий темп речи во фразе из шести односложных слов мы воспринимаем как очень быстрый, даже если произнесем их вполне отчетливо и членораздельно.

---

[1] См. об этом: *Квятковский А.* Поэтический словарь.— М., 1966

В музыке темп также влияет на степень отчетливости восприятия ритмических фигур. Сами по себе разнообразие и сложность ритмических фигур предполагают обычно медленный или умеренный темп, тогда как для быстрого темпа типичны одинаковые или однотипные ритмические фигуры

§ 2. ТЕМБР И МЕЛОДИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ

Тембр и мелодическая линия речи также имеют немало точек соприкосновения с музыкой и прежде всего — с мелодией.

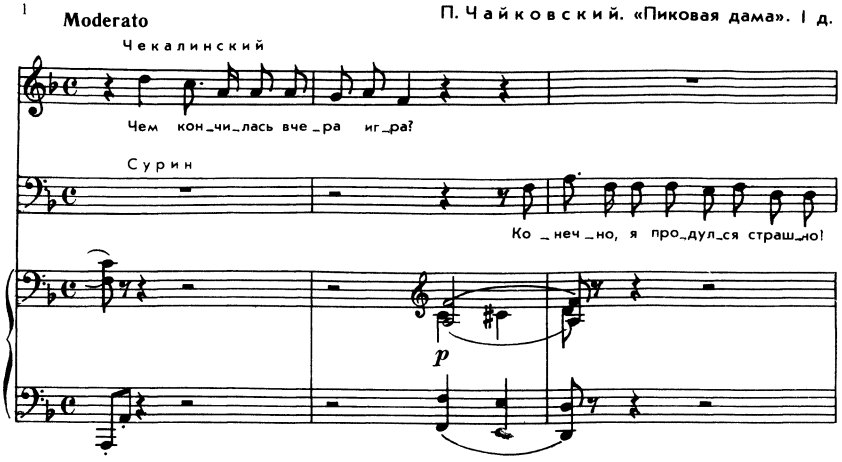
Тембр речи заключает в себе два типа звуков — т о н ы и ш у м ы Тоны главным образом связаны со звучанием гласных и являются музыкальными звуками, шумы, связанные со звучанием согласных,— немузыкальными Но эти музыкальные тоны не удерживаются на одной строго определенной высоте, а скользят, глиссандируют. Мелодическая линия речи и складывается из этих глиссандирующих музыкальных тонов. В пении тоны поглощаются мелодией, растворяются в ней. Шумы остаются на поверхности, не сливаясь с мелодией.

Под мелодической линией имеется в виду звуковысотная сторона интонации Мелодическая линия словесной речи имеет некоторые общие черты с мелодической линией в музыке. Основным материалом музыки являются музыкальные тоны.

Основой организации мелодической (звуковысотной) линии в музыке является лад. В мелодической линии речи тоже можно заметить зачатки лада· в ней есть опорные тоны, «кадансы», очень часто обозначается и приблизительная средняя высота основного тона — это особенно заметно, когда человек говорит долго или читает вслух какой-либо письменный текст Интонации, завершающие фразу, как и в музыке, могут быть устойчивыми (что в письменной речи соответствует точке) и неустойчивыми (что соответствует другим знакам препинания).

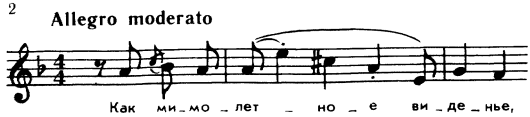
Глава 2. СПОСОБЫ ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ И ИЗОБРАЖЕНИЯ РЕЧЕВОЙ ИНТОНАЦИИ В МУЗЫКЕ

§ 1. РЕЧЕВОЙ РИТМ

Ритмическая организация речи сопоставлена с ритмической организацией музыки Ритм речи может быть записан соответствующими принятыми в музыке нотными знаками. Если условиться о темпе, то ритм любой произнесенной фразы можно зафиксировать достаточно точно. Например, первые фразы Чекалинского и Сурина в «Пиковой даме»: «Чем кончилась вчера игра? — Конечно, я продулся страшно»,— можно произнести в том же темпе и с тем же ритмическим рисунком, как это записано у Чайковского.

Существует, однако, огромное количество вариантов ритма, соотношения акцентов, пауз, темпов, благодаря которым возможно множество вариантов речевого произнесения любой фразы. Совокупность всех вариантов произнесения определяется общим понятием речевой ритм. Если фразу вокальной мелодии вместе с текстом можно не только спеть, но и произнести, сказать в темпе и ритме, предложенных композитором, значит, в ней зафиксирован какой-либо вариант речевого ритма. Вне вокальной мелодии с конкретным текстом связь аналогичного ритмического рисунка с речевым прообразом проявляется слабее или исчезает совсем. Наиболее яркие ассоциации с речевой интонацией вызывают воплощение асимметричного ритма прозаической речи.

§ 2. ВСТРЕЧНЫЙ РИТМ

На первый взгляд представляется, что разнообразие, подвижность, неисчерпаемые выразительные свойства речевого ритма уже сами по себе создают беспредельные возможности для художественного воплощения речи в мелодии. Кажется, что речевой ритм — это готовый материал для музыки, стоит только зафиксировать наиболее выразительный вариант живой речи или декламации. Однако в действительности дело обстоит совсем иначе. В музыке почти никогда не встречаются сколько-нибудь развернутые мелодические построения, где бы речевой ритм полностью выдерживался. Исключение составляет только так называемый «сухой» речитатив (речитатив secco) в опере. Обычно же в музыке возникают такие соотношения длительностей, такие ритмические фигуры, такой темп, словом, такой ритм, который не укладывается ни в один из вариантов речевого ритма и уже не дает возможности «сказать» текст. Если, например, произнести в предложенном

Глинкой темпе и ритме следующую строку из романса «Я помню чудное мгновенье»

(«Как мимо-ле-от но-е виденье»), то пушкинский стих окажется раздробленным, разорванным, исчезнет не только его плавность, но и элементарное звуковое единство, исказится смысл Но на месте разрушенного речевого ритма в романсе Глинки появился другой — музыкальный ритм, и, что самое удивительное, именно те элементы ритма, которые «мешали» произнести фразу, в мелодии оказались наиболее выразительными Синкопа и появление как бы сдвинутых, замедленных звуков (четвертей) и едва заметное соскальзывание в следующем такте в прежнюю метрическую сетку создают особенную воздушность, полетность — синкопа на какой-то момент приводит мелодию в состояние «невесомости» Композитор не следует покорно за ритмом пушкинского стиха, а выдвигает встречный вариант музыкального ритма

Конечно, ритм действует совместно с другими средствами выразительности Прозрачные контуры мелодической линии, легко ниспадающей и плавно закругленной, мимолетная тень минора (отклонение в параллельный минор), полиритмия, возникающая на мгновенье между мелодией и сопровождением (в сопровождении нет синкопы) все направлено к одной цели, все вместе и создает гениально найденный Глинкой музыкальный образ «мимолетного виденья» Здесь вступили в свои права музыкальные закономерности мелодия как бы растворила в себе ритм пушкинского стиха Но не все элементы речевого ритма сгладились. Основные ударения строки сохранены И по смыслу и по форме главным ее ударением можно считать ударение в слове «мимолетное» И именно оно в мелодии не исчезло, а, напротив, как бы даже увеличилось, распространилось и на соседние безударные слоги (внутрислоговой распев и замедление — четверти против обычных восьмых на следующих безударных), слово стало очень выпуклым, выделилось на фоне всей строфы, всего музыкального периода Сохранилось и второе, подчиненное ударение в слове «виденье», оно гораздо слабее основного, более незаметно, сглажено Свой предыктовый, вводный характер разбега перед главным ударением сохранили и безударные слоги в словах «как мимолетное» В целом вся музыкальная фраза по своим ритмическим контурам оказывается близкой к речевому ритму — в ней как бы подчеркнуты, гиперболизированы наиболее характерные его черты

Анализ этой маленькой фразы показывает, что в ритме мелодии сочетаются элементы, совпадающие с речевым ритмом, и элементы, не совпадающие с ним, которые в пении почти не замеча-

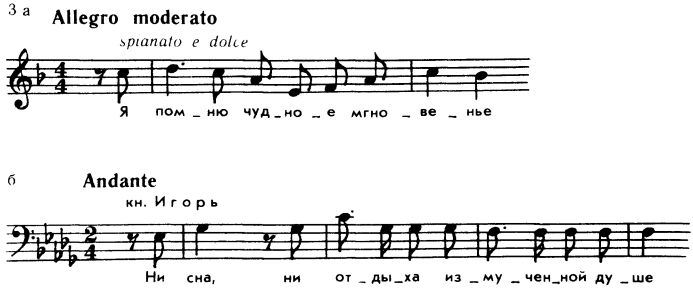
ются, снимаются благодаря тому, что это противоречие служит раскрытию художественного образа. Возникает новое ритмическое единство — мелодико-текстовый ритм[1]. Основу его составляют два ряда элементов. Первый ряд образует речевой ритм, который оказывается как бы встроенным в ритм музыкальный. Второй ряд образуют элементы, не совпадающие ни с одним из вариантов речевого произнесения. Отличие музыкального ритма от речевого в вокальной мелодии обозначим общим термином «встречный ритм». Общая закономерность взаимодействия речевого и «встречного» ритма такова: чем ближе мелодико-текстовый ритм к речевому ритму, тем меньше проявляет себя встречный ритм. В некоторых случаях – в речитативе — мелодико-текстовый ритм полностью совпадает с речевым. И, наоборот, чем сильнее и ярче проявляет себя встречный ритм, тем меньше остается в мелодии элементов речевого ритма.

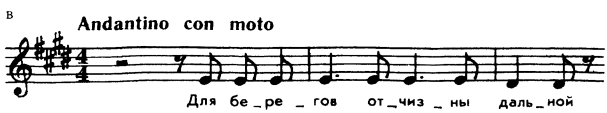
Наиболее доступным и простым средством обнаружения встречного ритма является сопоставление речевого и мелодико-текстового ритма — произнесение текста в речевой манере (декламация), в предложенном композитором ритме и темпе.

Важно помнить, что встречный ритм всегда обусловлен художественной задачей и направлен на выявление образного смысла мелодии.

Встречный ритм в вокализации текста, основанной на силлабическом принципе. Силлабический распев. Силлабическим называется такой принцип вокализации текста, при котором на каждый слог приходится один звук, слог равен ноте. Встречный ритм здесь проявляется прежде всего в замедлении, увеличении длины гласных звуков до таких пределов, что слово становится непереводимым в речевой ритм. Назовем этот принцип продления гласного силлабическим распевом. Правда, бывает, силлабический распев настолько незначителен, малозаметен, что создается иллюзия совпадения речевого и музыкального ритмов.

Проследим роль встречного ритма на конкретных примерах. Вот три музыкальные фразы:



[1] Термин В. А. Цуккермана (см.: *Мазель Л., Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений.— М., 1967.— С. 215—216).

Слияние слова и музыки представляется всюду идеальным, слово как бы неотделимо от музыки, почти невозможно представить себе текст вне мелодии. Но и продекламировать его в темпе и ритме, зафиксированном композитором, нельзя, ведь всякое ускорение исказило бы характер образа. В первой фразе (в романсе Глинки) этими непереводимыми элементами будут четверть с точкой (в слове «помню») и неестественно, растянуто прозвучит конец фразы (четверти). В чем художественное значение этих непереводимых в речевой ритм элементов?

Первый протянутый, распетый слог акцентирует смысловое ударение на слове «помню» — продлевает это главное слово фразы. Благодаря своей ладовой неустойчивости (VI ступень) этот тон требует дальнейшего движения. Неустойчивый звук *d* разрешается как бы скользя, мимоходом, и вся фраза кончается неподражаемым по изяществу и тонкости мелодическим рисунком, плавно огибающим тоническое трезвучие. Мелодия романса начинается не с толчка, не с активного завоевания интервала — она как бы легко посылается вперед, без всякого напряжения балансирует между устойчивыми и неустойчивыми тонами: усиливая основное фразовое ударение в слове «помню», Глинка ослабляет все остальные акценты, облегчает мелодию, выравнивая ее ритмический контур.

В речитативе князя Игоря (пример 3 б) на первый взгляд речевой ритм совпадает с музыкальным. Но если в пении все ударные гласные должны быть выдержаны, пропеты полностью, то в декламации это невозможно, неестественно: всюду, где в мелодии выписаны длительности больше восьмой, при декламации вместо тянущегося тона возникают паузы.

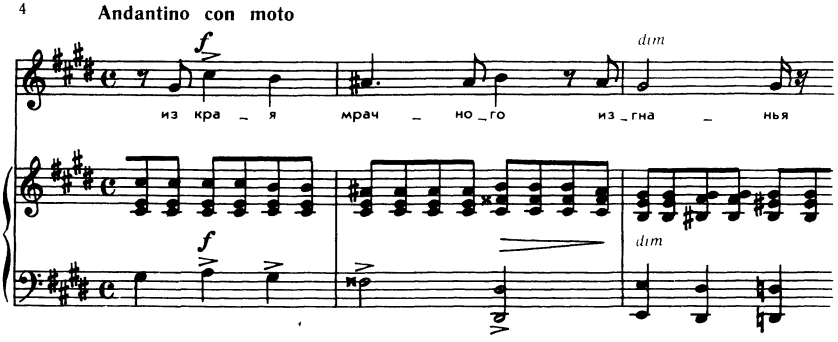
Речитатив Игоря — лишь вступление к арии, но он настолько характеристичен, что даже одну только эту его фразу невозможно представить себе в партии другого героя оперы. Замедленность темпа, подчеркнутая строгой фактурой (подобный тип сопровождения вызывает ассоциации с вступлением к арии Сусанина), необычайная выпуклость, ритмическая рельефность каждого слова придают речитативу Игоря значительность, внутреннее спокойствие при неустойчивости, напряженности гармонии и мелодической линии. Именно это противоречивое состояние и создает портрет Игоря.

В третьей фразе («Для берегов отчизны дальной», пример 3 в) такого рода замедления ударных гласных еще заметнее. И если продление ударного гласного в конце слова довольно безболезненно заменяется паузой, то внутри слова такое продление предполагает, что мелодию можно только петь, при речевом произне-

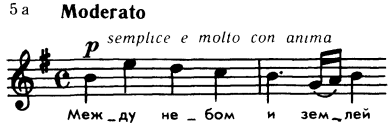
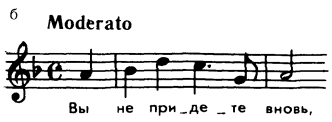
сении слово разрывается. Однако благодаря именно этому замедлению и пунктирному ритму уже в самом начале мелодия романса — скупая, сдержанная по мелодическому рисунку — приобретает траурный оттенок, отчетливо проступающий и в ритме фортепианного сопровождения. Встречный ритм в совокупности со всеми остальными выразительными средствами — мелодической линией вокальной партии, фактурой сопровождения, гармонией, ритмом — создает неповторимый индивидуальный характер музыки романса.

Иллюзия совпадения музыкального и речевого ритма возникала во всех случаях потому, что общие контуры речевого ритма фраз сохранялись, хотя движение и замедлялось — ведь распевались главным образом ударные гласные, замедление которых в распеве почти незаметно для слуха.

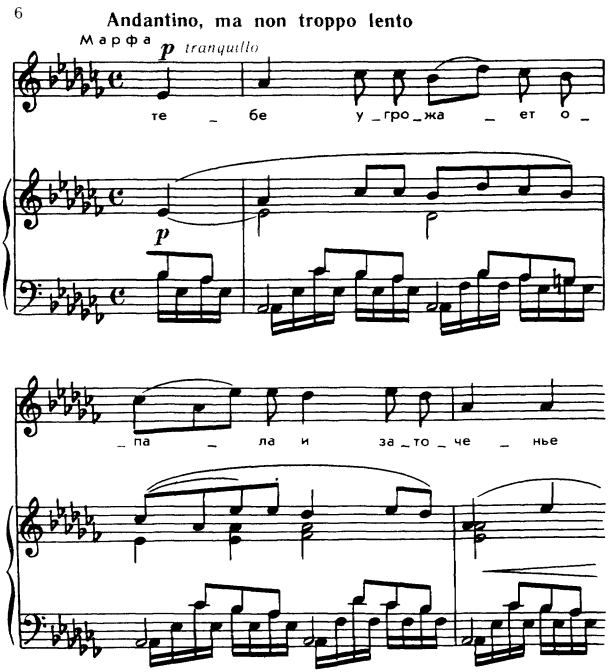
Совершенно иначе воспринимается распевание, продление безударных гласных. В том же романсе-элегии Бородина «Для берегов отчизны дальной» в среднем разделе дважды появляется мотив, распетый ровными четвертями.



Ровное движение, одинаковая длина распева как ударных, так и безударных гласных, а также смещение ударения на безударный гласный в слове «мрачного» — все эти средства встречного ритма гораздо более значительно меняют ритм пушкинской строки, так как кроме общего замедления темпа и удлинения ударных гласных здесь исчезает естественное (в речи) различие протяженности ударных и безударных слогов. Но именно этот выравненный и замедленный ритм музыкальной фразы подчеркивает экспрессию мелодической линии.

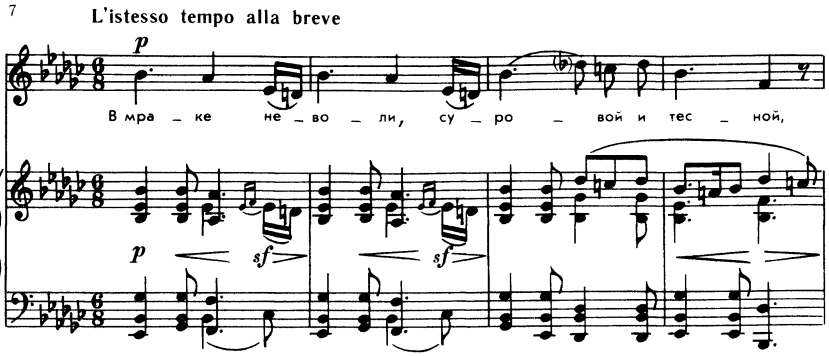
Аналогичный распев ударных и безударных гласных встречается в романсе Глинки «Жаворонок» (слова Н. Кукольника) и в начале дуэта «Вы не придете вновь» (слова анонима).

Силлабический распев как ударных, так и безударных гласных на всем протяжении напева приводит к замедленному скандированию текста нараспев. Такой способ вокализации может быть применен в монодии с прозаическим текстом. Подобный ритм послужил основой для образования монометрии [1], метра с определенной счетной единицей, не образующего тактов в обычном смысле слова как чередования сильных и слабых долей. Даже в тех случаях, когда в монометрию внедряются внутрислоговые распевы или дробление главной доли, основной тип ритма остается.

Внутрислоговой распев. Другой принцип вокализации — внутрислоговой распев — соответствие одной гласной нескольким звукам мелодии. Обычно они объединены лигой. Внутрислоговой распев ударного гласного усиливает эффект долгой ноты, эффект гиперболизации количественного акцента.

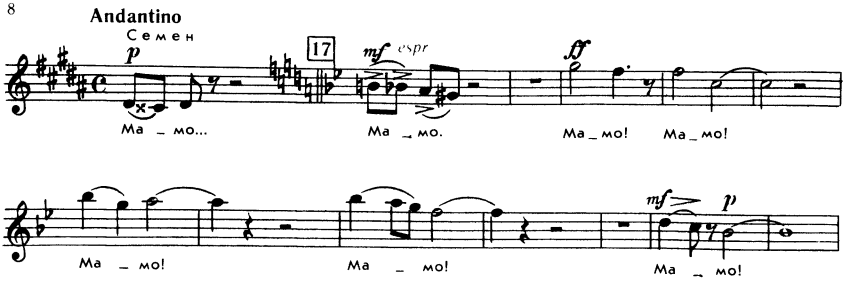
Небольшие (из двух-трех звуков) и редко расположенные внутрислоговые распевы как на ударных, так и на безударных гласных, а также всякого рода орнаментальные украшения «накладываются» поверх основной мелодической линии, дополняют ее. При этом основные акценты, ритмический костяк текста еще достаточно ясно прослушиваются.

[1] Данное явление в древнерусском певческом искусстве открыто В. Н. Холоповой, ей же принадлежит термин монометрия.

В этом примере внутрислоговые распевы почти не влияют на соотношение текста и мелодии, которое определяется больше продлением гласных. Появление внутрислоговых распевов не мешает воспринимать текст, хотя ритм музыкальный здесь непереводим в речевой. В ритме этого раздела арии Марфы, несмотря на распевность мелодии и типичный для кантилены почти романсный аккомпанемент, в скрытом виде присутствует строгая мерность движения, волевой — маршевый — шаг.

Внутрислоговой распев весьма часто появляется и в мелодиях, основанных на танцевальном ритме. Тогда внутрислоговой распев подчиняется общему ритму таких мелодий. В танцевальной теме, для которой характерна симметрия, и внутрислоговые распевы располагаются симметрично.

7

В мелодиях, общий ритмический контур которых близок ритму прозаической речи, внутрислоговые распевы встречаются редко, в основном лишь в оперном речитативе. Так, в опере Прокофьева «Семен Котко» в сцене встречи Семена с матерью интенсивно распевается всего лишь одно слово «мамо». Однако короткие мелодические мотивы с внутрислоговыми распевами выражают целую гамму чувств: трепетную нежность, удивление, нарастающий восторг, успокоение.

8



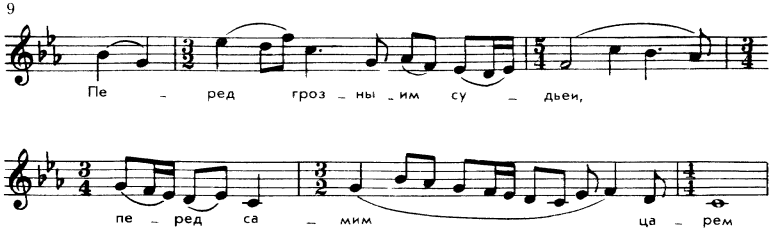
Внутрислоговые распевы в виде пассажей и мелизмов, часто встречающиеся в вокальной музыке XVIII — начала XIX веков,

всякого рода украшения, которые импровизировались певцами, призваны были символизировать сильные эмоции гнева, радости, решимости и пр. Особую выразительность такого рода внутрислоговые распевы, точно выписанные композитором, приобрели в операх Россини. Жемчужный смех в колоратурах юной Розины и «громовые» раскаты голоса в пассажах знаменитой арии Дона Базилио «Клевета» ярко характеризуют героев оперы. Колоратуры (внутрислоговые распевы в виде фигураций и пассажей) играют едва ли не главную роль в характеристике Царицы Ночи в «Волшебной флейте» Моцарта.

Иной характер имеет внутрислоговой распев в кантилене. Здесь каждый звук мелодической фигуры внутрислогового распева отчетливо прослушивается, смена звуков происходит гораздо медленнее, чем в мелизмах или колоратурных пассажах.

Когда внутрислоговые распевы многозвучны, расположены несимметрично и попадают как на ударные, так и на безударные гласные, они становятся конструктивной частью мелодии. В этом случае костяк мелодии невозможно «освободить» от внутрислоговых распевов, обнажить, не разрушив его.

9

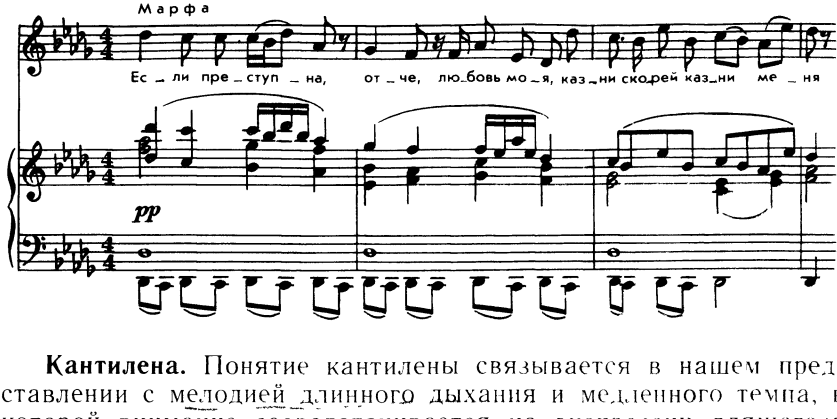


Активность встречного ритма здесь такова, что сам по себе текст, прочитанный или сказанный, никаких ритмических ассоциаций с напевом не вызывает. В то же время, и по напеву, воспроизведенному без текста, трудно или невозможно угадать его.

Очень характерен внутрислоговой распев как ударных, так и безударных гласных для русской народной протяжной песни [1]. Одним из примеров художественного претворения протяжной песни является также известный «Хор поселян» в опере «Князь Игорь».

Далеко не всегда внутрислоговые распевы возникают как органическое свойство данной вокальной мелодии — они бывают продиктованы необходимостью приспособить текст к готовой мелодии. Подобная ситуация возникает очень часто при повторах мелодии с новым текстом (или при переводе текста на другой язык). Довольно часто можно встретить и «купирование», срезание внутрислоговых распевов, и внедрение речевого ритма в вокальную мелодию. Будучи наложенной на готовую, мелодически

[1] Об этом как о типичном признаке протяжной песни пишет И. И. Земцовский в кн.: *Земцовский И.* Русская протяжная песня. — Л., 1967.

оформленную, целостную инструментальную тему, такая мелодия «пунктиром» обозначает контуры инструментальной темы. При этом создается иллюзия слитности обеих линий, целостности не только инструментальной, но и вокальной линии. Примером может служить ариозо Марфы из третьего действия «Хованщины» Мусоргского.

Кантилена. Понятие кантилены связывается в нашем представлении с мелодией длинного дыхания и медленного темпа, в которой внимание сосредоточивается на экспрессии длящегося музыкального тона. Все примеры встречного ритма, которые рассматривались, в той или иной степени демонстрировали способы проникновения кантиленности в вокальную мелодию.

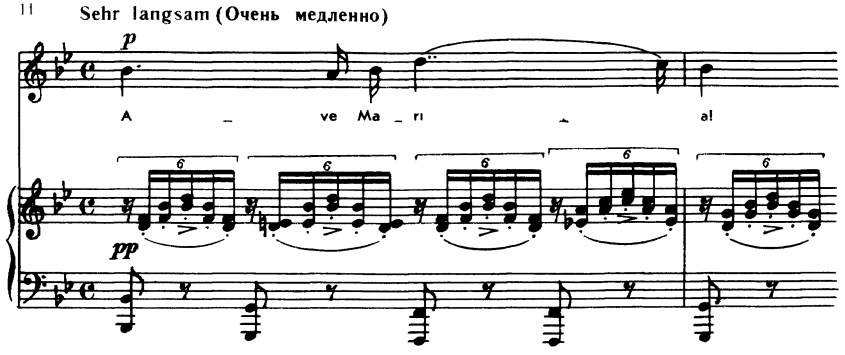
Первый способ — продление, распев гласного на одном звуке, или силлабический распев. Именно такое проникновение кантилены мы видели в мелодиях Глинки и Бородина. Если в мелодии на всем протяжении основные, преобладающие длительности несоизмеримы с речевым ритмом (как в дуэте «Вы не придете вновь»), то мелодия в целом приобретает характер кантилены и при этом ритмические акценты текста окажутся выравненными, нейтрализованными, поглощенными распевом. Одноголосная мелодия, основанная на «длинных нотах», обычно встречается в так называемом кантус фирмусе [1], сопровождаемая более оживленным движением в других голосах.

Второй принцип распевания, внедрения кантилены — внутрислоговой распев. Группа звуков — от двух тонов до больших фраз и пассажей — распевается на один слог текста, следовательно, на одном дыхании. Момент взятия нового звука во внутрислоговом распеве всегда связан с атакой гласного — отсутствие атаки гласного автоматически ведет к глиссандо. Таким образом, вну-

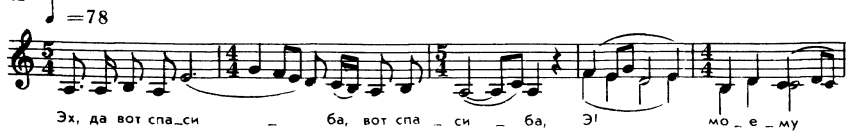
[1] Кантус фирмус (лат. cantus firmus, *букв.*— прочная, неизменная мелодия) — ведущая мелодия полифонического произведения, проводимая неоднократно в неизменном виде (см.: Энциклопедический музыкальный словарь.— М., 1966.— С. 212). Очень часто мелодии эти заимствовались из популярных хоралов и песен.

трислоговой распев соединяет в себе отчетливую смену звуков разной высоты и длинное дыхание и дает возможность соединения экспрессии распева с движением.

Однако внутрислоговой распев на каждом гласном текста привел бы к полному «растворению» текста в музыке, к исчезновению речевых акцентов, текст почти невозможно было бы понять. Поэтому в вокальной мелодии, особенно в произведении, развернутом по форме, почти никогда не встречаются в чистом виде кантилена силлабического типа или только сплошные внутрислоговые распевы. В сольных мелодиях соединяется и то и другое в разных пропорциях и соотношениях. Примером кантилены, в которой преобладает силлабический распев, может служить начало «Ave Maria» Шуберта.

11 Sehr langsam (Очень медленно)

Хотя в начале мелодии внутрислоговой распев, завершающий фразу в слове *Maria*, присутствует, но не он определяет тип мелодии. В дальнейшем в мелодической линии встретятся и внутрислоговые распевы, и даже отдельные места, приближающиеся к речевому ритму, но наше представление об «Ave Maria» все-таки определяется кантиленой длинных нот — то есть силлабическим распевом.

Примером кантилены, в которой преобладает внутрислоговой распев, может служить народная песня «Эх, да вот спасиба...»

12 ♩ =78

В этой мелодии внутрислоговые распевы попадают то на ударные, то на безударные слоги. Сами распевы также неодинаковы, несимметричны. Местами внутрислоговой распев как бы растянут длинными нотами. Все это вместе и создает впечатление, будто бы текст «погружен» в мелодию. Вместе с тем, и в этой кантилене есть места, где речевые акценты подчеркнуты, выделены: это слова «Эх, да вот» — своеобразный речитативный зачин.

Таким образом, в целом вокальная кантилена обычно основана на смешении разных принципов вокализации текста.

И силлабический и внутрислоговой распевы выдвигают на первое место количественный (квантитативный) акцент. Если тот или другой тип распева господствует, распространяясь как на ударные, так и на безударные гласные, то и в целом ритм такой мелодии может быть отнесен к квантитативному типу.

И силлабический и внутрислоговой распевы в вокальной мелодии нередко заполняют паузы и цезуры, способствуют замедлению темпа. Обычно заполнение цезур и пауз звучанием тона или группы тонов приходится на ударный гласный в конце слова, синтагмы или фразы. Но особенно заметно заполнение паузы или цезуры, когда распев приходится на безударный слог, который в речи (особенно в русском языке) всегда короче ударного (см. пример 74).

Смещение и борьба акцентов. Встречный ритм проявляется в смещении акцентов в том случае, когда в мелодии на первый план выступает не распев, не квантитативный принцип, а акцентная сторона ритма — качественный, динамический акцент (квалитативный принцип ритма).

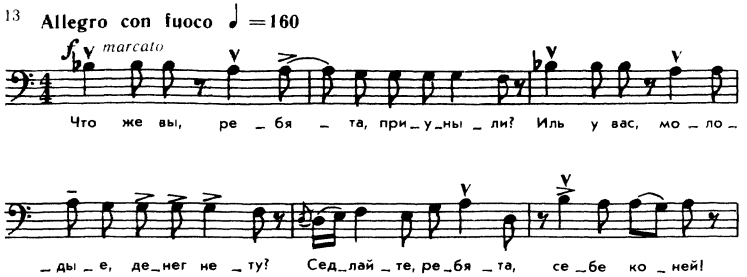
Изначальная связь таких ритмов с движением, с танцем — иногда ясная, иногда скрытая — определяет непосредственность и силу воздействия самой ритмоформулы, ее способность создавать инерцию при повторении. В ритмоформуле, в типе фактуры реализуются конкретные черты танцевальных жанров и жанров, связанных с движением (шествий, маршей и т. п.). Такого рода ритмы в вокальной музыке не просто растворяют в себе речевой ритм с его акцентами, но сталкиваются с речевым ритмом, противопоставляют ему свою систему акцентов. Словом, здесь происходит борьба ритмов еще более заметная, чем в мелодии кантиленного типа.

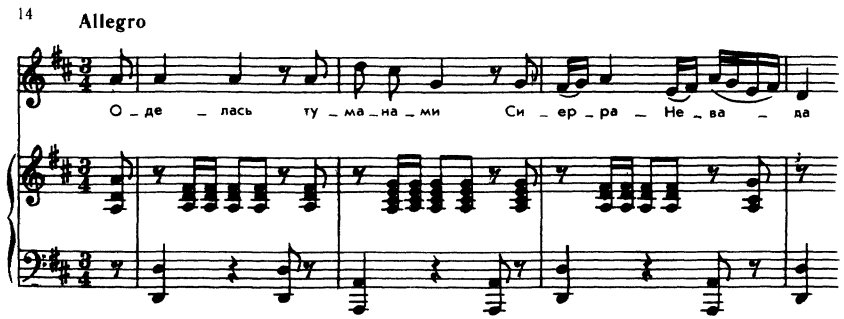
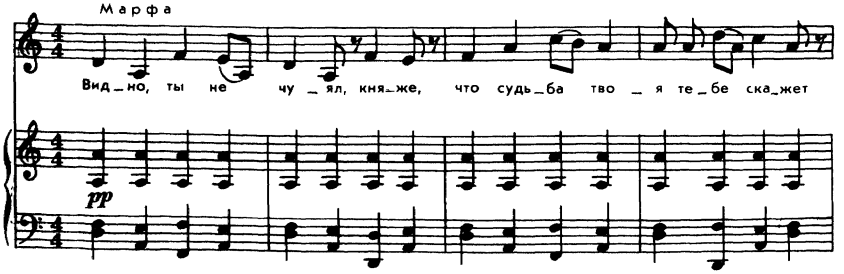
Столкновение ритмов может проявляться более или менее активно. Заметнее всего активность музыкального ритма в тех случаях, когда происходит переакцентировка речевых ударений (ударные гласные становятся безударными и наоборот). Разумеется, переакцентировка никогда не бывает сплошной, а выступает лишь в отдельных моментах мелодии очень выпукло и ярко.

Нередко, особенно в народной плясовой песне, встречается такая игра ритмов, при которой одно и то же слово произносится с разными ударениями (*гуля́ла, гу́ляла, гуляла́*). Ударения перекатываются в разные концы слова. Подобная переакцентировка, игра ударений выразительна, она делает слово очень выпуклым, привлекает к нему внимание.

Профессиональная музыка, если она не ставит своей задачей претворение приемов народной песни, сравнительно редко использует этот прием. Но привнесение ударений в безударные слоги и обратный прием сглаживания ударений встречается часто. Здесь также происходит борьба, игра ритмов, и слово не сминается, не

исчезает, а по-своему влияет на музыкальный ритм, мелодию, в свою очередь приобретая дополнительные краски. Приведем пример из цикла «Песни вольницы» С. Слонимского.



Такая борьба речевых и музыкальных акцентов слышна в мелодии романса Даргомыжского «Оделась туманами Сиерра-Невада» (слова В. Ширкова). Здесь ритм болеро с его акцентами и синкопами вступает в борьбу со словесными ударениями и ритмом стиха (амфибрахий), придавая романсу яркую характеристичность.

При определенных условиях — замедлении или, наоборот, ускорении темпа — даже равномерное ритмическое движение создает впечатление борьбы акцентов. Примером подобного ритма, выравнивающего речевые акценты, является ариозо Марфы.

Хотя в мелодии Мусоргского все ударные и безударные гласные остались на месте и в мелодии слова укладываются естественно и просто, ритм медленного марша, волевой и непреклонный, заставляющий и распевать и скандировать слоги текста, поглощает все нюансы речевого ритма, нивелирует количественный акцент — различие в длине ударных и безударных гласных.

Особый эффект создает в вокальной музыке прием быстрого беспаузного скандирования (parlando). Имитация быстрой речи всегда имеет образный смысл — это художественный прием, а не копирование «речевой действительности». В жизни, в быту совершенно немыслимо представить себе речь в ритме и темпе Рондо Фарлафа, «Попутной песни» Глинки и даже в ритме «Озорника» или «Светика Савишны» Мусоргского. В Рондо Фарлафа и «Попутной песне» самый темп превышает оптимальные возможности речевого темпа (имеется в виду не артикуляционная возможность, а смысловая целесообразность). И во всех случаях — не хватает пауз, расчлененности, выделения ударных гласных. Следовательно, эти ритмы представляют собой художественное гиперболизированное изображение речевого ритма, а не простую его фиксацию. В целом такого рода принцип соотношения слова и музыки можно назвать квалитативным, то есть таким, в котором ритм стиха и ритм мелодии определяются качественным (динамическим) акцентом.

Все приведенные примеры показывают, что встречный ритм, выраженный в вокальной мелодии различными средствами, имеет всегда большое художественное значение. Как бы ни были существенны отступления от речевого ритма, они оправданы художественной задачей.

§ 3. МЕЛОДИКА РЕЧИ

Если ритм устной речи можно с большой точностью зафиксировать, пользуясь обозначениями, принятыми в музыке, то мелодическая линия речи такой же непосредственной фиксации не поддается. Этому мешают два характерных признака речи — смешение шумов и музыкальных тонов (тембр) и неустойчивость, глиссандирующий характер тонов (гласных фонем), скольжение основного тона [1].

Шумы невозможно точно зафиксировать, то есть воспроизвести нотными знаками. Глиссандирование основного тона также нельзя воспроизвести, поскольку оно не укладывается в полутоновую шкалу, в музыкальную систему, господствующую в европейской музыке.

---

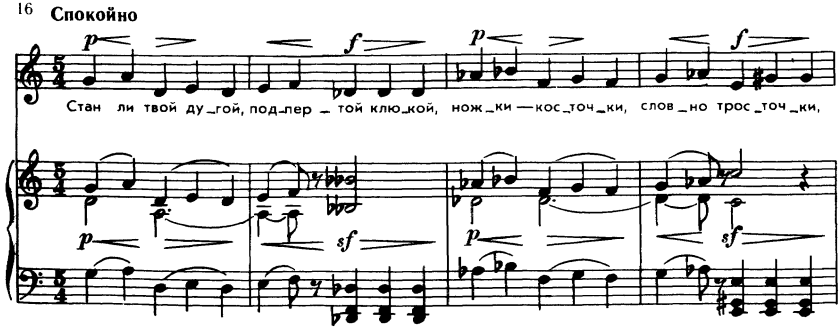
[1] Понятие основного тона в теории музыки и в фонетике значительно различаются. В музыкальной теории основным тоном называется тоника, устойчивый тон лада. В речевой мелодии основным тоном называется музыкальный тон (в основном это гласные фонемы), содержащийся в речевой интонации. В музыке происходит смена тонов разной высоты. В речевой мелодии — скольжение, изменение высоты музыкального тона.

Однако и речевой тембр, и мелодическую линию можно изобразить, пользуясь средствами музыки.

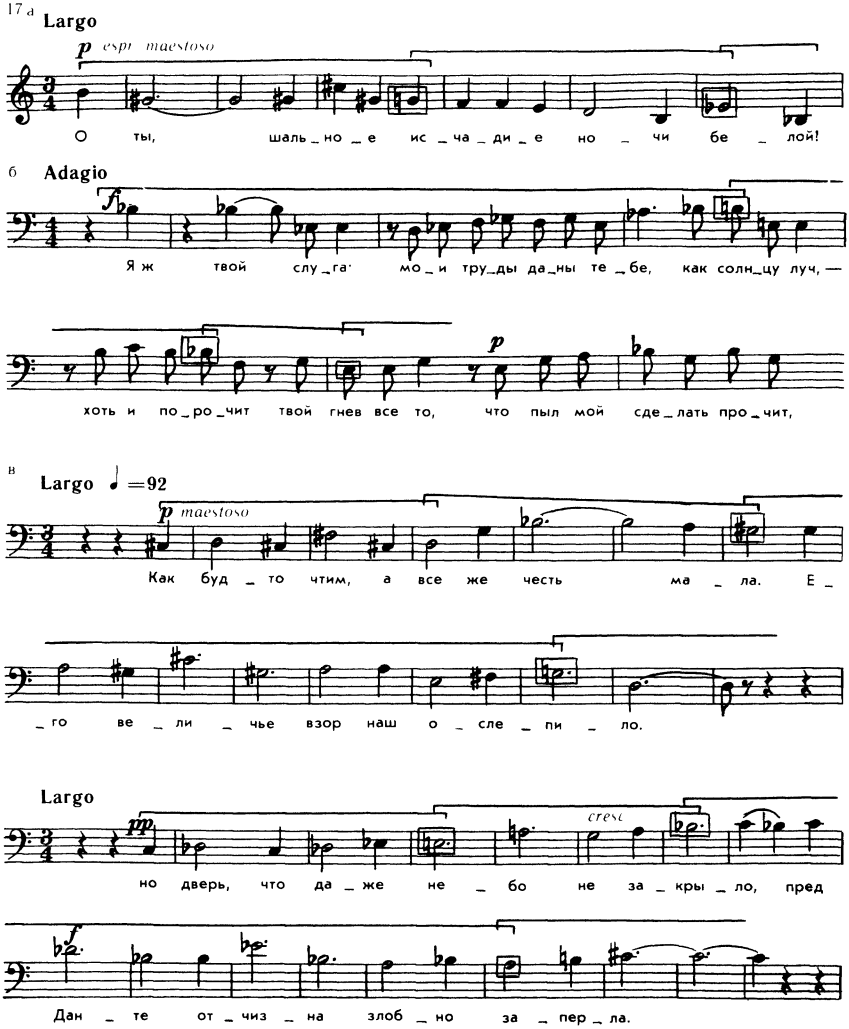
Стремление к художественному преломлению речевой мелодики и тембра всегда раздвигало горизонты вокальной мелодии, ее образные и технические возможности. Связь с речевой интонацией обогащала и обновляла мелодику разных вокальных жанров.

Средства художественного изображения речевой интонации. Мелодическая линия. Коль скоро мелодическая линия речи имеет глиссандирующий, неопределенный в ладовом отношении характер, то естественно, что главными средствами изображения такой мелодии будут различные приемы преодоления ладовых тяготений.

Средством изображения мелодической линии речи является звуковысотное варьирование ступеней лада — переменность мелодических функций. Не выходя за пределы полутоновой шкалы, а лишь повышая или понижая на полтона диатоническую ступень, композитор затем рассматривает эту пониженную или повышенную ступень как диатоническую для следующего мелодического построения. Происходит постоянная, часто неожиданная смена опорных тонов. Истоки этого приема варьирования ступеней, ладовой переменности, смены ладовых опор — в народной песне. Однако в народной песне подобная смена опор обычно происходит в пределах ограниченного звукоряда. В профессиональной же музыке переменность функций мелодических тонов выходит за пределы какого-либо определенного звукоряда, мелодия может с легкостью модулировать практически в любую тональность.

В XIX веке первым композитором, систематически применявшим этот прием изображения речевой мелодики, был Мусоргский. Рассмотрим фрагмент мелодии песни Мусоргского «Озорник» (слова М. Мусоргского).

Характерной чертой мелодии является то, что варианты, полутоновые замены происходят внутри мелодической фразы, сами же фразы соединяются плавно, синтаксические цезуры находятся в пределах одной тональной зоны.

Этот же прием строения мелодической линии применен в некоторых вокальных произведениях Д. Шостаковича. Приведем несколько примеров из циклов Шостаковича «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (сюита для контральто и фортепиано, соч. 143) и «Сюиты на слова Микеланджело Буонарроти» (для баса и фортепиано. Пер. А. Эфроса, соч. 145).



Переменность мелодических функций тонов (отмечено в примерах), неожиданные мелодические модуляции — как средство изображения мелодики речи — позволяют композитору выразить тончайшие эмоциональные и смысловые оттенки. Мелодическая

переменность, выходы за пределы установившейся тональности связаны с неожиданными смысловыми поворотами в тексте, они всюду подчеркивают противоречивость, сложность образа.

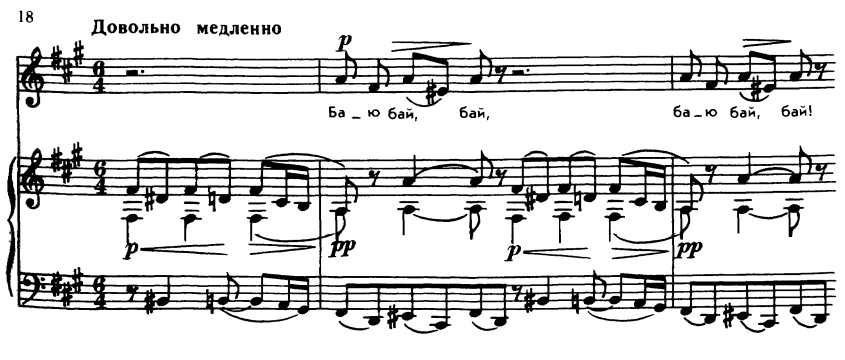
Один и тот же прием применен разными композиторами в совершенно разных по характеру произведениях. У Мусоргского «Озорник» — характеристическая сценка, детская «дразнилка», в которой, кроме того, комически пародируются интонации старческого причитания. Текст Мусоргского — стих, выдержанный в духе народных поговорок, шутовских прибауток. Отсюда идет и симметричность фраз, и моторный — почти беспаузное скандирование — ритм всей песни.

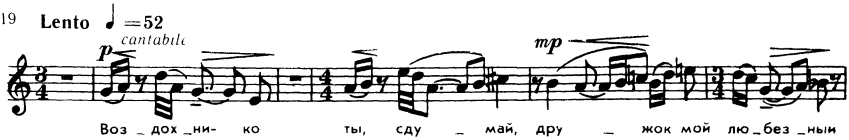
Романсы Шостаковича — образцы глубокой медитативной лирики. Медленный темп, большое значение силлабического распева (количественный акцент) на ударных, а иногда и безударных гласных, отсутствие симметрии в ритме мотивов и фраз — все это создает общий характер мелодии, в которой сочетаются распевность и декламационная свобода произнесения текста.

Но и в том и в другом случае прием варьирования и перемены функций ступеней служит воплощению особой интонационной гибкости, тонкой нюансировке образа.

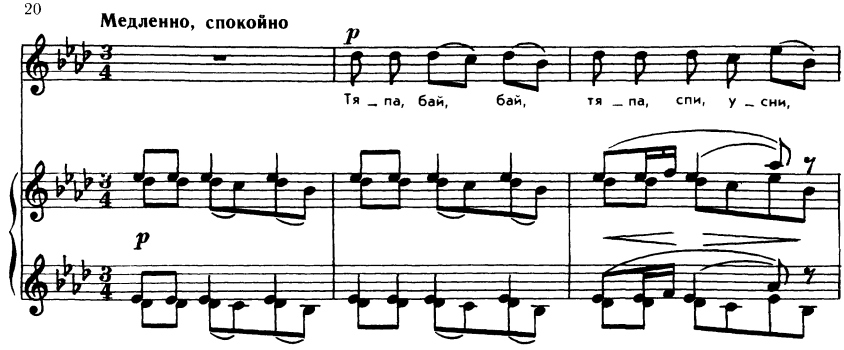
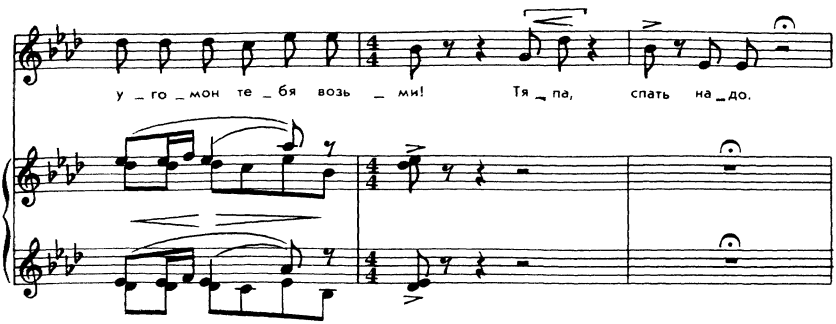
Другим средством изображения речевой мелодики, интонационного варьирования ступеней является введение хроматизмов (подряд или «на расстоянии»).

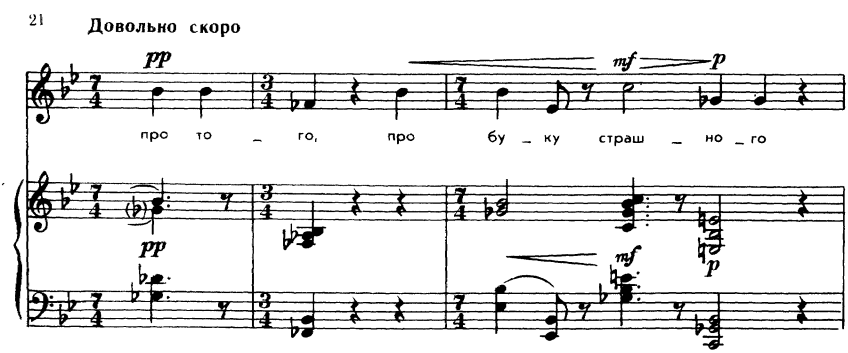
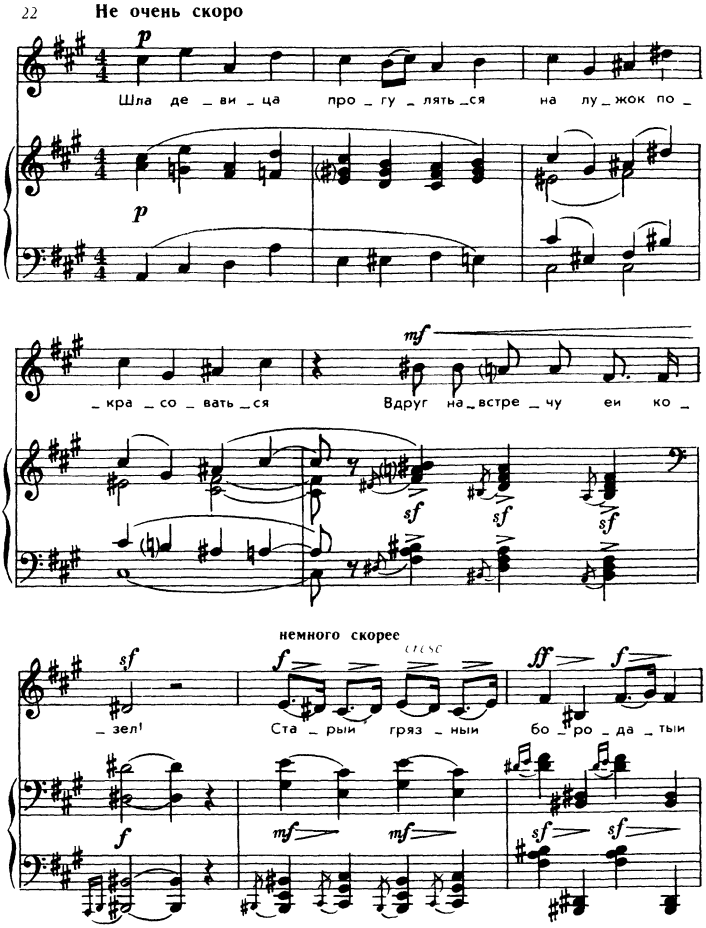
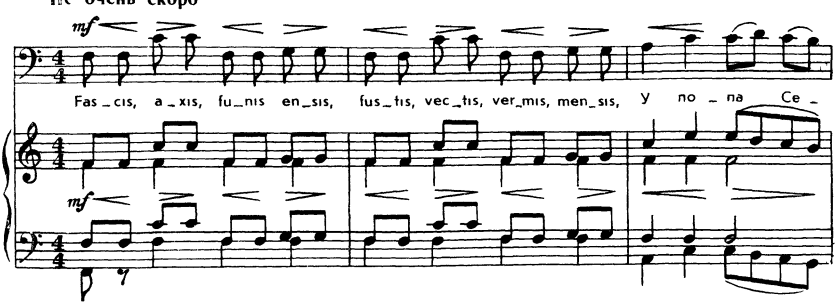
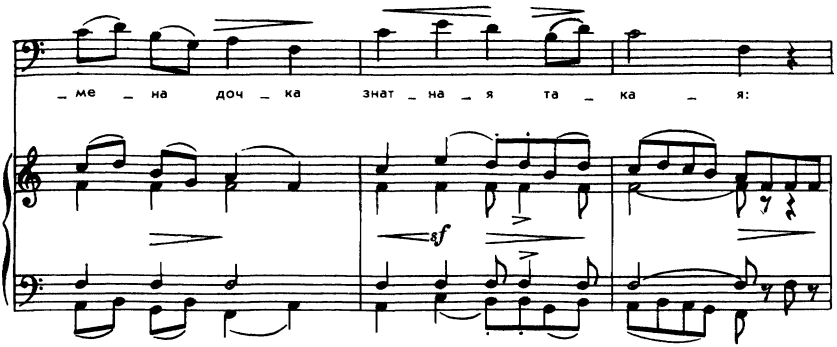
В «Колыбельной Еремушки» Мусоргского (слова Н. Некрасова) сначала в фортепианной, а затем и в вокальной партии появляется интонация стона, плача. Особенно горестный характер она приобретает благодаря хроматическому «сползанию» нижнего звука (вместо *ре-диез — ре-бекар*, вместо *фа-диез — ми-диез*). Этот хроматизм на расстоянии в обоих мотивах слышится как понижение шестой (дорийской) и первой ступеней. Интонация стона, плача имеет огромный «разоблачающий» смысл: крестьянка и сама не верит в нарисованную ею картину райского благополучия будущей жизни ее ребенка.

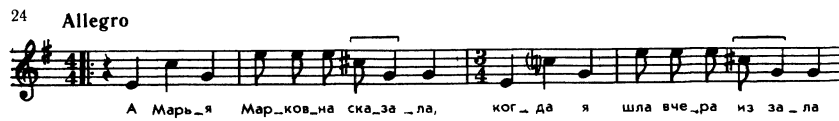
В этой песне можно заметить черты двух жанров — лирической протяжной песни и плача.

Варьирование ступеней связано именно с жанром плача, в котором особенно ярко проявляется родство речевой и музыкальной интонации. Аналогичный пример варьирования ступеней «на расстоянии». — «Жалоба девушки» из цикла Слонимского «Песни вольницы».

Непосредственные ассоциации со скользящей, глиссандирующей речевой мелодией вызывает мелодия, целиком построенная на принципе гемитоники (атональной, полутоновой мелодике). Ладовая организация такой мелодии, выявление в ней опорных тонов — устоев зависит от ритмических акцентов. Для такой мелодии характерно преобладание неразрешенных диссонансов.

Тембр. Тембр речи складывается из музыкальных тонов и шумов. Естественным эквивалентом шума в музыке по акустическим признакам является диссонанс. Мелодический диссонанс в виде отдельного мотива-интервала вызывает ассоциацию с тембром и интонацией разговорной речи. Будучи синтаксически самостоятельным, отделенным цезурами от других мотивов и фраз, этот интервал не разрешается, диссонанс «повисает в воздухе». В этих условиях на первый план выступает фоническая, красочная сторона звучания.

Изображение речевого тембра в виде свободных диссонансов особенно ярко воспринимается в жанре романса-песни на фоне диатоники. Эти изобразительные штрихи, «интонационный курсив», конкретизируют образ через изображение манеры произнесения и тембра голоса. Такого рода включение разговорной интонации на фоне пения колыбельной песенки мы слышим в песне «С куклой» из цикла Мусоргского «Детская» (слова М. Мусоргского).



Мотив (интервал ум. квинта) на слова «Тяпа» вносит поэтический и вместе с тем реалистически достоверный нюанс в музыкальный образ ребенка, укачивающего куклу,— нежной девочки, будущей женщины. Подобная же речевая интонация (интервал ув. кварта), подчеркнутая гармоническим диссонансом, в песне «С няней» создает иной образ: воображению ребенка представляется сказочный страшный бука, похититель детей. Речевая интонация имеет смысл двойного изображения — страшного буки и самого ребенка, который этого буку изображает.

Песня «Козел» (слова М. Мусоргского), названная автором «светская сказочка»,— это ироническая сценка, разыгранная одним актером. Мелодические диссонансы (ход по тонам уменьшенного септаккорда и ходы на ум. квинту) поддержаны гармоническими диссонансами. Так же как и в песне «С няней», они ассоциируются с речевой интонацией. Однако в отличие от фантастического пугала-буки отвратительно-грубый образ старого мужа — вполне реалистичен.

По иному включено изображение речевой интонации в песне «Семинарист» (слова М Мусоргского)

Речевой диссонанс в мелодии (*си-бекар — фа*, ув. кварта на расстоянии) здесь и не обособлен в виде отдельного мотива-реплики, а включен в мелодию песенного характера, которая звучит в лидийском ладу. Диссонанс, спрятанный в мелодии, «курсивом» подчеркивает и гармония (септаккорды в параллельном движении), где *си-бекар* в фа мажоре обрисовывает лидийский лад. Эта «шероховатая» интонация ассоциируется с тембром голоса неотесанного, простодушного деревенского парня-семинариста.

Таким же образом, включая вместо чистой кварты тритон, Прокофьев подчеркивает характерную речевую интонацию в «Болтунье» (слова А. Барто).

Все перечисленные выше приемы изображения речевой интонации наиболее действенны в вокальной мелодии — в музыке с текстом. В иных условиях — то есть в инструментальных тембрах — связь с речевой мелодикой проявляется слабее.

Однако, когда композитор вводит в инструментальную музыку песенную цитату или стилизует мелодию под определенный жанр, прием изображения речевого тембра и скользящей речевой мелодии оказывается очень выразительным: он создает комический или иронический подтекст. Приемами «огрубления» тембра, создания эффекта фальшивого пения пользуется Шостакович, а также Стравинский (в сцене ярмарки из балета «Петрушка»).

В XX веке композиторы широко пользуются найденными Мусоргским приемами изображения речевой интонации и речевого тембра. В совокупности с диссонирующей гармонией использование этих приемов создает предпосылки для сближения собствен-

но пения (Singstimme — певческий голос), строго нотированного как ритмически, так и звуковысотно, и декламации (Sprechstimme — речевой голос). Промежуточным звеном оказывается нотированная точно или частично, условно речевая мелодия (Sprechgesang) [1].

Интонемы. Типовые формулы речевой интонации. Речевая интонация индивидуальна. Каждый человек обладает специфическим тембром голоса и специфической манерой речи. Определенные особенности речевой интонации характерны для людей разных национальностей и разных социальных групп. Кроме того, речевая интонация выражает речевую ситуацию: повествовательную, вопросительную, утвердительную, отражает различные эмоциональные оттенки: гнев, радость, нежность и т. д. Отсюда ясно, что речевая интонация содержит в себе не только индивидуально неповторимые черты. Люди не могли бы общаться друг с другом, отличать вопросительную интонацию от восклицательной, гнев от радости, если бы речевая интонация не была типизирована, не содержала бы в себе черт типических, неизменных, инвариантных [2].

Инвариантом (комплексом неизменных черт) речевой интонации являются интонемы — отрезки речевой мелодии, имеющие относительно закрепленный семантический смысл. Различные интонемы реализуются в конкретных высказываниях по-разному. Речевая интонация и, соответственно, интонема распространяется на слово или группу слов (синтагма), объединенных одним дыханием. Интонемы отделяются друг от друга цезурами.

Аналогом речевых интонем в музыке являются типовые мелодические формулы. Их происхождение и образные функции связаны с речевой интонацией, с определенными типами высказывания. К ним относятся музыкально-риторические фигуры.

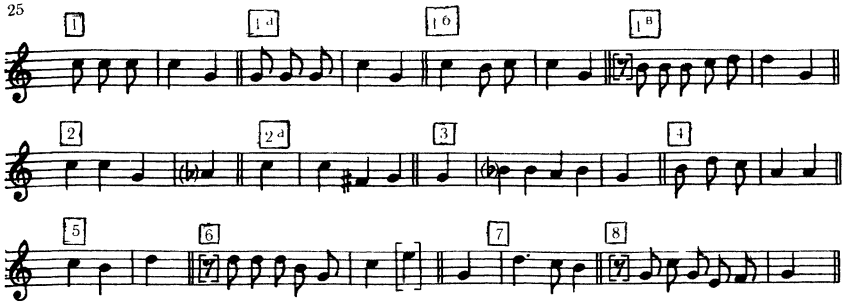
В книге «Риторика и западно-европейская музыка XVII — первой половины XVIII века». О. Захаровой приводится краткий словарь музыкально-риторических фигур, в числе которых есть, например, anabasis (восхождение), восходящее движение мелодии; catabasis (нисхождение) — нисходящее движение мелодии; exclamatio (восклицание) — чаще всего передается восходящим ходом мелодии, в частности на сексту; pathopoija, pathopoeia (возбуждение страстей) — введение полутонов, не входящих в данную ладотональность; tirata (протяжение, выстрел) — гаммообразное диатоническое восходящее или нисходящее движение мелодии, как правило, в быстром темпе.

Кроме названных выше большое распространение получили такие мелодические формулы, как мотив вопроса (*нем.* Fragemotiv), мотив жалобы, вздоха (*итал.* lamento), а также ряд других. Они очень часто встречаются в речитативах — как в опере, так и в ораториях. Приведем некоторые из типовых формул.

---

[1] Об этом см. подробнее раздел IV гл. 1. Речитатив.

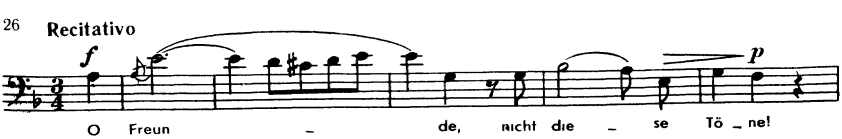
[2] О типовых интонациях русского языка см.: *Черемисина Н.* Мелодика и синтаксис русской синтагмы // Синтаксис и стилистика.— М., 1976; *Брызгунова Е.* Звуки и интонации русской речи.— М., 1969.

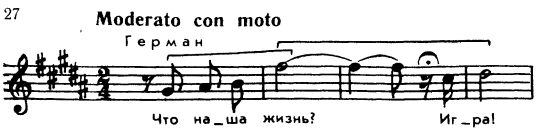
25

Формулы, выписанные здесь в виде схематических фигур, в конкретном тексте могут видоизменяться: в быстром темпе вместо четвертных нот появятся восьмые или шестнадцатые; изменится и мелодическая линия: более спокойная, уравновешенная речь содержит умеренные скачки, в более экспрессивной, эмоциональной речи, наоборот, интервалы скачков шире, нередки диссонирующие интервалы — тритоны, уменьшенные септимы и т. д. Приведенные формулы чаще всего встречаются в виде кратких реплик в диалоге или в роли каденсов, завершающих более пространные высказывания.

Наименее индивидуализированный характер имеют эти формулы в речитативе secco. Они появляются в различных ситуациях, в партиях разных персонажей, в разных по сюжету операх. В речитативе secco обычно выдерживаются речевой ритм и достаточно оживленный, близкий к речи темп, и мелодический рисунок формул оказывается почти одинаковым. Здесь типовое преобладает над характерным.

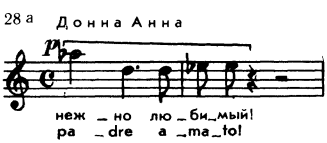
Однако эти же типовые мелодические формулы обретают индивидуализированный неповторимый облик в том случае, когда композитор стремится выразить конкретные черты характера, чувства персонажа. Смысл интонации меняется в зависимости от контекста.

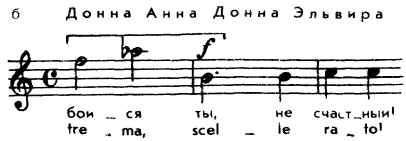
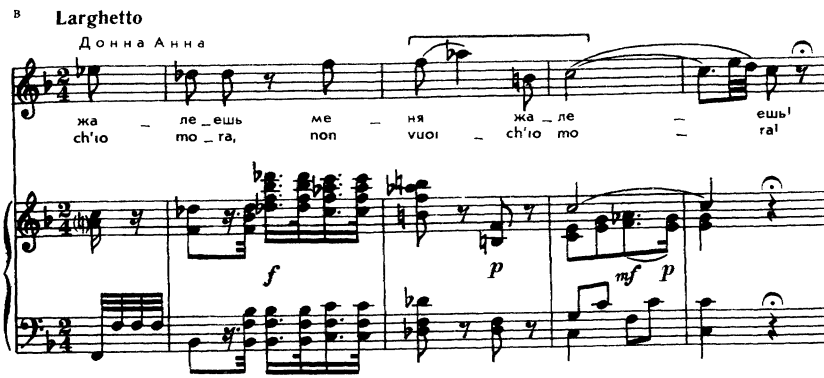
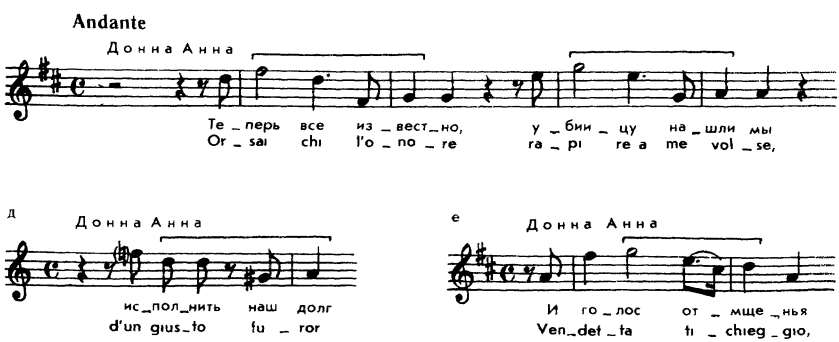
Формула 1 (см. пример 25) имеет характер утвердительной интонации, она устойчива, опирается на тонику на сильной доле. В этом же значении выступает и ее разновидность 1а. Эти интонационные формулы очень характерны и для речитативных реплик — в «Страстях по Матфею» И. С. Баха, и для партии Командора в опере Моцарта «Дон-Жуан». Совсем особенный характер торжественного возглашения обретают эти формулы в речитативе из IX симфонии Бетховена (начало финала).

26 **Recitativo**

Здесь между повторяющимися звуками мы слышим внутрислоговой распев — юбиляцию, характерную для торжественных песнопений. В этом же речитативе мы слышим и формулу 2. Здесь нет юбиляции, но элемент кантилены вносится силлабическим распевом. Получается уникальное сочетание речевой выразительности и кантилены, речитатива и распева.

Иной вариант формулы 2 вкраплен в тему арии Германа «Что наша жизнь?». Здесь она звучит в мажоре, разделена паузой с ферматой.

Смысл ее в контексте всей вокальной фразы в том, чтобы погасить энергию первого мотива-возгласа, дать неустойчивую концовку фразы. Вариант, найденный Чайковским, позволяет услышать в одной фразе много разных оттенков — душевный взлет и неуверенность, вызов и надломленность, трагическую обреченность.

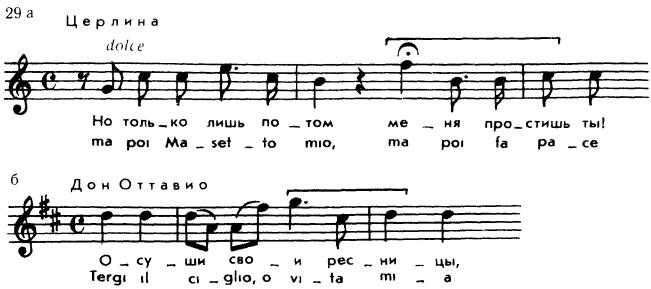
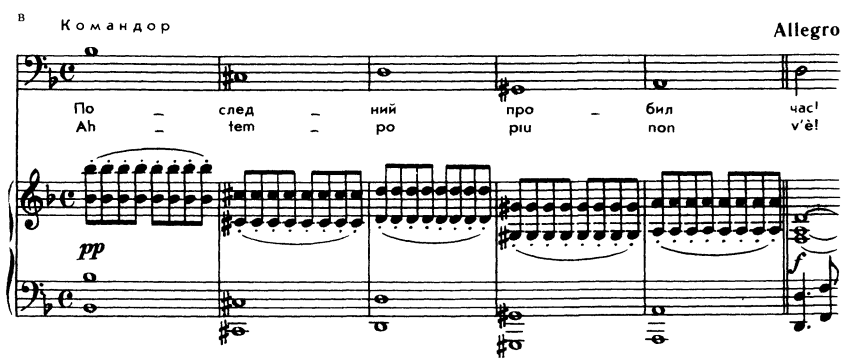
Формула 2а, в которой в отличие от формулы 2 есть скачок на диссонирующий интервал, звучит гораздо острее. При значительном сходстве мелодического рисунка формулы 2 и 2а все же значительно отличаются друг от друга. В формуле 2 интонация неустойчивая, неуверенная, так как она включает в себя пятую, вторую и третью ступени — мотив завершается на терцовом тоне. В формуле 2а, несмотря на диссонанс, преобладает утвердительный оттенок интонации, она чаще завершается на первой или пятой ступени (основном тоне доминантового трезвучия).

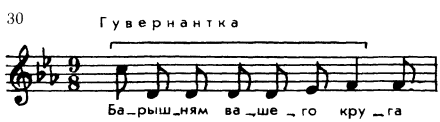
Большое выразительное значение имеют различные варианты формулы 2а в партии Донны Анны («Дон-Жуан» Моцарта), страстной, решительной, сильной духом.

Впервые формула 2а появляется в партии Донны Анны в сцене, когда она видит убитого отца (пример 28 а). Высокая тесситура, прямолинейное разрешение диссонанса ум. квинты (вводный тон направлен в тонику на сильной доле) говорит о страстном и вместе с тем решительном характере интонации. Однако экспрессия ее снимается оттенком p — Донна Анна обессилена горем, она с нежностью думает об отце.

Решительно и гневно звучит вариант 2а в сцене бала у Дон-Жуана (первый акт) Донна Анна, Донна Эльвира, Дон Оттавио сбрасывают маски и изобличают Дон-Жуана

Еще более экспрессивная интонация появляется в арии Донны Анны во втором акте – здесь особая роль принадлежит гармонической последовательности в партии оркестра IV_{65}^{8} –V в тональности f-moll

Но наиболее ярко, выразительно, уже в качестве основной темы звучит вариант 2а в арии Донны Анны из первого действия (№ 10, Речитатив и Ария) – Донна Анна узнает убийцу отца

Широкий диапазон, нисходящий скачок на сексту в середине фразы, силлабический распев, длинные ноты на вершине фразы и энергичные, волевые окончания на неустойчивых звуках лада –

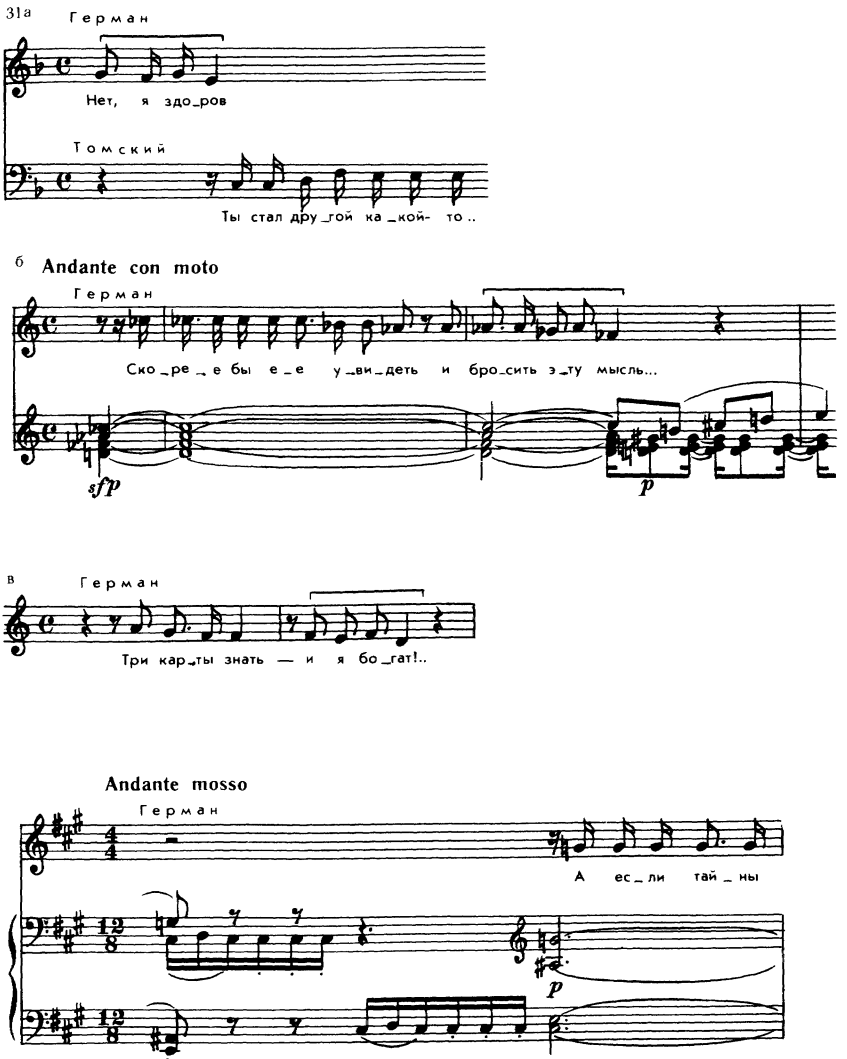
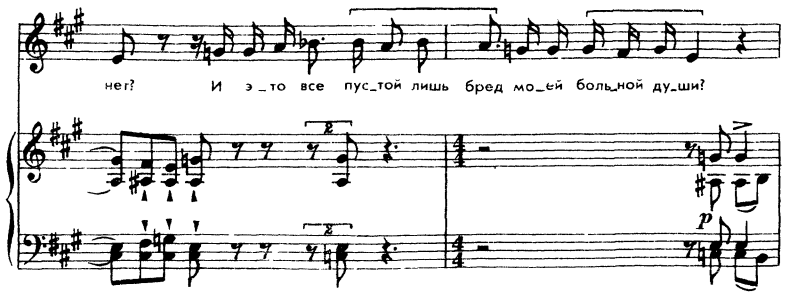
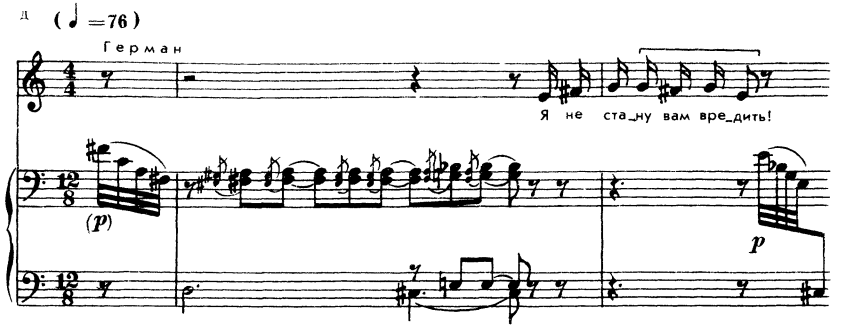
все это создает неповторимо индивидуальный, сложный, неоднозначный образ: гнев, воля, решимость, душевная боль – все как бы совместилось в арии

По-иному трактуется формула 2а в партиях других героев оперы. У Командора она звучит грозно, но отрешенно (благодаря ритму — ровным вытянутым длительностям), лишена живой экспрессии. Голос Каменного гостя — пришельца с того света — это голос рока, судьбы.

В партии Церлины и Дона Оттавио та же формула звучит мягко, нежно, сладостно.



И совсем уже неожиданный комический характер имеет эта «речевая» формула в ариозо Гувернантки в «Пиковой даме» Чайковского.

Именно эта формула с нисходящим интервалом септимы, вызывающая ассоциации с «кудахтающими» назидательными интонациями, делает портрет второстепенного эпизодического персонажа живым, ярким.

Формула [3], также чрезвычайно распространенная в речитативе, обычно связана с интонациями неустойчивыми (вопрос, недоумение, озадаченность, ожидание ответа и т. д.), особенно если мотив кончается неустойчивым тоном лада.

Несколько раз звучит вариант формулы [3] в партии Германа в «Пиковой даме» Чайковского.

Во всех случаях она имеет сходный смысл, сходный подтекст: на какое-то мгновение Герман в страхе и недоумении задумывается над происходящим. Речитативная фраза с этой интонацией звучит либо оголенно, без сопровождения (пример 31 а), либо в паузах, разрывая развитие оркестровой темы (пример 31 б), на фоне застывшего аккорда. Всегда она как бы выключена из общего потока музыки.

Все приведенные примеры свидетельствуют о том, что типовые, речевые по своему происхождению формулы вбирают в себя очень широкий диапазон значений. Конкретный смысл, характер, эмоциональный оттенок всецело зависит от ситуации, контекста, характера героя.

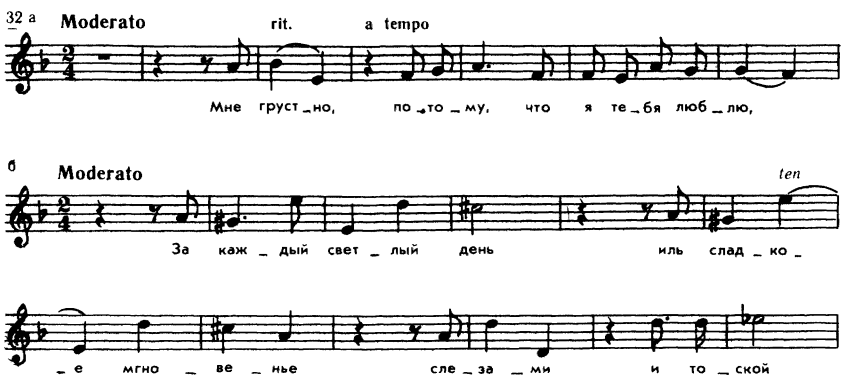
Разумеется, мелодия не сводится к той или иной комбинации индивидуально претворенных типовых формул, музыкальных интонем. Однако наличие в мелодии таких формул, которые отражают характерные речевые ситуации, эмоциональные типы высказываний (т. е. различные жанры речи) позволяет яснее представить себе художественный смысл произведения.

Ударные и безударные гласные в вокальной мелодии. Чем выразительнее, эмоциональнее, непосредственнее речь человека, тем более дифференцирован ее интонационный строй, тем разнообразнее ритм, свободнее мелодическая линия, тем больше в ней скачков, шире ее диапазон. Наиболее монотонна и однообразна

деловая речь, особенно чтение вслух письменного текста (если только это не актерское чтение).

Однако и в самой свободной и эмоциональной речи мелодические скачки обычно возникают не где попало, а между безударным и ударным гласным (восходящий и нисходящий), между двумя ударными гласными и между ударным и безударным гласным (чаще нисходящий).

Если в вокальной мелодии выдерживается этот принцип — скачки появляются только в сочетаниях безударный — ударный или ударный — безударный, — то общие звуковысотные контуры такой мелодии воспринимаются как близкие к речевой мелодии, а скачки внутри ряда безударных гласных — как нарушение принципа речевой мелодии. Это встречное мелодическое движение аналогично встречному ритму. Так же как и встречный ритм, нарушение речевого принципа интонирования служит художественной цели. Сравним два фрагмента мелодии романса Даргомыжского «Мне грустно» (слова М. Лермонтова).



В примере 32 а мелодия по своим мелодическим контурам близка к речевому интонированию. Скачки на ум. квинту, на кварту выделяют главные слова *грустно... тебя*. Плавное движение мелодии приходится на группы безударных слогов. Так как главное ударение в мелодии падает на слово *тебя*, все слоги перед ним воспринимаются как безударные. Медитативному, рефлектирующему характеру фразы соответствует и ее ритм — «пауза раздумья» между словами «Мне грустно» и «потому, что я тебя люблю». Встречный ритм выражен в общем замедлении темпа, силлабическом распеве ударных гласных.

Но далее, в середине того же романса Даргомыжского речевой ритм и речевой принцип мелодической линии резко нарушены (пример 32 б). Силлабический распев ударных и безударных гласных создает ритмически выравненную линию, а восходящие скачки к безударной гласной, широкие скачки между безударными гласными (*слад-ко-е мгно-ве-нье*) придают особый вес каждому

звуку мелодии. Слова как бы подчеркнуты мелодическим курсивом, особым образом выделены. Контраст этих широко распетых фраз с драматическими по характеру восклицательными интонациями на словах «слезами и тоской» — противопоставление кантилены и декламации — особенно выразителен. Это кульминация романса, в которой его главная мысль выражена наиболее выпукло и ярко.

Здесь Даргомыжский, один из самых чутких к слову, речевой интонации композитор, пренебрег правилами просодии [1], разрушил речевой ритм и речевой принцип интонирования во имя высшей художественной цели.

Фонематический ряд речи как средство музыкальной выразительности. Фонематический ряд речи имеет не только словообразующее значение. Выразительность, красота звучания того или иного языка, красота и выразительность звучащей речи связана с ее фонетическими особенностями — как с интонационными, так и с фонематическими. Красота речи в вокальной мелодии не пропадает бесследно. Возможно поэтому и певцы, и дирижеры, и постановщики опер нередко предпочитают исполнять произведение на языке подлинника, без перевода.

Фонематический ряд речи в музыке изобразить невозможно. Однако фонематический звуковой материал речи, в особенности шумовые согласные, нередко используются в музыке XX века как выразительное средство. Так, в оратории Л. Пригожина «Слово о полку Игореве» используется шепот хора в разных ритмах, разновременные вступления голосов, что позволяет создать неожиданный и яркий звукоизобразительный эффект. Текстом отрывка служит насыщенная глухими и шипящими согласными фраза: «Лисицы брещут на червленые щиты».

Кроме шепота хора применяется также и хоровая декламация в разных ритмах — при этом слова теряются в общем гуле, слышны лишь наиболее звучные или характерные фонемы. Шумовые звуки речи включаются в музыкальную ткань как чисто звуковое средство лишь в исключительных случаях, в определенном контексте — гармоническом и тембровом.

Глава 3. СИНТАКСИС

§ 1. РЕЧЕВОЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС

Музыке, как и словесной речи, свойственна расчлененность и одновременно слитность — единство прерывности и непрерывности. Вне единства слитности и расчлененности музыкальная речь так же невозможна для восприятия, как и речь словесная.

[1] Просодия — система произношения ударных и неударных, долгих и кратких слогов в том или ином языке (Словарь современного русского литературного языка.— М.; Л., 1961).

Членораздельность — необходимое условие понимания, и наличие цезур — главное условие самой возможности произнесения речи. Пределы длины предложения обусловлены и объемом кратковременной памяти, способности охватить целое, и объемом дыхания. Эти же закономерности (в общем своем виде) присущи и вокальной мелодии, и музыке в целом.

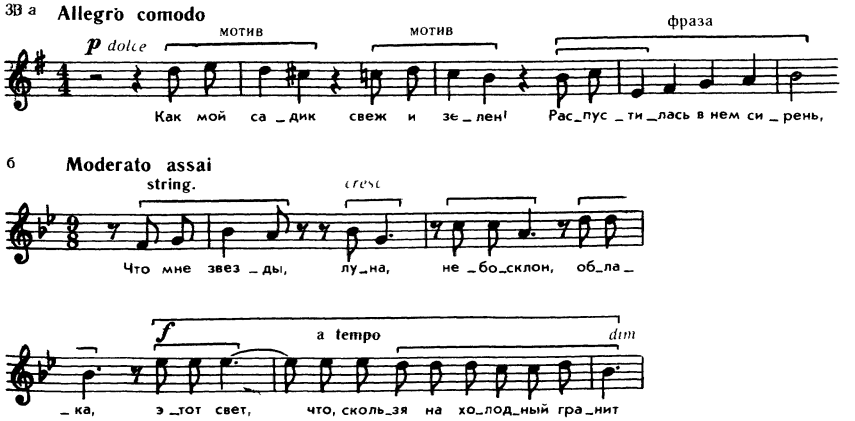
Звуковые элементы речи, сливаясь, объединяясь, образуют первоначальную смысловую единицу речи — слово. Разные слова объединяются в синтагмы [1] и фразы. Фразы, объединяясь, образуют предложения и более крупные синтаксические построения — периоды.

Объединением фонем, слов, фраз управляют законы языка (грамматика, морфология, синтаксис).

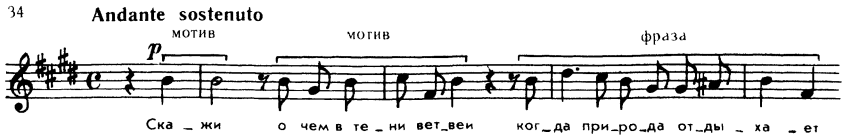
Музыкальный синтаксис подобен синтаксису словесной речи. В музыке различные тоны, объединяясь, образуют музыкальную ткань, членящуюся на мотивы, фразы, предложения, периоды и далее — разделы крупной формы.

М о т и в — это мельчайшая смысловая и конструктивная единица музыкальной речи, он может быть уподоблен слову или синтагме в речи словесной. Величина мотива не регламентирована. Мотив может состоять и из одного акцентированного, синтаксически самостоятельного тона (аналог междометию или другому односложному слову) и из нескольких тонов, включать в себя акцентные и безакцентные (сильные и слабые) доли такта — подобно многосложному слову. Важна синтаксическая самостоятельность, цельность мотива, который воспринимается слушателем как смысловая единица музыкальной речи.

Мотивы могут сливаться во фразы. Нередко подобное слияние происходит благодаря тому, что конец одного мотива оказывается одновременно началом другого и между ними нет цезуры.



[1] Синтагма (термин Л Щербы) — минимальный внутренне законченный и самостоятельный отрезок речи, выражающий в данном контексте одно, хотя бы и сложное понятие

Ф р а з а — более развернутое синтаксическое построение, чем мотив Далеко не всегда во фразе можно услышать объединение мотивов и четко их разграничить Фраза длиннее мотива и содержит обычно не одну сильную долю Однако и во фразе преобладающее значение имеет один главный акцент

П р е д л о ж е н и е — еще более развернутое, чем фраза, построение, завершенное кадансом Предложения в музыке, как правило, объединяются в периоды и редко выступают в качестве самостоятельной формы Предложения содержат несколько сильных долей Величина предложения обычно 4—8 тактов В отличие от мотива и фразы, которые являются частями музыкальной речи и составляют синтаксическую основу любого фрагмента формы, предложение обычно встречается в начальных построениях, при изложении музыкального материала

Синтаксис словесной речи управляется дыханием Дыхание ограничивает количество слов в предложении не только в устной, но и в письменной речи, ведь читая или записывая тексты, мы все же чувствуем его ритм, его «дыхание», ощущаем лишние или недостающие слова Синтаксис вокальной мелодии также управляется дыханием По сравнению со словесной речью дыхание в вокальной мелодии может превышать нормы речевого дыхания, особенно в кантилене

И в словесной и в музыкальной речи большое значение имеют цезуры и паузы Цезуры отделяют друг от друга синтагмы, фразы и предложения Длина цезуры (так же как и длина количественного акцента) увеличивается прежде всего за счет длины пауз и ударных слогов, безударные же слоги (как уже отмечалось) гораздо меньше влияют на темп и отклоняются от средней скорости незначительно

Отличие предложения музыкального от предложения словесного в том, что предложение в музыке обычно не вполне самостоятельно, разомкнуто, подобно тому как разомкнуты и несамостоятельны части сложноподчиненного предложения в словесной речи В форме предложения (иногда фразы) может быть куплет в куплетной песне

П е р и о д является самой крупной синтаксической единицей музыки Период в музыке можно уподобить стихотворной строфе, которая обладает формальным и смысловым единством (соответствия ритмических построений строк, рифмы) Как и в словесной речи, в музыке период является объединением двух, иногда четырех, реже трех предложений Сходные, но не одинаковые ка-

дансы в конце каждого из предложений можно уподобить стихотворной рифме.

Акценты — качественный (динамический), количественный и мелодический (звуковысотный), - а также цезуры и паузы в речи, как и в музыке, подчиняются определенной системе. Существуют ударения внутри слова (за исключением служебных слов, артиклей и т. д.), ударения внутри синтагмы, внутри фразы. Эту систему можно изобразить следующим способом. Перед нами фраза, состоящая из шести слов и трех синтагм:

1-я синтагма	*2-я синтагма*	*3-я синтагма*
Молодой человек	поздно вечером	вернулся домой

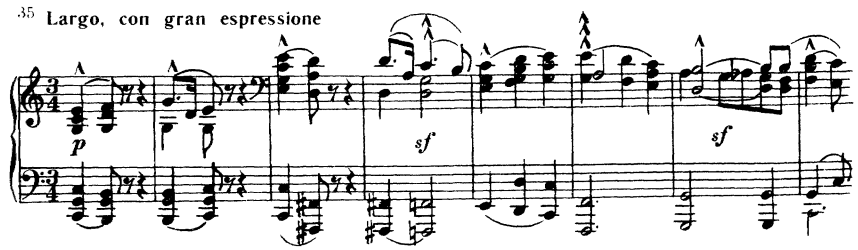
Поставим сперва акценты на ударных слогах каждого слова, обозначив их знаком ∧.

Молодой, человек поздно вечером вернулся домой.

Затем поставим ударения в синтагмах, прибавив к имеющимся знакам еще один, и добавим еще один акцент, подчеркивающий главное в контексте данной фразы слово «домой». (В зависимости от речевой ситуации возможны и другие варианты.)

Молодой человек поздно вечером вернулся домой.

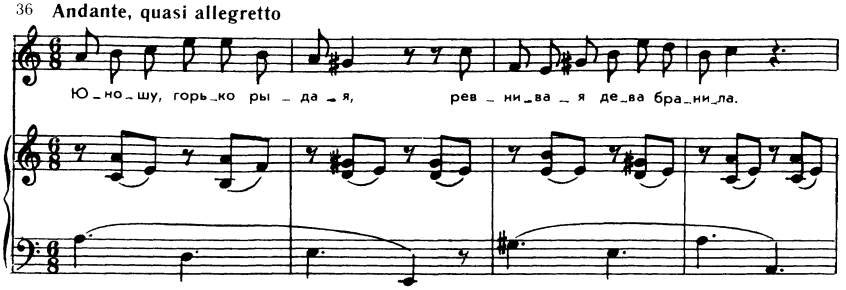
Как мы убедились, акценты синтагматические и фразовые существуют не отдельно от акцентов в словах, а как бы накладываются на них и, усиливая посредством интонации словесные акценты, придают фразе тот или иной смысловой оттенок.

В музыке аналогичное явление представляют собой акценты на сильной и относительно сильной доле такта, акцент на сильном и слабом такте, акценты внутри мотивов и акценты фразовые, акценты кульминации в предложении и периоде.

Однако следует иметь в виду, что аналогия словесной речи и музыки в известной мере условна.

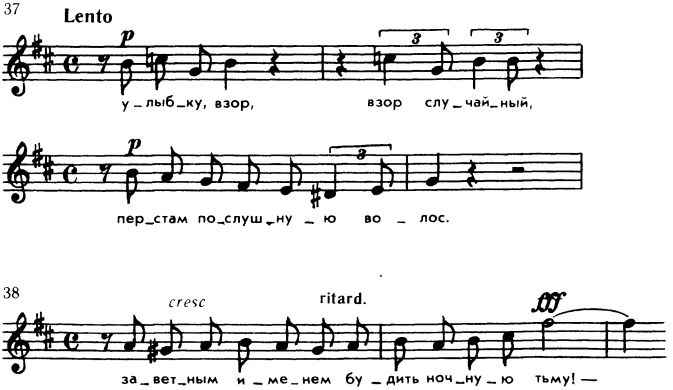
В речи за словами закреплены определенные значения, слово — это понятие. В музыке подобного закрепления смысла не су-

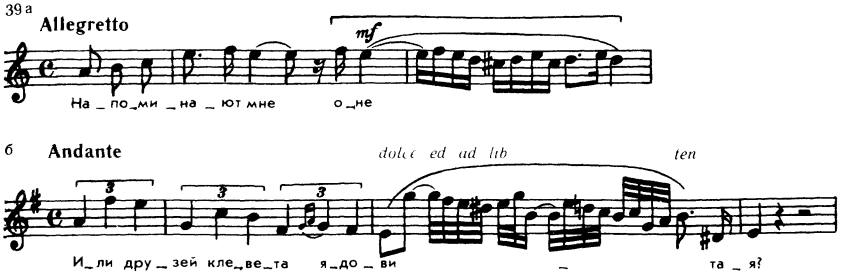
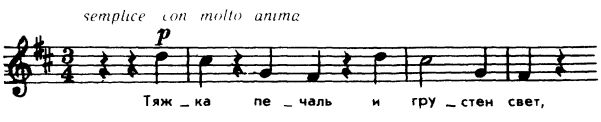
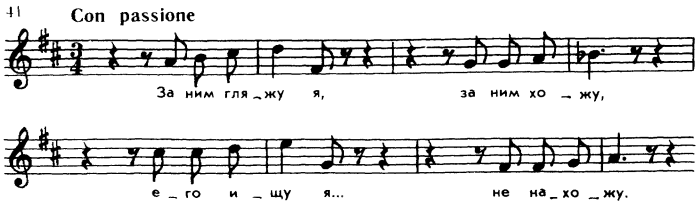
ществует. Один и тот же мотив, фраза, предложение в гораздо большей степени, чем слова могут менять свой смысл в зависимости от контекста, мелодия — в зависимости от гармонии, фактуры, инструментовки и т. д. Мотив может свободно объединяться с другими мотивами, делиться на еще более мелкие построения субмотивы, многократно повторяться подряд. Все это невозможно в речи словесной.

В музыке часто наименьшей синтаксической единицей вместо мотива выступает фраза — особенно в вокальной мелодии.



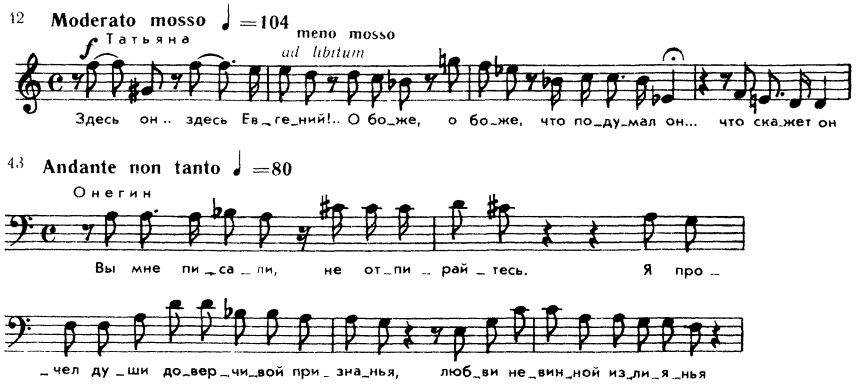
Повторения мотивов, свободное их объединение во фразы можно сопоставить не с буквальным повторением в тексте, но скорее с повторением интонаций, с которыми произносятся эти слова и фразы. Слова меняются, а интонация остается одинаковой.

Взаимодействие синтаксических единиц словесной речи и музыки осуществляется в вокальной мелодии сложным образом. Синтаксические единицы словесной речи могут быть и больше и меньше синтаксических единиц мелодии.

Мотив может быть равен и слову (см. пример 40), и синтагме (см. примеры 33, 34). Музыкальная фраза может быть равна и синтагме текста (см. пример 32 а), и фразе (пример 38). Две

музыкальные фразы могут соответствовать одной фразе текста (пример 43). Музыкальная фраза может быть распета в пределах одного слова.

Вокальная мелодия, так же как и инструментальная, членится гораздо свободнее, нежели словесная речь. Цезуры, паузы здесь могут быть более продолжительными или вообще не совпадать с цезурами словесного текста. Таковы цезуры, разделяющие однородные члены предложения («Что мне звезды, луна, небосклон, облака...») или эмотивные паузы, разъединяющие слова («тяжка... печаль... и грустен свет»).

Подобные несовпадения синтаксиса речи и музыки в вокальной мелодии всегда имеют выразительное значение, выявляют тончайшие психологические нюансы образа. Этот прием используется, например, в начале средней части романса Глинки «Песнь Маргариты» (слова И. Гете). Мелодия состоит из отдельных мотивов, разделенных паузами.

В сочетании с восходящей линией мелодии и широкими скачками, синкопированным аккордовым аккомпанементом такой синтаксис воплощает страстный, прерывистый, возбужденный характер речи. Совсем иначе, самозабвенно и нежно, звучит мелодия во втором разделе средней части («И сладкие речи, как говор

струй»). Вместо расчлененных паузами мотивов — кантилена, широкие фразы, выравненный ритм, плавный мелодический рисунок. Вместо синкопированных аккордов — ровная фигурация в сопровождении. Изменение синтаксиса, наряду с другими выразительными средствами, играет здесь весьма существенную роль.

Особое значение синтаксическая расчлененность речи имеет в опере. Это одно из ярких средств выражения психологического, эмоционального состояния героя. Как и в драме, расчлененность, короткое дыхание, обилие пауз говорит о неуравновешенности, смятении, беспокойстве, повышенной эмоциональности. В музыке, в вокальной мелодии эти свойства речи могут быть еще более подчеркнуты, гиперболизированы. Сравним, например, короткие, разделенные паузами реплики речитатива Татьяны («Евгений Онегин», III картина) с закругленными, пространными, словно бы заранее приготовленными фразами Онегина в речитативе («Вы мне писали») и особенно в арии «Когда бы жизнь домашним кругом».



§ 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕМА

Структурные и интонационные аналогии, соответствия между словесным и музыкальным синтаксисом, между музыкальной формой и формой как прозаического, так и поэтического текста кончаются на уровне мелких построений: мотивов, фраз, предложений, периодов, строфы, то есть на уровне синтаксиса.

Форма, композиция целого в рассказе, романе, драме, поэме непосредственно связана с сюжетом, не со звуковым, а со смысловым развертыванием содержания. В музыке же, в том числе и в вокальной, форма определяется развитием музыкального (звукового) материала. Основой такого развития является музыкальная тема.

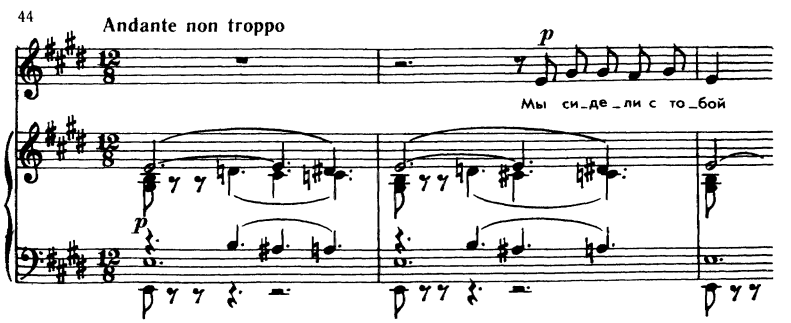
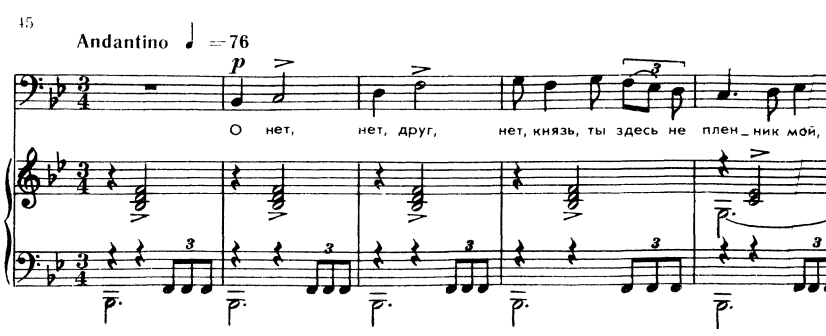
Музыкальной темой называется синтаксически оформленное построение — мотив, фраза, предложение, период,— которое представляет (репрезентирует) данное произведение и лежит в основе развития всей формы или ее части.

По теме мы узнаем произведение (или его часть), за развитием и изменениями темы и соотношением тем следим, слушая его. В классической музыке XVIII—XIX веков и в музыке XX века темой является, как правило, индивидуализированный яркий и достаточно завершенный по форме материал.

В произведении может быть одна тема — чаще всего в небольшом по размеру камерном произведении, инструментальном или вокальном. В крупной форме обычно несколько тем. Новая тема появляется в новом разделе формы. В вокальной музыке и в опере изменение характера текста и сценического действия часто сопровождается появлением новой темы или резким изменением уже известных тем.

Не все темы имеют одинаковое значение в форме. Одни из них являются главными, они развиваются на протяжении всей формы (а иногда и всего произведения — симфонии, оперы), другие — второстепенными, их действие распространяется лишь на небольшой участок формы, но они могут не уступать главным в выразительности и яркости.

Слушая музыкальное произведение как единое целое, мы как бы сравниваем каждый следующий фрагмент с предыдущим, обнаруживая их сходство и различие. Сходство ощущается нами благодаря тому, что в процессе развития в музыкальной теме сохраняется нечто неизменное, инвариант, по которому мы узнаем тему, отличаем ее от других тем. Известная общность существует обычно и между разными темами одного произведения. Но при этом сходными, близкими являются уже не мотивы, не фразы, а отдельные элементы музыкального языка — гармонии, ритма, мелодической линии.

Не все средства выразительности имеют одинаковое значение в теме. Так, в теме главную роль может играть мелодическая линия (пример 36), гармония (пример 44), ритм (пример 45).

В вокальной музыке, написанной на стихотворный текст, темой может быть музыкальная фраза, равная строке стиха. Инвариантом темы, ее неизменяемой, узнаваемой частью может быть ритмический рисунок — ритмическая фигура. Так, в романсе Чайковского «Отчего» мелодическая линия меняется гораздо более существенно, нежели ритм, который и является наиболее узнаваемым элементом темы.

Тематическое развитие и изменение характера одной темы, смена тем, их взаимоотношения определяют музыкальную драматургию произведений, развитие музыкального «сюжета».

Глава 4. МЕЛОДИЯ И СТИХОТВОРНЫЙ ТЕКСТ

§ 1. СПЕЦИФИКА СТИХА

Почти всегда в вокальной музыке (и в камерных жанрах — романсе и песне, и в монументальных — оратории и опере, и в массовой и эстрадной музыке) композитор имеет дело не с прозаическим текстом, а с речью стихотворной.

Первоначально, в древних формах народного творчества, в античной культуре стихи пелись и были неотделимы от мелодии. Разделение стиха и мелодии в профессиональном творчестве произошло значительно позже. Но и до сих пор еще живы и традиция сочинения стихов одновременно с мелодией - традиция бардов, менестрелей, шансонье, и традиция чтения стихов нараспев, с сопровождением инструментальной музыки или без него.

В стихотворной речи слово приобретает особую выпуклость, выразительность, образность. Именно в стихах чаще всего встречаются различные художественные приемы — тропы (употребление слов в переносном смысле: метафора, метонимия, синекдоха, симфора, литота [1] и др.), благодаря которым слово в стихе приобретает особое значение.

---

[1] Объяснение этих терминов см. в кн.: *Квятковский А.* Поэтический словарь.

Основное отличие стиха от прозы проявляется прежде всего в особой ритмической организации, которая присутствует и в музыке. В стихе, как и в музыке, есть метр, есть регулярность ударений. Стихотворение членится на строки (стихи), одинаковые или близкие по ритму. Последовательность строк-стихов образует строфы.

В большинстве случаев, за исключением так называемого белого стиха, в стихотворении есть р и ф м а — одинаковые созвучия, близкие по звучанию сочетания фонем в конце строк. Рифма разделяет строки и вместе с тем объединяет их в строфы. Например, смежная рифма образует парные строфы аа:

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны плещут [1]

Перекрестная абаб:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя
То, как зверь, она завоет,
То заплачет, как дитя

Опоясывающая, или охватная рифма — абба:

В ауле, на своих порогах
Черкесы праздные сидят
Сыны Кавказа говорят
О бранных, гибельных тревогах [2]

И стихотворный размер (метр), и симметричность строк, и рифма делают слово в стихе более выпуклым, более значительным, а также служат образному содержанию стиха [3].

§ 2. СТИХОТВОРНЫЕ РАЗМЕРЫ

В русской классической поэзии во второй половине XVIII века установилось силлабо-тоническое стихосложение. Суть его в следующем: стихотворная строка содержит определенное количество стоп. Стопой называется сочетание ударного и безударных слогов. Рифмующиеся строки имеют одинаковое количество стоп, одинаковое ритмическое строение. Во всех размерах силлабо-тонического стихосложения употребляются строки разной длины: от двух- до шестистопной.

Большое значение имеют порядок слов и грамматическая форма стиха. Перестановка слов, даже если ритм стиха сохраняется, разрушает художественный смысл.

Кроме силлабо-тонического стихосложения существуют и другие стихотворные системы:

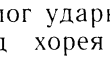
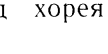
---

[1] Здесь и далее стихи А. Пушкина приводятся без ссылок.

[2] Более сложные сочетания рифмованных строк образуют, например, форму сонета абба авба вгв гвг или четырнадцатистрочную онегинскую строфу абаб ввгг деед жж

[3] О рифме подробнее см § 5 данной главы.

1) силлабическая, в которой принимается во внимание только количество слогов в строке и цезуры в середине стиха. К силлабической относятся французская и польская поэзия, русская книжная поэзия до реформы Тредиаковского — Ломоносова (в результате которой установилась силлабо-тоническая система);

2) метрическая античная (квантитативная) система, в которой ударные слоги вдвое длиннее безударных. Квантитативность — древняя ритмическая система, основанная на различии долгих и кратких слогов и звуков, независимо от ударений [1]. Из античной системы заимствованы в современной поэзии названия стоп (ямб, хорей и т. д.), но сами стопы в античной поэзии имели другой ритмический рисунок. Например, если в русской поэзии ямб — двухдольный размер и может быть записан  , то в античной поэзии ямб — трехдольный  . Кроме того, в античной поэзии ударения в стопе могли не совпадать с ударениями в словах. Ударный слог вдвое длиннее безударного;

3) тонический стих — квалитативный стих, организованный не по принципу количества слогов, а по принципу регулярности ударений (качественных акцентов); силлабическая система является строгой формой тонического стиха;

4) свободный стих (верлибр), в котором нет выдержанного принципа равенства стоп в строках.

Назовем основные размеры классической русской силлабо-тонической поэзии.

Х о р е й — стопа двухсложная: первый слог ударный, второй безударный. Самый распространенный вид хорея — четырехстопный:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя

Я м б — тоже двухсложная стопа. В противоположность хорею ямб имеет ударение на втором слоге стопы. Самым распространенным является четырехстопный ямб — классический размер пушкинской поэзии:

Мой дядя самых честных правил

Пятистопный ямб:

Взошла луна — Алина там сидела

А н а п е с т. Трехсложная стопа с третьим ударным слогом:

Я тебе ничего не скажу,
Я тебя не встревожу ничуть!
(А. Фет)

Д а к т и л ь. Трехсложная стопа с ударением на первом слоге:

Тучки небесные, вечные странники

[1] *Холопова В.* Русская музыкальная ритмика — М., 1983.— С. 268.

Амфибрахий Трехсложная стопа с ударением на втором слоге:

Что смолкнул веселия глас,
Раздайтесь, вакхальны припевы!

или:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль

Среди шестистопных трехсложных размеров выделяется русский гекзаметр — *шестистопный дактиль:*

Уриу с водой уронив, об утес ее дева разбила

или:

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила

Если все метрические ударения совпадают со словесными ударениями, стих называется полноударным. Из приведенных примеров полноударными будут, например, строки:

Льет печально свет она

или:

Ночной зефир
Струит эфир

а также все примеры на трехсложные размеры. Стихотворные строки с пропущенными ударениями будут уже не полноударными. Например, полноударный стих (первая строка):

— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑
Мчатся тучи, вьются тучи

сменяется стихом (вторая строка), в котором сохранены только два ударения из четырех:

⏑ ⏑ — ⏑⏑ ⏑—
Невидимкою луна

Пропуски ударений не мешают воспринимать вторую строчку как стихи, так как оставшиеся ударения возникают не случайно, а как бы попадают в свои «гнезда» на места, предусмотренные метром стиха.

Таким образом, в стихе (как и в музыке) благодаря пропускам ударений (а также и добавленным ударениям) возникает различие метра и ритма, несовпадение между схемой акцентов и реальными ударениями.

Стихотворный размер не безразличен к содержанию и в особенности к жанру произведения. С самого возникновения силлабо-тонической системы в русском стихосложении с разными размерами связывались и разные жанры поэзии. Торжественная ода и элегия писались ямбом. Гекзаметр служил для перевода античных лирических стихов или для стилизации под античность. Хорей же — размер лирических стихов, пригодный для более «простонародного» содержания.

Стихотворные размеры связывались также и с определенными жанрами вокальной музыки. Например, хорей считался размером

песенным, пригодным для песни с четким ритмом. Вспомним известную песню Дубянского «Стонет сизый голубочек». Связь четырехстопного хорея с жанром романса-песни продолжается далее в творчестве Глинки («Ах ты, ночь ли ноченька», «Жаворонок»), Даргомыжского («Каюсь, дядя»), Чайковского («За окном, в тени мелькает»).

Ямб больше связан с жанром романса-элегии, романса-размышления, с лирическим и лирико-драматическим романсом. Четырехстопный ямб лежит в основе таких романсов, как «Не искушай», «Я помню чудное мгновенье» Глинки, «Для берегов отчизны дальней» Бородина, «Заклинание» Шапорина.

Стихотворные размеры оказываются как бы предрасположенными к определенной сфере содержания. Стихи с короткими строками — двух-, трехстопные — не годятся для философских размышлений: они требуют оживленного темпа. А размеры длинные, с большим количеством стоп (пять и шесть) словно бы предназначены для возвышенной, размеренной, медленной декламации. Таков, например, гекзаметр — размер «Илиады» и «Одиссеи», пятистопный ямб — размер классической трагедии.

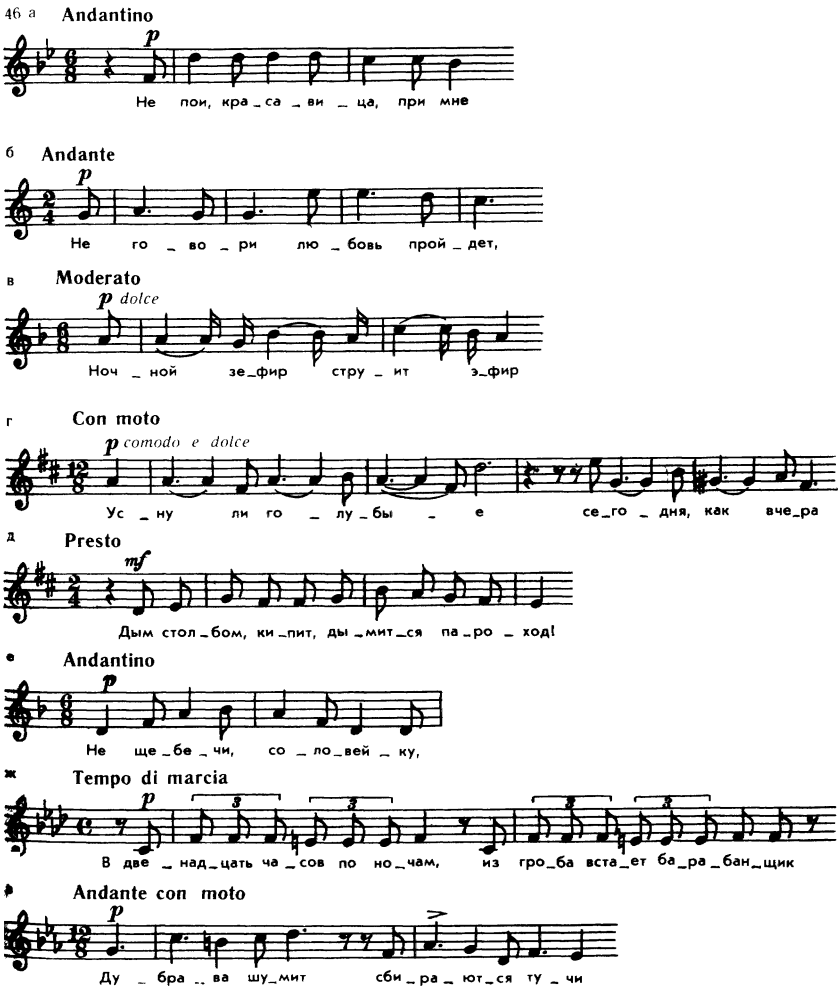
§ 3. ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ ВОКАЛИЗАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Стихотворные размеры и связанный с ними характер стиха влияют на строение вокальной мелодии, в первую очередь на ее ритм и темп. Размеры с короткой строкой предрасположены к танцевальным ритмам и быстрым танцам, они требуют, чтобы акценты были регулярными, а частые акценты и повторяющиеся короткие ритмические фигуры — это и есть главное условие быстрого темпа в музыке. И, наоборот, длинные строки двухдольного размера со свободным ритмом тяготеют к медленному темпу, к мелодической декламации. Трехсложные же размеры часто и в мелодии связаны с трех- или шестидольным — $\frac{6}{8}$, девятидольным — $\frac{9}{8}$, двенадцатидольным — $\frac{12}{8}$ или $\frac{4}{4}$, триольным размерами, требуют плавного движения, размеренности и регулярности ударений.

Влияние стихотворного размера и ритма на музыкальный ритм мелодии не беспредельно. Богатые возможности музыкального ритма позволяют композитору по-разному трактовать ритм стиха, а иногда и почти полностью растворять стихотворный ритм в ритме музыкальном.

Рассмотрим некоторые общие принципы воплощения стихотворных размеров в музыкальном произведении. В основе классификации принципов воплощения стихотворного текста в музыке лежит соотношение стихотворного размера (метра) и речевого ритма с музыкальным ритмом.

Первый принцип – м е т р и ч е с к и й За основу принимается стихотворная стопа Размер стиха, его условная метрическая схема в мелодии превращается в реальную, стих как бы становится полноударным Все пропущенные ударения восстанавливаются, и, следовательно, некоторые безударные гласные получают ударения Восстановление акцентов происходит прежде всего за счет усиления количественного акцента, то есть для метрического принципа трактовки стиха характерна квантитативность К тому же одинаковый количественный акцент получают все стопные ударения, независимо от количества реальных ударений в стихе Стопа прозвучит по-разному, в зависимости от того, насколько ударный слог будет длиннее безударного Приведем разные варианты музыкального воплощения стоп



Приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться, как по-разному звучит стих в зависимости от музыкальной трактовки ритмической схемы стиха. Одна и та же стихотворная строка — хорей — то сжимается в стремительном движении («Попутная песня»), то растягивается («Не щебечи, соловейку»). Один и тот же амфибрахий звучит то в строгом и мерном ритме марша («Ночной смотр»), то в лирически-повествовательном, распевном балладном ритме («Дубрава шумит»).

В зависимости от темпа даже близкие по ритму мелодические фразы звучат совершенно по-разному: стоит сравнить, например, «Ночной зефир» с его короткими, словно набегающие волны, мотивами и «Уснули голубые», где медленная, бесконечно льющаяся, полная неги мелодия поддержана плавным мерным фоном сопровождения.

Выразительные возможности метрического принципа, как мы видим, очень велики. Композитор, опираясь на ритм стиха, может варьировать музыкальный ритм, создавая совершенно различные по характеру мелодии.

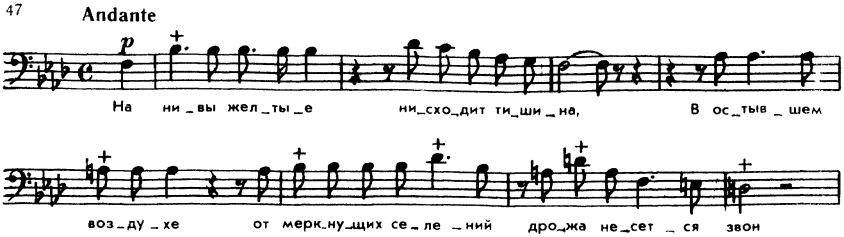
Второй, декламационный принцип противоположен метрическому. За основу здесь берется не размер (метр) стиха, не метрическая сетка, а речевой ритм, синтаксис. Причем особое внимание привлечено к слову и синтагме.

Наиболее благодарный стихотворный размер для такой трактовки стиха — пятистопный (и редко встречающийся шестистопный) ямб, а также ямб четырехстопный, то есть те размеры, в которых редко встречается полноударный стих и ритм словесной фразы получает достаточную свободу. Декламационный принцип соответствует возвышенному стилю, стилю глубоких раздумий, эмоционально наполненных монологов.

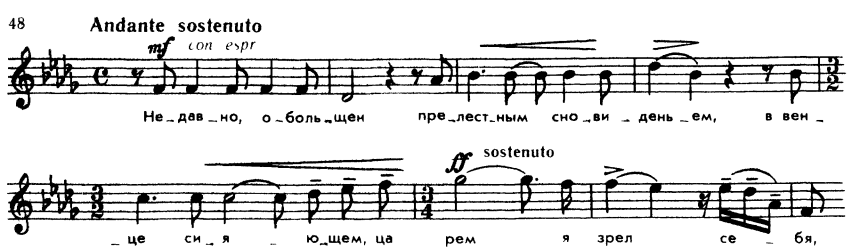
Внимание к слову, выделение слова и синтагмы, а не стихотворной строки, в декламационной мелодии приводит к разнообразию ритмических фигур, несимметричности ритма, удлинению ударных гласных (усилению количественного акцента). Большое значение имеют также замедляющие речь цезуры, паузы, разделяющие не только фразы, но и синтагмы, а иногда слова. Стих как бы возвращается к прозе. Декламационная манера характерна для жанра монолога, который может быть и внутренней речью и речью реальной, обращенной к собеседнику (речь в опере).

И слово и фраза отчетливо слышны, декламационная мелодия, ее мелодико-текстовый ритм не копируют ни декламацию актерскую, ни тем более обыденную речь. Декламационный принцип проявляется здесь, главным образом, в замедлении темпа, в продлении ударных гласных и пауз, в силлабическом распеве.

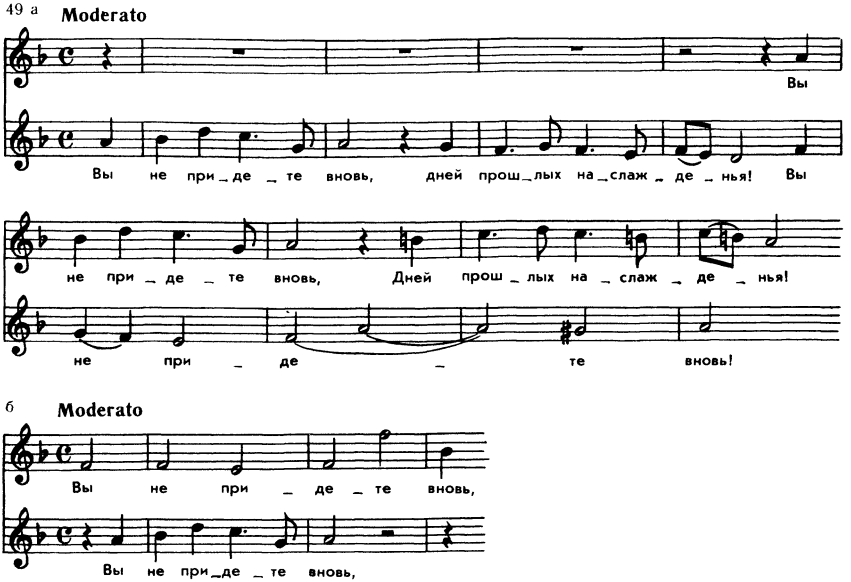
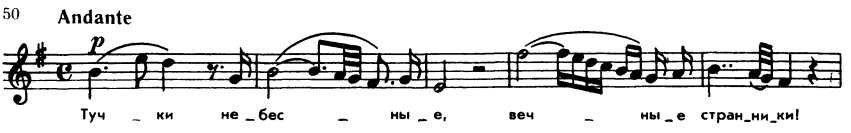
Приведем примеры мелодий декламационного типа:



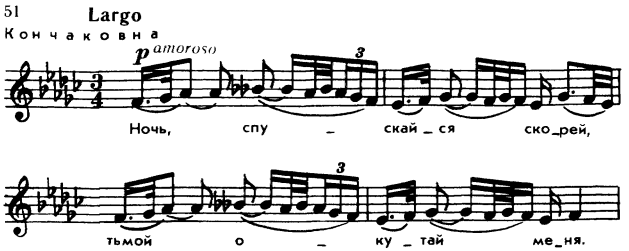
В первой части романса Чайковского «На нивы желтые» естественные словесные и фразовые ударения (отмечены в примере крестиками) подчеркнуты, гиперболизированы благодаря длинным нотам. Музыкальные фразы «нисходит тишина» и «дрожа несется звон» построены так, что принцип речевой мелодики - вокализация безударных гласных на одной высоте — не выдерживается, и эти фразы звучат распевно и широко. Благодаря этому текст звучит очень выпукло, внимание привлекает каждое слово. Замедленная декламация здесь и создает впечатление тяжелого, мрачного раздумья, трагической безысходности.

Еще больше проникает распевное начало в декламацию в романсе Ю Кочурова «Недавно, обольщен» (слова А. Пушкина). И здесь стихотворный текст в пении выглядит как проза, словесные ударения совпадают с музыкальными, на первом плане оказываются слово и синтагма, а не стихотворная строка и не словесная фраза Кроме обычных средств продление ударных гласных, силлабический распев, усиливающий фразовый акцент — здесь есть еще и синкопа на безударном гласном (в словах «прелестным сновиденьем»), и внутрислоговой распев в завершающей музыкальной фразе:

Третий принцип воплощения стиха — к а н т и л е н н ы й. Способ воплощения стиха в кантилене подразумевает, что ритм стиха и вообще ритм речевой оттесняются на задний план, растворяются в ритме музыкальном.

В отличие от декламационной мелодии в кантилене синтаксис музыкальный и синтаксис словесного текста не совпадают. В кантилене мотивы, сливаясь, обычно образуют широкие фразы. Иногда мотивы вообще неразличимы. Более того, музыкальная фраза нередко включает в себя одно слово и даже один слог —

в колоратурах и внутрислоговых мелодических распевах. Стихотворный текст также растягивается до такой степени, что исчезает ощущение структуры стиха, строки, строфы, исчезают рифмы. В кантилене, основанной преимущественно на силлабическом распеве (слог=тон), текст слышен более отчетливо, чем в мелодии с внутрислоговыми распевами. Ярким примером кантилены длинных нот (силлабический распев) является дуэт Глинки «Вы не придете вновь» (слова анонима).

Гораздо менее отчетливо слышен стихотворный ритм текста в том случае, когда основой мелодии становится внутрислоговой распев. Кантилена с обильными внутрислоговыми распевами в романсе Даргомыжского «Тучки небесные» (слова М. Лермонтова) совершенно поглощает полноударный трехсложный размер (дактиль) лермонтовского стиха.

Кантилена с внутрислоговыми распевами, растворяющими ритм текста, является основным принципом русской протяжной лирической песни. Не менее характерна кантилена и для некоторых жанров древнерусской музыки (демественный распев), а также для западно-европейской хоровой музыки эпохи Возрождения.

Примером кантилены на нестихотворный текст может служить Кавагина Кончаковны (Бородин. «Князь Игорь»). Текст Кавагины начинается как стихи (двухстопный анапест), но затем стихотворный размер исчезает. Однако подобная ломка ритма текста совершенно незаметна, ибо в мелодии не ощущается ни четкий трехсложный размер начальных строк, ни проза с многочисленными повторами слов.



Ожидание свидания, любовный призыв — вот главный психологический мотив кантилены. Здесь выражено одно эмоциональное состояние, одно стремление. Отсюда и повторы слов, и смысловые параллелизмы. Все оттенки, все тончайшие нюансы, все развитие образа сосредоточено в музыке, прежде всего в страстной, необыкновенно красивой, насыщенной внутрислоговыми распевами вокальной мелодии восточного характера.

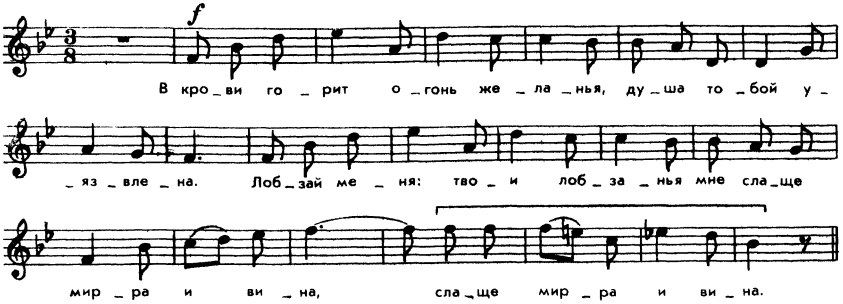
Четвертый принцип — т а н ц е в а л ь н ы й. Название это условное. Не всегда в мелодиях такого типа можно определить конкретный жанровый прообраз — танец того или иного типа. Но существенные признаки танцевальности — повторность четких ритмических фигур, большая роль метроритма, моторного, двигательного начала — всегда остаются. Танцевальный ритм часто совпадает с ритмом (метрической сеткой) стиха. Например, все трехсложные размеры — анапест, амфибрахий, дактиль — могут быть распеты в ритме вальса, в ритме сицилианы ($\frac{6}{8}$), в ритме тарантеллы. Так, анапест в ритме вальса — это романс Балакирева «Обойми, поцелуй». Амфибрахий в ритме вальса — это «Средь шумного бала» Чайковского. Двухсложные стопы — хорей и ямб — также нередко распеваются как трехдольные и в этих же танцевальных ритмах, если за основу взят кантиленный принцип и ударный слог вдвое длиннее безударного. Так, в романсах Глинки «Песнь Маргариты» (слова И. Гете) — четырехстопный ямб — или «Венецианская ночь» (слова И. Козлова) — четырехстопный хорей.

Но нередки случаи, когда акценты танцевального ритма не совпадают или даже противоречат акцентам стихотворного размера и речевым акцентам. Встречный ритм проявляется здесь, в отличие от метрического, декламационного и ариозного принципов, не столько в силлабическом распеве — продлении, увели-

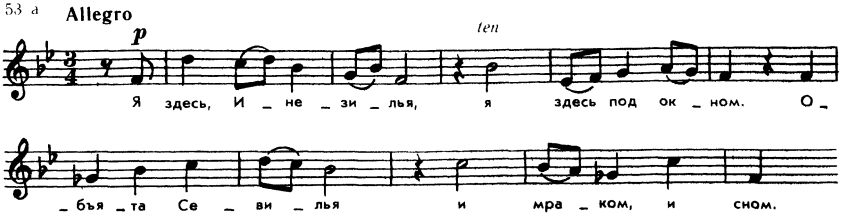
чении длительностей ударных гласных (усилении количественного акцента), сколько, прежде всего, в несовпадении ударений (качественных акцентов) стиха и мелодии — в борьбе акцентов.

Конечно, несовпадение акцентов не может быть постоянным: невозможно себе представить вокальную мелодию, в которой все ударения противоречат ударениям в тексте — в этом случае произошло бы полное искажение стиха. Подобное может встретиться, скорее всего, в жанре пародии. Обычно не совпадают лишь некоторые ударения. Рассмотрим несколько примеров.

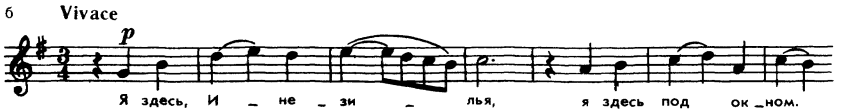
Стихотворение Пушкина «В крови горит огонь желанья» написано четырехстопным ямбом.

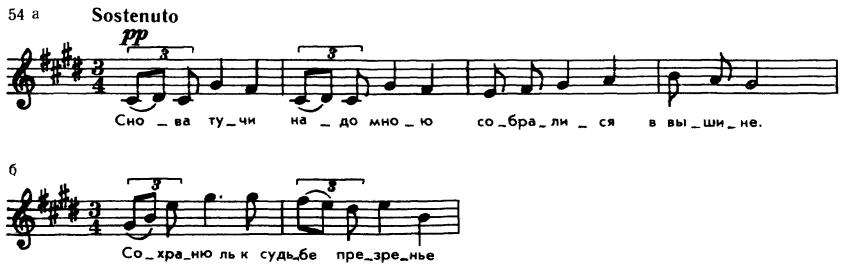
52 **Allegretto passionato**

Романс Глинки (музыка была сочинена сперва с другим текстом) написан в ритме вальса. Текст поется таким образом, что акценты падают то на ударные, то на безударные гласные. Ямб пушкинского стиха превращается в дактиль в мелодии. Но в пении, в реальном звучании эти несовпадения акцентов не только не режут слух, но и сами по себе имеют выразительное значение; сглаживающее акценты ровное движение восьмыми, взлет к вершине мотива придают всей мелодии упругость, особый приподнятый, восторженный характер. Даже во второй строфе, где мелодия звучит pp (dolcissimo con tenerezza), этот взлет сохраняет свое образное значение.

Одним из ярких примеров романса с танцевальным ритмом, в мелодии которого ясно выражена борьба акцентов, является песня Лауры «Я здесь, Инезилья» из оперы «Каменный гость» Даргомыжского. Ритм стиха — двухстопный амфибрахий.

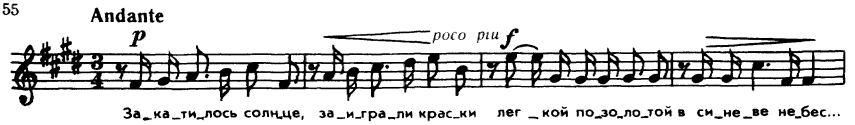
53 а **Allegro**

Акцентированный ритм в окончаниях фраз (синкопы) подчеркивает «испанский» характер романса. Благодаря этим акцентам

упругая, размашистая мелодия звучит особенно темпераментно, ярко. В опере эту мужскую серенаду поет вдохновенная актриса, поэтическая и смелая женщина с характером Кармен.

На эти же стихи написан и романс Глинки. Ритм стиха смещен гораздо сильнее и еще ярче выявлен встречный ритм. Подчеркнута типичная для испанской песни танцевальность. Сравним схему ударений обоих романсов с пушкинским ритмом:

В некоторых случаях отдельные черты того или иного танцевального жанра значительно переосмысливаются, видоизменяются в зависимости от темпа, фактуры, характера мелодии. В романсе Свиридова «Предчувствие» (слова А. Пушкина) трудно определить жанровые истоки, но здесь выдержан главный принцип танцевальности: повторение ритмических фигур. Размер текста — четырехстопный хорей. В музыке метр — трехдольный. На протяжении всего романса звучит с небольшими видоизменениями одна ритмическая формула с акцентом (синкопа) на второй доле. Благодаря этому под ударением оказывается и первый, ударный, и второй, безударный слоги, а в некоторых случаях — на первой доле акцентируется безударная гласная.



Ритмическая формула романса, если ее воспроизвести в быстром темпе, напоминает ритм мазурки, а в медленном темпе — ритм испанского траурного танца сарабанды или чаконы. Но в том среднем темпе, который намечен композитором, никаких ассоциаций ни с мазуркой, ни с сарабандой не возникает.

Повторяющаяся ритмическая формула, близкая к ритму полонеза, лежит в основе романса Чайковского «Закатилось солнце» (слова. Д. Ратгауза).

Но быстрый темп, общий легкий, устремленный характер мелодии, синкопированные аккорды сопровождения заставляют нас воспринять этот романс не как торжественный полонез, а как вдохновенную серенаду.

Выразительная борьба словесных и музыкальных акцентов создает особый «пружинящий» и «подбрасывающий» слова ритм в песне Слонимского «Разбойники в гостях» (слова народные) из цикла «Песни вольницы» (см. пример 13). Здесь под ударением на сильных долях и синкопах оказываются безударные слоги текста (отмечено знаком). В то же время другие ударения в тексте и мелодии совпадают. Игра акцентов придает песне особый бесшабашно-разгульный характер. Борьба акцентов, как это видно из примеров, реализуется не только посредством несовпадения сильных долей с ударными гласными, то есть несовпадения качественных акцентов, но и посредством синкоп — выделения безударного гласного с помощью количественного акцента, противоречащего акценту качественному.

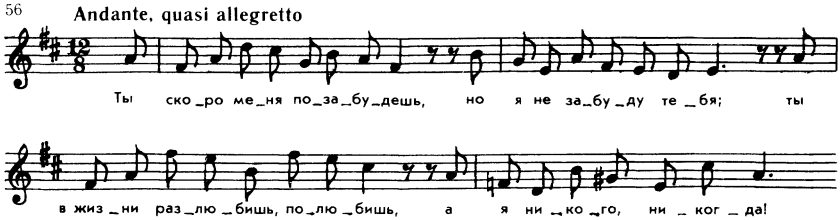
Пятый, а р и о з н ы й п р и н ц и п сходен с декламационным принципом [1]. Здесь композитор также опирается не на стихотворный метр, а на синтаксис, но, в отличие от декламации, за основу берется не слово, а фраза текста (или синтагма), составляющая с фразой музыкальной неделимое единство. Речевые ударения приглушаются, отступают на второй план, и фраза — музыкальная и словесная — имеет один главный акцент и один дополнительный. В ариозной мелодии ритм фразы (в отличие от декламационной мелодии, где акцент падает на слово или синтагму, которые имеют свой ритмический рисунок) обычно более ровный, основой ее является движение восьмыми длительностями. Фразовый акцент может быть динамическим, или качественным (ударение приходится на сильную долю такта), количественным (силлабический распев, длинная нота) и мелодическим (выделение акцента посредством скачка в мелодии). Обычно акценты разных видов взаимодействуют. Большое значение имеют и цезуры, разделяющие мелодию не на мотивы, а на фразы.

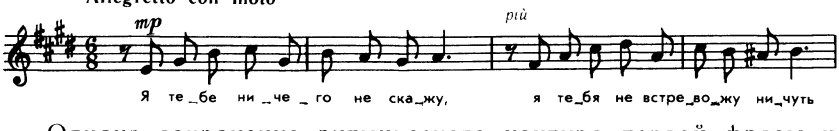
Отличие ариозной мелодии от декламационной проявляется в синтаксическом строении и в темпе. Для декламационной мелодии характерно несимметричное строение мотивов и фраз, обусловленное разной длиной слов и словосочетаний (синтагм). Чтобы слово прозвучало выпукло и ясно, декламационная мелодия требует медленного темпа. Для ариозной мелодии, напротив, харак-

[1] Название «ариозный принцип» также условное. Положение данного типа вокальной мелодии аналогично ариозо в системе других форм высказывания в опере. Ариозный тип занимает промежуточное положение между типами мелодии, где ритм в большой мере зависит от стихотворного метра (метрический тип) или речевого ритма, синтаксиса (декламационный тип), и типами мелодии, в которых музыкальный ритм растворяет, подавляет ритм стихотворный и ритм речевой(кантиленный, танцевальный типы).

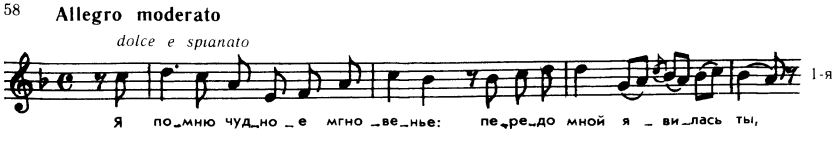
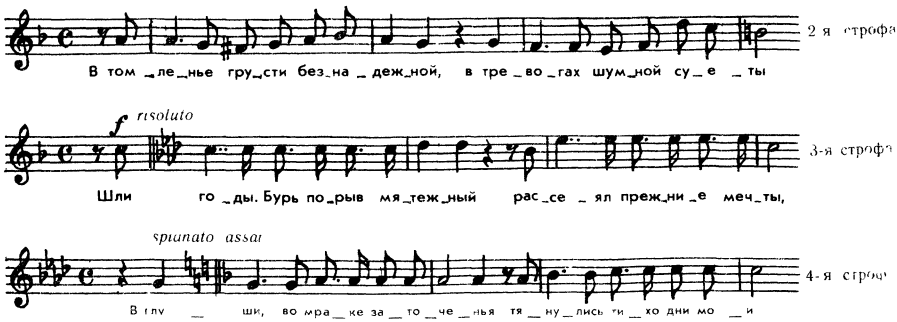
терно тяготение к повторности одинаковых по величине фраз (симметрия, однако, почти никогда не бывает полной). И коль скоро словесная фраза стягивается в музыкальную фразу и на первом плане оказывается фраза как целое — ариозная мелодия требует обычно более быстрого темпа, чем декламационная,— в ней отдельные слова пропеваются (проговариваются) быстрее.

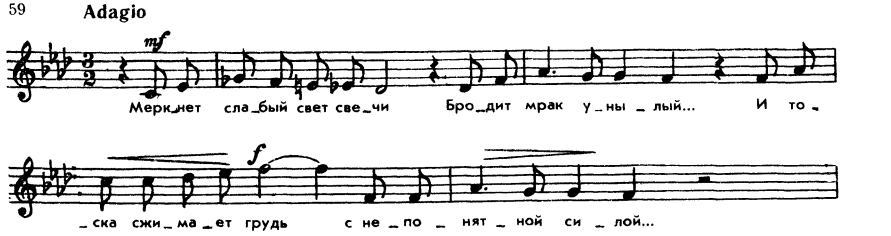
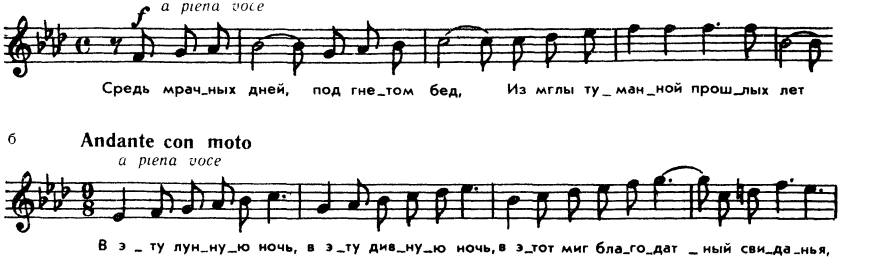
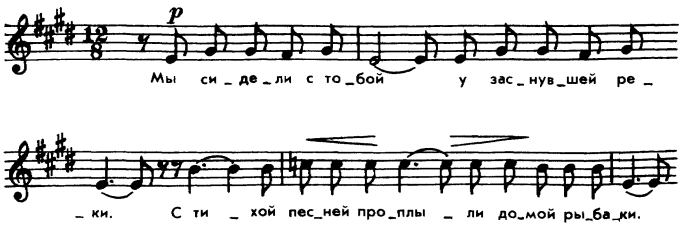
В стихотворной речи, особенно в лирической песенной поэзии, границы фразы и стиха, как правило, совпадают. В этом случае музыкальная фраза ариозной мелодии также совпадает со стихотворной строкой и вся мелодия членится на одинаковые или близкие по размерам фразы. Акценты первой мелодической фразы обычно сохраняют свое положение и в следующих фразах, несмотря на то, что внутреннее строение их, порядок слов, их смысловые отношения уже иные. Например, в романсе «Ты скоро меня позабудешь» Даргомыжского (слова Ю. Жадовской) музыкальная и текстовая фразы совпадают со стихотворной строкой. Ритмический рисунок является наиболее устойчивым элементом, повторяющимся в дальнейшем, в то время как мелодическая линия меняется более свободно.

56 **Andante, quasi allegretto**

В романсе Чайковского «Я тебе ничего не скажу» (слова А. Фета) общие контуры ритма первой фразы в вокальной партии в основном сохраняются, а ритмический рисунок фразы меняется: появляется силлабический распев в словах «молча» и «ни за что», «сердце».

57 **Allegretto con moto**

Однако сохранение ритмического контура первой фразы не является обязательным. Так, в романсе Глинки «Я помню чудное мгновенье» фразовый акцент перемещается. Общие контуры ритма сохраняются в основном лишь в начальных строках каждой строфы:

58 **Allegro moderato**

dolce e spianato



В некоторых случаях стихотворная строка включает в себя не одну, а две (редко три) фразы. И тогда в ариозной мелодии фраза мелодическая совпадает с речевой фразой. Так, в романсе Чайковского «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи», слова Д. Ратгауза) основа музыкальной фразы — половина стихотворной строки, а не целая строка.

Встречный ритм проявляется в ариозной мелодии и в силлабическом распеве (продлении, растягивании гласных), в подчеркивании фразового акцента. Например, в романсах Чайковского «Средь мрачных дней» и «Мы сидели с тобой» (пример 60 а, в) фразовый акцент на последнем ударном слоге, а в романсе «В эту лунную ночь» (пример 60 б) — на первом.

Ариозная мелодия не придерживается норм речевой мелодии (одинаковая высота в ряду безударных гласных). Гибкий, пластичный мелодический рисунок фразы предполагает обычно звуковысотную дифференциацию (разную высоту) всех тонов, независимо от словесных и фразовых ударений. Вместе с тем, ариозная мелодия избегает противоестественных для речевой мелодии восходящих скачков от одной безударной гласной к другой. Для нее типично преимущественно плавное движение, заполнение скачков, секундовые (гаммообразные) последовательности.

В целом отношения текста и мелодии как в ритмическом, так и в звуковысотном плане в ариозной мелодии достаточно «мирные», не конфликтные. В ней отчетливо прослушиваются и контуры речевого ритма (ритма фразы), и контуры речевой мелодии. Вместе с тем, ариозная мелодия предполагает достаточную свободу музыкального развития, не утрачивает внутренней логики и без текста.

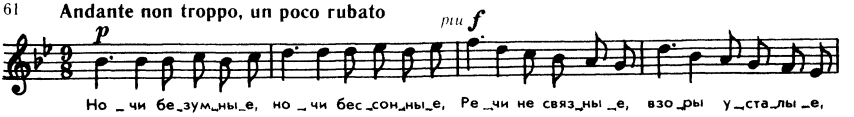
§ 4. ОБЪЕДИНЕНИЕ РАЗЛИЧНЫХ ПРИНЦИПОВ ВОКАЛИЗАЦИИ ТЕКСТА

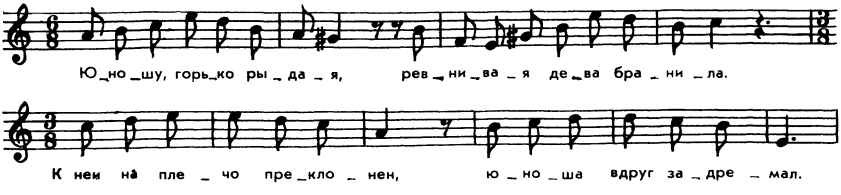
Рассмотренные выше пять принципов соотношения текста и мелодии далеко не всегда можно обнаружить в чистом виде. Не так часто все произведение выдержано в одной манере, основано на одном принципе вокализации. В процессе развития в зависимости от художественной задачи мелодия изменяется. И в мелодию метрического типа, и в декламационную, и в ариозную легко проникает кантилена. В свою очередь, в кантилену могут быть включены и декламационные и ариозные элементы.

Ариозная мелодия обладает наибольшей гибкостью, она свободно соединяется с мелодией метрического типа, с декламационной и с кантиленной мелодией. Если стих полноударный и в мелодии выдержан квалитативный принцип (одинаковая длина ударных и безударных слогов), метрический тип мелодии практически невозможно отличить от ариозного. Метрический, декламационный и ариозный принципы легко сочетаются в вокальной мелодии с трехсложным размером стиха. Ариозный принцип проявляется здесь прежде всего в синтаксическом (по фразам и синтагмам,

а не по строкам стиха) членении — в этом его отличие от метрического принципа, а также в дифференциации звуковысотной линий мелодии — в этом его отличие от декламационного принципа. Так, трехсложная стопа амфибрахия в романсе-балладе Глинки «Ночной смотр» (слова В. Жуковского) распета в мелодии метрического типа с элементами декламации (мерность, регулярность акцентов и одинаковая высота безударных гласных), а в романсе Чайковского «Средь шумного бала» (слова А. Толстого) — в мелодии ариозного типа (свободное членение, дифференцированный звуковысотный рисунок мелодии).

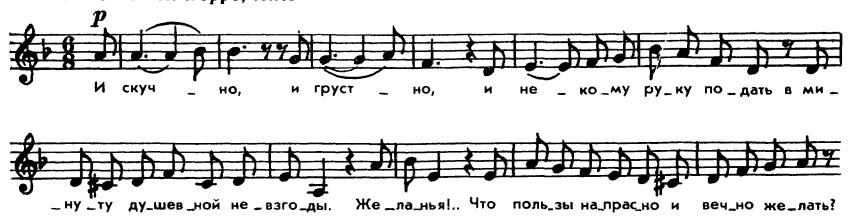
Синтез метрического и ариозного принципа мы наблюдаем в романсе Чайковского «Ночи безумные» (слова А. Апухтина). Полноударный стих в трехсложном размере (дактиль) обуславливает мерность ритма, совпадение всех ударений в тексте и мелодии, характерные для метрического принципа. Однако основной принцип мелодии метрического типа — ритмическая однородность музыкально-поэтических стоп — здесь не выдержан, мелодия членится на фразы, сходные по ритму и мелодической линии, имеющие одинаковые акценты на первом слоге,— в этом проявляется уже ариозный принцип.

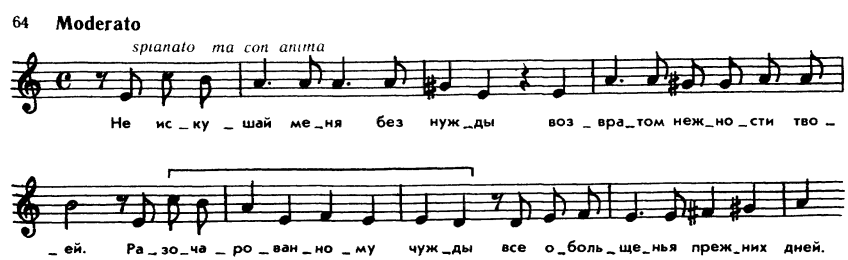
61 **Andante non troppo, un poco rubato**

В романсе Даргомыжского «Юноша и дева» (слова А. Пушкина) — стихотворение в размере гекзаметра с цезурой в середине строки — метрический принцип также соединяется с ариозным: несмотря на то что триольный ритм совпадает со стихотворным размером дактилем, мелодия членится на фразы, исходя из синтаксиса, соблюдая цезуры внутри длинной семнадцатисложной строки. Ариозный принцип проявляется также и в том, что благодаря выравненному ритму и пластичному мелодическому рисунку с ярко выраженными фразовыми акцентами приглушаются словесные ударения, совпадающие с ударениями стопными. Мы слышим на первом плане фразу как целое, но не музыкально-поэтические стопы.

62 **Andante, quasi allegretto**

Декламационный принцип соединяется с ариозным в том случае, когда композитор стремится выделить отдельные слова-мотивы из общего мелодического потока, чаще всего это связано с драматизацией романса, как, например, в романсе Чайковского «Забыть так скоро».

Иногда композитор довольно свободно членит текст, и основой музыкальной фразы является то синтагма (очень редко слово), то фраза, то целая строка текста. Подобное членение можно наблюдать в романсах Чайковского (пример 60, а,б,в).

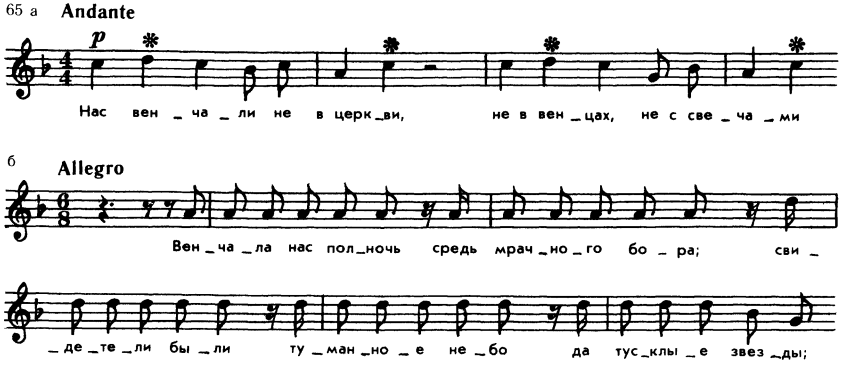
Еще свободнее строится мелодия в романсе Даргомыжского «И скучно, и грустно». Стихотворение Лермонтова, написанное в размере амфибрахия с чередованием пяти-, трех- и четырехстопных строк, воспринимается как внутренний монолог, размышление, даже диалог с самим собой. Именно такой характер выражен с большой художественной силой в романсе. Важную роль играет свободное членение мелодии, следующее не за метрической сеткой и не за стихотворной строкой, а за синтаксисом, за речевым членением речи. Отдельные слова и синтагмы противопоставляются длинным обобщающим ариозным фразам. Строение мелодии и регистровые противопоставления фраз и мотивов усиливают, делают более явственным характерное для этого медитативного романса диалогическое начало.

63 **Andante non troppo, lento**

Столь же легко проникает в ариозную мелодию и кантилена, распевные растягивания не только ударных, но и безударных гласных. Такое замедление, растягивание, распевание происходит, например, в романсе Глинки «Не искушай» (слова Е. Баратынского) на словах *разочарованному чужды.*

64 **Moderato**

Островки распевности, кантилены есть и в романсах Чайковского «Мы сидели с тобой» (слова Д. Ратгауза), Даргомыжского «И скучно, и грустно» (слова М. Лермонтова).

Довольно часто встречается также смена или чередование разных принципов соотношения мелодии и текста. Таков, например, романс Даргомыжского «Свадьба». В тексте поэта А. Тимофеева чередуются два трехсложных размера: анапест («Нас венчали не в церкви») и амфибрахий («Венчала нас полночь средь мрачного бора»). Смена размеров стиха отражает смысловую антитезу: подневольный традиционный обряд противопоставлен естественному, природному, вольному проявлению человеческого чувства. Идея стихотворения Тимофеева — мятеж против привычных условностей.

В своем романсе Даргомыжский выразил эту идею посредством контраста между строфами. Анапесту («Нас венчали не в церкви») соответствует музыка спокойная, близкая народной песне. Это мелодия, в которой кантилена соединяется с ариозным принципом единства фразы (звездочками отмечены длинные ноты на безударных гласных). Эпизоды вольной жизни на природе (текст написан в размере амфибрахия) — бурные, в характере драматической баллады. В мелодии выдержан метрический принцип.



Мерность ритма как раз и придает драматической музыке оттенок балладности, повествовательности.

Объединение ариозного и декламационного принципов с кантиленой можно наблюдать, как это было уже показано, в романсе Даргомыжского «Мне грустно» (слова М. Лермонтова, см. пример 32).

Соединение танцевального принципа (смещение акцентов) с кантиленой, внутрислоговыми распевами очень ярко демонстрируют испанские романсы Глинки «Я здесь, Инезилья» (слова А. Пушкина), «Победитель» (слова В. Жуковского) и Даргомыжского «Оделась туманами Сиерра-Невада» (слова В. Ширкова). Во всех трех романсах есть энергичные синкопированные концовки

с внутрислоговыми распевами. Невозможно перечислить все случаи объединения разных принципов вокализации текста: варианты бесконечны и позволяют композитору найти каждый раз неповторимый индивидуальный художественный образ.

И в романсе и особенно в песне (очень редко — в опере) текст пишется на уже готовую музыку либо к известной песне подставляется другой текст. Последнее очень часто происходит в фольклоре, где и одинаковые тексты могут быть распеты по-разному и одна и та же мелодия приспособляется к разным текстам. Известны многочисленные случаи подтекстовки в революционных песнях.

В первом случае — текст подписывается под готовую мелодию — поэт приспосабливает ритм стиха к мелодии, исходя из характера и общего замысла песни. Мелодико-текстовый ритм при этом очень часто включает и перечисленные выше элементы «встречного ритма», который играет такую же выразительную роль, как и в песнях, написанных на готовый текст. Перетекстовка (подтекстовка нового текста к известной песне) обычно основана на том, что за образец берется структура стиха — ритм, строение строки и строфы прежнего текста. Характерный пример — многочисленные частушки, сочиняемые на один напев. Известны также факты одновременного возникновения текста и музыки — в тех случаях, когда автором текста является сам композитор. Так возникли песни Мусоргского «Светик Савишна», «Озорник», романсы Бородина «Морская царевна», «Море», «Фальшивая нота», ряд вокальных произведений В. Гаврилина.

При анализе вокальной мелодии очень важно определить главенствующий принцип вокализации (или смену принципов) и изменения его в ходе развития мелодии. Предложенный прием сопоставления речевого и музыкального ритмов, произнесение текста в ритме и темпе мелодии, написанной композитором, помогает обнаружить встречный ритм. Этот способ дает возможность выявить значение собственно музыкального, распевного начала.

Анализ показывает, что встречный ритм направлен на достижение художественной цели и потому оправдан. Нарушения, «искажения» и даже полное разрушение ритма стиха, которое мы обнаруживаем при наложении речевого и музыкального ритма, в пении, в реальном звучании незаметно. Мелодия звучит вместе с текстом естественно, выразительно, пластично. Критически оценивать роль встречного ритма мы можем в том случае, если он придуман, возник искусственно, если он не направлен на художественное содержание.

Способ вокализации текста, принцип взаимоотношения текста и музыки влияет как на восприятие текста, так и на восприятие мелодии. Одна и та же мелодическая фраза может быть воспринята и почти как речитатив, и как кантилена в зависимости от того, будет ли каждый звук соответствовать слогу или вся она будет

пропета на один слог (внутрислоговой распев). Само качество звучания изменится радикальнейшим образом: разные слоги текста раздробят мелодию, а на одном слоге звуки ее сольются.

§ 5. ЗВУКОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СТИХА. МЕЛОДИКА. РИФМА

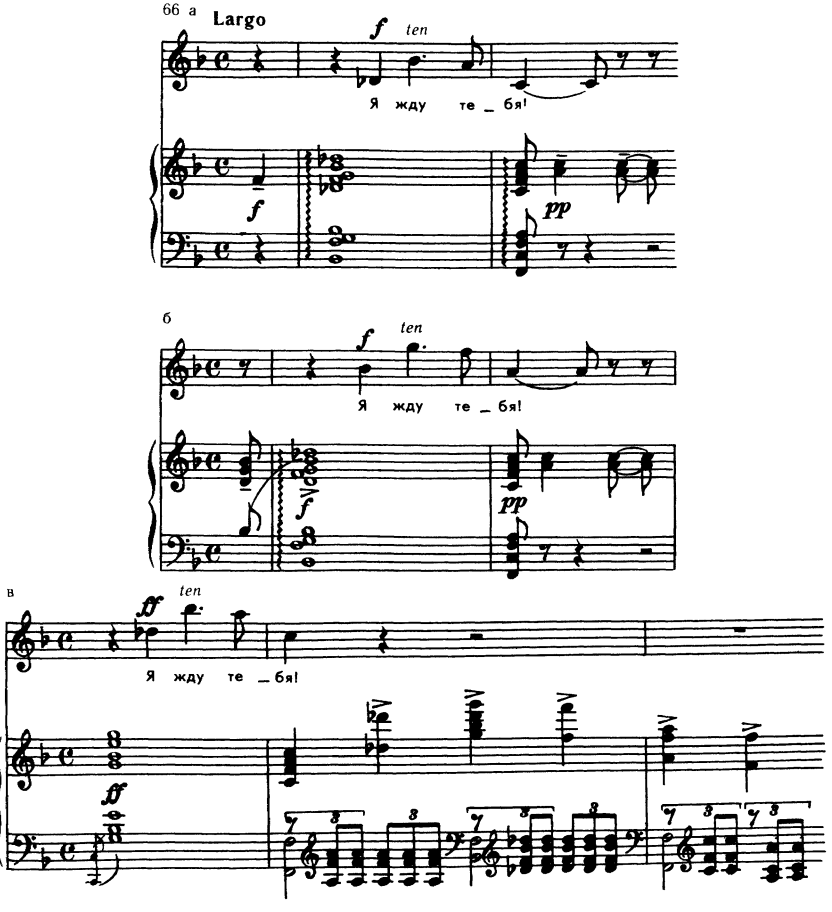
Мелодика. Мелодика стиха — это подразумеваемая интонационная звуковысотная линия, которая обнаруживается при декламации. Сама по себе мелодика в письменном тексте не фиксируется. Представление о ней дают знаки препинания, отчасти рифмы, аллитерации. Интонацию обусловливает сам поэтический строй стиха, выраженный в сочетании слов, ритме, синтаксисе. Торжественная ода или эпитафия имеют иную интонацию, нежели лирическое или сатирическое стихотворение. Стихи Маяковского подразумевают иную звуковысотную линию, нежели стихи Тютчева, интонация поэмы «Василий Теркин» Твардовского — иную, нежели лирическое стихотворение Ахматовой.

Мелодика стиха в декламации допускает гораздо более свободную трактовку, чем ритм. Композитор слышит общий характер мелодии стиха, как правило, она отражается в общем типе интонации, в строении мелодической линии и ритма. Стихи торжественного, патетического, ораторского характера воплощаются чаще всего в декламационной манере. Значительность слова, синтагмы подчеркивается не только ритмически, но и интонационно. Каждое слово, синтагма имеют свой индивидуальный рельеф — мелодическую линию и ритм.

Совсем иной, более плавный, извилистый мелодический рисунок свойствен лирической ариозной мелодии, характерной для лирической поэзии. В отличие от ритма мелодическая линия в стихотворном (письменном) тексте не фиксирована, ее контуры можно представить себе лишь в общих чертах. Звуковысотная линия вокальной мелодии гораздо меньше зависит от мелодики стиха, чем ритм вокальной мелодии от ритма стиха. Мелодическая линия развивается свободнее, более независимо от стиха, чем ритм, и в большей мере подчиняется законам чисто музыкального формообразования. Нередко в романсе, песне, арии какая-либо фраза (чаще всего первая), связанная с речевой мелодикой данной стихотворной строки, затем повторяется с другими словами и поэтическими строками, в которых подразумевается иная речевая интонация. Иначе говоря, интонация (мотив, фраза), первоначально зафиксировавшая в себе речевую мелодическую линию, превращается в музыкальную тему, которая развивается, повторяется, видоизменяется, не подчиняясь речевой интонации каждой фразы текста.

Подобное расхождение в развитии речевой мелодии и музыкальной темы не воспринимается как нарушение или искажение смысла слов, ибо музыкальная тема вокального произведения

имеет обобщающее значение, а ее развитие раскрывает подтекст, создает общее настроение и «высвечивает» детали своими — музыкальными средствами. Так развивается первоначально связанная с интонацией вопроса и упрека тема романса Чайковского «Забыть так скоро». Постепенно она драматизируется и превращается на кульминации в речитативную фразу-возглас, исполненную страсти и гнева, а в коде, где эта же тема проходит в партии фортепиано (ее смысл снова меняется, выражает уже не протест, но покорность судьбе) и звучит не вопросительно, а утвердительно.

Даже в тех случаях, когда мы слышим совпадение стихотворной и музыкальной интонаций — как, например, в романсе «Я жду тебя» Рахманинова (слова М. Давидовой),— тема, связанная с интонацией возгласа «Я жду тебя», отражает общий характер развития в романсе, общее нарастание экспрессии. С каждым новым проведением повышается ее тесситура, меняется гармония.

Композитор вообще может игнорировать интонацию, фиксированную в знаках препинания, и интерпретировать интонацию вопроса как восклицание, спокойную повествовательную интонацию как вопрос и т. д. Так, в романсе Чайковского «Скажи, о чем в тени ветвей» (слова В. Соллогуба) одинаковая музыка в первой и третьей (репризе) частях приходится на совершенно разный текст, подразумевающий разную речевую мелодическую линию, и, естественно, имеющий разные знаки препинания.

I часть

Скажи, о чем в тени ветвей,
Когда природа отдыхает,
Поет весенний соловей,
И что он песней выражает?

III часть

Скажи! Когда от жизненной тоски
Ты, утомленный, изнываешь,
И злой печали вопреки
Хоть признак счастья призываешь!

Одинаковая светлая музыка возможна и художественно оправданна в данном случае тем, что она отражает текст обобщенно, предвосхищая общий вывод, общую для обеих строф стихотворения мысль о великой силе любви.

И, наконец, мелодическая линия вообще может не вызывать никаких ассоциаций с речевой мелодией. Так, в первой части Каватины и Рондо Антониды из I действия оперы «Иван Сусанин» Глинки «В поле чистое гляжу» речевая мелодия совершенно растворилась в вокальной кантилене.

Рифма — один из важных признаков стихотворной речи. Рифма играет роль не только в ритмическом строении, в композиции стиха. Это также смысловой и интонационный элемент стиха. Соотношение рифмующихся слов по смыслу всегда особенно ярко подчеркивает авторскую интонацию. Например, в стихотворении «Подъезжая под Ижоры» Пушкина особый озорной, легкий, шутливый тон лирики возникает и благодаря лексическому строю (в любовном стихотворении появляются иронические строки «Хоть вампиром именован я в губернии Тверской» или «Упиваясь неприятно хмелем светской суеты»), и благодаря ритму (песенный размер — четырехстопный хорей), и благодаря рифме.

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса
И воспомнил ваши взоры,
Ваши синие глаза

Слова «высокого» стиля *взоры, небеса* рифмуются с прозаическими *Ижоры* и *глаза*. Слово *глаза* в пушкинское время принадлежало к сниженному, обыденному стилю речи. Высокий же стиль представляло слово *очи*. Однако совершенно по-разному звучит рифма со словом *очей* в шутливом альбомном стихотворении:

Вы съединить могли с холодностью сердечной
Чудесный жар пленительных очей.
Кто любит вас, тот очень глуп, конечно;
Но кто не любит вас, тот во сто раз глупей.

и в балладе «Черная шаль»:

С тех пор не целую прелестных очей,
С тех пор я не знаю веселых ночей,
Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.

В первом случае происходит сшибка смыслов: возвышенное *очей* рифмуется с ироническим *глупей*. Во втором случае — в «Черной шали» — рифма *очей — ночей* создает дополнительную скрытую метафору: очи (черные как) ночь.

В музыке аналогом рифмы можно считать, например, повторения мелодического оборота, завершающего предложения (кадансовые обороты). Однако подобные повторы на всем протяжении формы встречаются в основном в куплетной песне, в быстрой танцевальной музыке. В других жанрах и формах они звучали бы неестественно, назойливо. Поэтому и в вокальной мелодии рифма стихотворная сравнительно редко воплощается в рифме музыкальной, то есть в одинаковых или сходных окончаниях фраз. Подобное соответствие стихотворной и музыкальной рифм скорее исключение, чем правило, и применяется оно в качестве особого художественного приема.

Музыкальная и поэтическая рифма часто совпадают, если в мелодии повторяется не только конец предложения или фразы (что соответствует поэтической рифме), но все построение целиком. Так, перекрестный повтор фраз в первой строфе романса Свиридова «Подъезжая под Ижоры» (авав) совпадает с перекрестной рифмой первой строфы стиха. Это совпадение поэтической и музыкальной рифмы особенно ярко выделяет рифмующиеся слова. Однако принцип совпадения рифм в романсе до конца не выдерживается, и в следующих строфах повторы музыкальных фраз-строк не совпадают с рифмующимися строками.

Глава 5. РОЛЬ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ПАРТИИ В ВОКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Инструментальная партия не является строго обязательным компонентом вокальной музыки. В фольклоре большинство жанров не имеют сопровождения. Инструментальное сопровождение в народной музыке чаще появляется в сольной песне или в песенно-танцевальных жанрах. В профессиональной музыке многие жанры, особенно хоровой музыки, не имеют инструментального сопровождения. Такова вокальная музыка средневековья и Возрождения — мессы, мадригалы, канцоны, исполняемые хором или

вокальным ансамблем a cappella. Без сопровождения звучит и древнерусская хоровая музыка, а также канты и хоровые концерты XVII—XVIII веков, русская церковная музыка XIX века[1].

Инструментальное сопровождение возникло как поддержка голоса в сольной песне, затем и как поддержка вокального ансамбля и хора. Роль инструментальной партии может быть достаточно скромной — создавать фон и держать тональность, но может быть и весьма значительной. Нередко главные музыкальные события происходят именно в сопровождении, содержание раскрывается прежде всего в партии оркестра, фортепиано или других сопровождающих инструментов.

Инструменты обладают бóльшими техническими возможностями, нежели человеческий голос. Широкий диапазон, подвижность, легкость смычковых и деревянных духовых инструментов, огромный, равный оркестру диапазон органа или рояля, инструментов, соединяющих подвижность, виртуозность с мощью многоголосного звучания; в ансамбле или оркестре к этому добавляется разнообразие тембров. Поэтому инструментальное сопровождение может одновременно совмещать разные роли: обобщать и детализировать, комментировать, создавать общий эмоциональный тон, настроение, изображать обстоятельства действия и выражать подтекст.

Инструментальная партия допевает, досказывает недосказанное в вокальной партии или предвосхищает, подсказывает вокальную мелодию, вступает с ней в диалог (иногда в спор!), несет в себе выразительность жеста, мимики, движений, рисует детали пейзажа, обстановки действия. Изобразительная музыка в сопровождении, однако, имеет не только и не столько фоновое значение: она раскрывает внутренний смысл, подтекст. Таковы пейзажи в операх Римского-Корсакова и Вагнера.

Сопровождение соотносится не только с вокальной партией (партиями), но часто как бы «через голову» вокальной партии с текстом, с развитием сюжета.

Инструментальная фактура. Фактурой называется конкретный вид изложения музыкальной ткани. Фактура бывает одноголосная и многоголосная. Многоголосная фактура, в свою очередь, разделяется на полифоническую, гомофонную и смешанную. Полифонической является фактура, состоящая из нескольких относительно самостоятельных мелодический линий, координированных между собой. Гомофонной фактурой является фактура, в которой есть главный мелодический голос и сопровождение. Объединяющим, скрепляющим разные планы фактуры моментом обычно является гармония. Гармоническое сопровождение может быть изложено аккордами (ритмическая фигурация, аккордовая фактура) или в виде гармонической фигурации (разложенные

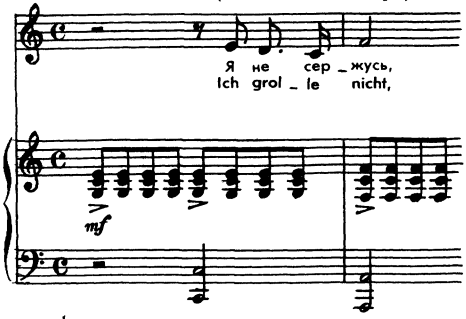
[1] Православная церковь, как известно, запрещает участие инструментальной музыки во время богослужения.

аккорды). И аккордовая фактура, и гармоническая фигурация могут включать в себя приемы мелодической фигурации — проходящие звуки, задержания, камбиату, предъем. Смешанная фактура обычно содержит гомофонно-гармоническую основу. Однако вместо одного (главного) мелодического голоса здесь может быть два или несколько самостоятельных голосов.

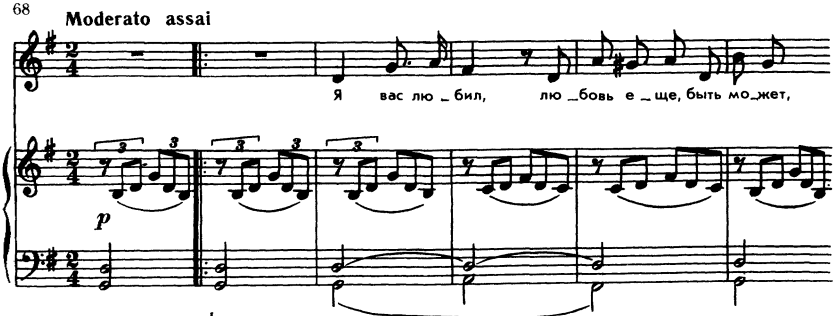
Приведем примеры на разные типы фактуры:

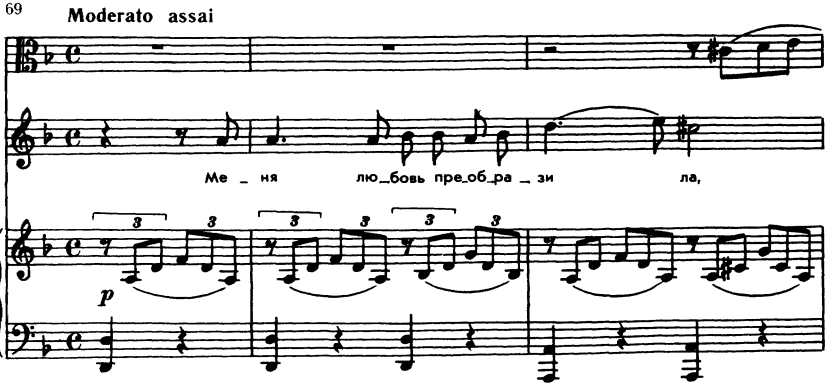
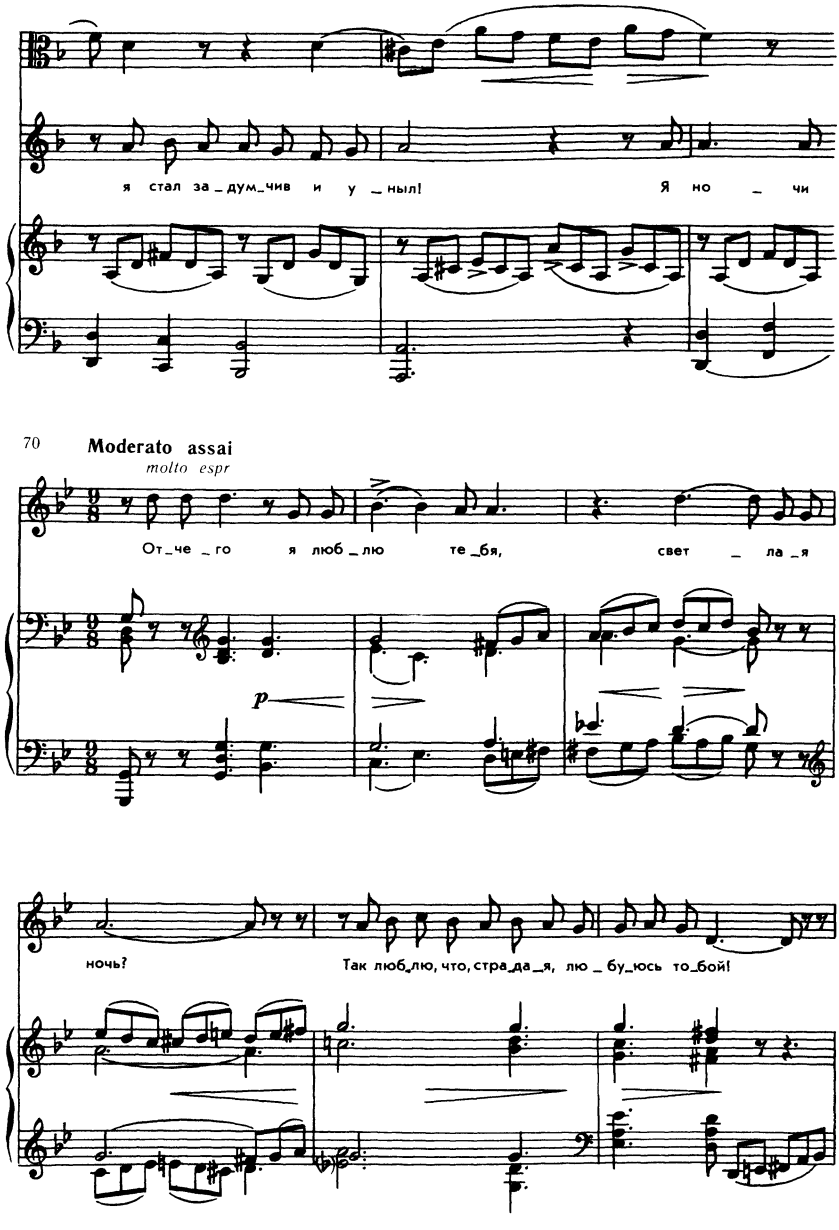
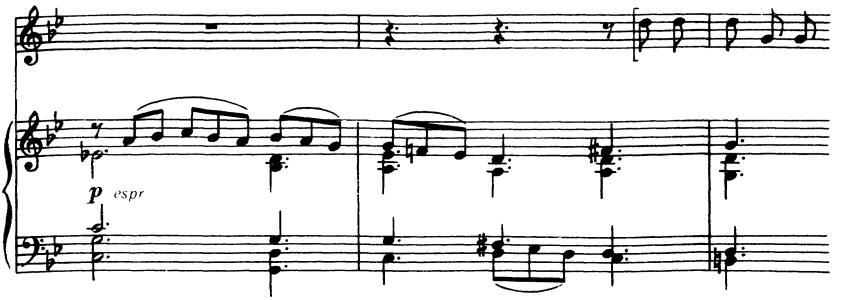
аккордовая

67 **Nicht zu schnell (Не слишком скоро)**

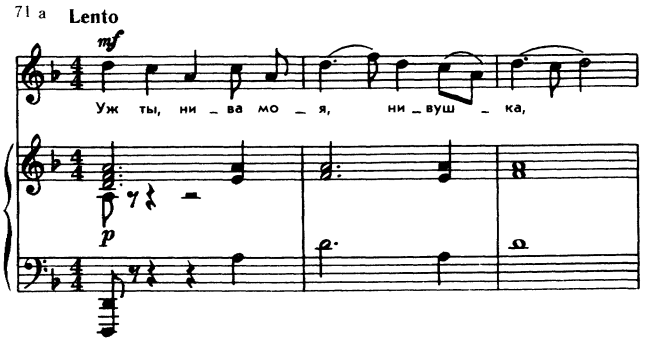
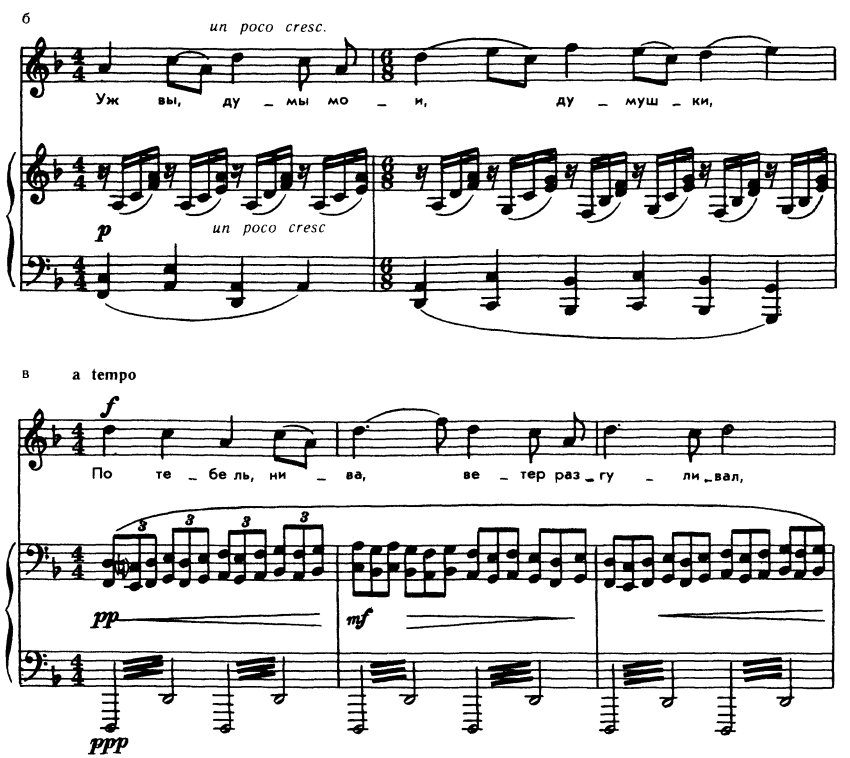


гармоническая фигурация

68 **Moderato assai**

смешанная фактура

69 **Moderato assai**

я стал за_дум_чив и у_ныл!
Я но_чи
70
Moderato assai
molto espr
От_че_го я люб_лю те_бя,
свет_ла_я
p
ночь?
Так люб_лю, что, стра_да_я, лю_бу_юсь то_бой!

В современной музыке встречаются произведения, в которых гомофонная или смешанная фактура не имеет функциональной гармонической основы. Однако основной признак — противопоставление главного (главных) голоса и фона, характерный для гомофонной фактуры,— остается.

Фактура, тип изложения несет в себе неисчерпаемые выразительные возможности. Одна и та же мелодия в одной и той же гармонизации приобретает совершенно различный, иногда противоположный характер в зависимости от изменений фактуры.

В романсе Рахманинова «Уж ты, нива моя» (слова А. Толстого) мелодия, напоминающая протяжную русскую песню, в первой строфе звучит в сопровождении аккордов, лишь поддерживающих мелодию. В начале второй строфы та же мелодия звучит на фоне мрачного, тревожного аккомпанемента (тремоло, триоли секстами в низком регистре). Эпический тон высказывания сменился драматическим.

Тип фактуры не меньше, чем ритм, указывает на жанровые связи. Аккордовая фактура (или бас — аккорд) в ритме $\frac{4}{4}$ сразу вызовет ассоциации с жанром марша. Фактура бас — два аккорда в ритме $\frac{3}{4}$ — с жанром вальса. Фактура гитарная, простая гармоническая фигурация — с жанром городского романса и т. д.

Наконец, смена фактуры всегда означает и смену типа движения, и смену настроения, характера музыки. Неизменность типа фактуры — выдержанный на всем протяжении пьесы, романса, арии тип изложения, тип фигурации — в сочетании с достаточно интенсивным гармоническим и мелодическим развитием создает образ единого, богатого оттенками характера и настроения. Таковы, например, романсы Шумана «Я не сержусь» (слова Г. Гейне), «Вертоград» Даргомыжского (слова А. Пушкина), «Нам звезды кроткие сияли» Чайковского (слова А. Плещеева). И, наоборот, смена фактуры в Песне Варлаама «Как во городе было во Казани» (Мусоргский. «Борис Годунов») все время переключает внимание с одного события на другое. И если в романсе Чайковского единство образа подчеркнуто единством фактуры, а ди-

намика и глубина переживания — средствами мелодического и гармонического развития, то в Песне Варлаама общий характер создает неизменное повторение мелодии и гармонии в каждой строфе, а смена фактуры, напротив, воплощает внешнее сюжетное развитие. Изобразительные моменты в сопровождении связаны прежде всего с текстом, с рассказом о взятии Казани.

Инструментальная партия выходит на первый план главным образом в тех случаях, когда важно усилить, подчеркнуть основное настроение, важную деталь в раскрытии подтекста, а чисто вокальных средств оказывается недостаточно. Подобное «усиление подтекста» с помощью самостоятельного развития партии фортепиано, кульминация которой не совпадает с кульминацией вокальной и оказывается сильнее ее, происходит в романсе Чайковского «Нет, только тот, кто знал» (слова И. Гете). Текст не дает прямых оснований для такой патетически-восторженной кульминации. Однако художественная убедительность, сила впечатления как раз и достигается тем, что за текстом, за словами Чайковский видит страстный цельный характер, сильное чувство любви, радости и страдания. Партия фортепиано продолжает главенствовать и в коде романса. Реплики вокальной партии звучат после кульминации умиротворенно-устало, в то время как начальная главная тема романса в партии фортепиано расцветает как «песня без слов», как воспоминание.

Иногда подтекст контрастирует с прямым смыслом слов (текста). Наиболее наглядно такая роль инструментальной партии (оркестра) проявляется в опере, где оркестр может обнаружить, «сказать» то, о чем умалчивается в репликах действующих лиц. «Разоблачающий» смысл, конечно, может нести в себе не только инструментальная партия, а и проведение темы в вокальной партии. Например, проведение тем начального хора «Родина моя» и темы-предвестницы хора «Славься» в партии Сусанина в сцене его разговора с поляками (Глинка. «Иван Сусанин»). Эти темы показывают слушателю, что согласие Сусанина вести поляков притворно.

Тематизм, самостоятельно развивающийся в партии оркестра, симфоническое развитие в наиболее обобщенной и в то же время конкретной, чисто музыкальной форме воплощает идею оперы. Таково развитие инструментальных тем в операх Вагнера, Римского-Корсакова («Снегурочка», «Садко», «Сказание о граде Китеже»), в «Пиковой даме» Чайковского и многих других [1].

Инструментальные фрагменты в вокальном произведении. И в камерной и в вокально-симфонической музыке (опера, оратория, кантата) есть разделы, предназначенные для инструментальной музыки. Это вступления, увертюры, интродукции, прелюдии, заключения, отыгрыши, постлюдии. Нередко инструменталь-

[1] О музыкальном тематизме, роли инструментальной музыки в опере см. в разделе IV.

ные разделы включаются между вокальными — оперные антракты, интерлюдии, ритурнели (отыгрыши) между строфами песни.

Роль этих разделов зависит и от конкретного художественного замысла, и от их места в форме.

Вступление. Вступительные разделы создают общий тон, эмоциональную атмосферу, настраивают слушателя соответствующим образом еще до того как произнесены первые слова. Слова нередко приобретают тот или иной смысл в зависимости от того, каким было вступление.

Назовем наиболее распространенные типы вступлений.

Вступление-фон. Иногда это лишь несколько аккордов, только намеченный тип фактуры. Но и такое вступление уже создает необходимый эмоциональный тон, и без него первые вокальные фразы прозучали бы психологически неподготовленно, неубедительно. Такого рода вступления очень часто встречаются в старинном бытовом романсе, в романсах русских и зарубежных композиторов: в песнях-романсах Гурилева, Варламова, Вильбоа, в песнях Шуберта, романсах и песнях Глинки и Даргомыжского. Вступление демонстрирует тип фактуры, характерный для всего романса или песни. Даже самый простой «гитарный», вальсовый или маршевый аккомпанемент звучит по-разному в разных песнях.

Вальсовый аккомпанемент в песнях Варламова («На заре ты ее не буди», слова А. Фета), Гурилева («Колокольчик», слова И. Козлова) звучит мягко, элегично, задумчиво, а в романсе Глинки («В крови горит», слова А. Пушкина) — ярко, звонко, приподнято, подчеркивая вакхический характер романса.

Ритм болеро или полонеза придает героический характер и дуэту «Моряки» Вильбоа (слова Н. Языкова), и романсу Глинки «Победитель» (слова В. Жуковского). Но в романсе Глинки гармония с аккордом II низкой ступени передает еще и специфический испанский колорит. Арпеджированное аккордовое вступление к романсу Чайковского «Скажи, о чем в тени ветвей» (слова В. Соллогуба) создает светлое, даже торжественное настроение, ярко подчеркивает светлый мажорный колорит музыки всего романса, а арпеджированные аккорды во вступлении к романсу «На нивы желтые» (слова А. Толстого) звучат мрачно, как звон похоронного колокола, благодаря низкому регистру и минорной тональности (диссонансный II_2 фа минора).

Фактурная формула сопровождения в песне Шуберта «Липа» (цикл «Зимний путь», слова В. Мюллера), «Куда» (цикл «Прекрасная мельничиха», слова В. Мюллера) также создает не только эмоциональный фон, но и вызывает яркие изобразительные ассоциации (шум ручья, трепет листьев). Такая фактурная формула выступает в роли инструментальной темы.

Вступление, построенное на теме, которая потом появится в вокальной партии. Здесь уже сформулирована основная тема всего романса. Тема может быть

изложена широко, значительно развита. Таковы вступления в романсах Чайковского «Мой садик» (слова А. Плещеева), «Разочарование» (слова П. Коллена, пер. А. Горюковой), «Ночь» (слова Я. Полонского), Рахманинова «Не пой, красавица» (слова А. Пушкина). Или представлена лишь одной фразой, предложением, как в романсах Глинки «Я помню чудное мгновенье» (слова А. Пушкина), Чайковского «Ночь» (слова Д. Ратгауза), «Колыбельная в бурю» (слова А. Плещеева), и даже одним мотивом — «Я жду тебя» Рахманинова (слова М. Давидовой).

Самостоятельная инструментальная тема также нередко появляется во вступлении. Ее роль — не только создать соответствующее настроение или предвосхитить вокальную тему. Такая тема может контрастировать с последующей мелодией вокальной партии. Такова, например, вступительная тема в романсе Бородина «Отравой полны мои песни» (слова Г. Гейне).

В романсе Чайковского «День ли царит» (слова А. Апухтина) вступление начинается со своеобразного сосредоточенно-торжественного монолога фортепиано, с «внутренней речи», с невысказанных слов. И только потом, в основной части романса естественно и открыто, как дифирамб, прозвучат слова «День ли царит, тишина ли ночная». Аналогичный «возвышающий» смысл имеет и развернутое вступление в романсе «Благословляю вас, леса» (слова А. Толстого).

Ритурнель и интерлюдия. Ритурнель, интерлюдия, инструментальные вставки (там, где они есть) также всегда органическая часть художественного произведения, они требуют от певца сопереживания, включения в музыку.

Ритурнели, интерлюдии обычно играют роль связок между строфами песни или романса. Интерлюдия нередко повторяет материал вступления и является сама завершением куплета. Одновременно интерлюдии связывают куплеты и строфы, переключают внимание слушателя в иной эмоциональный план. Таков фортепианный отыгрыш-ритурнель, связывающий припев со строфами в романсе «Старый капрал» Даргомыжского (слова П. Беранже, перевод В. Курочкина).

Заключение. Инструментальное заключение имеет функцию досказа, вывода, резюме. И в песне, и в романсе, и в оперных номерах встречаются различные виды заключений:

1. Самый простой представляет собой короткий отыгрыш, подобный вступлению фонового типа, продленный аккомпанемент.

2. Заключение, в котором повторена (с изменениями или без изменений) последняя фраза или предложение вокальной партии: Глинка — «Где наша роза?» (слова А. Пушкина).

3. Заключение-досказ, в котором по-новому развивается музыкальный материал предшествующего раздела. Нередко кульминация всего произведения приходится на такого рода заключения-досказы: Чайковский — «День ли царит» (слова А. Апухти-

на), Рахманинов — «Я жду тебя» (слова М. Давидовой), «Как мне больно» (слова Г. Галиной).

4. Заключение-резюме, вывод, на материале вступления или на новом материале, отделенное кадансом от предшествующего раздела: Глинка — «Я помню чудное мгновенье» (слова А. Пушкина), Чайковский — «Средь мрачных дней» (слова Д. Ратгауза), «Я тебе ничего не скажу» (слова А. Фета).

Раздел II

ФОРМЫ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Глава 1. МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА

§ 1. КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ. ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Простые и сложные формы. Простыми формами называются те, разделы которых членятся на фразы, мотивы и предложения и не образуют форм более сложных, чем период. К простым формам относятся период, простая двухчастная, простая трехчастная, простая одночастная, старинная двухчастная.

Формы, в которых крупные разделы сами написаны в простых, а иногда и в сложных формах, называются сложными. К ним относятся сложная трехчастная, рондо, сонатная форма, рондо-соната, сложная двухчастная. Из полифонических форм к ним относятся фуга, концертная форма.

Особое место в системе музыкальных форм занимают строфические вариационные и сквозные формы — их разделы могут составлять как период, так и форму больше периода.

Простые, сложные строфические, вариационные и сквозные формы относятся к типу одночастных, то есть таких, разделы которых не являются самостоятельными — при слушании такие формы не допускают перерыва.

Циклические формы. Циклической называется форма, части которой настолько самостоятельны, что могут быть исполнены отдельно, а вся форма допускает и даже требует небольших перерывов между частями. Это не значит, что циклическая форма образуется из любых самостоятельных произведений одночастной формы.

Части циклической формы образуют единое целое, подчиненное художественному замыслу. Подобно актам драмы, части циклической формы сонат, симфоний, вокальных циклов, ораторий, опер развивают музыкальный сюжет, образуют целостную форму. Ни в симфонии, ни в опере, ни в других циклических формах невозможно без ущерба для целого выбрасывать или переставлять части (в вокальных жанрах не только потому, что будет разрушен ход повествования, литературный сюжет, но и из-за чисто музыкальных причин). Невозможно, например, представить себе в Пятой симфонии Бетховена или в Шестой симфонии Чайковского

финал вместо первой части, так же как и последнее действие «Кармен» или «Пиковой дамы» вместо первого.

Промежуточными между одночастными и циклическими являются контрастно-составные формы, в которых разделы более развиты и самостоятельны, чем в одночастных (нециклических), но менее самостоятельны, чем в циклической форме. В таких формах часто пишутся оперные сцены. Контрастно-составная форма характерна также для некоторых жанров старинной музыки (токкаты, канцоны) и для инструментальных жанров музыки XX века.

Функции музыкального материала. Под функцией имеется в виду роль материала в форме, его предназначение. Функции разделов формы связаны с этапами процесса развертывания формы: начальным, серединным и завершающим (вступление, экспонирование тематического материала, разработка, связка, новая тема, кода, дополнение).

Функции музыкального материала непосредственно воспринимаются на слух по многим характерным признакам.

В классической музыке, например, для вступлений очень характерно сочетание медленного темпа — действие еще впереди — и неустойчивой гармонии, отсутствие периодичности, в том числе форм периода и предложения.

Для экспонирования, наоборот, характерна уравновешенность построений (форма периода и предложения), экономия средств, простота гармонии, избегание далеких модуляций, опора на T и D.

Для развивающих, разработочных разделов характерна неустойчивость гармонии, частые модуляции, отсутствие периодичности, завершенности построений в сочетании с моторностью ритма (в этом состоит их отличие от вступлений), создающие впечатление ускорения движения.

Для заключительных разделов характерно кадансирование, повторение главных мотивов, вращение гармонии вокруг T, окружение основной тональности посредством отклонений в близкие тональности. Это разделы резюмирующие, подводящие итоги, утверждающие главную мысль.

§ 2. ОБЩИЕ КОМПОЗИЦИОННЫЕ ЗАКОНОМЕРНОСТИ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Отношения между композицией текста и композицией вокального произведения так же сложны и противоречивы, как и отношение текста с вокальной мелодией и сопровождением.

Анализ взаимодействия композиции текста и музыки позволяет глубже проникнуть в сущность художественного замысла произведения, понять его содержание.

Музыкальное развитие в вокальном произведении в основном определяется не звуковой, а смысловой стороной текста, точнее, подтекстом. Именно трактовка текста, выявление подтекста

определяют тот или иной тип развития в вокальном произведении. При этом развитие музыкального материала в той или иной степени всегда является «встречным» – активным, самостоятельным. Самостоятельность музыкальной формы относительно формы текста выявляется по-разному: один из самых очевидных и элементарных проявлений такой активности является повторение одного и того же музыкального материала с разным текстом, что встречается как в песне, романсе, так и в опере. «Встречное» развитие может проявиться также в несовпадении масштабов построений, объединяющих одну мысль, одно настроение. Очень часто в музыке разделы, единые по музыкальному материалу, по характеру, эмоционально обобщают чрезвычайно детализированный, богатый контрастами текст. Так, например, в финале «Патетической оратории» Свиридова музыка поглощает, вбирает в себя не только специфический ритм, но и резкие образные контрасты стихов Маяковского:

В сто сорок солнц закат пылал,
В июль катилось лето
Была жара, жара плыла
На даче было это.

Торжественная, звонкая музыка, великолепно сливающаяся с общим характером текста, заставляет нас пропускать «мимо ушей», не слушать такие фразы, как «На даче было это» или «А низ горы деревней был, кривился крыш корою».

Наиболее гибко и сложно осуществляется взаимодействие текста и музыки. В процессе тематического развития в музыке возникают как бы две линии, два параллельных течения. Тема, характерная интонация, тезис, обобщающий главнейшие черты содержания, возникает вместе с первой фразой, с первыми словами текста (а во многих случаях в инструментальном вступлении). В дальнейшем тематизм начинает развиваться от текста, повторения и варианты темы уже не совпадают с буквальным смыслом слов. Однако общий план развития, преобразования тематизма, общий динамический план в главных важнейших смысловых точках совпадает с развитием текста.

Композиция стиха, его размеры, расположение разделов и их соотношение, строение строф имеет большое значение для построения музыкальной формы. Однако это не прямолинейная зависимость музыки от текста, а сложное противоречивое взаимодействие. Поэтическая строфа представляет собой, как правило, не только формальное (определенная комбинация строк-стихов), но и смысловое единство. Строфа заключает в себе законченную или относительно законченную мысль, объединена общим настроением. В вокальной музыке такая строфа представляет собой музыкально-поэтическое единство, относительно законченный раздел формы. Так соотносятся между собой строфы стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» и так соотносятся между собой музыкальные строфы романса Глинки на этот текст. И поэтиче-

ские и музыкально-поэтические строфы — это стадии в развертывании психологического сюжета.

В романсе Глинки заострен контраст между первой-второй и третьей-четвертой строфами и подчеркнута общность первой и пятой («Душе настало пробужденье») благодаря репризе (повторению музыкального материала первой строфы). И все же в целом композиция пушкинского стихотворения определила композицию романса Глинки.

Разделы музыкальной формы, как правило, совпадают с границами поэтических строф, если поэтическая строфа имеет относительно целостный по содержанию, замкнутый текст.

Сложность и противоречивость отношений между композицией текста и музыки проявляется по-разному в разных вокальных жанрах, а также зависит от индивидуального решения композитором художественной задачи. Для вокальной музыки очень характерно повторение одинаковых музыкальных строф с разным текстом (куплетная песня). Музыкальная строфа отражает текст обобщенно, главную роль здесь играет общее настроение, идея, бытовое предназначение песни. В то же время повторы музыкальной строфы оправданы изменчивостью текста, возникающим каждый раз новым смысловым отношением текста и музыки. В качестве общей основы текста и музыки здесь выступает форма строфы (соотношение строк, их ритм), а не ее конкретное содержание.

В камерной вокальной музыке, в романсе, а также в сольных номерах опер и произведений ораториального жанра музыкальная строфа часто не совпадает со стихотворной. Чаще всего это объясняется тем, что смысловое членение в тексте не совпадает с членением его на строфы. Разделы музыкальной формы соответствуют смысловому, а не формальному членению текста. Несовпадение смысловых границ и границ стихотворных строф приводит к расширению соответствующего раздела в музыкальной форме.

Разрушают строфу также всякого рода повторы слов, строк, двустиший. Обычно это происходит в кульминации или в конце произведения. Как правило, в этих случаях кульминация музыкальная совпадает с кульминацией текста и повторяемые слова оказываются очень важными по смыслу, ключевыми. Например, повторение «моя любовь... моя любовь» на кульминации романса «На нивы желтые» Чайковского (слова А. Толстого) — именно оно раскрывает всю глубину и трагичность переживания. Точно так же повторения текста в заключении обычно связаны с утверждением основной мысли стиха. Музыка при этом может раскрыть иной смысл, иной подтекст, как, например, в заключении романса Даргомыжского «Я вас любил» (слова А. Пушкина). В первый раз слова «Как дай вам бог любимой быть другим» произносятся как бы между прочим, они не выделены ни синтаксисом, ни мелодическим рисунком, включены в общий план мелодической линии. При повторении же эти слова звучат как вывод, как итог благода-

ря тому, что мелодия последней фразы, завершающей вокальную линию, одновременно является и кульминацией романса.

Совершенно разбивается строфа, когда она попадает в диалогическую сцену оперного либретто. Слушая сцену Татьяны с Няней (II картина оперы «Евгений Онегин» Чайковского) мы и не подозреваем о существовании там четырнадцатистрочной онегинской строфы с ее своеобразным чередованием рифм. Текст диалога почти превращен в прозу — настолько непринужденность разговорной речи, введенной Пушкиным в строгие рамки строфы, возобладала в музыке над стихотворной композицией.

Если в куплетной песне длинный текст укладывался в короткий куплет, то в крупных хоровых формах происходит обратное: короткий тезисный отрывок текста, даже два или одно слово (например, Alleluja, Amen) служат основой для монументальной композиции. Художественная целесообразность такого соотношения особенно очевидна в фуге, где основная мысль должна быть предельно четко и кратко сформулирована как в тексте, так и в музыкальной теме. Роль слова в хоровой фуге отчасти напоминает роль заглавия в программной инструментальной музыке. Но в фуге текст все время окрашивается по-разному, в зависимости от развития музыки. Анализ фуги или другой развернутой хоровой формы с коротким текстом ставит специфическую задачу: проследить взаимодействие «неподвижного» текста и движущейся, развивающейся музыкальной ткани. Именно эта непрерывная изменчивость музыки оправдывает повторы текста.

Лаконичность текста в полифонической хоровой форме обусловлена еще и тем, что полимелодическая, полиритмическая фактура не дает возможности прослушать все слова длинного текста, который затерялся бы в лабиринте голосов. Длинный текст естествен в хоровой музыке с синхронным ритмом во всех голосах.

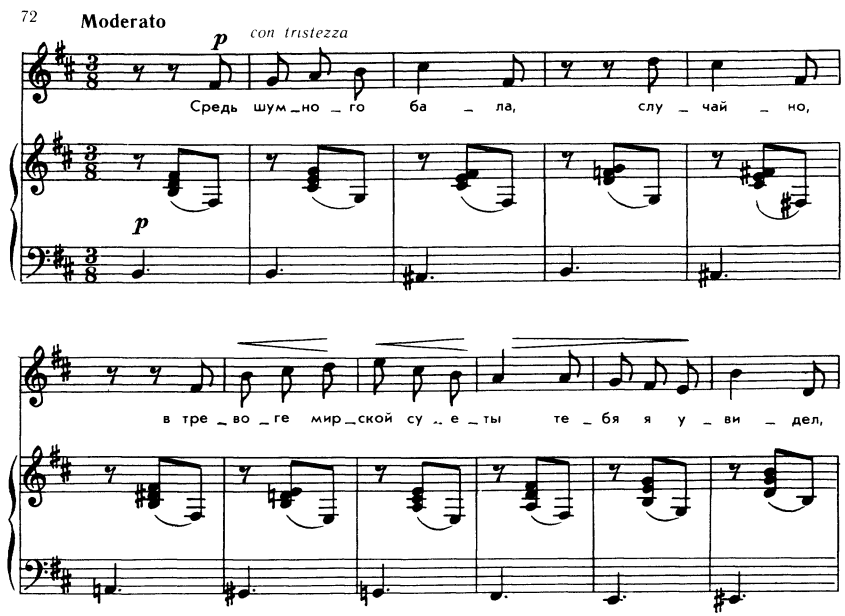
Форма всякого музыкального произведения тесно связана с жанром. В случае, если в тексте есть определенная жанровая основа, возникает возможность использования традиционных, типичных для данного жанра форм в музыке. Образ бала в тексте А. Толстого позволил Чайковскому ввести в романс «Средь шумного бала» не только ритм вальса, но и связанную с танцевальностью квадратность, периодичность, типичные для танцевальных форм.

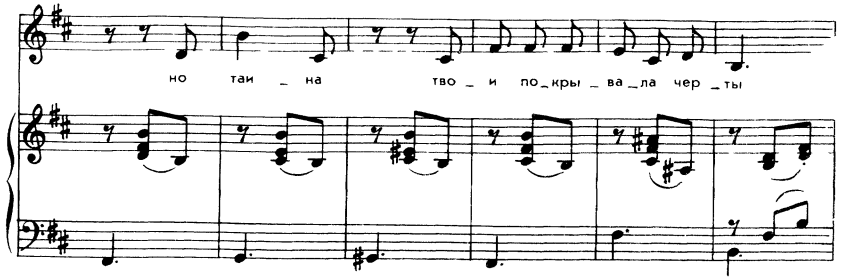
Один и тот же текст может быть воплощен в разных формах (в зависимости от того, стремится ли композитор к созданию обобщенного или детализированного образа).

Куплетная песенная форма, в которой повторяющаяся музыкальная строфа объединяется с разными строфами текста, обладает наибольшими возможностями обобщения образа. Максимально детализированное воплощение текста возможно в сквозной форме, где нет повторений одинаковой музыки с разным текстом, музыка «идет вперед» параллельно тексту. Остальные формы (варьированная строфа, двух- и трехчастная, сложная трехчастная, рондо) равно способны к обобщению и детализации.

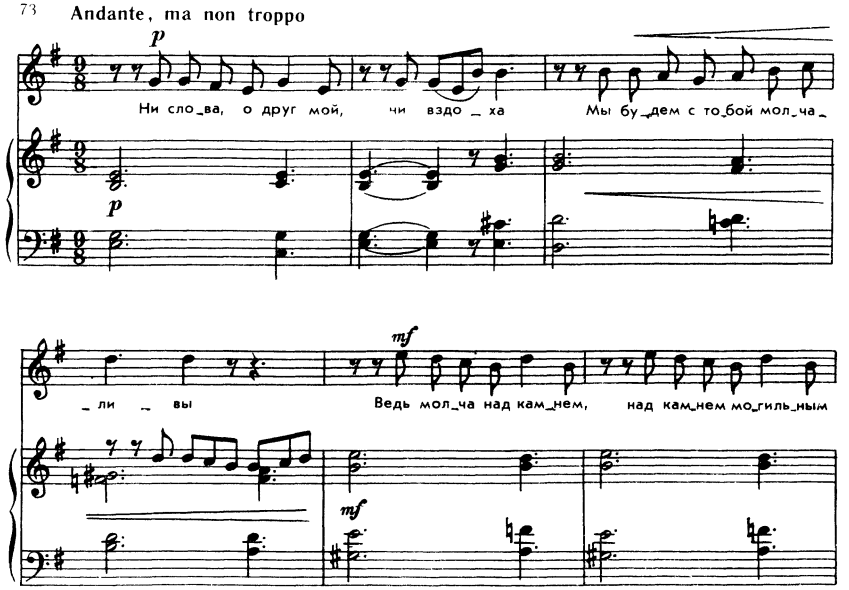
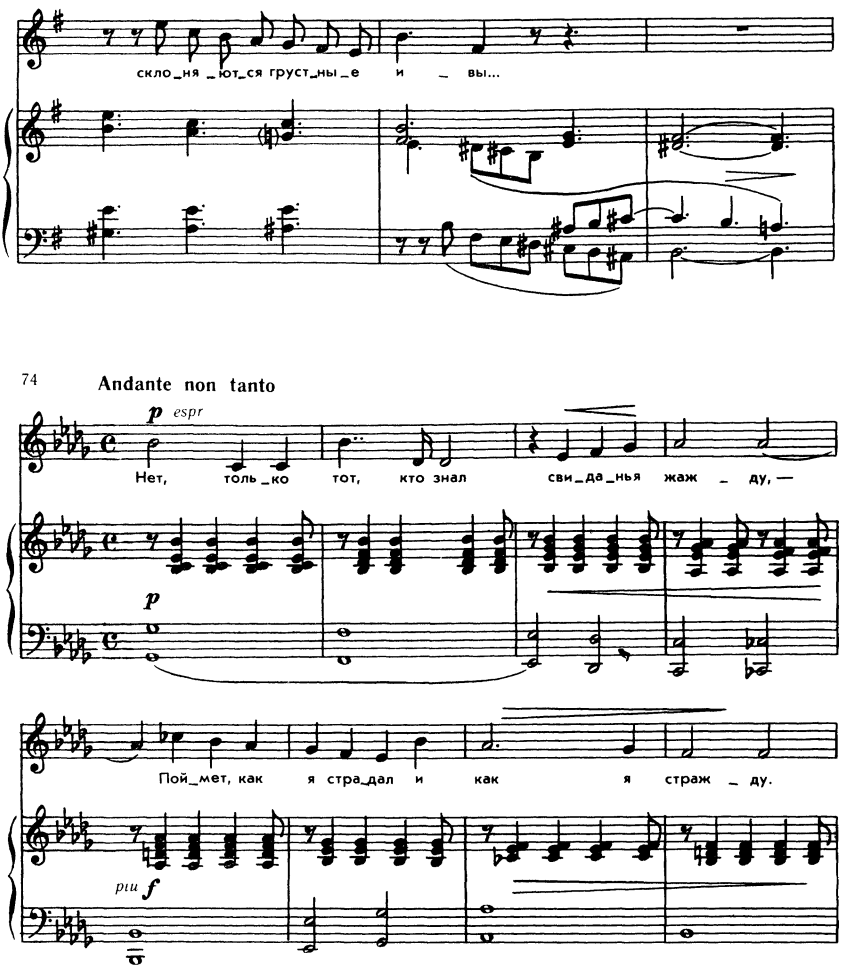
Глава 2. ПРОСТЫЕ ФОРМЫ

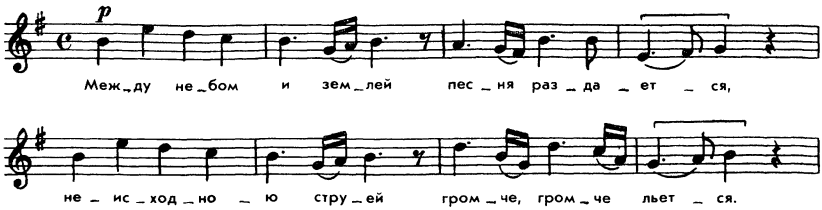
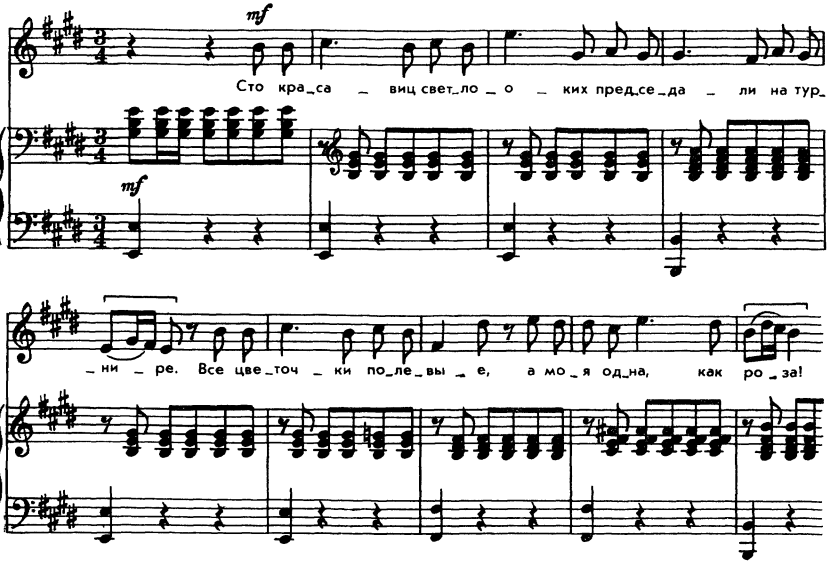
§ 1. ПЕРИОД

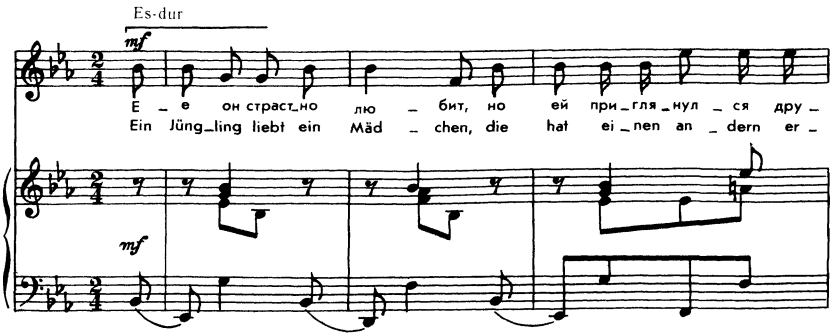
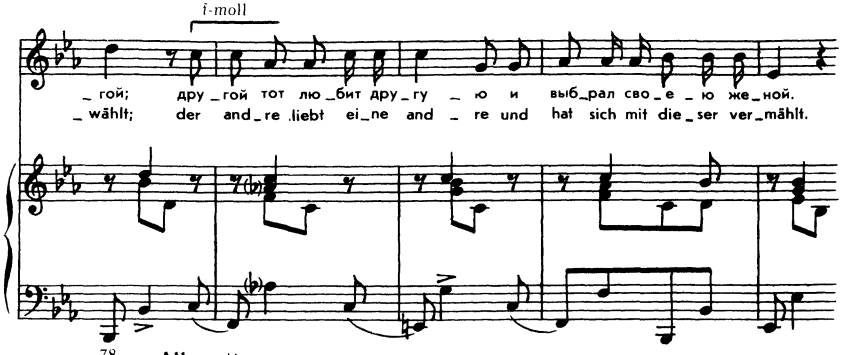
Период — наиболее характерная форма изложения темы в музыке гомофонно-гармонического склада. Составными частями периода являются предложения, отделенные друг от друга каденсами. Предложения, в свою очередь, состоят из более мелких синтаксических единиц — фраз и мотивов. Подобно тому как единство поэтической строфы обусловлено ее смысловой цельностью (единством мысли) и определенным способом построения (например, системой рифменных согласований), период как целое возникает при определенных условиях. Одним из условий является тематическое единство, согласно которому в периоде излагается одна тема. Другое условие — структурное единство, возникающее посредством согласования каденсов предложений: неустойчивому каденсу в середине периода отвечает устойчивый каданс в конце его. Контраст устойчивости и неустойчивости создается обычно сменой гармонии: серединный каданс на доминанте согласуется с заключительным каденсом на тонике [1]. Возможны и иные варианты смены гармонии. Так, например, в романсе Чайковского «Средь шумного бала» (слова А. Толстого) серединный каданс начального простого периода — на I_6D.

[1] Иногда этот контраст создается различием мелодико-ритмического оформления каденсов при неизменной гармонии. В этом случае происходит согласование несовершенного серединного и совершенного заключительного каденсов.

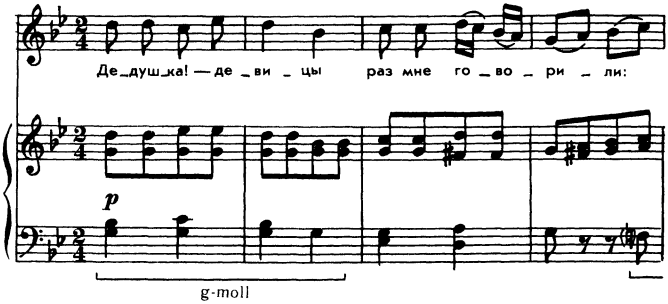


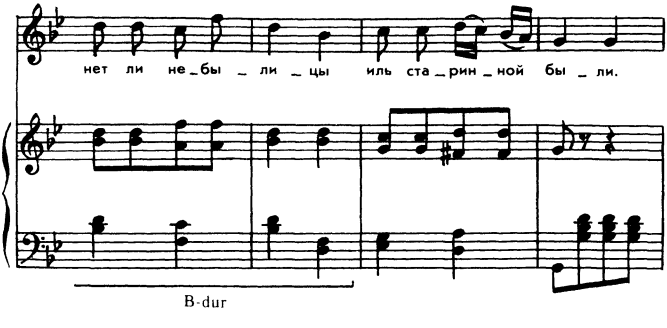
Возможно окончание периода на неустойчивой доминантовой гармонии. В вокальной музыке такой каданс встречается в массовой песне, состоящей из запева и припева, например в «Гимне демократической молодежи» (музыка А. Новикова, слова В. Лебедева-Кумача), «Песне о Родине» (музыка И. Дунаевского, слова В. Лебедева-Кумача). Гармоническая разомкнутость периода-запева служит здесь его объединению с контрастирующим припевом. В камерно-вокальной музыке роль неустойчивого заключительного каданса в периоде более индивидуальна, нередко обусловлена нюансами текста. Так, в романсе Чайковского «Ни слова, о друг мой» (слова А. Плещеева) остановка на доминанте подчеркивает недосказанность, многоточие в тексте (пример 73). Неустойчивая гармония D/II в конце первой строфы романса Чайковского «Нет, только тот, кто знал» (слова Л. Мея, из Гете) придает оттенок томительного ожидания слову «страждл» (пример 74).

73 **Andante, ma non troppo**

Гармоническое согласование кадансов периода иногда подчеркивается их мелодическим и ритмическим сходством. В инструментальной музыке это свойственно темам танцевального характера. В вокальной музыке такая своеобразная кадансовая рифма, взаимодействуя с рифмой в тексте, усиливает ее. Одновременно кадансовая рифма акцентирует характерные выразительные детали вокальной линии. Так, в романсе Глинки «Жаворонок» (слова Н. Кукольника) легкая, парящая мелодия естественно завершается в кадансах начального периода одинаковой фигурой внутрислогового распева (пример 75). Горделивый танцевальный росчерк кадансов в романсе Глинки «Победитель» (слова В. Жуковского) подчеркивает его жанр — болеро (пример 76).

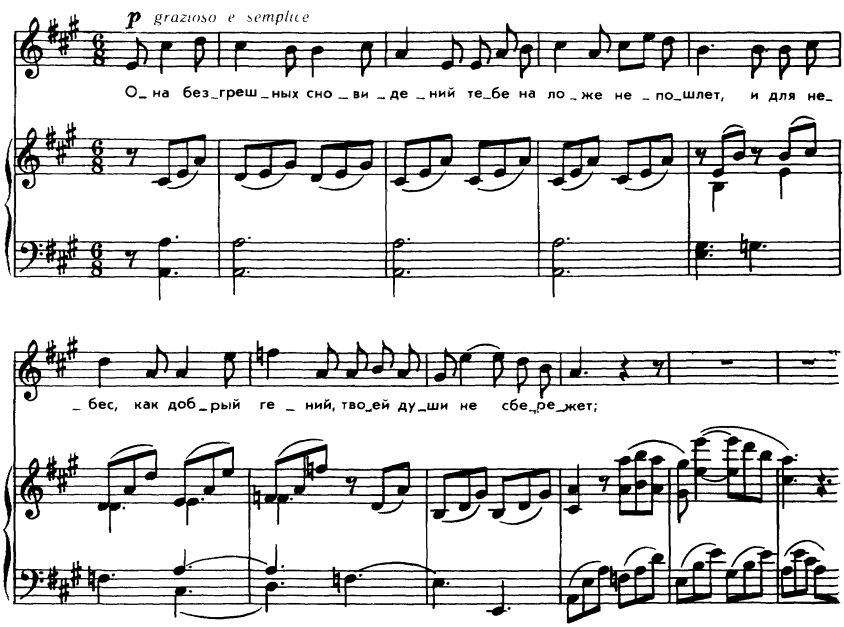
75 **Moderato**

76 **Allegro moderato**

По тематическому развитию различаются периоды повторного и неповторного строения. Второе предложение периода повторного строения может почти целиком повторить первое, за исключением каданса, как в примере 75, или же лишь начальный оборот первого предложения, как в примере 76. Нередко повтор во втором предложении является секвентным. Возможна секвенция в тональность второй ступени мажора, в параллельный мажор. Так, например, в песне Шумана «Ее он страстно любит» из цикла «Любовь поэта» (слова Г. Гейне) секвентный повтор начальной фразы в миноре (Es-dur — f-moll) оттеняет печальный подтекст строк «Ее он страстно любит, а ей приглянулся другой» (пример 77). В романсе Глинки «Дедушка! — девицы раз мне говорили» (слова А. Дельвига) секвенция в параллельный мажор (g-moll — B-dur) во втором предложении создает оттенок параллельно-переменного лада, характерного для русской песни, в духе которой и выдержан романс (пример 78).

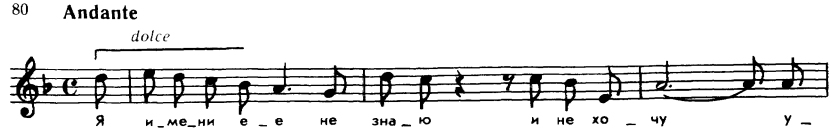
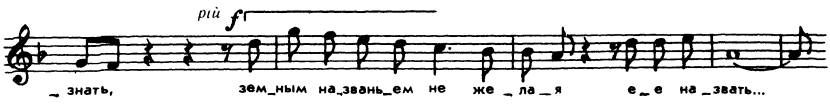
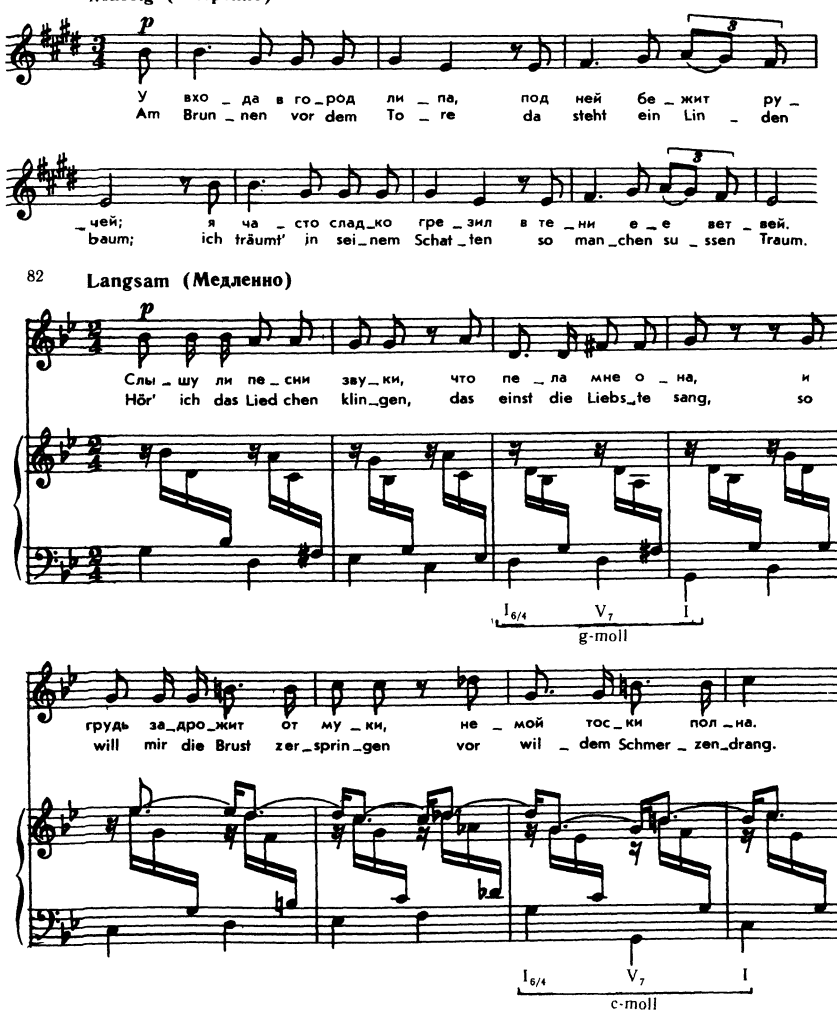
77 **(Не слишком быстро)**

78 **Allegretto**





В периоде неповторного строения тематическое развитие строится на обновлении, второе предложение продолжает первое. Однако развитие происходит на фоне сохранения отдельных характерных элементов темы, намеченных в первом предложении. Так, в романсе Глинки «Не называй ее небесной» (слова Н. Павлова) мелодия второго предложения начального периода опирается на ритмический рисунок первого, сохраняется единая фактура изложения, элегический поворот из A-dur'a в d-moll в начале второго предложения обрисовывает секстовую интонацию, которая является «ключевой» в романсе.

79 **Andante mosso**

Период повторного строения возникает нередко и в том случае, когда второе предложение не содержит ни точного, ни секвентного повтора оборотов первого. При этом ощущение повторности создается благодаря сохранению ритмического рисунка и синтаксиса мелодии первого предложения, звуковысотный контур меняется. Примером может служить начальный период романса Чайковского «Средь шумного бала» (см. пример 72) и ариозо Германа «Я имени ее не знаю».

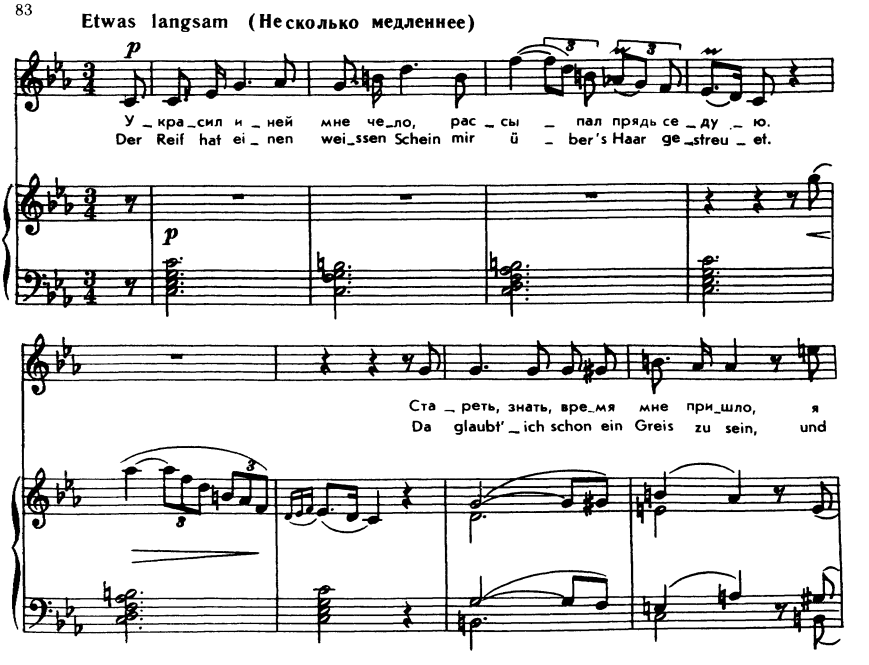
80 **Andante**

В вокальной музыке период может состоять из двух абсолютно одинаковых (включая каденсы) предложений, что для инструментальной музыки является исключением. Подобные примеры мы находим в романсах Глинки «Венецианская ночь» (слова И. Козлова), «Я здесь, Инезилья» (слова А. Пушкина), песнях Шуберта «Спокойно спи», «Липа» из цикла «Зимний путь» (слова В. Мюллера).

В этом проявляется характерная черта вокальной музыки: если инструментальная тема полностью высказывается лишь в рамках целого периода, то в вокальной музыке тема часто концентрируется в пределах его первого предложения. Оно определяет основной характер музыкального прочтения текста: ритм, мелодические обороты, фактуру. Таким образом, замкнутое предложение в вокальном периоде может оказаться более самостоятельным, весомым, нежели в инструментальном. Это качество иногда подчеркивается устойчивостью и серединного и заключительного кадансов периода, обрисовывающих разные тональности, но при этом опирающихся на полный каданс (пример 82).

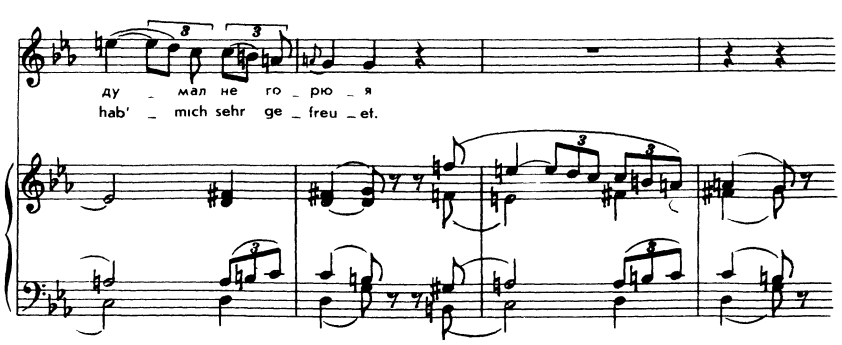
Самостоятельность предложений может быть усилена и характерным для вокального периода фортепианным отыгрышем между предложениями. Такие отыгрыши всегда вносят в тему выразительный нюанс. Так, в «Серенаде» Шуберта (слова Л. Рельштаба) отыгрыш звучит как эхо; в песне «Седины» из вокального цикла «Зимний путь» (слова В. Мюллера) вокальная фраза, повторенная с интонационным обострением в партии фортепиано, сгущает до предела драматическую экспрессию.

Иногда роль периода в вокальной музыке выполняет построение, состоящее не из предложений, а из фраз. Примером может служить тема ариозо Ленского «Я люблю Вас, Ольга» из оперы Чайковского «Евгений Онегин» (пример 84). Ее фразовое строение создает ощущение свободно льющегося высказывания.

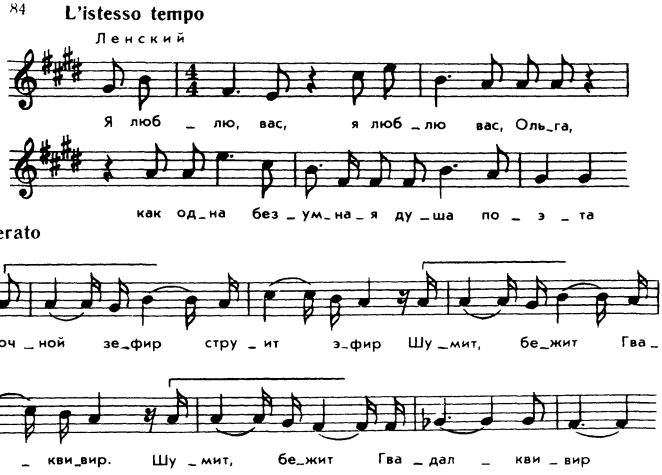
Другой пример — рефрен романса Глинки «Ночной зефир».

83



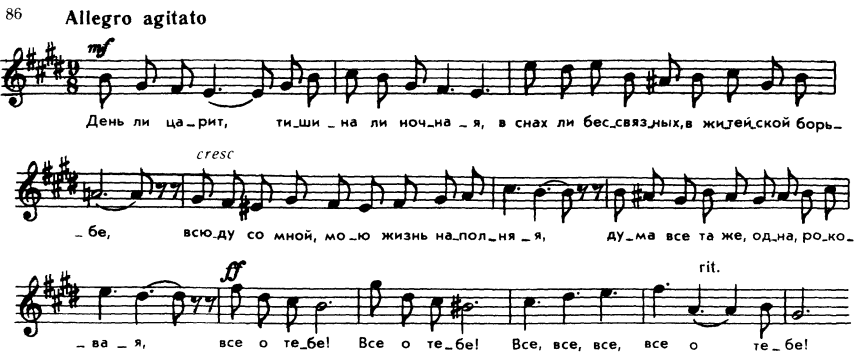
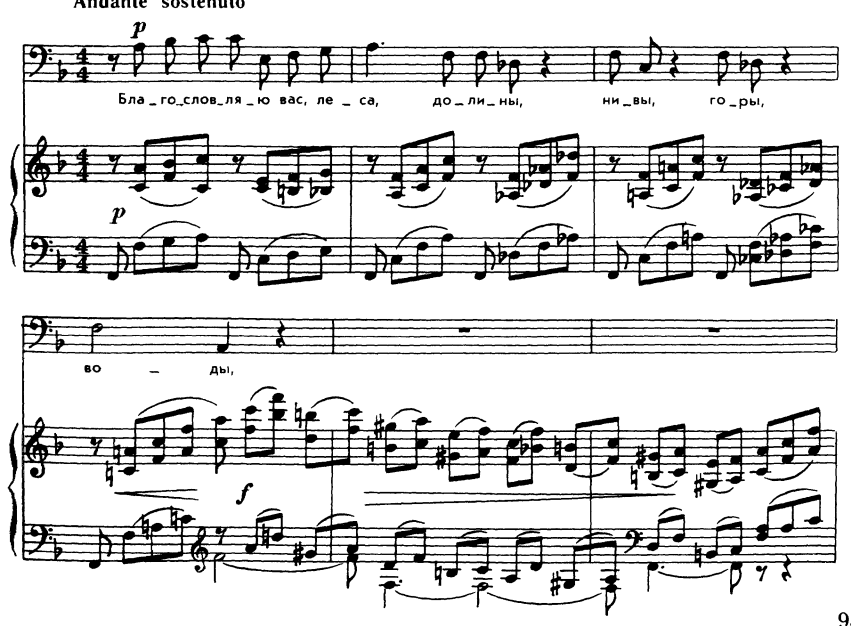
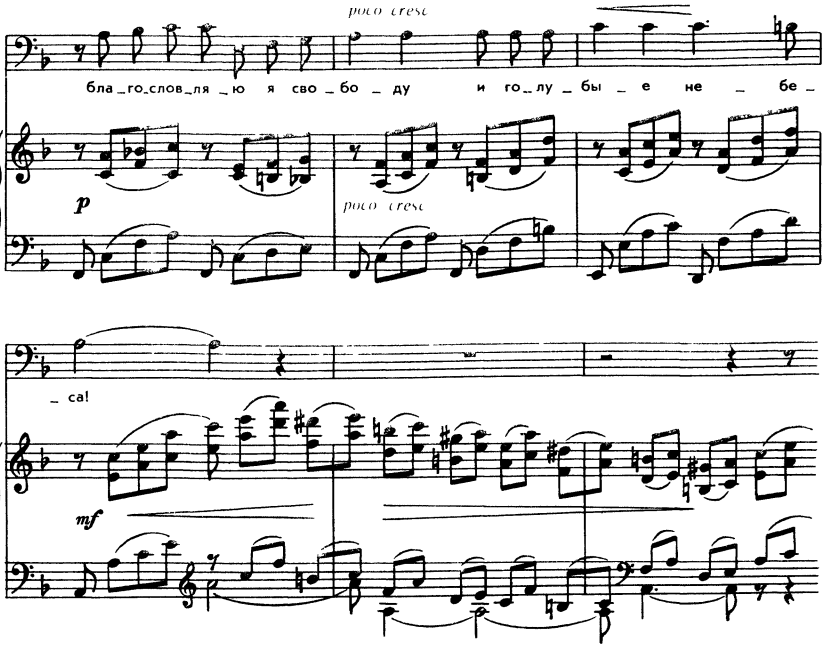
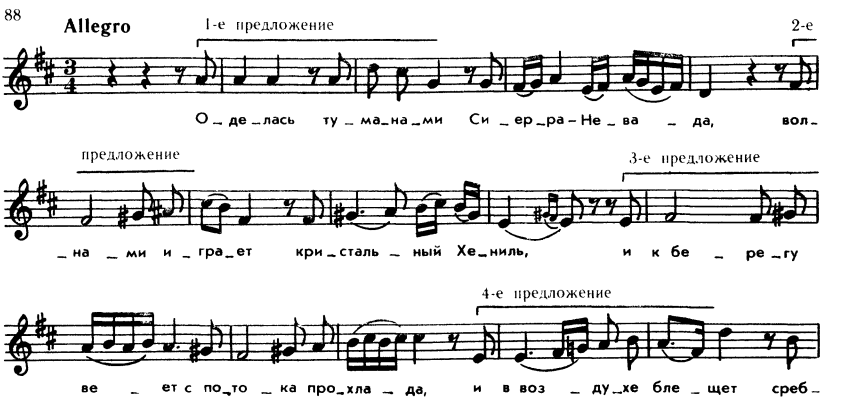
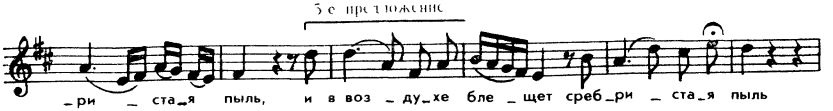


Строфа стихотворения Пушкина, состоящая из подчеркнуто кратких строк, объединяющихся в лаконичные фразы, прочитана Глинкой как построение из трех музыкальных фраз (пример 85).

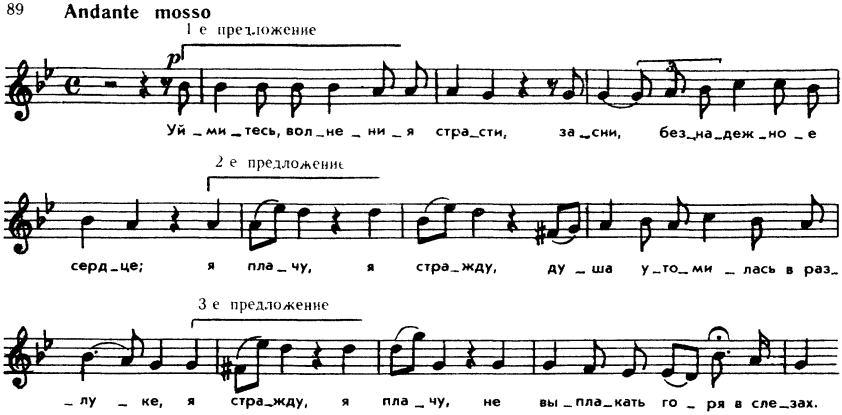


Квадратный и неквадратный периоды. Квадратным является период, состоящий из двух предложений, каждое из которых содержит 4, 8 или 16 тактов (см. примеры 72, 73, 75). Структура такого периода благодаря симметрии отличается устойчивостью, уравновешенностью; это эталон классического периода.

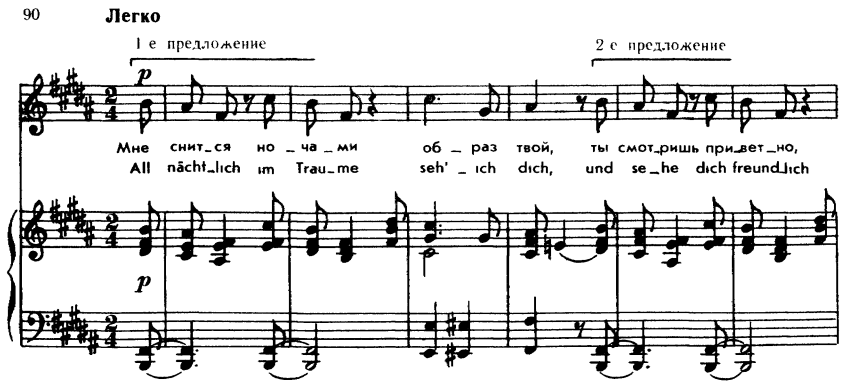
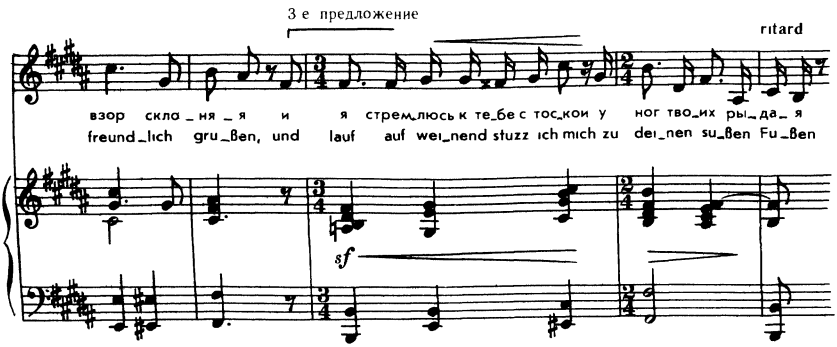
Расширение в периоде. Квадратность в периоде нередко нарушается из-за внутреннего разрастания второго предложения. Расширение второго предложения обычно связано с достижением кульминации. В вокальной музыке расширение часто совпадает с повтором заключительного стиха строфы. Так, в романсе Глинки «В крови горит огонь желанья» (слова А. Пушкина) заключительная фраза в обеих строфах, изложенных в форме периода с расширением, повторяется дважды. Первый раз она звучит с кульминационным подъемом к *фа-диез* [2], при повторе — на скользящих хроматизмах после кульминации (см. пример 52).

В романсе Чайковского «День ли царит» (слова А. Апухтина) расширение во втором предложении связано с экстатическими кульминационными повторами слов «Все о тебе, все о тебе, все, все, все — о тебе!»

Дополнение к периоду — это построение, которое следует после заключительного каданса и выполняет роль подтверждения изложенной темы. Оно обычно основано на каденсирующих оборотах — заимствованных из заключительного каданса периода или же новых. В вокальной музыке дополнение нередко представлено в виде инструментального отыгрыша. Такой отыгрыш может появиться не только после заключительного, но и после серединного каданса периода, например в романсе Чайковского «Благославляю вас, леса».

Период из трех и более предложений встречается в вокальной музыке чаще, чем в инструментальной. В романсе Даргомыжского «Оделась туманами Сиерра-Невада» (слова В. Ширкова) четырехстрочная строфа текста, с повтором заключительного стиха, в музыке соответствует периоду из пяти предложений. Обособление каждой строки текста, «растяжение» ее до масштабов предложения дает возможность детализации мелодического и гармонического развития, отражающего нюансы поэтического текста и создающего живописные ассоциации.



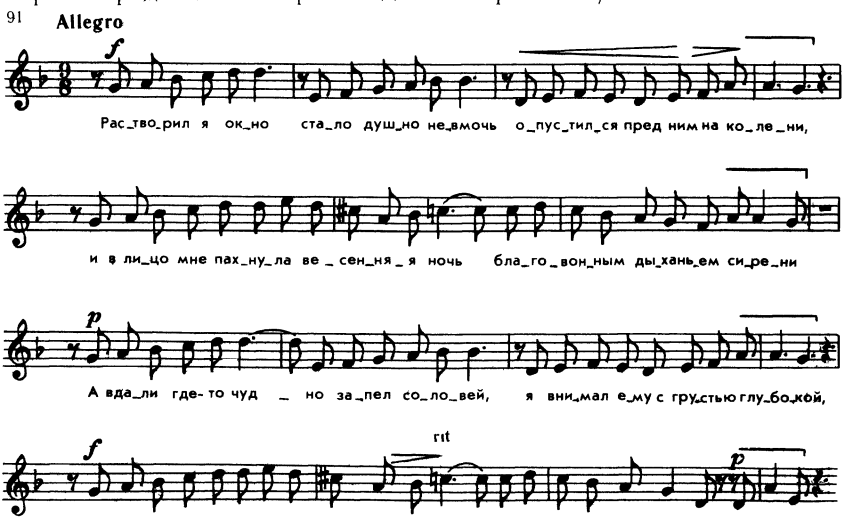
В романсе Глинки «Сомнение» (слова Н. Кукольника) период содержит три предложения. Третье предложение является вариантным повтором второго с кульминационным обострением интонации (в мелодии появляются обороты с ум. септимой, октавой)



В начальном периоде романса Шумана «Мне снится ночами» из цикла «Любовь поэта» (слова Г. Гейне) повтор предложения в музыке сочетается с обновлением в тексте (*музыка* a a b, *текст* a b c). Такое строение периода обусловлено внутренней психологической логикой: зыбкая, призрачная музыка первого и второго предложения – это ограждение видения («Мне снится ночами образ твой»), в третьем предложении («И я стремлюсь к тебе с тоской, у ног твоих рыдая») внезапно прорывается внутренняя боль.



Сложный период. Сложным называется период, в котором каждое предложение, в свою очередь, имеет структуру периода, то есть состоит из двух предложений Объединение предложений сложного периода происходит, как и в простом периоде, на основе согласования кадансов Так, например, начальный период в романсе Чайковского «Растворил я окно» (слова К Р) является сложным Его четыре предложения явно объединяются в пары, образуя два соподчиненных простых периода с согласованием кадансов первый простой период заканчивается на D, в кадансе второго предложения происходит поворот к D/VI



В романсе Чайковского «Средь шумного бала» начальный восьмитактовый период повторяется два раза При повторе второе предложение периода модулирует в параллельный мажор (h-moll — D-dur) Гармоническое различие кадансов позволяет объединить два простых периода в один сложный период Его особенность состоит в том, что оба заключительных каданса простых периодов гармонически устойчивы

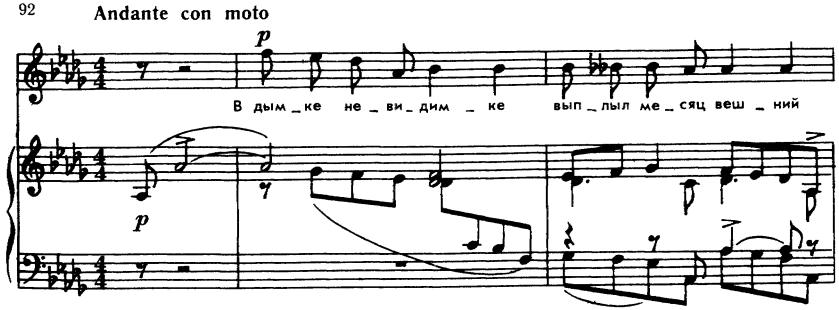
§ 2. ОДНОЧАСТНАЯ ФОРМА

Одночастной называется форма, которая не членится на явно выраженные самостоятельные законченные разделы Она встречается в инструментальной и вокальной миниатюре, иногда является формой куплета

Период в роли одночастной формы. В качестве формы куплета период выполняет ту же функцию изложения темы, о которой шла речь в предыдущем разделе Если же романс целиком представляет собою период, то функции его усложняются период не только излагает тему, но также выполняет роль исчерпывающего ее развития и заключения всей формы В этом случае он нередко представляет собой развернутый по масштабам сложный период Примером может служить романс Грига «Сердце поэта» (слова Г Андерсена) Это большой 35-тактовый период, где каждое предложение соответствует восьмистрочной строфе

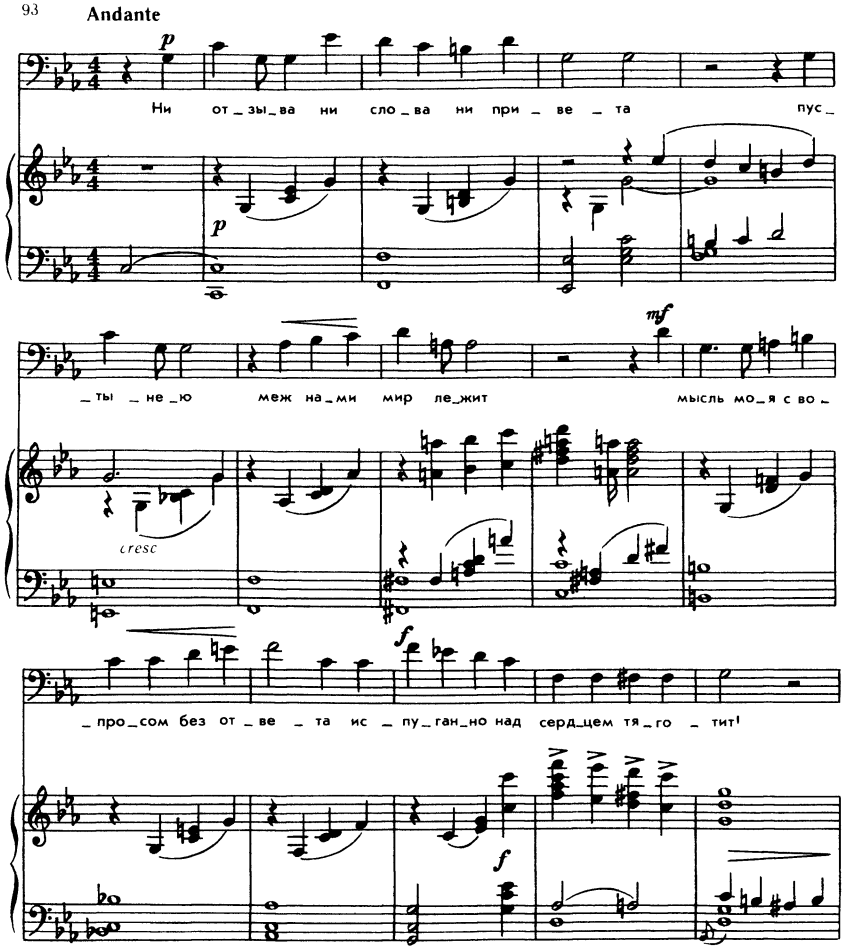
Один из характерных вариантов периода в роли одночастной формы — это развернутый период повторного строения из двух предложений со значительным расширением во втором предложении и дополнением-кодой Рассмотрим два примера такой одночастной формы романс Чайковского «Ни отзыва, ни слова, ни привета» (слова А Апухтина) и романс Танеева «В дымке-невидимке» (слова А Фета) В этих романсах период содержит две строфы текста с повторами заключительного стиха второй строфы Повторы совпадают с музыкальной кульминацией В тематическом развитии каждого романса особое значение приобретает начальная фраза

У Танеева первая фраза — легкое нисходящее скольжение мелодии в диапазоне большой сексты (от III к V ступени) — создает основной образ романса — образ «хрупких видений»



Все последующее развитие вращается вокруг первой фразы Она варьируется и в вокальной партии и в сопровождении, которое то дублирует голос, то образует с ним полифонический дуэт, создавая «тень», отсвет основной мелодии В каждом предложении развитие вокальной линии направлено к возвращению исходной фразы, подчеркивающему рефрен обеих строф «И тебе не больно? И тебе не томно?» В расширении второго предложения

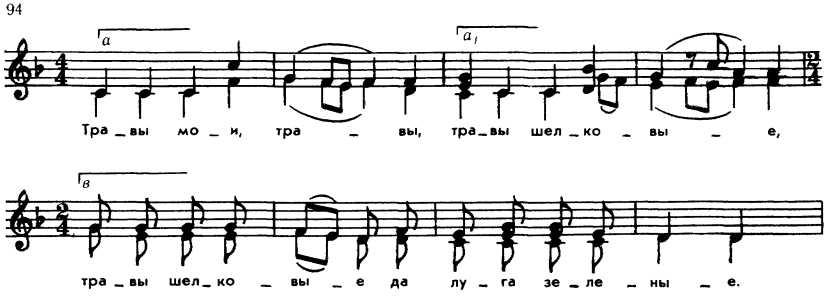
эта фраза повторена с кульминационными изменениями на пол тона выше, с более напряженной гармонией (V_9 II), ритмическим расширением, распевом концовки на нисходящей септиме, солирующим проведением в партии фортепиано Но напряжение быстро гаснет, исчерпывается в многократных повторах начального оборота, который в фортепианном дополнении к периоду постепенно превращается в истаивающую фигурацию

Романс Чайковского «Ни отзыва ни слова, ни привета» — это монолог, в котором постепенно нарастает драматическое напряжение И тематическое развитие, опирающееся на исходную фразу, строится иначе, чем в романсе Танеева Уже в первом предложении, подчеркивая отдельные слова текста, Чайковский дробит начальную мелодическую фразу, выделяет ее заглавный мотив (на словах «пустынею меж нами мир лежит»)

Повтор отдельных наиболее выразительных оборотов мелодии в сопровождении (см. концовки фраз) усиливает экспрессию, создает внутреннее психологическое напряжение.

В начале второго предложения эти повторы усилены более плотной фактурой, динамикой. Так постепенно подготавливается «раздвоение» фактуры: на кульминации у фортепиано возникает своя, идущая навстречу голосу линия — восходящая секвенция на мотивах из основной фразы. В итоге голос и сопровождение образуют два самостоятельных пласта, вступающих в патетический диалог.

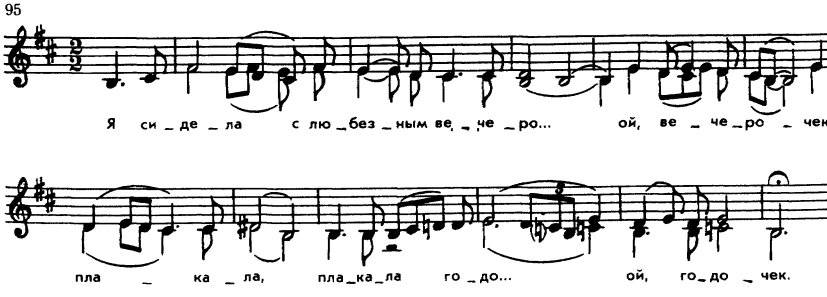
Непериодическая одночастная форма — это свободное построение, складывающееся из цепи фраз, предложений, не образующих периода. Так, например, в игровой, плясовой народной песне куплет часто представляет собою цепь фраз с повторами типа: a a_1 b b_1.

94

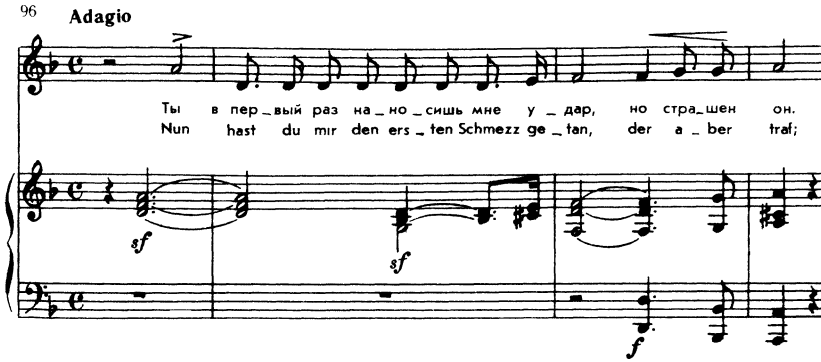


На вариантном развитии исходного мелодического оборота строится одночастная форма строфы и в лирической протяжной песне.

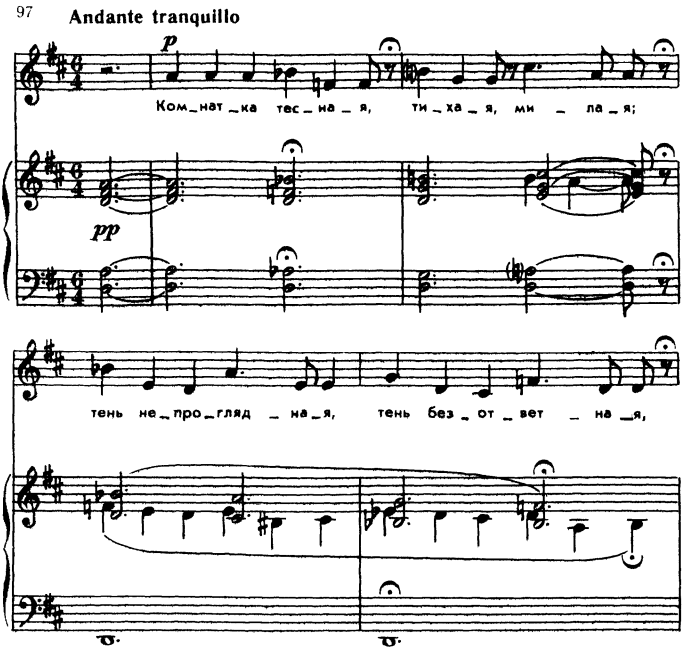
95

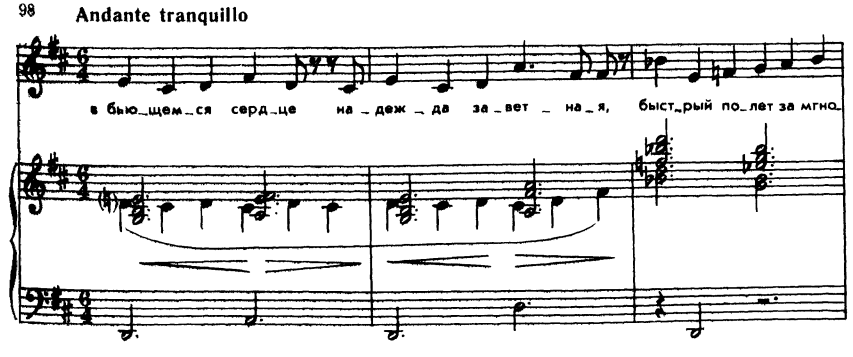


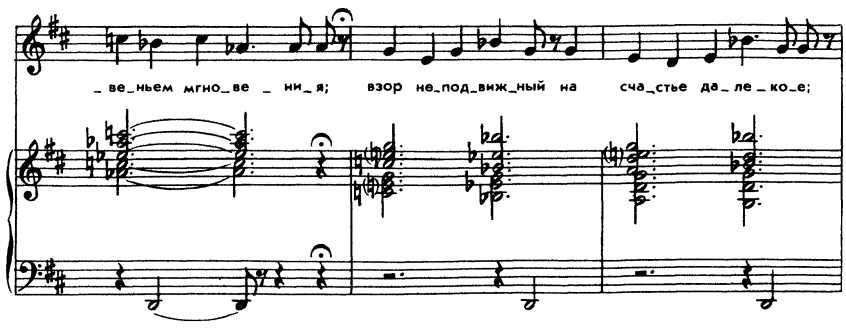
В вокальной миниатюре одночастная форма свободного строения нередко возникает в том случае, когда композитор детально следует за каждой фразой текста. Такая форма встречается в песне Моцарта «Мой тяжек путь» (слова И. Гермеса), в последней песне из цикла Шумана «Любовь и жизнь женщины» (слова А. Шамиссо). Эта песня строится на характерном для вокальной миниатюры XIX века приеме развития, в основе которого лежит мелодическое и гармоническое варьирование исходной музыкаль-

ной фразы, приобретающей значение «микротемы»[1]. Мелодия монолога «Ты в первый раз наносишь мне удар» состоит из шести фраз — соответственно числу строк текста. Основные черты первой фразы — речевой повтор одного тона, скупые выдержанные аккорды сопровождения, объем фразы примерно в 3—4 такта, ее расчлененность, связанная со знаком препинания в тексте,— определяют контур всех последующих. Дважды повторенная начальная фраза образует «экспозицию» песни.

Две последующие серединные фразы выполняют развивающую роль. Мелодия становится здесь интонационно обостренной, напряженной: появляются надломленные хроматические обороты, в гармонии — уменьшенный септаккорд, цепь отклонений (g-moll, b-moll, c-moll), достигнута высотная кульминация (d^2). В заключительных фразах мелодия возвращается к исходному диапазону и основной тональности.

Тематическое значение приобретает начальная фраза и в монологе Мусоргского «В четырех стенах» из цикла «Без солнца» (слова А. Голенищева-Кутузова). Текст стихотворения передает трагическое состояние крайнего одиночества — отрешенности от внешнего мира и полной погруженности в себя, когда ощущение каждого мгновения становится объемным, бесконечным. Музыка воссоздает это настроение в тонких нюансах интонации, создающей иллюзию почти речевого произнесения. Так, по-речевому звучит первая фраза: ее ритмический рисунок повторяет ритм стиха; звуковысотная линия следует естественному при чтении подъему голоса на ударных слогах; выдержаны довольно узкие по диапазону интервалы, близкие к тем, что встречаются в повествовательной интонации (секунда, кварта). Хроматический подъем мелодии (*си-бемоль, си-бекар, до-диез*), окрашенный необычной гармонической последовательностью V_7/II — IV — V_7 на органном пункте тоники, создает ощущение тембрового просветления интонации. Ферматы, паузы выделяют отдельные слова, придавая им весомость и замедляя течение времени.

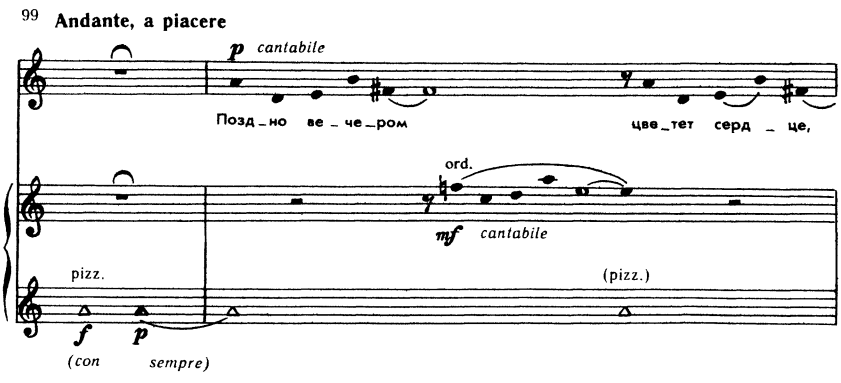
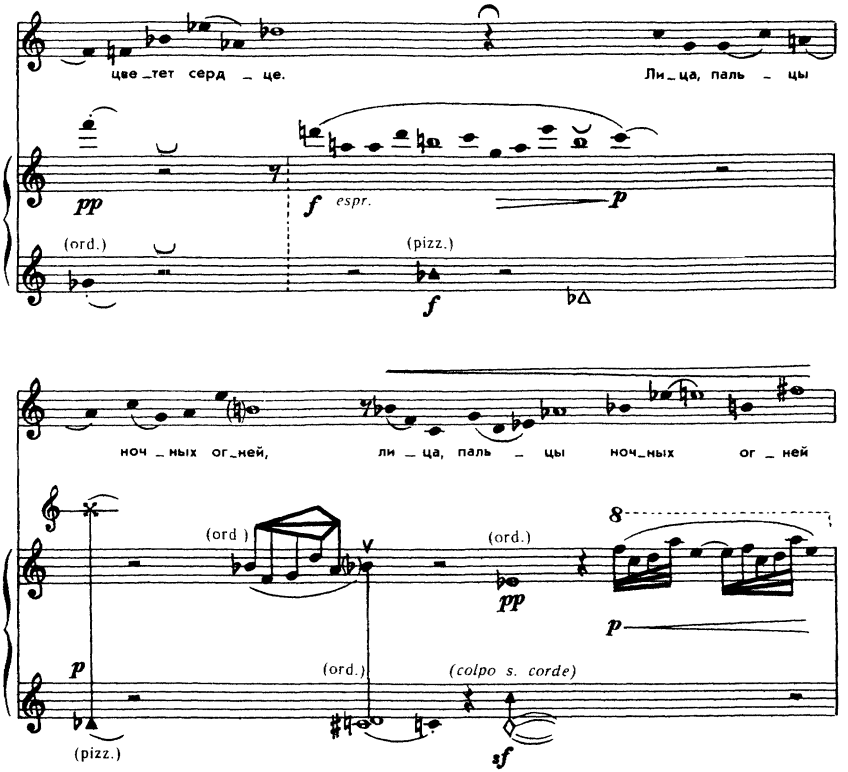
[1] Аналогичное явление было отмечено в романсах Чайковского и Танеева

При всех вариантных изменениях звуковысотного контура, гармонии, отчасти фактуры (появление подголоска в сопровождении) последующие фразы сохраняют избранный вначале тип ритмического рисунка, протяженность фразы, интервалику. Мерцание высоких и низких ступеней тональности D-dur (VI, III, VII) передает нюансы речевого тембра. Так, низкие ступени в гармонии во второй фразе (VI, II) нисходящее движение мотивов — это символ сумрака («Тень непроглядная, тень безответная»). В пятой и шестой фразах мерное движение трезвучий далеких низких ступеней (трезвучия B, Es, As, c) на басовом органном пункте *ре* символизирует состояние, бесконечно отдаленное от реального мира.





Мажорные гармонии четвертой фразы (II_2, V^6, I) создают иллюзию просветления на словах «в бьющемся сердце надежда заветная». Но все это — лишь колебания в пределах единого безысходного монотонного состояния. Оно подчеркивается сохранением некоего «замкнутого круга» интонаций, бескульминационным развитием, монотонностью ритма, неподвижной педалью в гармонии (органный пункт тоники).

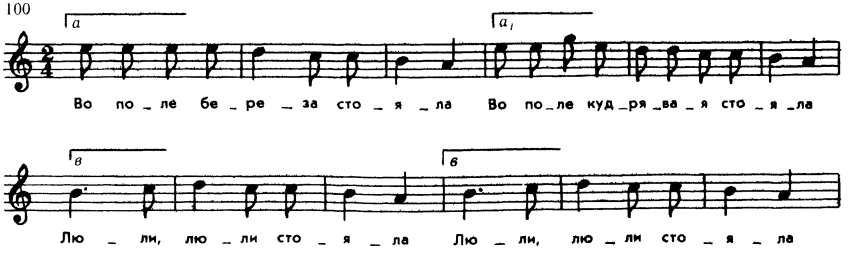
В вокальной миниатюре XX века мы встречаем новое преломление типичного для вокальной одночастной формы приема развития исходной фразы. Оно связано с характерной для музыки XX века чертой, когда тематическое единство всей музыкальной ткани произведения возникает на основе варьирования избранной в данном произведении интервальной последовательности. В вокальной миниатюре такое единство проявляется в том, что и голос и сопровождение развивают одну и ту же начальную музыкальную фразу. Так, например, в первой пьесе из вокального цикла Слонимского «Лирические строфы» (слова Е. Рейна) исходная фраза вначале вариантно распевается в диалоге голос — фортепиано. Затем, на словах «Лица, пальцы ночных огней», распевы в голосе накладываются на образованные из этой же фразы звенящие пассажи у фортепиано, создающие призрачный звуковой образ «ночных огней».



§ 3. ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Простой двухчастной называется форма, первая часть которой (изложение темы) представляет собой период (реже — предложение), а вторая часть (роль которой — развитие и завершение) по сложности не превышает период. Вторая часть может строиться на развитии исходного материала, а также вносить оттеняющий контраст. Обширной областью применения простой двухчастной формы являются бытовые жанры — песня, танец, с которыми и связано ее происхождение.

Простая двухчастная форма в песне обычно связана с куплетом, состоящим из запева и припева [1]. Ее прообразом в фольклорных жанрах — игровой, шуточной, плясовой песне — является форма «пары периодичностей», когда строфа, состоящая из запева и припева, и в тексте и в музыке строится на парных повторах фраз: aa bb.

[1] Подробнее о ней см. § 1 главы 3.

В этой форме намечается характерная функция музыкального припева он имеет кадансирующий, замыкающий характер по отношению к запеву Так, в напеве «Во поле береза стояла» припев охватывает более узкий диапазон, нежели запев, и настойчиво повторяет кадансирующее окончание начальных фраз

Для камерно-вокальной музыки наиболее характерна простая двухчастная форма, в которой вторая часть строится на развитии тематического материала первой и не является (ни в тексте, ни в музыке) припевом Развивающий характер второй части проявляется в неустойчивости звучания возникают отклонения от основной тональности или акцентируются неустойчивые гармонии, в конце второй части происходит возвращение к исходной тональности, к устойчивому звучанию

Части двухчастной формы обычно одинаковы по масштабам Эта симметрия может быть подчеркнута и подобием в строении, когда вторая часть, как и первая, представляет собой период повторного строения из двух предложений (например, в куплетах песни «Дождь слез» из «Прекрасной мельничихи» Шуберта, первом и третьем куплетах песни «Липа» из его цикла «Зимний путь») Развивающий характер второго периода в этих куплетах проявляется в неустойчивости мелодических и гармонических оборотов

Иногда вторая часть двухчастной формы превышает по масштабам первую. Это происходит, в частности, при повторе заключительных строк текста и, соответственно, заключительной музыкальной фразы Выразительные оттенки, создаваемые повтором, могут быть различными В романсе Глинки «Не искушай меня без нужды» (слова Е Баратынского) повтор усиливает кульминационный характер заключительной мелодической фразы («И не могу предаться вновь») В его же романсах «Венецианская ночь», «Жаворонок», повтор подобен небольшому припеву Вносимый этим «припевным повтором» оттенок жанровой песенной формы (куплет с припевом) естественно сочетается с песенной простотой мелодии романсов

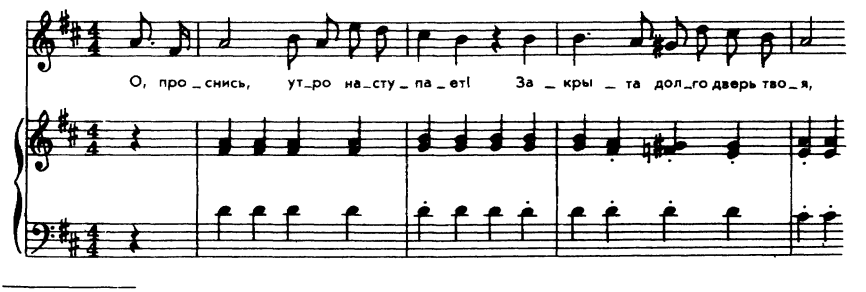
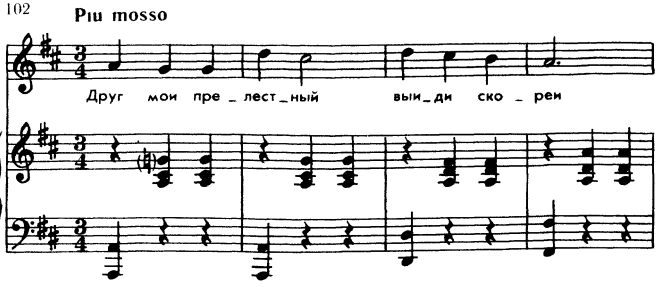
Особой разновидностью простой двухчастной формы является **двухчастная форма с включением** Ее вторая часть — после развивающего построения — содержит повтор одного из предложе-

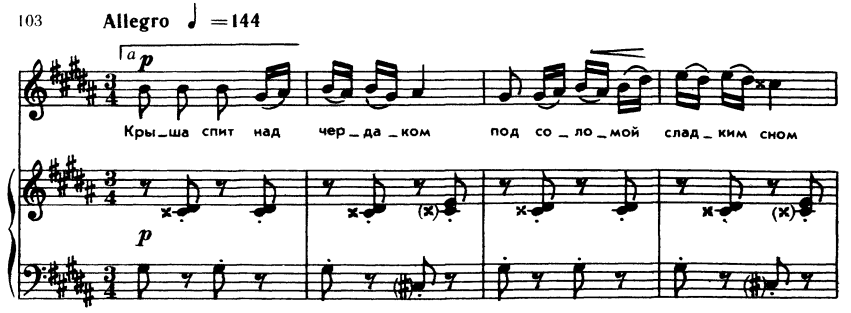
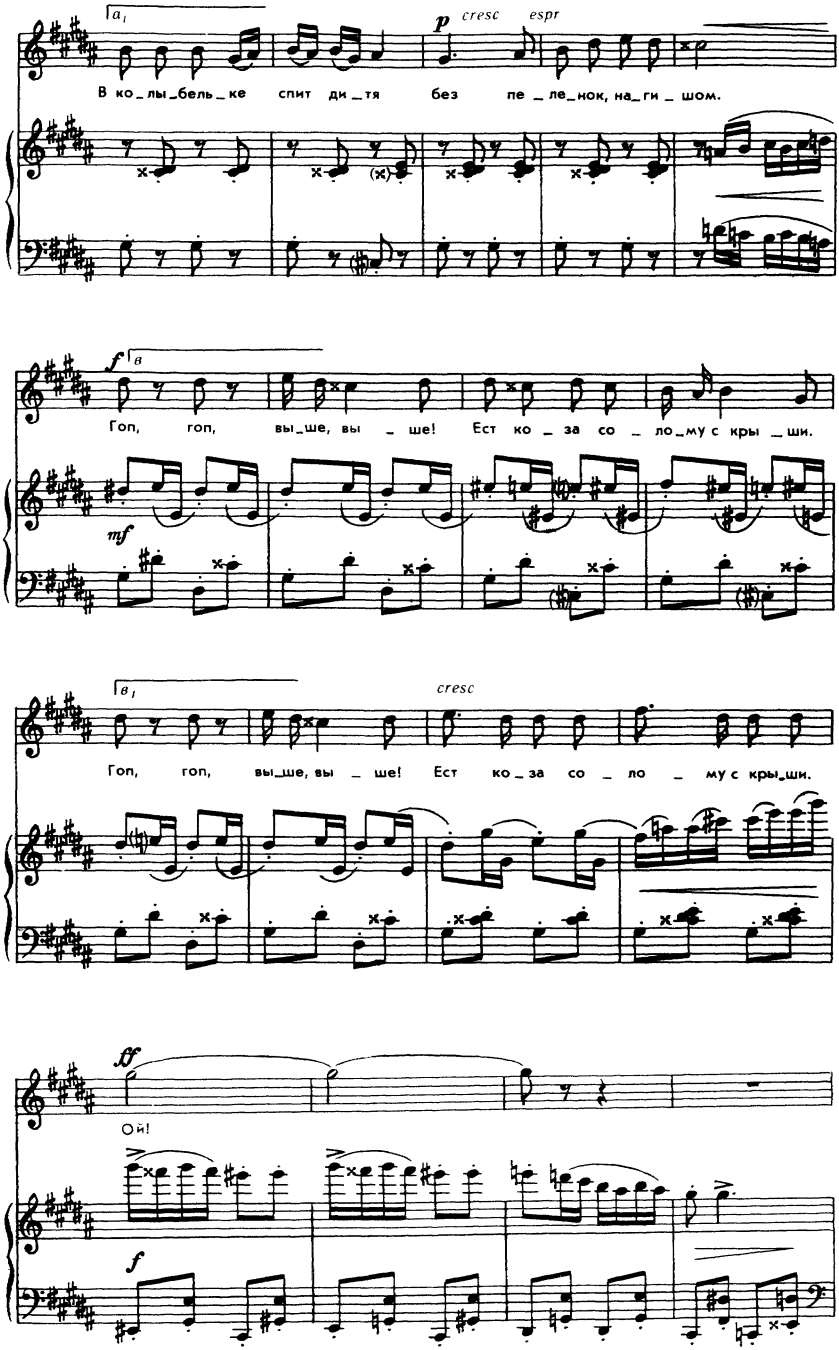
ний начального периода, которое и является «включением» [1] В камерно-вокальной музыке такая разновидность простой двухчастной формы чаще всего связана с текстом, содержащим повтор отдельных строк внутри строфы Так, в песнях «Любимый цвет» и «Зеленая лента на лютне» из вокального цикла Шуберта «Прекрасная мельничиха» повтор в конце каждой строфы слов «ей мил зеленый цвет» — в первой песне и «мне мил зеленый цвет» — во второй песне сочетается с повтором в музыке Повтор в музыке может подчеркнуть смысловую арку между разными стихами, как, например, в песне «Из моих слез расцветает» из цикла Шумана «Любовь поэта» Здесь вариантный повтор предложения начального периода в конце песни оттеняет смысловой параллелизм строк «und meine Seufzer werden ein Nahtigallen chor» («и мои вздохи становятся пеньем соловья») и «und vor deinem Fenster soll Klingen das Lied der Nachtigall» («и перед окном твоим звенит песня соловья»)

Простая двухчастная форма с контрастной второй частью типа припева, характерная для массовой песни, в камерно-вокальной музыке встречается редко Это обусловлено стремлением камерной музыки к отображению индивидуального, единичного, тогда как текст с рефреном-припевом служит обычно воплощению обобщенного содержания

В редких примерах такой формы в камерно-вокальной музыке можно отметить усложненность музыкального языка, более резкий — по сравнению с массовой песней — контраст материала запева и припева

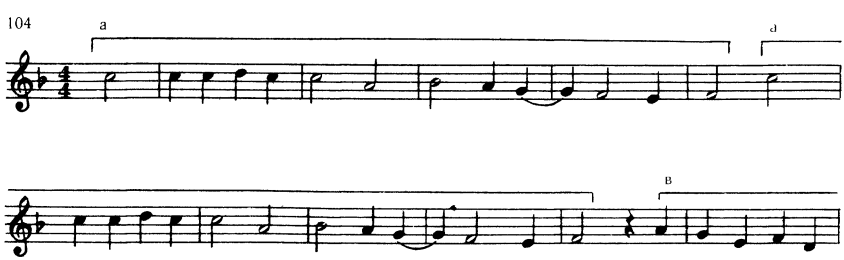
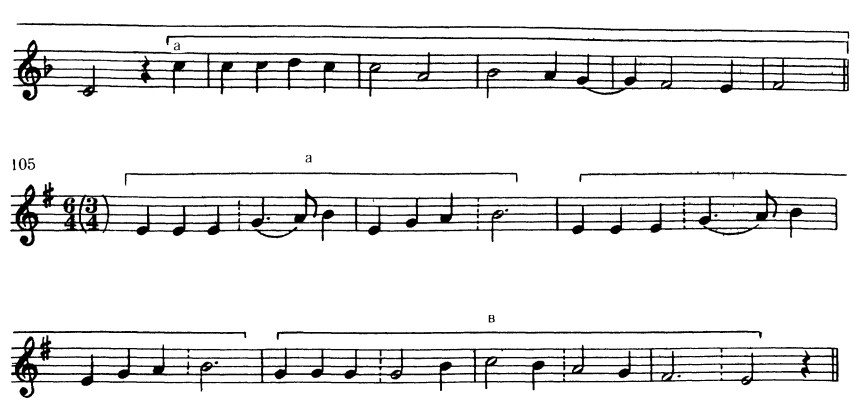
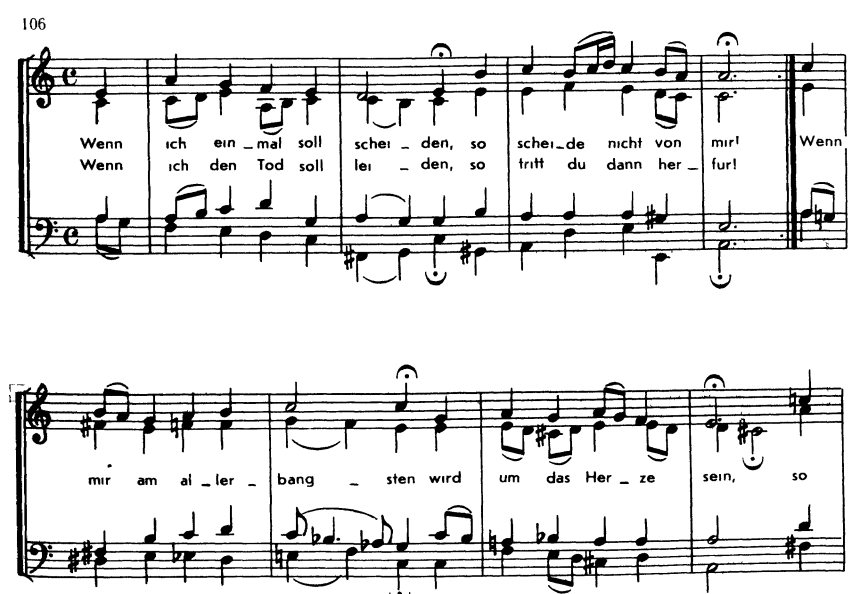
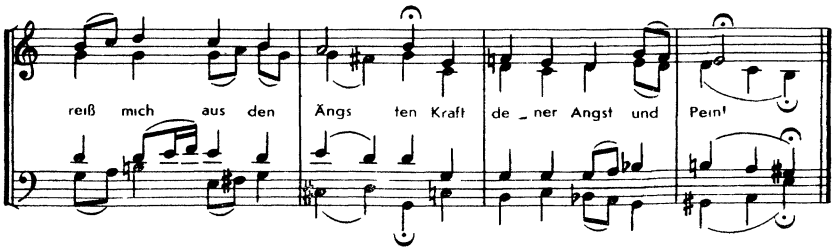
В романсе Даргомыжского «Друг мой прелестный» (слова В Гюго, пер Л Соловцовой) текст содержит повторяющийся рефрен-обращение «Друг мой прелестный, выйди скорей» Даргомыжский трактует рефрен в характере танцевального вальсового припева, что вносит в музыку элемент сценичности Между разделами двухчастной формы возникает яркий контраст лирического ариозо (первая часть) и вальсового припева (вторая часть)

101 **Andante**

[1] Термин принадлежит Ю Н Тюлину (см *Тюлин Ю , Бершадская Т , Пустыльник И , Пэн А , Тер-Мартиросян Т , Шнитке А* Музыкальная форма — М , 1974) В учебнике Л Мазеля «Строение музыкальных произведений» эта разновидность простой двухчастной формы называется «репризной»

Вальсовость припева подчеркнута появлением типичной танцевальной формулы бас-аккорд, сменой размера с четырехдольного на трехдольный, темповым ускорением

В «Песне о нужде» из цикла «Из еврейской народной поэзии» Шостаковича запев и припев куплета интонационно близки друг другу Усложненность здесь проявляется в самом музыкальном языке В мелодии, при общей опоре на простые песенно-танцевальные обороты, чрезмерно экспрессивно выделяются напряженные, надломленные интонации с IV^{+} ступенью на ней происходит остановка в заключительном кадансе начального периода, в припеве она подчеркнута «шутовской» синкопой Нарушена и песенная квадратность, симметричность формы — и в запеве, и в припеве расширено второе предложение В конце припева, на кульминации голос выходит за пределы вокального интонирования, срываясь «на крик» Разрушению песенности способствует и диссонантная гармоническая окраска типичных песенных басовых ходов в сопровождении (I — IV, I — V) Она возникает, в частности, из-за постоянно «внедряющегося» в вертикаль тона IV^{+}, создающего острые секундовые сочетания Все это связано с трагическим подтекстом песня здесь — шутовская маска, скрывающая горечь и отчаяние

a1
p
cresc
espr
В ко_лы_бель_ке спит ди_тя без пе_ле_нок, на_ги_шом.
f
в
Гоп, гоп, вы_ше, вы_ше! Ест ко_за со_ло_му с кры_ши.
mf
в1
cresc
Гоп, гоп, вы_ше, вы_ше! Ест ко_за со_ло_му с кры_ши.
ff
Ой!
f

Контрастная вторая часть может не являться припевом, как, например, в романсе Даргомыжского «Титулярный советник» (слова В Курочкина) Сам контраст здесь обусловлен воплощением зримого «сценического действия», создавая своего рода жанровую сцену Уже в первой части яркий интонационный контраст робкой просительной и властной повелительной фраз рисует портреты «действующих лиц» — титулярного советника и генеральской дочери Мелодия следует речевому ритму текста, сопровождение ограничивается скупой аккордовой поддержкой

Вторая часть — это портрет главного персонажа, робкого, униженного, морально уничтоженного человека Речевой ритм стиха здесь деформируется размер $\frac{6}{8}$ меняется на $\frac{2}{4}$, подчиняясь мерному, «безразличному», однообразному движению, повторяя «покачивающуюся» фигуру ♩♫ Стаккато, неустойчивая гармония (органный пункт доминанты в басу), снятая опорная сильная доля в сопровождении — все это рисует неуверенную, заплетающуюся походку В этом мерном движении выделяются отдельные слова в мелодии появляется «отчаянный» скачок на септиму на словах «и пьянствовал целую ночь» (до сих пор скачки не превышали кварты), увеличенное трезвучие в гармонии оттеняет фразу «и в винном тумане носилась пред ним» Завершают романс интонации первой части, вновь возникающие на заключительных словах «генеральская дочь» Это смысловая и музыкальная арка придает форме романса цельность и единство

Разновидностью простой двухчастной формы в вокальной музыке является **форма бар.** Форма бар состоит из трех строф-куплетов aab Музыка первых двух повторяется с разным текстом Каждая из двух строф мелодически и ритмически не вполне завершена, по количеству тактов она равна предложению Третья строфа b обычно более развернутая (иногда она вдвое больше, чем строфа a), имеет функцию завершения [1]

[1] Повторяющаяся часть a носит название — Stollen (*нем*), а часть b — Ab gesang

Форма бар возникла в музыке средневековья. Она встречается в песнях мейстерзингеров, а также в протестанском хорале. В «Страстях по Матфею» И. С. Баха в форме бар написан хорал № 72. Разновидностью простой двухчастной формы является и форма бар с репризой a a b a Ее отличие от простой двухчастной с включением состоит в том, что первый раздел aa не является периодом, а состоит из двух одинаковых построений, равных предложению или фразе



§ 4 ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Простой трехчастной называется форма в которой первый раздел излагающий тему, представляет собой период (реже – предложение), середина развивает исходный материал или излагает новую тему, а третий раздел является репризой первого В вокальной музыке простая трехчастная форма встречается преимущественно как самостоятельная форма арии, ариозо, романса, Lied и др Чаще всего она однотемна что связано с текстом, воплощающим единый образ настроение

Развивающая середина простой трехчастной формы может быть свободным разомкнутым построением Такие свободные развивающие середины часто встречаются, например, в вокальной музыке Чайковского с характерным для нее ариозным, иногда – приближающимся к декламационному прочтением текста, стремлением передать свободный поток речи Быстрая смена тональностей, секвенции, вычленение коротких фраз, мотивов придают развитию в таких серединах разработочный характер

В романсе Чайковского «Ни слова, о друг мой» (слова А Плещеева) мелодия первой строфы (периода) строго следует синтаксису текста Она складывается из отделенных паузами фраз, сочетая в себе речитативную расчлененность, подчеркнутую скупым аккордовым сопровождением, и единство мелодической волны (подъем к кульминации e^2 и спад) В нисходящем окончании всей мелодической волны и большинства составляющих ее фраз слышна интонация трагической обреченности Во второй строфе эта интонация усилена, ее развитие доведено до кульминации Дыхание в начале строфы становится учащенным, фразы дробятся на отдельные слова, мелодия — на короткие мотивы, вычлененные из концовки начальной фразы романса Волна восходящей секвенции этого мотива подготавливает кульминационный «взрыв» — протяженную ариозную фразу, звучащую предельно обостренным вариантом мелодии начала романса (на октаву выше, с тритоном *до* ^{2} — *фа диез* ^{2} на характерной для музыки Чайковского «ностальгической» субдоминантовой гармонии II) И еще обречен

нее звучит спад — переход в исходный регистр, к речитативу, к точной репризе (повтору первой строфы) [1].

Средний раздел, развивающий исходную тему, может быть построен также в форме периода, в точности повторяющего структуру первого раздела. Обычно это связано с опорой на танцевальный жанр, с характерной для него периодичностью, квадратностью построений. Так, например, в романсе Даргомыжского «Шестнадцать лет» (слова А. Дельвига), выдержанном в характере вальса с чертами мазурки, средний раздел, как и первый, представляет собой 16-тактовый квадратный период. В нем сохраняются и типичная вальсовая фактура сопровождения бас-аккорд, а также ритмические фигуры и гип мелодических оборотов начальной темы.

Опора на танцевальный или песенный жанр, периодичность в строении середины (два четырехтактных или восьмитактных предложения) может сочетаться с ее ладогармонической неустойчивостью (модулированием), разомкнутостью (остановкой на неустойчивой гармонии в кадансе перед репризой). Такие середины мы видим в романсе Чайковского «Средь шумного бала», опирающемся на вальс, в первом куплете песни Шуберта «Шарманщик» (из цикла «Зимний путь»).

Новый материал в среднем разделе вокальной простой трехчастной формы встречается достаточно редко. При этом средний раздел может быть свободным развивающим построением разработочного характера. Примером является ария князя Гремина из VI картины оперы «Евгений Онегин» Чайковского. Текст первого раздела арии и ее точной репризы — это дифирамб возвышенному благородному чувству любви. Мелодия здесь, соответственно синтаксису стиха, развивается плавно и неторопливо, довольно протяженными фразами (у Чайковского ремарка «с благородством, спокойно, но тепло»). Раздел написан в форме большого периода повторного строения, который содержит две строфы текста.

В среднем разделе речь идет о пустоте и суетности света, на фоне которого Татьяна «блистает как звезда во мраке ночи» («Среди лукавых, малодушных, шальных, балованных детей...»). Речь становится более отрывистой и возбужденной. И в музыке начало средней части контрастирует первой: убыстряется темп (più mosso quasi Allegro — вместо Andante sostenuto начала); в аккомпанементе появляется синкопа; мажор сменяется параллельным минором (Ges — es). Изложение здесь неустойчивое, мелодическая линия складывается из коротких фраз и мотивов. Укрупнение фразы в вокальной линии сопровождается имитацией (повтором) коротких мотивов в оркестровом сопровождении, происходит беспрерывное модулирование (es — As — D/Ges — D/es). Все это и создает разработочную неустойчи-

[1] Другой пример разработочной середины — в ариозо Германа «Я имени ее не знаю» из I картины оперы «Пиковая дама».

вость. Своеобразие развития здесь проявляется в том, что неустойчивое движение устремлено к кульминации — «устою». Этой кульминацией становится солирующая ариозная протяженная фраза (аккомпанемент почти снят) на словах «она блистает, как звезда во мраке ночи».

Новая тема в среднем разделе может быть изложена и в форме периода, как, например, в романсе Чайковского «Погоди» (слова Н. Грекова). Предпосылкой возникновения тематического контраста в музыке является текст. Смысл его состоит в противопоставлении быстротечности, суетности человеческой жизни — и вечного покоя природы, воплощением которого становится красота летней ночи.

Первая строфа романса — это лирически взволнованная ариозная мелодия («Погоди! Для чего торопиться! Ведь и так жизнь несется стрелой»), тонально неустойчивая, модулирующая. В среднем разделе, воспевающем звездный покой, тишину летней ночи, интонации начала приобретают иной характер. Контраст достигается прежде всего средствами фактуры и гармонии. Энгармоническая модуляция в торжественный «звездный» Ges-dur (из a-moll'я через D/es), устойчиво выдержанный на протяжении всего среднего раздела, покачивающаяся баркарольная ритмическая фигура в аккомпанементе, органный пункт на T в начале строфы, мягкий VI_6 в роли T — все это придает музыке среднего раздела оттенок возвышенной мечтательности, а в конце строфы — лирического дифирамба. Средний раздел представляет собою период, разомкнутый при повторе в партии фортепиано.

Для обоих вышеприведенных примеров характерно то, что новый материал в среднем разделе интонационно близок исходной теме, и, таким образом, контраст возникает на основе общности.

Реприза простой трехчастной формы в вокальной музыке (как и в инструментальной) может быть точной и измененной. **Точной** является такая реприза, в которой и музыка и текст первого раздела повторяются без изменений. В вокальной музыке она встречается довольно редко, так как точные повторы строф на близком расстоянии для поэтических форм в целом не характерны (если только текст не написан специально для музыки или не приспособлен к ней композитором). В качестве примера можно привести романс Глинки «Я здесь, Инезилья» (слова А. Пушкина), где точная реприза обусловлена строением текста. Она не выписана и обозначена da capo. При этом Глинка повторяет в репризе две начальные строфы текста, совпадающие с музыкальным периодом, вместо одной (у Пушкина).

К точным можно отнести и такие репризы, в которых музыка содержит минимальные изменения, обусловленные заключительной ролью репризы. Так, в арии Гремина из «Евгения Онегина» реприза расширена лишь повтором последней фразы на октаву вниз. Этот повтор в предельно низком для баса регистре придает

особую весомость заключительным словам арии «И жизнь, и молодость, и счастье»

Другой пример — реприза романса Чайковского «Ни слова, о друг мой» В первой строфе ее тема заканчивалась неустойчивым половинным кадансом, в репризе добавлена заключительная, никнущая к тонике фраза Каданс изменен и в репризе романса Чайковского «Не верь, мой друг » (слова А Толстого) Начальный период модулирует в параллельный мажор (cis-moll — E-dur), репризный заканчивается в cis-moll'е

Часто в вокальной простой трехчастной форме точная или содержащая небольшие изменения, не затрагивающие существенных сторон образа, музыкальная реприза сочетается с новым текстом *музыка* a b a, *текст* a b c Здесь проявляется характерная черта вокальной музыки в целом (и куплетной формы — в частности) Уже в начальном построении музыка обобщенно отражает содержание — мысль и настроение текста в целом, что и делает возможным сочетание одинаковой музыки с разными строфами Чаще всего такие безрепризные тексты, трактованные в простой трехчастной форме, выдержаны в едином настроении, и заключительная строфа — и в музыке и в тексте — утверждает основной образ Примеры тому — романс Глинки «Свадебная песня» (слова Е Ростопчиной), романсы Чайковского «В бурю» (слова А Плещеева), «Я тебе ничего не скажу» (слова А Фета), первый куплет песни «Мельник и ручей» из цикла «Прекрасная мельничиха» Шуберта

Измененные репризы. Такие репризы содержат обновление в музыке Амплитуда изменений — от мягких нюансов, деталей — до значительных, существенных превращений исходного материала Изменения могут затронуть мелодию, фактуру, регистр, динамику, масштабы

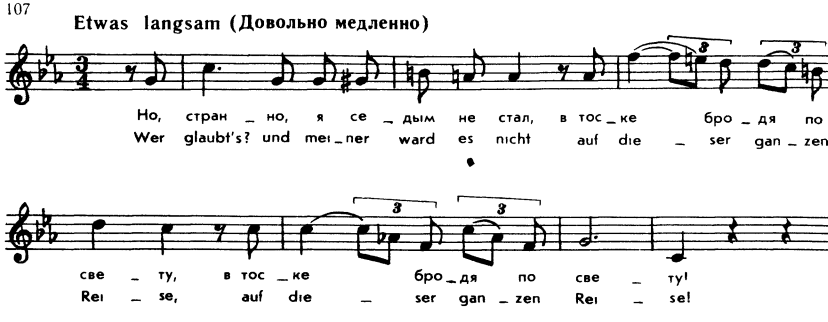
Изменения при сохранении масштабов В романсе Чайковского «Средь шумного бала» (слова А Толстого) новые обороты в репризе тонко передают сложные нюансы поэтического текста Прекрасная незнакомка, встреченная на балу, является одинокому романтическому герою как видение В начальных строфах видение как бы приближается к яви, реальности все отчетливее становятся черты незнакомки Эта светлая явь в музыке прорывается бликами D-dur'а (при основной тональности h-moll) сначала отклонениями, затем модуляцией в конце сложного двойного периода, наконец, устойчивым D-dur'ом в начале среднего раздела романса В репризе — заключительной строфе — настроение меняется образ незнакомки истаивает в печальном полусне, снова превращаясь в мираж Эти нюансы переданы изменениями в мелодии и гармонии второго предложения сложного двойного периода На словах «засыпаю», «но кажется мне, что люблю» вместо пластичных ариозных фраз появляются застывающие на одном тоне речитативные фразы, создающие ощущение оцепенения, погружения в сон Имитации вокальных фраз в партии фор-

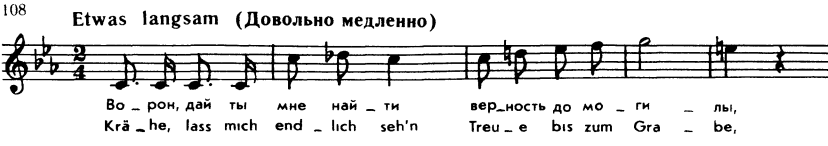
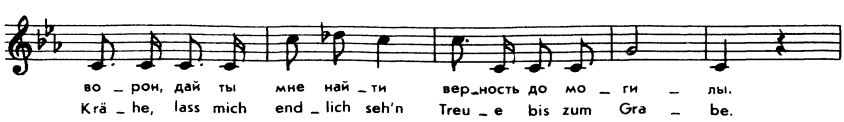
тепиано звучат подобно скользящим теням во сне. Преобладает минор: так, на месте D-dur'а во втором предложении звучит отклонение в минорную субдоминанту (e-moll).

Резкий эмоциональный контраст ариозной распевной (на forte) фразы «люблю ли тебя, я не знаю» и неуверенного, застывающего на доминантовом тоне, произносимого на piano речитатива в заключительных словах романса («но кажется мне, что люблю») передает их подтекст.

Репризы с масштабными изменениями. Изменение масштабов обычно происходит в сторону расширения, связанного с повтором заключительных слов стиха, являющихся смысловым итогом. Музыкальное развитие подчеркивает, усиливает их значение. Масштабные изменения сочетаются с изменениями в гармонии, мелодии, тональном плане репризы.

В песне «Седины» из цикла «Зимний путь» Шуберта начальный период модулирует из c-moll'я в G-dur. Переход в мажор вносит характерный для трагической музыки Шуберта нюанс смирения, покорности судьбе. В репризе второе предложение периода вначале сохраняет мажорную модуляцию — c-moll — C-dur. Но при повторе последней фразы возвращается c-moll («в тоске бродя по свету»), просвет исчезает, трагическое настроение усугубляется.

107

В песне «Ворон» из того же цикла реприза расширена повтором заключительной фразы «Ворон, дай ты мне найти верность до могилы». Первый раз она звучит внезапным кульминационным прорывом: октавный скачок вверх, подъем на crescendo к *соль* [2] преодолевает инерцию обреченной нисходящей интонации начала. И тем трагичнее звучит прерванный оборот в конце этой фразы (V — V/IV) и ее измененный повтор с резким октавным падением к нижней тонике.

108

Расширение в репризе часто встречается в романсах Чайковского, воплощающих напряженные психологические состояния с характерными для них волнами эмоциональных подъемов и спадов. Примером может служить романс «Нет, только тот, кто знал» (слова Л. Мея, из Гете). Его первый раздел — это предложение, заканчивающееся неустойчивым кадансом на D/es-moll (при основной тональности Des-dur). В расширенной до масштабов большого периода репризе музыка варьирует различные оттенки томительного, неразделенного чувства, которым пронизан весь романс: от состояния предельного напряжения — к успокоению в конце. Сначала, на повторе слов «поймет, как я страдал» идет кульминационное нарастание: в голосе скачком появляется самый высокий тон — *фа-диез* ^{2} (VI низкая ступень), что придает мелодии особенно томительный оттенок. В фортепианной партии появляется самостоятельная восходящая мелодическая линия, которая ведет к кульминации, как бы досказывающей уже умолкнувший голос. Это взаимодействие двух линий-голосов продолжается и в третьем предложении репризы, представляющем собой вариантный повтор первого, но уже с кадансом в Des-dur'е. Основная мелодическая линия здесь звучит в партии фортепиано, голос же ведет свою мелодическую линию.

Сокращения в репризе возможны, например, в том случае, когда экспозиция соответствует двум, а реприза — одной строфе текста. Так происходит в романсах Чайковского «Хотел бы в единое слово» (слова Л. Мея), «Нам звезды кроткие сияли» (слова А. Плещеева). Первый раздел в них представляет собой большой период из двух предложений; в репризе дано только одно предложение. Но характерно, что в обоих случаях это предложение содержит кульминационное расширение.

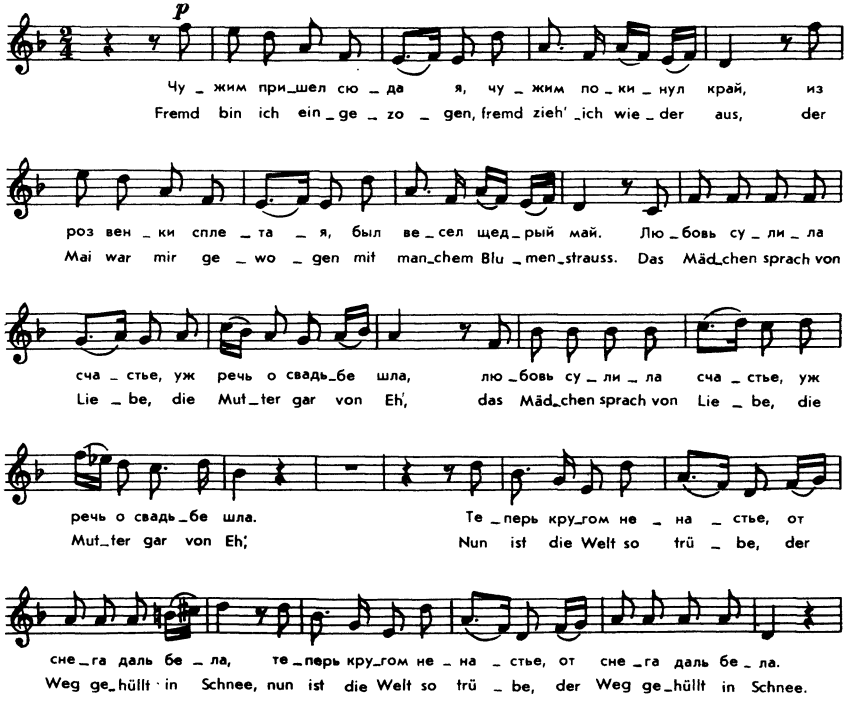
Динамическая реприза. Динамической является такая реприза, все изменения которой превращают ее в кульминационный раздел трехчастной формы. Чаще всего такая реприза расширена по сравнению с первым разделом.

В романсах Чайковского кульминация обычно совпадает с заключительными словами, в кульминационную зону входит и обширный фортепианный отыгрыш, развивающий интонации вокальной партии, например, в романсах «Скажи, о чем в тени ветвей» (слова В. Соллогуба). «День ли царит» (слова А. Апухтина). В первом воспросительное, неустойчивое окончание начального периода дополнено в репризе утвердительной дифирамбической фразой.

В романсе «День ли царит» мелодическое развитие в первом разделе направлено к кульминации в заключительном кадансе.

В репризе кульминационная зона звучит еще более экстатически. Это обусловлено прежде всего изменением мелодического рисунка: оборот, на котором строится кульминационная секвенция, приобретает утвердительный характер, заканчиваясь восходящей интонацией V — I; мелодия подымается до *ля* [2]. Длительное отклонение в тональность C-dur — VI низкой ступени — придает музыке восторженный, приподнятый характер [1].

Тональная реприза. В вокальной музыке встречается разновидность простой трехчастной формы, где заключительный раздел содержит возвращение к исходной тональности (после ее смены в середине) без возвращения мелодии первого раздела. В такой форме написаны куплеты песни «Спокойно спи» из цикла «Зимний путь» Шуберта. Каждый раздел куплета представляет собой повторенное предложение. В среднем разделе происходит отклонение от основной тональности, меняется направление мелодической фразы (восходящее вместо нисходящего). В третьем возвращается тональность d-moll и возникает аналогичное началу нисходящее движение в мелодии.

109 **Mässig, in gehender Bewegung (Умеренно)**

[1] Другие примеры динамических реприз — в арии Ленского из I картины «Евгения Онегина», ариозо Германа из I картины «Пиковой дамы».

В отличие от тематически единой неконтрастной трехчастной формы в песне «Спокойно спи», куплеты песни «Весенний сон» из этого же цикла содержат яркий тематический и ладовый контраст Здесь возникает другой вариант рассматриваемой формы. Резкие смысловые противопоставления в тексте — сладостные грезы, горькая явь, их иллюзорное единство и ирония над иллюзией — обусловливают и музыкальный контраст строф: первая («Мне грезился луч веселый») — A-dur $\frac{6}{8}$, период с расширением во втором предложении; вторая («Пропел петух внезапно») — развивающая середина со сменой минорных тональностей — e-moll, d-moll, a-moll и темповым ускорением; третья («Но кто же там цветами украсил мне окна все») — A-dur — a-moll $\frac{2}{4}$, период из трех предложений, темповое замедление (Langsam). В третьей строфе, выполняющей роль репризы, происходит смена материала. В этой новой теме мерцают отсветы начала (A-dur, опора на сексту V — III) и середины (минорный поворот в третьем предложении). Однако она лишена «полетности» начала из-за смены темпа, размера, ритмической и фактурной трансформации триольной фигуры сопровождения, которая становится здесь — по сравнению с первым разделом — неподвижной, застывая в аккордовом многоголосии с выдержанными педальными тонами. Все это придает новой теме заключительный характер.

Простая трехпятичастная форма. Повтор среднего раздела вместе с репризой образует простую трехпятичастную форму (a ba ba). При этом музыка повторяется обычно с новым текстом — например, в романсах Глинки (на слова Н. Кукольника) «Сомнение» и «Баркарола». В этих романсах средний раздел интонационно близок крайним, что обусловлено характером текста, развивающего единый образ, одно настроение.

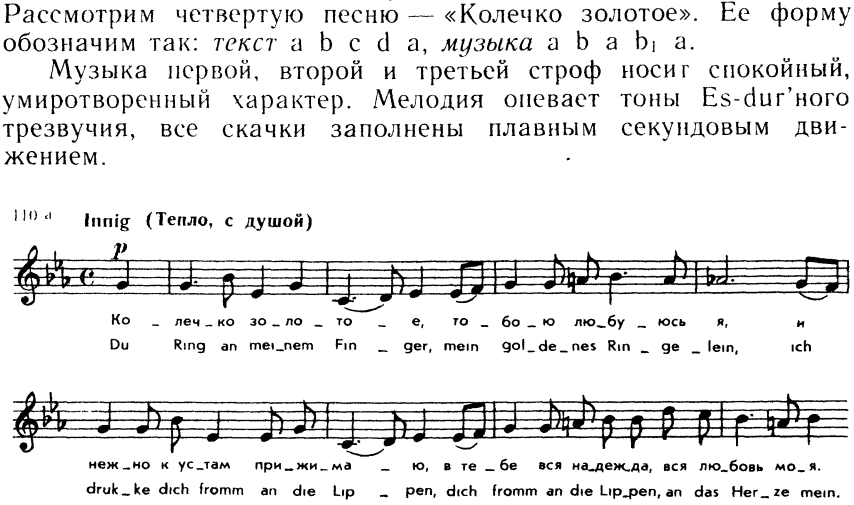
Иное в романсе Глинки «Ночной зефир» (слова А. Пушкина), где сам текст содержит предпосылку живописного контраста «фона» (ночь, шум Гвадалквивира, нежное, чуть слышное веяние воздуха — первая и третья строфа) — и «рельефа» (портрет молодой испанки, серенада, обращенная к ней,— вторая и четвертая строфы). Глинка пишет романс в трехпятичастной форме с контрастной серединой: текст a b a c a, музыка a b a b a.

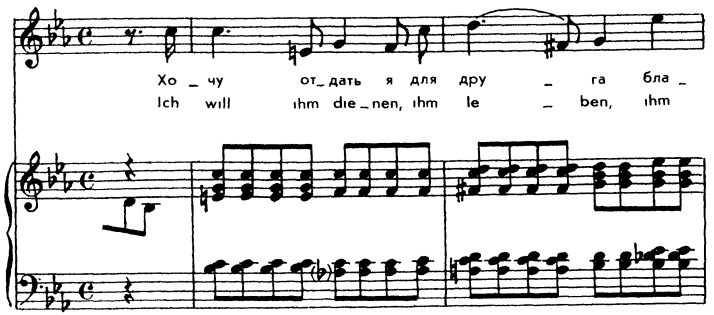
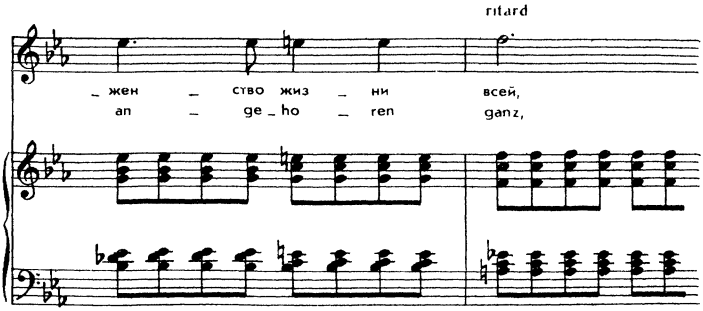
Первый раздел и реприза представляют собой построения из трех фраз. Второй раздел излагает новую тему, контрастирующую началу тонально, фактурно, мелодически. Тональный контраст создается ярким терцовым сдвигом: F-dur — A-dur. Волнообразное движение в аккомпанементе первой строфы сменяется танцевальной формулой бас-аккорд во второй. Мелодия, почти неподвижная, чуть колышущаяся в первой строфе, становится распевной, романсно-серенадной, с испанскими «гитарными угрозами» в кадансах. Самостоятельность середины подчеркнута выдержанной на всем ее протяжении тональностью A-dur, а также

замкнутостью формы: это период из трех предложений (a a a_1), где третье предложение звучит дополнением на тоническом органном пункте, варьирующим заключительные кадансирующие фразы предыдущих предложений.

Простая двойная трехчастная форма (a b a b_1 a) образуется в том случае, когда при повторении обновляется средний раздел. Обновление среднего раздела, а также встречающиеся вариантные изменения в репризах обусловлены смысловым развитием текста. Примерами такой формы являются вторая, четвертая и пятая песни из цикла Шумана «Любовь и жизнь женщины». Рассмотрим четвертую песню — «Колечко золотое». Ее форму обозначим так: *текст* a b c d a, *музыка* a b a b_1 a.

Музыка первой, второй и третьей строф носит спокойный, умиротворенный характер. Мелодия опевает тоны Es-dur'ного трезвучия, все скачки заполнены плавным секундовым движением.



Характер мелодии меняется в четвертой строфе (раздел b_1). Эта строфа, воплощающая чувство восторженного самоотречения («Хочу отдать я для друга блаженство жизни всей»), является смысловой кульминацией.



Мелодия здесь образует волну восходящего, затем нисходящего секвенционного движения, в котором исчезает симметричная расчлененность на одинаковые по протяженности и сходные по рисунку фразы и предложения, как это было в предыдущих строфах. Скачки в мелодии, краткость мотивов, частота отклонений и смен гармонии — все это создает учащенный пульс развития, музыка приобретает характер взволнованной речи. Этому способствуют темповые нюансы — ускорение и замедление, а также смена фактуры, в которой распев сменяется ритмически остинатным аккордовым движением. Во второй репризе движение снова становится спокойным, изменения связаны лишь с заключительным кадансом (период из модулирующего превращается в однотональный).

Глава 3. СТРОФИЧЕСКАЯ, СКВОЗНАЯ И СМЕШАННЫЕ ФОРМЫ

§ 1. КУПЛЕТНАЯ ФОРМА

Куплетной называется такая строфическая форма, в которой одна и та же музыкальная строфа повторяется с разными строфами текста. Куплетная форма, одна из самых распространенных в вокальной музыке, тесно связана с народным искусством. Основной принцип куплетной песни — повторение одного и того же музыкального материала с разным текстом — восходит к древнейшим жанрам народной музыки [1].

В куплетной форме наиболее очевидно, резко выступает различие художественных возможностей и средств музыки и слова.

Сюжет, содержание, развернутое в тексте последовательно, в музыке куплета сконцентрировано, обобщено: куплет вбирает основные черты образа текста, его жанровое содержание. В то же

[1] В народной песне нередко происходит также подстановка нового текста под известный напев. Здесь и музыка и текст связаны с определенным социальным предназначением, с содержанием, характерным для данного жанра в целом.

время музыка, напев песни, соединяясь с каждой новой строфой стиха, звучат по-новому. Это впечатление возникает благодаря тому, что слова оттеняют, высвечивают различные оттенки музыки куплета. В исполнении куплетной песни особенно велика поэтому роль творческой инициативы исполнителя, который может чисто исполнительскими средствами подчеркнуть эти различные оттенки в содержании каждого куплета.

Разновидности куплетной формы. Куплетная форма имеет две разновидности: а) куплетная форма без припева; б) куплетная форма с припевом.

Основной принцип куплетной формы без припева — повторение одинаковой музыки с разным по содержанию текстом поэтических строф. Количество повторений музыкальной строфы зависит от количества строф текста.

Соотношение текста и музыки в куплетной форме отражает следующая схема:

текст	*a b c d e f*
музыка	*a a a a a a*

Границы музыкальных строф не всегда совпадают с границами поэтических строф. Очень часто музыкальная строфа соответствует двум поэтическим (удлинение) либо полустрофе или даже строке (укорочение строфы стихотворного текста). Примером объединения строф текста в одном куплете (удлинение музыкальной строфы) могут служить романсы Глинки «Жаворонок» (слова Н. Кукольника), «Венецианская ночь» (слова И. Козлова), «Дубрава шумит» (слова В. Жуковского), дуэт «Вы не придете вновь» (слова анонима). Примером укорочения (куплет равен полустрофе текста) может служить народная песня «По Дону гуляет», многие протяжные песни, где строфа музыкальная соответствует фразе-строке текста.

Куплетная форма с припевом представляет собой форму, где только одна часть (куплет) повторяет одинаковую музыку с разным текстом. В другой части — припеве — повторяются и текст и музыка. Схема куплетной песни с припевом будет следующая:

текст	*a b c b d b*
музыка	*a b a b a b*

В куплетной форме с припевом не только музыка, но и повторяемая часть текста обобщенно выражают смысл всей песни. Куплетная форма с припевом встречается чаще в народной и особенно в массовой песне, где необходимость повтора не только музыки, но и текста обусловлены социальным предназначением и способом бытования песни. Так, песня с сольным запевом и хоровым припевом часто встречается в массовой революционной песне, в солдатской песне. В опере или оперетте такое строение песни может быть мотивировано также специфическим действием. Куплетная соль-

ная песня с хоровым припевом лежит, например, в основе драматической сцены в опере «Аскольдова могила» Верстовского (песня Торопа с хором).

Куплетная форма в песне. Песня — главная область применения куплетной формы. Четкая, рельефная, запоминающаяся мелодия, многократно повторенная, характерна для всех разновидностей жанра: народной, массовой, эстрадной песни. В древних жанрах фольклора можно говорить о песенной формуле — короткой попевке. Таковы веснянки, колядки и другие обрядовые песни.

Напев былины, который может сосуществовать с разными текстами, способствует запоминанию и сохранению обширных эпических текстов с развитыми сюжетами.

Мелодика куплетной песни опирается на сложившиеся песенные традиции, включает в себя уже известные интонации. Очень часто в основе куплетной песни лежит танцевальный или маршевый ритм. В эстрадной песне наряду с традиционным ритмом вальса или марша часто используются ритмы современных танцев. Четкие ритмические формулы позволяют легче запомнить мелодию и текст песни.

Для куплетной песни характерна сжатость, лаконичность мелодии, способной существовать и без сопровождения. Большинство массовых хоровых и эстрадных песен, написанных с сопровождением, могут быть исполнены и без сопровождения (любительское музицирование) или с другим сопровождением (различные аранжировки эстрадных песен). Мелодия куплета (как и мелодия припева) куплетной песни обычно не содержит ярких контрастов, но для нее типично соединение, синтез разнородных интонаций. Например, соединение маршевого ритма и широкого распева, разговорной речевой интонации с кантиленой, что особенно характерно для песен Дунаевского («Песня о Родине», слова В. Лебедева-Кумача). Широкая распевная мелодия, оправленная в строгие гранитные берега маршевого ритма, в революционных песнях, в песнях Великой Отечественной войны (Александров. «Священная война», слова В. Лебедева-Кумача) и в песнях наших дней символизирует сплав героики и лирики, идею единения общего и личного. Неповторимо-индивидуальный облик песни, свежесть интонации зависят прежде всего от того, как совместятся в песне старые, традиционные, и новые интонации, образные находки композитора. Такими находками, например, изобилует песня Соловьева-Седого «На солнечной поляночке» (слова А. Фатьянова). Здесь и введение в вокальную мелодию ритма и мелодических узоров плясового наигрыша, и характерный ритмический и мелодический перебой — замедление во второй фразе («дугою выгнув бровь»), и синкопы в припеве («играй, играй, рассказывай»). Распевность мелодии и упругость ритма, мягкий юмор позволяют нам как бы «увидеть» героев песни, услышать разговор «гордой» дивчины и лихого парня-гармониста.

В некоторых случаях даже не очень оригинальная сама по себе мелодия вместе с текстом обретает выразительную силу. Так, в песнях Булата Окуджавы и Владимира Высоцкого мелодия не отличается оригинальностью, но именно благодаря ей — во взаимодействии текста и музыки — раскрывается глубинный смысл песни.

В куплетной песне с припевом допускается и обычно предполагается контраст между куплетом и припевом. Образ песни складывается из двух контрастных частей, дополняющих друг друга. Контраст между куплетом и припевом достигается разными средствами. Например, контраст темпа (Дунаевский. «Курортная», слова В. Волженина): быстрый запев — медленный припев или, наоборот, медленный запев — быстрый припев (народная песня «Рябинушка»); контраст лада: мажорный запев — минорный припев (Соловьев-Седой. «Играй, мой баян», слова Л. Давидович) или, чаще, минорный запев — мажорный припев (Пахмутова. «Я — комсомол», слова Н. Добронравова); контраст ритма и метра (изменение метра или ритма в припеве). Часто все эти средства (темп, лад, ритм, мелодия) объединяются.

Контраст между куплетом и припевом может быть достигнут с помощью одного лишь противопоставления солиста и хора. В этом случае обычно хор подхватывает и повторяет мелодию солиста — последнюю строфу или половину последней строфы (Соловьев-Седой. «Ничего не говорила», слова А. Фатьянова). В этих случаях различие между куплетной песней с припевом и куплетной без припева сглаживается — в исполнении песни соло, без хора, куплет ничем не отличается от припева.

Различие между двумя разновидностями куплетной формы выступает наиболее ярко в том случае, если припев — самостоятельный, равноправный с куплетом раздел. Если же припев представляет собой лишь фразу или предложение в мелодии и строку или полустрофу в тексте, то существенных отличий между куплетной формой без припева и куплетной с припевом не будет.

Строение куплета и припева. Строение куплета в песне зависит от жанра и характера напева. В народной обрядовой песне куплет может быть равен фразе или двум фразам. В протяжной песне куплет более развернут и состоит из нескольких фраз.

В массовой хоровой песне формой куплета чаще всего является период. Куплет лирической сольной (так же как и лирической протяжной песни) нередко состоит из ряда фраз, не образующих периода. Например, мелодия песни Пахмутовой «Нежность» (слова Н. Добронравова), романса Глинки «Не пой, красавица» (слова А. Пушкина, две пары фраз), песни Шуберта «В путь» (слова В. Мюллера, три пары фраз). Словом, строение куплета в песне не регламентировано. Однако в песенном куплете почти никогда не встречаются сложные формы. Это обусловлено требованиями жанра: мелодия песни должна легко запоминаться и легко воспроизводиться.

Куплетная песня с припевом обычно состоит из двух периодов (каждый из ее разделов написан в форме периода). Нередко куплет имеет форму периода, а припев состоит из нескольких фраз и выступает в роли дополнения Так, в песне Петрова «Моей душе покоя нет» (слова Р. Бернса) из кинофильма «Служебный роман» припев-вокализ выступает в роли обрамления куплетов.

В виде исключения встречается и более сложное строение. Так, в песне «Гимн демократической молодежи» Новикова (слова Л Ошанина) куплет и припев написаны в простой двухчастной форме. В песне «Улица Мира» Пахмутовой (слова Н. Добронравова) три периода — куплет и два контрастирующих с куплетом и между собой припева: один быстрый, другой более широкий, распевный «Двойной» припев есть и в песне Свиридова «Маритана» (из музыки к пьесе Ф. Дюмануа и А. Деннери «Дон Сезар де Базан»), и в песне Соловьева-Седого «Как за Камой, за рекой» (слова В Гусева).

Куплетная форма в романсе. Основное отличие куплета в романсе от песенного куплета — более детализированное воплощение текста Текст и музыка гораздо теснее связаны между собой. Обычно куплетная форма в романсе применяется в тех случаях, когда строфы текста заключают в себе образный параллелизм, аналогию Такой параллелизм может быть выявлен и посредством музыки.

Образный параллелизм строф очень ярко выступает в кульминационных моментах развития музыки куплета. Например, в романсе-балладе Глинки «Дубрава шумит» (слова В. Жуковского) на кульминацию куплета приходятся следующие слова:

I строфа И тяжкие вздохи грудь белу волнуют
II строфа Жила и любила и друга лишилась
III строфа Что ж, сердце минувших утех не забудет
IV строфа Одна о минувшем тоска мне осталась

Этих кульминационных слов достаточно, чтобы составить представление о сюжете романса и его эмоциональном строе.

В «Рыцарском романсе» Глинки (слова Н Кукольника) в каждой строфе на фоне героического марша особой лирической интонацией выделены слова:

I строфа И лавр из нежных рук твоих
Наградой будет мне и встречей
II строфа К твоим стопам примчат меня
Могучие седые волны
III строфа И, побежден одной судьбой,
Умру, тебя благословляя

В основе куплетной формы романса обычно лежит стихотворение, состоящее из небольшого количества строф (две-три), к тому же композиторы часто сдваивают строфы текста, удлиняют музыкальную строфу относительно строфы поэтической. Вследствие этого для романсной строфической формы характерны боль-

шие, развернутые музыкальные строфы, повторяющиеся обычно не более двух-трех раз

В отличие от куплетной песни в куплетной форме в жанре романса встречаются все типы вокальной мелодии, в том числе и декламационная

По своему внутреннему строению строфа куплетной формы в романсе не отличается от строения разделов других форм она может быть написана в форме периода (Даргомыжский «Я вас любил», слова А Пушкина, Григ «Люблю тебя», слова Г Андерсена), в двухчастной форме (Глинка «Не искушай», слова Е Баратынского, «Жаворонок», слова Н Кукольника, «Дубрава шумит», слова В Жуковского, «Венецианская ночь», слова И Козлова), в непериодической одночастной форме

В куплетном романсе также встречается более сложная форма строфы, состоящая из нескольких разделов, например в романсе Глинки «Прощайте, добрые друзья» (слова Н Кукольника)

§ 2. ВАРЬИРОВАННАЯ СТРОФА

Форма варьированной строфы наряду с куплетной — одна из наиболее специфических, органически присущих вокальной музыке «Единоборство» поэзии и музыки разрешается в этой форме наиболее гармонично Сохраняя музыкальную обобщенность и целостность, форма варьированной строфы, тем не менее, способна отразить и развитие сюжетной линии текста, и его психологические нюансы

В основе формы варьированной строфы лежит принцип видоизменения куплета с целью сблизить последовательное развитие сюжета или психологического содержания текста с последовательным развитием музыки Схема соотношения текста и музыки в варьированной строфе следующая

текст	*a*	b	c	d
музыка	a	a_1	a_2	a_3

Отличия в музыкальном материале, обусловленные стремлением детализировать, конкретизировать текст каждой строфы, не затрагивают, однако, музыкальной основы куплета Музыка строф — это разные варианты одного куплета Зависимость же музыкального развития от содержания текста не всегда прямолинейна и однозначна

Поскольку в варьированной строфе изменения в куплетах зависят от текста и от прочтения композитором этого текста, в ней нет раз и навсегда установленных форм, структур, типичных для первой строфы или для последующего развития

В теории музыки различаются две разновидности формы варьированной строфы — куплетно-вариационная и куплетно-вариантная Основной принцип варьированной строфы — соеди-

нение обобщения с индивидуализацией — осуществляется в этих двух ее разновидностях не одинаково.

Куплетно-вариационная форма. В основе этого весьма распространенного типа формы варьированной строфы лежит вариационный принцип. Вокальная мелодия в куплетно-вариационной форме остается в каждой строфе без изменений, сохраняется ее мелодический рисунок, форма, синтаксис, сопровождение же изменяется и представляет собой вариации, в которых изменения согласованы с развитием текста. Функции вокальной мелодии и сопровождения здесь как бы разграничены: мелодия, повторяясь без изменений, как в куплетной форме, раскрывает образ обобщенно, сопровождение же детализирует текст и, таким образом, берет на себя функцию сквозного развития.

Подобное разделение функций (обобщения и детализации), разумеется, относительно. Мелодия, повторяясь в каждом новом куплете, по-иному окрашивается сопровождением (следовательно, звучит и исполняется неодинаково); сопровождение варьирует определенную, данную в первой строфе музыкальную канву (форму, синтаксис, гармонический план) и, следовательно, находится в зависимости от вокальной мелодии; детали же выступают на фоне целого, подчиняются целому.

Куплетно-вариационная форма очень часто применяется в тех случаях, когда композитор опирается на какой-либо жанр народной песни или свободно обрабатывает подлинную народную песню.

В опере народная песня может быть использована и как бытовая деталь, и как обобщенное раскрытие образа героя, его характеристика. В тех случаях, когда народная песня или имитация жанра народной песни является характеристикой героя, композитор всегда стремится ввести в музыку элементы, связывающие песню с данной конкретной сценической ситуацией или с индивидуальными особенностями характера героя — отсюда возникает необходимость конкретизации, главным образом в сопровождении.

Так, например, в песне Марфы «Исходила младешенька» из «Хованщины» Мусоргского народная мелодия в вокальной партии проходит без изменений во всех куплетах. Эта мелодия своей сдержанной величавостью, светлым характером рисует самые главные, существенные черты образа Марфы. В целом сопровождение соответствует этому общему настроению мелодии, но есть и детали, связанные с текстом, с ситуацией, с особыми индивидуальными чертами облика Марфы.

Так, в первой вариации непрерывное синкопированное движение сопровождающего голоса, изобилующее хроматизмами, детализирует образ, следуя содержанию текста первой строфы, вносит оттенок неустойчивости, блуждания. Во второй вариации характерные детали текста («уж как подкралась»... «уж я стук»... «уж я бряк») передаются посредством ритма настороженного

шага — мерного движения оркестровых басов pizzicato и отрывистых ударов (sf) в оркестре.

Третья вариация («Вспомни, припомни, милый мой») выделяется своей особенной просветленностью, теплотой и одновременно хрупкостью, прозрачностью звучания. В сопровождении здесь нет изобразительных деталей, но настроение Марфы, одна из граней ее характера — целомудренность ее любви и нежность — раскрываются в этой вариации очень ярко. Неподвижно колышущийся фон у басов, завораживающая статика гармонии, прозрачные «ленты» спускающихся секстаккордов придают этой вариации характер ласковой колыбельной песни.

Изобразительным моментом в четвертой вариации является тремолирование струнных (в тексте говорится о пламени, теплящихся свечах). Наконец, в пятой вариации непрерывное звучание трелей в сопровождении — характеристический штрих, который как бы передает неотвязные мысли Марфы о злой мести. Таким образом, изобразительные элементы в вариациях, в согласии с текстом песни и действием оперы, не только конкретизируют образ, но и вносят очень существенные психологические детали, выражая любовную тоску и нежность, ревность, мистическое молитвенное настроение — то есть те черты, без которых портрет Марфы был бы неполным.

Примеры обращения к песне в качестве средства характеристики героя в опере — песни Варлаама из «Бориса Годунова» Мусоргского, колыбельная Волховы из «Садко», вторая песня Леля из «Снегурочки» Римского-Корсакова. Истоки этой традиции использования куплетно-вариационной формы в операх русских композиторов заключены в творчестве Глинки. Классическими образцами этой формы, получившей название «вариаций глинкинского типа», или «глинкинских вариаций», являются «Персидский хор» и «Рассказ Головы» из «Руслана и Людмилы».

В камерной вокальной музыке куплетно-вариационная форма также встречается довольно часто. Как правило, эта форма характерна для песни или романса-песни, в котором отчетливо проступает жанровая основа песни. Изменения в сопровождении в этом случае не всегда связаны со сквозным развитием текста, конкретизацией деталей. В камерной вокальной музыке развитие сопровождения обычно более обобщенно раскрывает содержание текста и отражает лишь некоторые нюансы и градации одного характера, одного настроения, запечатленного в музыке.

Примером использования куплетно-вариационной формы в камерной вокальной музыке может служить первая песня из цикла «К далекой возлюбленной» Бетховена (слова А. Эйтелиса). В этой песне в первом, втором и четвертом куплетах при всех незначительных изменениях фактуры сопровождения характер музыки остается неизменным — строгим и возвышенным. Субъективное чувство здесь как бы подчинено созерцанию величественной картины мироздания.

В третьем и пятом куплетах изменения фактуры фортепианного сопровождения очень существенны, фон становится более трепетным, активным и напряженным. В соответствии с текстом характер музыки приобретает здесь более субъективный характер. Воодушевление, страстный порыв, устремленность души — такова эмоциональная атмосфера этих куплетов.

Аналогичный пример представляет и песня Свиридова «Прощай» (из цикла «Песни на стихи Роберта Бернса»).

В куплетно-вариационной форме варьирование сопровождения может быть глубоким, значительно видоизменяющим весь характер куплета, или незначительным, лишь «проясняющим» некоторые детали, что всегда зависит и от текста (наличия или отсутствия сюжета и драматических психологических сдвигов), и от трактовки его композитором. В том случае, когда преобразования в вариациях значительные,— форма в целом приближается к типу вариаций на сопрано ostinato; если же изменения незначительны, то на первый план выступает куплетность.

Куплетно-вариантная форма. В отличие от куплетно-вариационной, куплетно-вариантная форма, напротив, подразумевает существенные преобразования не только фактуры и характера сопровождения, но и самой мелодии, ее характера и интонационного содержания. Неизменным или почти неизменным может сохраняться только начало куплета.

При всем отличии принципов развития куплетно-вариационной и куплетно-вариантной форм обе эти разновидности варьированной строфы имеют общие черты: для них характерно соединение обобщения, целостности с детализацией и индивидуализацией, неизменности, повторности и сквозного развития. Куплетно-вариантная форма отличается богатством и разнообразием приемов развития. В зависимости от степени преобразования куплета она может приближаться либо к простой куплетной форме, либо, существенно преобразовывая куплетную основу, приближаться к сквозной форме.

Куплетная основа остается прочной, когда вариантные преобразования затрагивают лишь отдельные интонации при сохранении неизменными структуры куплета, ритма, синтаксиса, границ и масштабов фраз, предложений. Однако такие вариантные преобразования могут в значительной мере индивидуализировать и конкретизировать характер куплета. Так, в четвертой строфе песни Свиридова «Я, странник убогий» (цикл «Деревянная Русь», слова С. Есенина) на словах «молюсь в синеву» появляется чрезвычайно выразительная последовательность двух, как бы устремленных в «бесконечность» кварт.

Одним из распространенных способов варьирования куплета является изменение его ладовой и тональной окраски. Ладовое варьирование куплета характерно, например, в случае замены его исходной тональности на одноименную, когда в одном из куплетов вместо основной мажорной тональности звучит одноименный

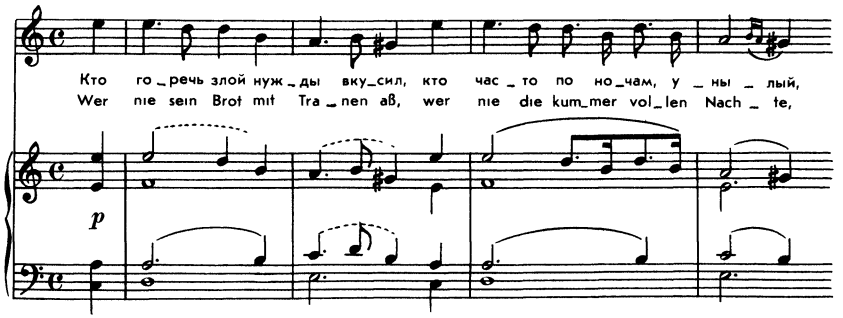
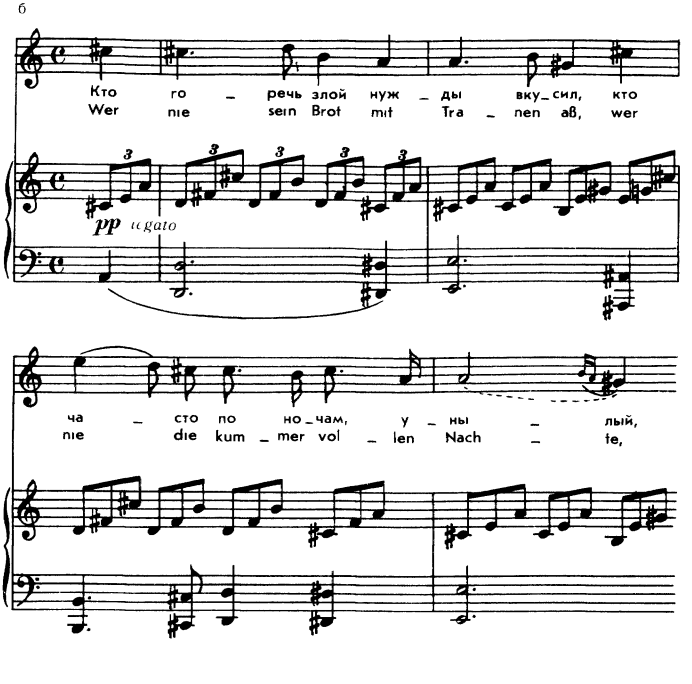
минор либо, напротив, вместо минора — одноименный мажор.

Сама мелодия, как правило, при этом остается неизменной, сохраняется ее мелодический рисунок, строение фраз, форма в целом, однако характер музыки куплета, его эмоциональное содержание изменяются коренным образом. Так варьируются, например, куплеты в третьей песне из цикла «К далекой возлюбленной» Бетховена, где светлый, полетный характер музыки первых двух куплетов (As-dur) противопоставлен скорбному звучанию третьего и четвертого (as-moll).

Замена тональности на одноименную в одном или нескольких куплетах — сильнейшее выразительное средство, ярчайший эффект, который используется композитором в тех случаях, когда текст насыщен образными контрастами, внезапными смысловыми противопоставлениями.

Ладовое варьирование куплета (замена его исходной тональности на одноименную) — прием широко распространенный в жанрах камерно-вокальной музыки, в частности в песенном творчестве Шуберта. Свежесть и сила его психологического воздействия у Шуберта необычайны. Контрасты подавленности и просветления, надежды и отчаяния, действительности и грезы — вот далеко не полный круг выразительных возможностей этого приема.

Интересный пример ладотонального варьирования представляет «Песня арфиста» № 2 Шуберта на текст из «Вильгельма Мейстера» И. Гете, где дважды, в двух куплетах, эмоционально-контрастно интонируется один и тот же текст и одна и та же мелодия — сначала в миноре, а затем в одноименном мажоре.

111 a **Langsam (Медленно)**

Земная скорбь первого куплета и отрешение, неземная просветленность второго раскрывают двойственность содержания гетевского стихотворения, бесприютность состояния «между небом и землей».

Тональное варьирование куплета включает в себя и простое «переизложение» — транспозицию куплета в другую тональность (Бетховен. «К далекой возлюбленной» № 5; Шуман. «Тихие слезы», слова А. Кернера), и более сложное преобразование его тонального плана, логики модуляционного развития. Тональное варьирование может охватывать как весь куплет в целом, так и отдельные его части. Нередко ему сопутствует и изменение лада Так, в песне Шумана «Лорелея» (слова Г. Гейне) неизменна лишь первая половина куплета, вторая же представляет один и тот же тематический материал в различном тональном и гармоническом освещении.

Манящие, «сиренные» зовы звучат в первом куплете зыбко и неустойчиво (gis-moll) и, как бы совсем призрачно, завлекая путника в неведомую даль,— во втором (E-dur). Таким образом, тонально-гармоническое варьирование в песне «Лорелея» способствует впечатлению неуловимости, загадочности, эфемерности образа.

Тональное варьирование может создавать ярчайшие красочные, темброво-колористические эффекты. Подтверждением сказанному может служить романс Даргомыжского «Вертоград»

(слова А. Пушкина). В этом романсе статично живописный пушкинский текст, состоящий из трех стихотворных строф, «перекраивается» Даргомыжским на две музыкальные. Гармоническому оформлению этих строф свойствен параллелизм тонального развития (F — A — первая строфа, D — F — вторая). Сквозное тональное развитие при сохранении ясного членения на строфы — одно из важнейших выразительных средств этого романса, способствующее воссозданию чисто музыкальными средствами утонченной, «благоуханной» атмосферы пушкинского стиха. Один и тот же музыкальный материал в первом и во втором куплетах как бы освещается с разных сторон, переливается множеством красок. Прозрачное звучание первой строфы сменяется густым, чувственным, «ратмировским» звучанием в начале второй строфы.

Наиболее широко распространенный способ видоизменения куплета связан с принципом «прорастания». В этом случае в каждом куплете сохраняется неизменным или почти неизменным только начало, после чего начинается новое развитие, которое часто приводит к глубоким внутренним преобразованиям как в вокальной мелодии, так и в сопровождении: изменяется весь ход развития мелодии, тональный план, фактура, динамика и т. д. При этом форма, масштабные соотношения, пропорции куплета могут оставаться неизменными, но могут и существенно преобразовываться (увеличиваться или сокращаться) в последующих куплетах.

Такой тип куплетно-вариантной формы применяется в тех случаях, когда в тексте есть драматический сюжет или психологическая коллизия (например, «Маргарита за прялкой» Шуберта, слова И. Гете).

В анализе такой формы очень важно проследить соотношение музыки и текста в их последовательном развитии, проанализировать, как музыка в разных строфах отражает развитие текста и какой подтекст раскрывает композитор — то есть осознать роль вариантного развития. В то же время нужно понять и оценить роль строфичности, роль повторяющихся неизменных разделов.

Например, в романсе Полины из «Пиковой дамы» Чайковского куплетный принцип формы (так же как и фактура сопровождения и тип мелодии) связан с жанром. Это именно романс, точнее, бытовая песня-романс — характеристика через жанр, вставной номер. В то же время романс Полины перерастает значение вставного номера, он характеризует не только Полину, но и Лизу, созвучен с ее переживаниями (через музыку романса это должны почувствовать зрители-слушатели). Этот скрытый, внешне никак не проявляющийся в первой половине картины драматизм получает выражение в напряженном развитии, которое нарастает от первой строфы к последней, заключающей в себе кульминацию.

Форма романса Полины складывается из трех неравнозначных по своей динамике и экспрессии «волн» развития, где от куплета к куплету развитие становится все более напряженным. Оно приводит к последовательному раздвижению рамок куплета (пер-

вый куплет 9 тактов, второй — 12, третий — 14) и расширению диапазона, усилению экспрессии мелодии.

Куплетно-вариантная форма в романсе Полины, таким образом, идеально соответствует как внешней сценической, так и внутренней эмоциональной атмосфере действия.

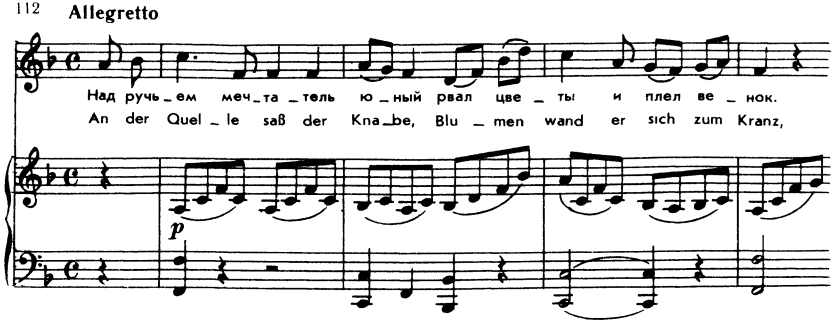
Другое основание для возникновения формы варьированной строфы — в романсе Чайковского «То было раннею весной». Начальная фраза каждой строфы стихотворения А. К. Толстого «То было раннею весной» — его словесный лейтмотив, слова, вбирающие в себя очень глубокий подтекст, дающие возможность поразному трактовать содержание. Для Чайковского в этой фразе важны последние слова — «раннею весной», он как бы переводит содержание стихотворения из сферы воспоминаний, из прошлого в настоящее. Поэтому и в развитии, а не только в общем светлом, мажорном настроении романса выражена свежесть, яркость, сила молодых чувств. Очень мягкое, даже хрупкое фортепианное вступление (и начало романса) и апофеоз, гимн в конце последней строфы — такова амплитуда эмоций в этом романсе. Подобная трактовка стихотворения и повлекла за собой сквозное развитие, необходимость динамической подготовки кульминации в последней строфе, обрисовку некоторых деталей текста, что и придает музыке характер действия в настоящем, а не в прошедшем времени [1].

Таким образом, в процессе развития, преобразования от строфы к строфе музыки куплета его характер может значительно видоизменяться: строфы могут контрастировать по характеру как друг другу, так и неизменному началу куплета.

Образец гибкого и разнообразного переосмысления исходного характера куплета представляет песня Шуберта «Юноша у ручья». Яркие контрасты музыкальных образов в значительной степени обусловлены текстом стихотворения Ф. Шиллера. Каждая из четырех строф стихотворения заключает в себе значительный образный контраст, смысловое противопоставление: контраст наивной окрыленности беспечной юности и сознания быстротечности жизни, контраст весеннего цветения земли и дисгармонии, разлада с миром одинокой, полной мрачных предчувствий души во второй строфе, контраст вечного стремления к недосягаемому, возвышенному идеалу и сознания безнадежности, эфемерности всех грез в третьей строфе.

Четвертая строфа стихотворения Ф. Шиллера — отстранение противоречий, «погружение в идиллию», беззаботное и радостное приятие сегодняшнего дня.

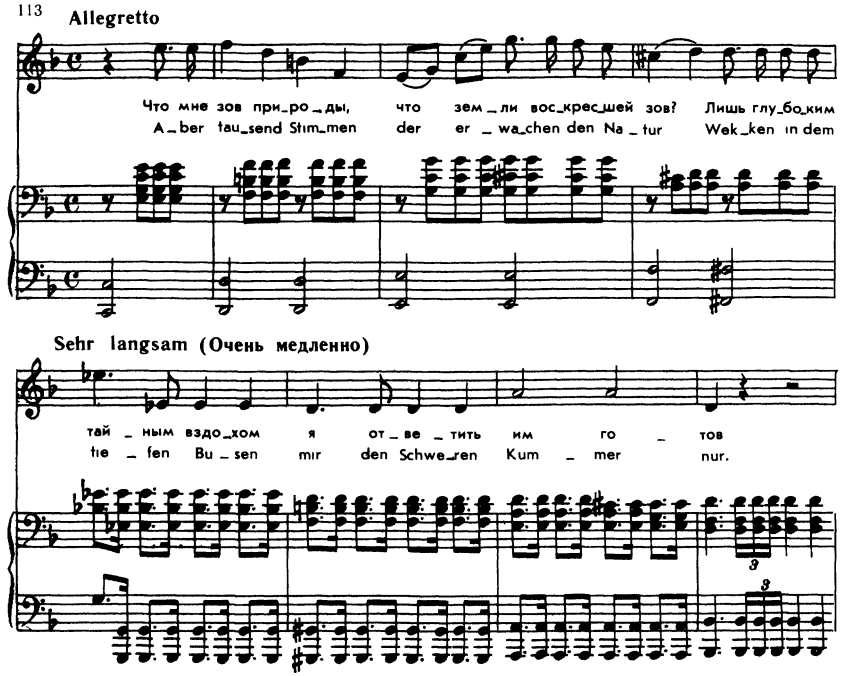
В песне Шуберта образно-смысловые контрасты и противопоставления стихотворного текста находят отражение в контрасте первой (неизменной) и второй (изменяющейся) половины куплета.

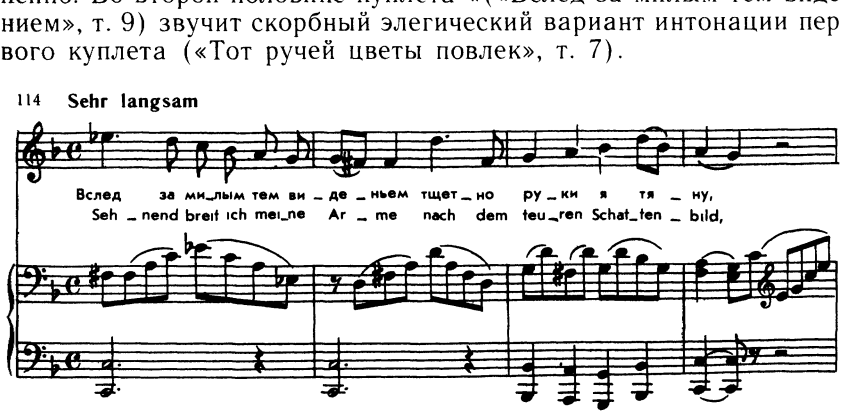
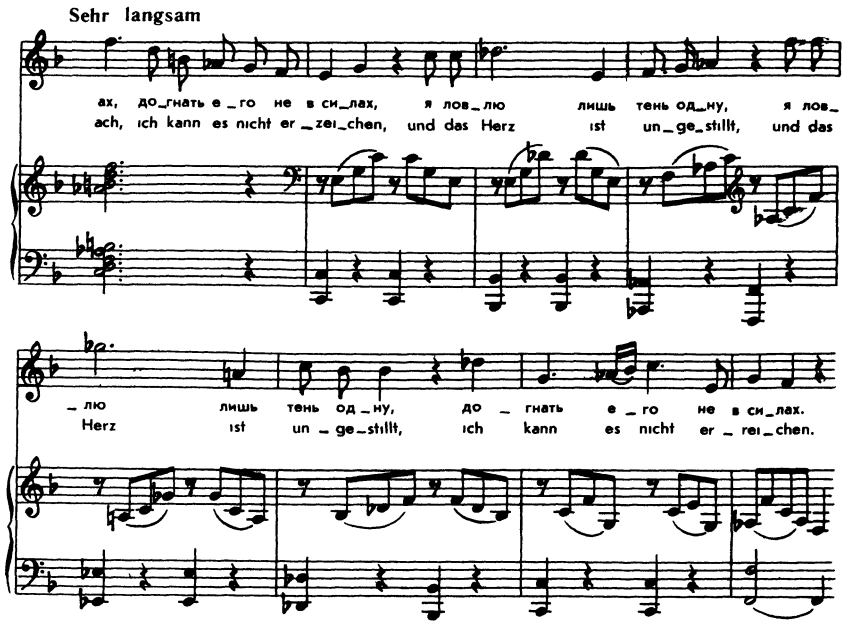
[1] Возможна и другая трактовка текста. Тогда слова «О лес, о жизнь, о солнца свет» в аспекте воспоминаний могли бы прозвучать элегически или даже трагически.

Единое, светлое и окрыленное настроение выдерживается лишь в первом куплете — его первая и вторая половины неконтрастны. Постоянны здесь и мерно покачивающийся фон фортепианного сопровождения, и изящный, полетный характер мелодии.

Вторая, третья и четвертая строфы песни содержат значительные контрасты внутри куплета. Во втором куплете две его контрастные (идиллическая и патетическая) половины отделены инструментальным проигрышем. Однако изменение исходного характера музыки во второй половине куплета подготовлено постепенно, оно происходит последовательно и продолжается вплоть до последних тактов куплета. Уже в конце первой полустрофы изменяется фактура фортепианного сопровождения: она становится более активной ритмически, напряженно пульсирующей и более плотной — темп как бы ускоряется. Изменение фактуры влечет за собой и изменение мелодии. В начале второй полустрофы («Что мне зов природы?») при сохранении ритмической основы мелодии меняется ее интонационный строй: вместо плавности, закругленности, песенности интонаций — широкие интервальные скачки, движение по аккордовым звукам, тесситурная напряженность звучания. Все это существенно меняет характер куплета: наивное простодушие песенного зачина нарушается, и в музыку куплета проникают несвойственные ей до сих пор пафос и аффектация.

Последние такты куплета («Лишь глубоким тайным вздохом») — его патетическая кульминация. Темп здесь внезапно сильно замедляется (ремарка Sehr langsam), в фортепианном сопровождении с мрачным величием звучат тяжеловесные аккорды, появляется чеканный пунктирный ритм, мелодия приобретает декламационный характер. Патетический характер подчеркнут здесь и в гармонии: звучанием неаполитанского секстаккорда и уменьшенного септаккорда, а также неожиданным поворотом и окончанием куплета не в основной тональности F-dur, а в параллельном d-moll. Куплет завершается фортепианным отыгрышем, в котором дважды провозглашаются трагические фанфары рока — «мотив судьбы». Этот символический образ как бы концентрирует

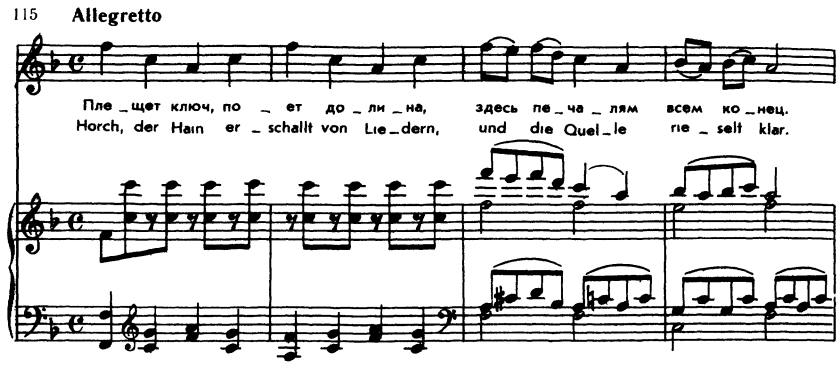
в себе смысловой, психологический подтекст строфы — мотив фатальных предчувствий, рокового предначертания.



В третьем куплете в соответствии с содержанием стихотворения музыкальное развитие вновь приводит к глубокому преобразованию его первоначального характера. Смысловой подтекст этой строфы — конфликт мечты и действительности, стремление к недосягаемому идеалу и сознание тщетности этого стремления. Преобразование музыки куплета здесь также происходит постепенно. Во второй половине куплета «(«Вслед за милым тем видением», т. 9) звучит скорбный элегический вариант интонации первого куплета («Тот ручей цветы повлек», т. 7).

Фактура сопровождения и тип мелодики здесь еще прежние, но уже в такте 13 звучит новый ариозный вариант этой же интонации («Ах, догнать его не в силах»). Это горестное восклицание — переломный момент в развитии музыки куплета. Переосмысление интонации, подчеркнутое внезапной остановкой движения в сопровождении, приводит к коренному изменению всего характера куплета: его музыка становится скорбной и взволнованной — это уже не песня, а лирическое ариозо.

Фразы и интонации в мелодии здесь становятся прерывистыми, развитие более напряженным благодаря секвентному повтору фразы «я ловлю лишь тень одну», а характер сопровождения более трепетным и взволнованным. Третий куплет завершается скорбным сникающим кадансом в одноименной тональности (f-moll).

Четвертый куплет — пасторальная идиллия — вновь возвращает нас в светлый, юношеский мир. Новое в музыке этого куплета — его пасторальная концовка («Плещет ключ, поет долина»), дважды повторенное кадансирующее построение, занимающее всю вторую половину куплета. Звонкий, прозрачный колорит этой концовки во многом обусловлен тем, что и мелодия и сопровождение представляют как бы своеобразное подражание инструментальным наигрышам, сигнальным интонациям, зовам. Так, в сопровождении звучит мотив «золотого хода валторн», инструментальны и интонации голоса: мелодия, основанная на многократ-

ном «обыгрывании» звуков трезвучия, вызывает ассоциации с пасторальными наигрышами духовых инструментов.

В этой песне важно понять и оценить психологическую мотивированность не только контрастирующих, развивающих разделов куплета, но и роль неизменных зачинов, тот подтекст, который раскрывается благодаря возвратам к первоначальному облику куплета. Наивная, полная светлых надежд радость бытия, свежесть чувств, гармония человека и природы — вот подтекст этой песни. Тоска же по идеалу и мысли о бренности лишь ненадолго омрачают светлое «сейчас».

Небезынтересно, что у Шуберта на этот же текст есть еще одна, более поздняя песня, написанная в куплетной форме. «Траурная элегия» музыки куплета буквально диссонирует с текстом последней, идиллической строфы, раскрывая совершенно иной, чем в первой песне, психологический подтекст — безнадежную обреченность всех иллюзий.

Как было отмечено выше, куплетно-вариантная форма наиболее уместна и естественна в тех случаях, когда текст содержит предпосылки для сквозного развития музыки от куплета к куплету.

Однако в отдельных, исключительных случаях эта форма используется и тогда, когда текст на первый взгляд не содержит ярко выраженной сюжетной и психологической линии, когда композитор неоднократно повторяет один и тот же текст, сопровождая его различными вариантами музыки в куплетах. Примером относительной независимости музыкального развития от текста может служить ария «Agnus Dei» из Мессы до мажор Моцарта (К. 317). Ее чрезвычайно краткий, формульный ритуальный текст повторяется дважды с различными вариантами развития одной и той же мелодии.

Мольба о спасении (Miserere nobis) благодаря интенсивному развитию мелодии во второй строфе становится более страстной и взволнованной. Этот эмоциональный рост, элементы сквозного

развития образа от строфы к строфе вопреки неизменному тексту и кульминации всей формы во второй строфе ярко оттеняют третью, заключительную строфу — просветленную мольбу о мире (Dona nobis pacem).

Оба принципа (вариантный и вариационный) могут объединяться в композиции одного произведения. Например, в первых двух куплетах может быть изменено только сопровождение (вариационный принцип), в третьем же куплете значительно изменится и вокальная мелодия, произойдет расширение или сокращение формы строфы, сменится лад или тональность и т. д. (вариантный принцип). Таким образом, принципы куплетно-вариантной и куплетно-вариационной форм взаимопроникают. Так строится, например, песня гусляра «Из-за озера Яра глубокого» из второго действия оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. В первых двух куплетах варьирование затрагивает лишь сопровождение. В третьем куплете мелодия также вовлекается в общий поток развития, сурово-сосредоточенная декламация смягчается мелодическими распевами. Примерами взаимопроникновения принципов куплетно-вариантной и куплетно-вариационной форм могут служить также третья песня из цикла «К далекой возлюбленной» Бетховена, дуэт Скомороха и Старого Деда из первого действия «Сказки о царе Салтане» Римского-Корсакова.

Благодаря особенностям строения куплетов и их внутренней группировки куплетно-вариантная форма приобретает иногда черты других форм (сложного периода, трехчастной, рондо, сонатной без разработки). Так, трехчастная форма как форма второго плана в куплетно-вариантной форме образуется в результате существенного изменения среднего куплета-варианта и близости заключительного куплета начальному (Шуман. «Тихие слезы», Моцарт. «Agnus Dei» из Мессы C-dur, K. 317).

Рондальность возникает в куплетно-вариантной форме «типа прорастания» тогда, когда начальная неизменная часть куплета довольно самостоятельна и значительна по масштабам (предложение или период), а вторая, изменяемая часть каждый раз существенно обновляется. В результате неоднократные изменения и возвращения к первоначальному облику куплета вносят в форму черты рондообразности (Шуберт. «Юноша у ручья», «Маргарита за прялкой»; Чайковский. «На землю сумрак пал»).

Слияние куплетно-вариантной формы с принципами двухчастной сонатной формы (без разработки) можно представить следующим образом: I куплет — экспозиция (главная партия и побочная в тональности доминанты), II куплет — реприза (главная партия и побочная в тональном подчинении). Такой тип формы характерен для оперных арий второй половины XVIII века и, в частности, широко использовался в ариях Моцарта, например: Ария Илии («Идоменей», № 11), ария Публия («Милосердие Тита», № 16).

§ 3. СКВОЗНАЯ ФОРМА

Сквозная форма основана на принципе непрерывного обновления музыкального материала либо его сквозном развитии в соответствии с движением текста, развитием его сюжетной и психологической линий. Сквозная форма более чем какая-либо иная способна отразить детали поэтического текста, развитие его сюжета. В сквозной форме широко используются также картинно-живописные возможности музыки. Эта форма получила особенно широкое распространение в жанре романтической баллады, где сюжет требовал последовательного раскрытия его в музыке. Большое внимание уделяли этой форме те композиторы, которые были особенно чутки к тончайшим образным оттенкам текста.

Сквозная форма — наиболее свободная, индивидуализированная форма вокальной музыки. Ее логика в наибольшей степени зависит от текста, от прочтения этого текста композитором. Каждое произведение, написанное в сквозной форме, уникально, единично. Однако при всей индивидуальности этой формы, при всей зависимости ее от текста существуют определенные разновидности сквозных форм.

1) Сквозная строфическая форма, отличающаяся наименее детализированным подходом к тексту; здесь в пределах раздела музыка сохраняет единый образ, обобщающий характер строфы в целом.

2) Сквозная нестрофическая форма, основанная на принципе последования кратких, разомкнутых музыкальных построений, не образующих законченных форм в результате более детального следования за текстом.

Сквозная строфическая форма. Эта разновидность сквозной формы основана на сопоставлении крупных, структурно оформленных эпизодов, значительно контрастирующих между собой.

Само название этой разновидности сквозной формы указывает на то, что в ней строфическое членение поэтического текста совпадает с разделами, внутренними гранями музыкальной формы. Каждая строфа (или полустрофа) поэтического текста сопровождается новым музыкальным материалом, отражающим образы, события текста, развитие его сюжета в их последовательном изменении.

Однако раскрытие сюжетно-образного содержания текста осуществляется в этой форме достаточно обобщенно, и не все детали поэтического текста находят отражение в музыке. Композитор объединяет более крупные части стихотворения, выдержанные в едином настроении или повествующие об определенном событии, в целостные музыкальные эпизоды, контрастно сменяющие друг друга. Таким образом, в сквозной строфической форме музыка в пределах раздела сохраняет единое настроение, единый характер, обобщающие содержание каждой строфы в целом.

Схема соотношения музыки и текста в этой форме следующая.

текст	a	b	c	d
музыка	a	b	c	d

Основой сквозной строфической формы является контраст-сопоставление. Последовательное раскрытие образного содержания сюжета в сквозной строфической форме сочетается с обобщенностью, цельностью формы.

Сквозная строфическая форма содержит чисто музыкальные принципы обобщения. Это проявляется в обобщенном раскрытии характера каждой строфы аналогично характеру тематизма и принципам соотношения текста и музыки куплетной формы, с характерным для нее преобладанием общего над частным, целого над деталью.

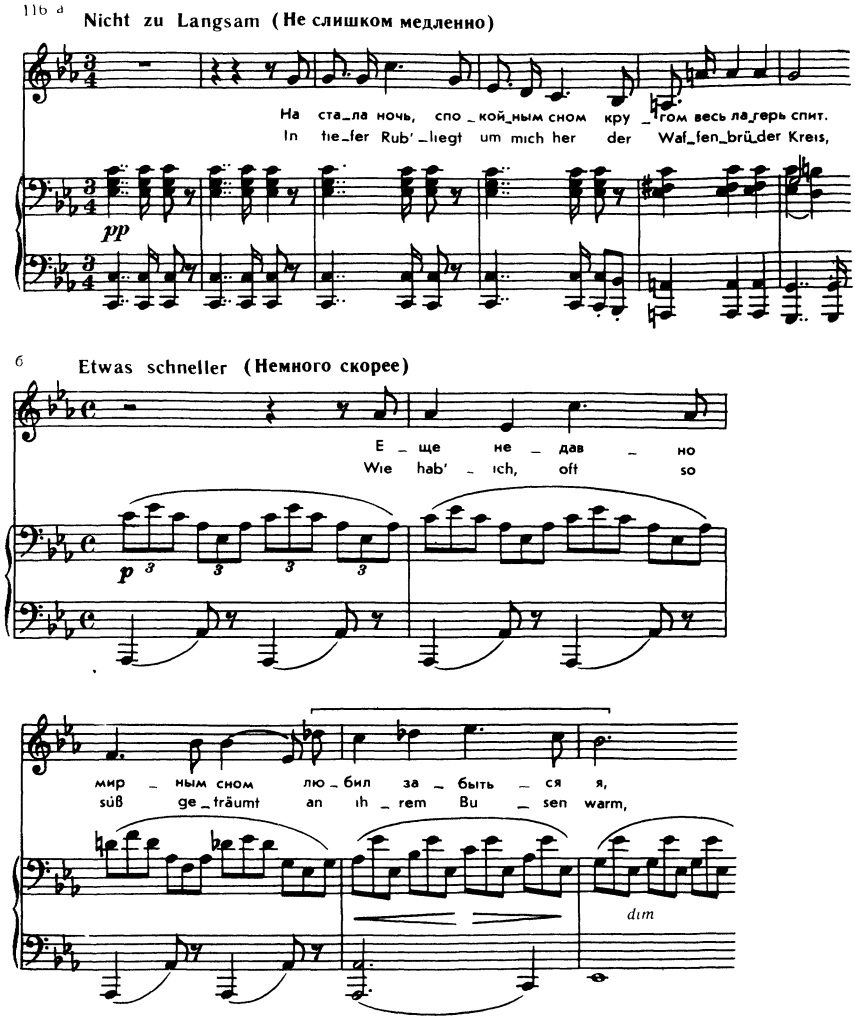
Так же как и в куплетной форме, в сквозной строфической главенствует тип мелодии с ярким встречным ритмом (декламационный тип мелодии встречается в этой разновидности сквозной формы значительно реже). К этому располагает строение стиха, для которого типична закругленность строк и строф, их синтаксическая завершенность, отсутствие переносов, строгость метрики, преобладание коротких строк или строк с регулярными цезурами. Однако в отличие от куплетной песни в сквозной строфической обобщается содержание каждой строфы в отдельности.

Наконец, так же как и для куплетной формы, для сквозной строфической характерно «обобщение через жанр». Сам текст песен, написанных в сквозной строфической форме, часто содержит жанровые моменты застольной, колыбельной, охотничьей, серенады. Целостность и единство сквозной строфической формы определяют также репризные повторы материала отдельных разделов, скрепляющие форму неоднократные возвращения тематизма тех или иных строф.

Примером сквозной строфической формы с контрастным сопоставлением строф и репризным замыканием является песня Шуберта «Предчувствие воина» (слова Л. Рельштаба) из цикла «Лебединая песнь». Схема соотношения текста и музыки в этой песне может быть представлена следующим образом:

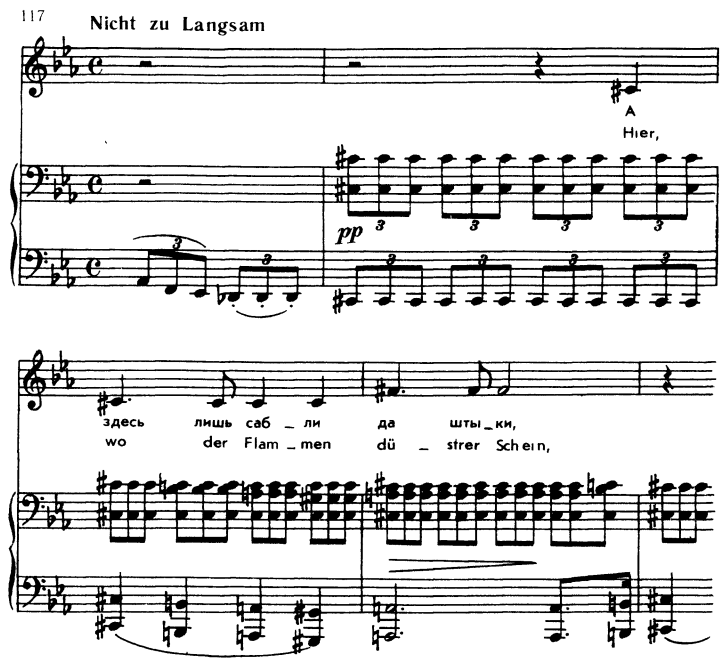
текст	a	b	c	d	d
музыка	a	b	c	de	$d_1e_1(a)$

Контраст-сопоставление образуется между первой строфой, целиком выдержанной в характере «погребального шествия», и второй, с ее светлой песенной мелодией, мерным движением в сопровождении (пример 116 а, б)

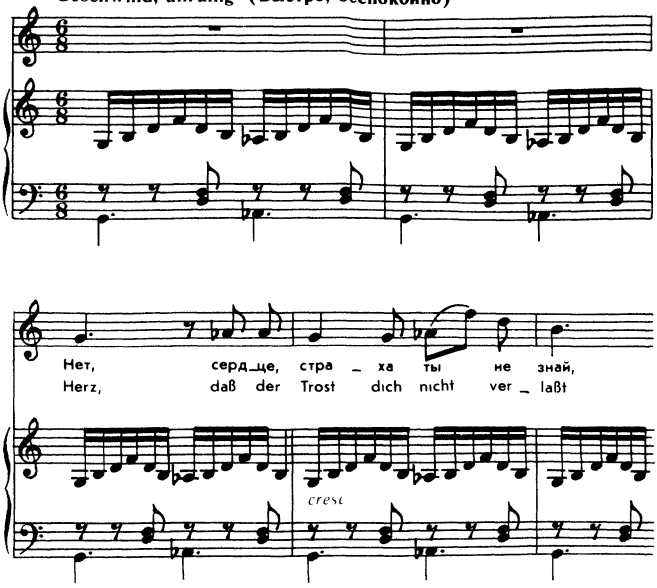
Контраст мрачных предчувствий и светлого воспоминания о былом в тексте находит выражение в противопоставлении — поляризации этих двух образных сфер в музыке. Именно поэтому средства музыкального контраста первых двух разделов песни необычайно рельефны. Контрастируют здесь лад и тональность (вместо патетического до минора первого раздела — светлый ля-бемоль мажор второго), контрастирует и тип мелодики (вместо

декламации — широкая кантилена). Наконец, контрастируют жанровые основы тематизма этих разделов в целом.

Жанровый прообраз тематизма первого раздела песни «Предчувствие воина» — старинный трехдольный танец чакона. Этот жанровый прообраз в значительной мере определяет и склад фактуры, ее суровую аккордовую поступь, и характер движения — медленный темп, ритм шага с типичным для жанра ритмическим рисунком ♩.♪♩.𝅘𝅥𝅯, синкопой-продлением второй доли такта. Траурный, патетический характер чаконы обобщает в себе основной образ песни, ее подтекст: мрачным предчувствиям героя суждено сбыться.

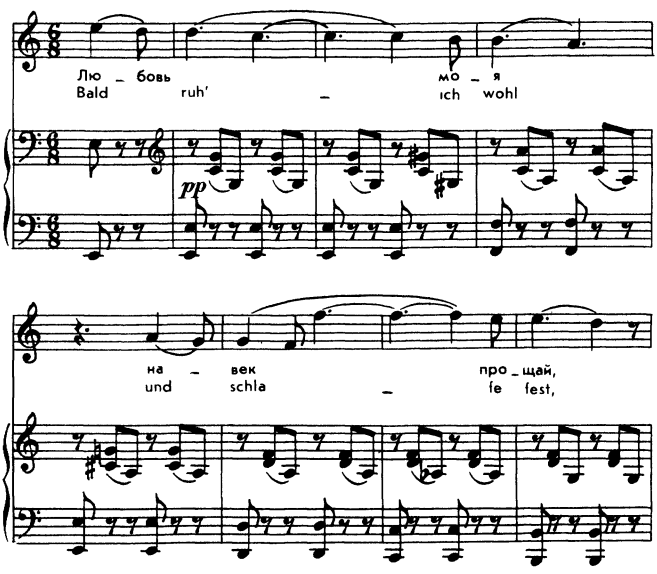
Второй раздел песни (вторая строфа), как уже отмечалось, резко контрастирует своим светлым характером с первым. Рельефность этого контраста подчеркнута сменой тактового раздела ($\frac{4}{4}$ вместо $\frac{3}{4}$), ускорением темпа, появлением нового типа мелодии и нового типа фактуры сопровождения с мерно покачивающимся триольным движением.

Третья строфа песни («А здесь лишь сабли да штыки») раскрывает новый контрастный образ и имеет зловещий и тревожный характер. Мелодика этого раздела вновь приобретает декламационные черты. Смысловой же подтекст этого раздела обобщен в тематизме фортепианного сопровождения. Несмотря на то что триольная пульсация фона предыдущего раздела продолжается и здесь, характер и смысл ее уже совершенно иные: не мерное и плавное покачивание, а настойчивая, тревожная пульсация, родственная ритму скачки в балладе «Лесной царь».

Четвертая строфа отражает общую направленность драматического развития всей песни. Единая линия роста внутреннего напряжения, характерная для песни и проявляющаяся в ускорении темпа от строфы к строфе, разрешается в беспокойном возбужденном движении четвертой строфы. В этом разделе контрасты становятся более дробными, противопоставляются полустрофы стиха — образы страха, смятения и любви.

118 а

Geschwind, unruhig (Быстро, беспокойно)

б

Geschwind, unruhig (Быстро, беспокойно)



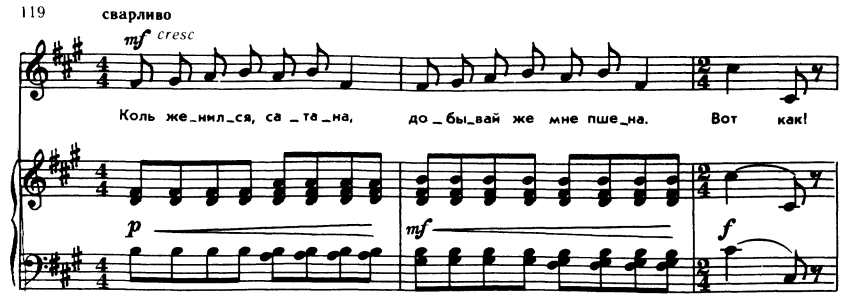
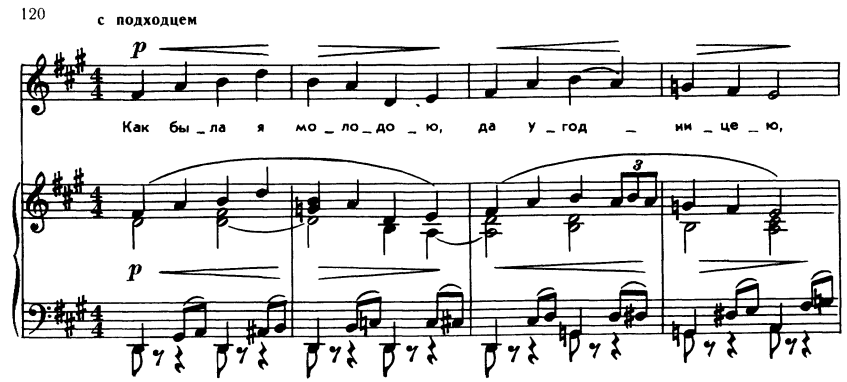
Однако при всех внутренних контрастах рассматриваемый эпизод песни представляет один целостный раздел формы — две контрастирующие половины строфы объединены характером движения, связаны логикой непрерывного развития. Постепенный рост напряжения, кульминация в конце полустрофы, ее подхват и постепенный спад во второй создают как бы единую, сквозную линию, которая объединяет контрастирующие образы в целостный раздел. Наконец, граница раздела формы, ее каданс совпадает с концом поэтической строфы, подчеркивая, таким образом, строфический принцип песни.

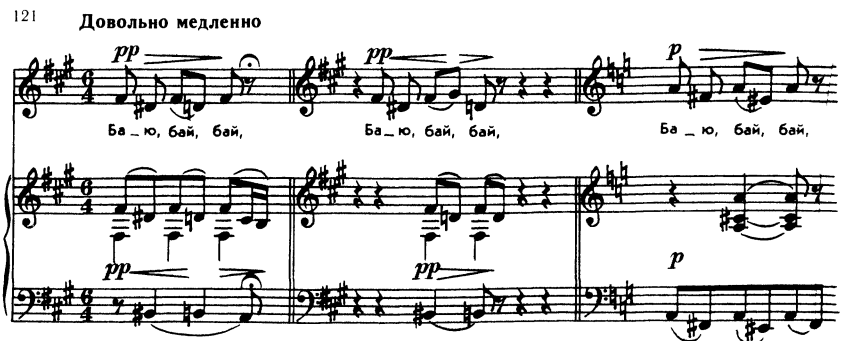
Образная детализированность этой строфы и сквозное обновление музыкального тематизма в предшествующих разделах песни обусловливают необходимость введения музыкально-обобщающего начала, придания всей форме музыкальной целостности и завершенности.

Несмотря на то что текст стихотворения содержит всего четыре строфы и его содержание уже исчерпано и раскрыто в сквозном развитии песни, процесс музыкального развития не кончается вместе с последней строфой стиха. Роль завершения и обобщения выполняют варьированный повтор четвертой строфы и концовка-обрамление, возвращение исходного тематизма — траурного образа песни. Репризный повтор начального материала в сопровождении неожиданно вторгается в рамки последней строфы, сопровождает ее последние фразы. Этот частичный повтор тематизма первой строфы песни не образует самостоятельного раздела формы, неожиданность же вторжения придает ему неотвратимый, роковой характер.

Если в песне Шуберта «Предчувствие воина» резкий образный контраст строф был выявлен в самом начале, то в песне Мусоргского «Гопак» (слова Т. Шевченко) — иная драматургия. Здесь контраст между музыкальными строфами, обусловленный образным развитием текста, усиливается постепенно и достигает максимальной остроты в конце. И в тексте и особенно в музыке постепенно выявляются внутренние пружины контраста, постепенно складывается образ героини романса — еще молодой, полной сил женщины, обреченной на тусклую, бедную жизнь с немилым старым мужем.

Мусоргский заострил трагические черты образа, музыкальными средствами выявив контраст действительности и мечты, безрадостного настоящего и светлого прошлого, прозы жизни и ее поэзии.

Первые пять строф песни выдержаны в характере гопака. На фоне плясового ритма Мусоргский разворачивает перед слушателем драматическую сцену. Первая строфа вводит в общий характер буйной пляски. Вторая строфа продолжает и развивает материал первой. А далее включаются и изобразительные эпизоды, и диалог, и яростная скороговорка («Коль женился, сатана»).

Наиболее сильный и резкий контраст — между пятой и шестой строфами. Плясовой «частушечный» ритм, скороговорку сменяет тихая мажорная колыбельная («Только, старый, не греши, колыбельки колыши»). Вслед за колыбельной появляется эпизод воспоминаний («Как была я молодою») и мечты о светлой жизни. Короткие попевки колыбельной сменяются широкой песенной мелодией на том же спокойно-колышущемся фоне, что и колыбельная.

Восьмая строфа («Ой, Семены, вы, Иваны») возвращает к плясовому ритму, в девятой повторяется текст и музыка первой строфы. Повторение это не только закругляет и замыкает форму песни, но имеет глубокое смысловое значение, замыкает сюжет песни. Слова и музыка символизируют переход от светлых иллюзий к грубой действительности.

Постепенное нарастание контраста между строфами характерно и для песни Мусоргского «Колыбельная Еремушки» (слова Н. Некрасова). В драматургии, лирическом сюжете песни есть нечто общее с «Гопаком» — это уход в иллюзии, мечты. Однако в отличие от «Гопака» основной пружиной драматургии в «Колыбельной Еремушки» является контраст между все более просветляющейся музыкой куплетов — строф и припевом-ритурнелем. Мрачный, скорбный характер этого припева на словах «баю-бай» разрушает все иллюзии.

В строфических формах широко используется принцип репризного замыкания при отсутствии точной репризы в вокальной партии и в тексте. Собственно репризы, повторяющей целиком крупный раздел формы, в этом случае, как правило, не возникает. Это может быть реприза инструментального сопровождения, частичное возвращение первоначального тематизма, не образующее нового раздела формы. Иногда такого рода репризные моменты содержат лишь краткое напоминание начального тематического зерна.

Репризные моменты в сквозной строфической форме не ограничиваются повторением в конце формы начального тематического материала, повторяться может и тематизм средних разделов песни. Проявления репризности в сквозной форме в целом чрезвычайно свободны, разнообразны, не закреплены за определенными разделами формы. Они всецело зависят от раскрытия композитором содержания стихотворения, его подтекста.

В песне Шуберта «Желание» (слова Ф. Шиллера) тематическая реприза опоясывает центральную четвертую строфу песни, и в результате форма песни в ее соотношении с текстом складывается следующим образом:

текст	a	b	c	d	e	f	g	h
музыка	a	b	c	d	c	e		f

Как видно из схемы, пятая строфа песни буквально повторяет тематический материал третьей. Каковы же основания для введения репризы в центр формы в этом случае?

Философский подтекст стихотворения Шиллера заключает в себе классическую просветительскую идею нравственного преодоления смутного и темного начала, завоевания царства духа, света и блаженства через активное противление «царству тьмы» и жизненным невзгодам.

Композиция песни отражает ее основную идею. В центре ее формы (третья, четвертая, пятая строфы) — образ прекрасной страны, символизирующей мир гармонии и идеала. Сквозное, последовательное от строфы к строфе обновление музыкального материала, сквозное раскрытие образного содержания стиха здесь как бы приостанавливается, замедляется.

Три центральных строфы песни не содержат значительных контрастов: их соотношение образует замкнутую, репризную простую трехчастную форму с развивающей серединой, которая по отношению к форме песни в целом представляет собой как бы один крупный раздел. Такое объединение центральных строф в единый более крупный раздел формы способствует выделению, укрупнению «идеального» образа в ряду других контрастно сопоставленных образов песни.

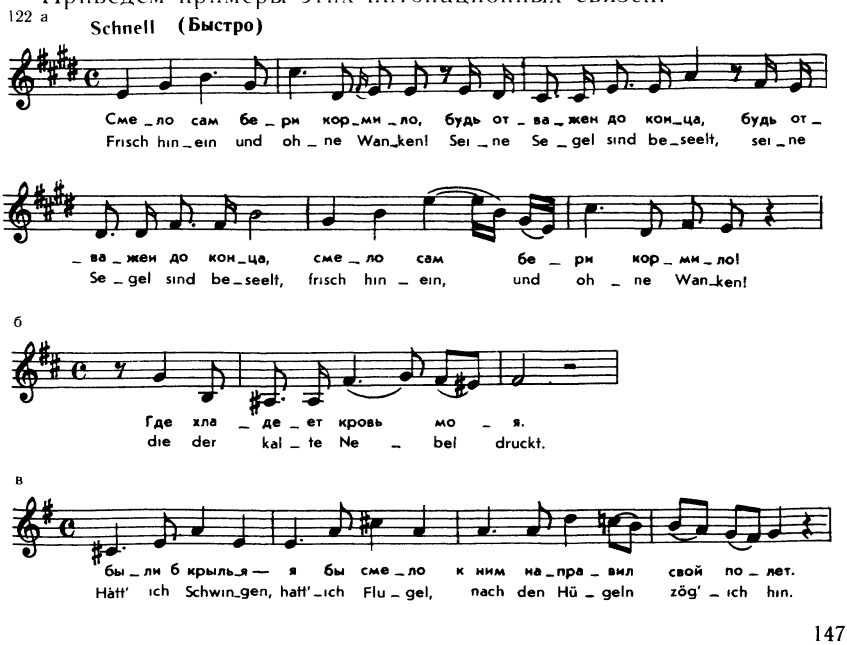
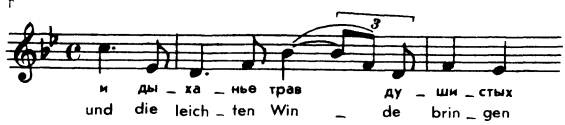
Немаловажным фактором единства сквозной формы являются и интонационно-тематические связи ее частей. Однако в вокальной партии эти интонационные связи обычно не выявляются откровенно. Они как бы рассредоточены, распылены в контрастном тематизме строф-разделов.

Значение и характер интонационных связей в сквозной строфической форме можно проследить на примере интонационного анализа песни Шуберта «Желание». Итоговый героический образ этой песни, связанный с идеей преодоления, страстной активной устремленности к идеалу провозглашается в ее последнем разделе. Именно здесь впервые устанавливается героическая интонационная сфера с характерными для нее фанфарными мотивами, ходами мелодии по звукам трезвучия, энергией и напористостью маршевых, пунктирных ритмов.

Эти фанфарные интонации, составляющие основу героической образности последнего раздела песни, в рассредоточенном виде присутствовали и в тематизме других разделов, не определяя, однако, их характера в целом.

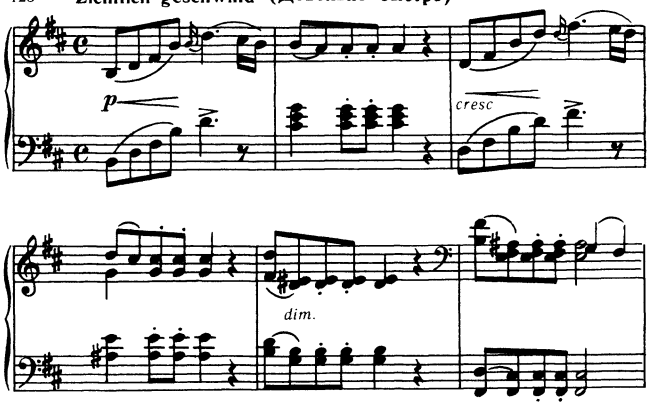
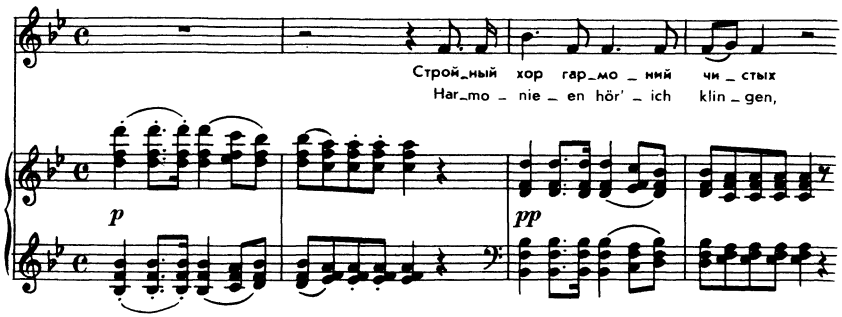
Приведем примеры этих интонационных связей:

122 а



Таким образом, сам процесс постепенного становления героических интонаций на протяжении всей песни и открытое «провозглашение» героического тематизма в последнем разделе отражает ее основную драматургическую линию.

Интонационные связи в сквозной строфической форме охватывают не только мелодический тематизм вокальной партии, но и тематизм фортепианного сопровождения. В этом можно убедиться при анализе фортепианной партии песни «Желание». Так, второй элемент темы фортепианного вступления, олицетворяющей гаснущий порыв и непосредственно связанной по своему характеру с трепетным, взволнованным звучанием первой строфы, входит в состав новой, раскрывающей совершенно иной образ темы фортепианного сопровождения в третьем разделе.

123 **Ziemlich geschwind (Довольно быстро)**

124 **Ziemlich geschwind (Довольно быстро)**

В третьем разделе песни («Стройный хор гармоний чистых») второй мотив вступления уже не противопоставлен стремительному

взлету начального интонационного оборота, но, напротив, входит в состав целостной мелодической фразы, отражая образ текста — торжественное и стройное звучание хора.

Важнейшее объединяющее значение в сквозной строфической форме имеет тональная организация. Не во всех произведениях в сквозных формах обязательна единая тональность. Тональности начала и конца также могут быть разными. В песне «Желание»:

I строфа	*II строфа*	*III строфа*	*IV строфа*	*V строфа*	*VI строфа*	*VII строфа*
h — D	G	B	As — Des	B	g	Fes = E

Как видно из схемы тонального плана песни, резкий неожиданный сдвиг появляется впервые в третьей строфе и соответствует ее центральному образу — образу идеальной страны, приподнятому и выделенному, таким образом, и тонально и композиционно (замкнутая трехчастная репризная форма). Точно так же возвращение диезной тональной сферы в седьмой строфе после длительного господства бемольных тональностей способствует выделению героического образа песни, образа дерзновенного порыва, страстного стремления к идеалу. В остальных же разделах песни «Желание» преобладают плавные тональные соотношения, благодаря чему неожиданность и свежесть резких тональных сдвигов воспринимается особенно рельефно. Объединяющая роль тональной организации в сквозной форме обнаруживается и в периодическом возвращении главной тональности.

Единство сквозной строфической формы в значительной мере определяется и тем, что в таких формах при контрастном тематизме присутствует единая линия сквозного развития таких средств выразительности, как фактура, ритм, темп, создающая определенную динамику формы с постоянным нарастанием активности и затем спадом или непрерывным нарастанием активности до самого конца.

Единая линия сквозного музыкального развития в сквозной строфической форме обычно бывает определена содержанием и связана с нарастанием внутреннего психологического напряжения, вызванного той или иной причиной. Спад соответствует моментам «психологической» репризности, возвращению к первоначальному состоянию и настроению.

Примеры сквозной «волнообразной» динамики встречаются в песнях Шуберта «Скиталец» (слова Г. Шмидта фон Любека), «Предчувствие воина». В «Скитальце» волна нарастания активности возникает прежде всего за счет темповых сдвигов, кульминация — образ светлой «желанной страны» — подчеркнута сплавом элементов героики и танцевальности, яркой мажорностью звучания.

Сквозная строфическая форма находит широкое применение в разных по содержанию вокальных произведениях: Шуман — «Подснежник» (слова анонима) ор. 96 № 2, баллады «Перчатка», «Валтасар»; Вагнер — «Стой», «В оранжерее» из цикла «Пять стихотворений» (слова М. Везендонк); Малер — «Души

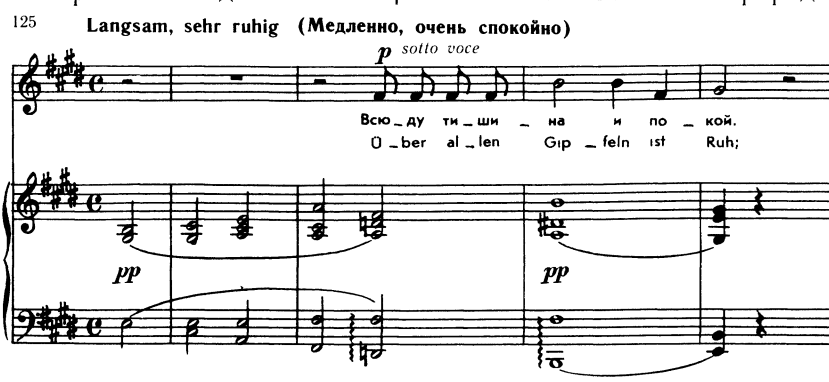
моей ничто не чарует» (слова Ф. Рюккерта); Шенберг — «Скиталец» (слова Ф. Ницше) ор. 6 № 8; Рахманинов — «Судьба» (слова А. Апухтина); Свиридов — «Горский парень», «Возвращение солдата» (слова Р. Бернса).

Сквозная нестрофическая форма. Этот тип сквозной формы представляет собой чередование кратких, разомкнутых музыкальных построений, не образующих законченных форм.

Форма эта имеет две разновидности: контрастную и неконтрастную. Форма первой разновидности текуча и многоэлементна по своему тематизму, что является следствием детального отображения в музыке образного содержания текста. Любой поворот действия, каждый новый образ текста вызывают обновление музыкального тематизма — фактуры сопровождения, типа мелодики, лада, тональности, иногда смену темпов и размера, разрушая при этом строфическую целостность стиха. Именно поэтому в этой разновидности сквозных форм нет крупных, структурно оформленных, замкнутых разделов. Понятие «раздел» вообще не применимо к данному типу форм: целое складывается здесь из небольших эпизодов — фрагментов и объединяющим началом является прежде всего сам текст, развитие его сюжета.

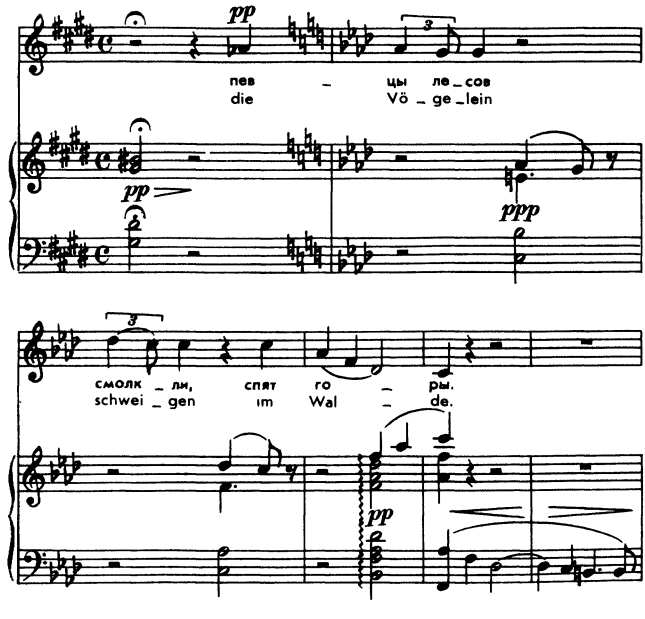
Сквозная нестрофическая форма чрезвычайно характерна для ранних баллад Шуберта («Кубок», «Ожидание»). Однако и вне жанра баллады этот тип формы получил достаточно широкое распространение.

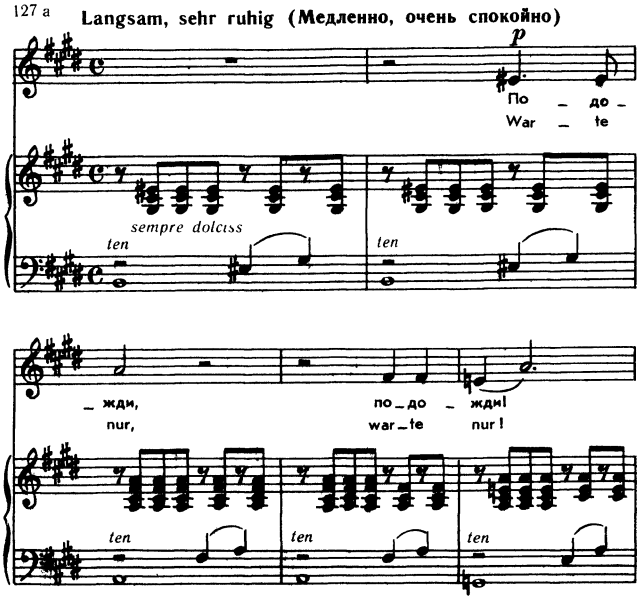
Рассмотрим в качестве примера сквозной нестрофической формы песню Листа «Горы все объемлет покой». Эта песня написана на небольшое, представляющее собой лишь одну восьмистрочную строфу стихотворение И. Гете. Написанная на столь краткий стихотворный текст песня Листа состоит из четырех небольших контрастных эпизодов, в каждом из которых раскрывается новый образ текста. Обращает на себя внимание сам принцип членения строфы по смыслу, при котором ритм и система рифм стиха разрушаются и основополагающее значение приобретает смена образов и ассоциаций, заключенных в тексте.

Первый эпизод песни — картина величавого покоя природы.

Торжественно и отрешенно звучит здесь хорал в сопровождении, предваряя размеренные бесстрастные декламационные фразы голоса. Предельно медленный темп, молитвенная сосредоточенность хорала, статичность изложения материала, при котором дважды повторенный хорал и декламационные фразы мелодии как бы «повисают в воздухе» без развития, без движения,— все эти выразительные средства служат воссозданию атмосферы величавого покоя природы. Второй эпизод песни раскрывает образ всего одной, шестой строки стихотворения — «певцы лесов смолкли спят горы», образ ночного безмолвия, напряженной, полной внутреннего трепета тишины.

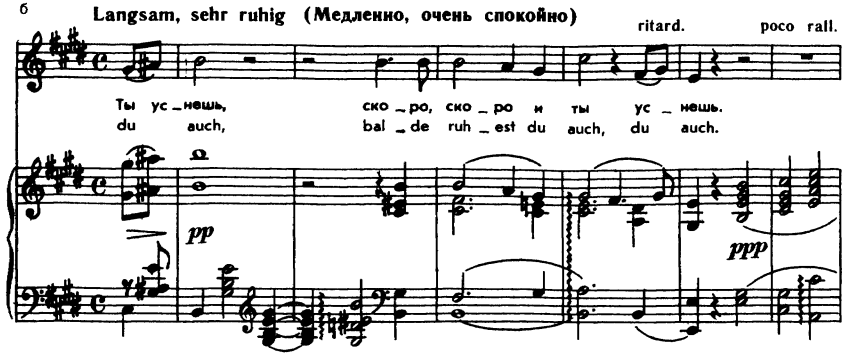
Этот эпизод чрезвычайно лаконичен, занимает всего лишь пять тактов, разомкнут (как разомкнут и первый эпизод песни), но самостоятелен по своему характеру, тематизму, выразительным средствам. Экспрессивные интонации «вздоха», томления, появление внутрислогового распева в вокальной партии — все это говорит о лиризации образа. Атмосфера ночного безмолвия природы здесь раскрывается как бы сквозь призму восприятия лирического героя, напряженно и чутко вслушивающегося в тишину, проникнутую томлением чувств и ожиданием неведомого.

Именно поэтому особую выразительность в этом эпизоде приобретают паузы — голос тишины, а также предельно скупое фортепианное сопровождение, которое ограничивается лишь томительными, вторящими голосу репликами «эхо».

126 **Langsam, sehr ruhig (Медленно, очень спокойно)**

Характер музыки третьего эпизода обусловлен смысловым эмоциональным подтекстом, заключенным в словах «жди», «скоро». Страстное, нетерпеливое чувство растет здесь постепенно, достигая своей высшей точки — экстатической кульминации в конце эпизода, после чего наступает внезапный перелом, спад, знаменующий переход к заключительной фазе формы.

Третий эпизод — самый протяженный эпизод песни (15 тактов) и одновременно самый напряженный, неустойчивый по развитию. Его характер и тематизм наиболее ярко контрастируют характеру и тематизму всех других эпизодов песни.

Непрерывная, активная пульсация фортепианного сопровождения, интонации призывных возгласов в вокальной партии, их секвентное развитие, постоянное нагнетание напряжения создают атмосферу растущего возбуждения, страстной устремленности.

При чрезвычайной краткости текста музыкальное развитие здесь пространно, благодаря чему эмоциональный подтекст фразы «жди и ты, скоро» раскрывается композитором как бы крупным планом, и детализации текста противостоит образное обобщение в музыке.

Характер музыки заключительного, четвертого эпизода песни определяет смысловой подтекст последней строки стихотворения «придет твой сон» — образ желанного покоя.

Здесь возвращается исходный тематический материал с некоторыми изменениями, которые усиливают впечатление созерцательного покоя, умиротворенности. Ритм вокальной партии становится более ровным, мерным, длительности укрупняются, мелодия приобретает песенный характер. Большое выразительное значение имеет в этом эпизоде и динамика (pp, pppp): постепенное угасание звучания, истаивание, растворение в тишине.

Возвращение исходного тематического материала в конце песни вносит в ее композицию элемент репризности, однако репризы как самостоятельного раздела формы здесь нет.

Сквозное развитие, развертывание контрастного тематизма песни завершается еще до появления этого тематического обрамления. Возвращение исходного тематизма воспринимается как бы за пределами ее уже состоявшейся формы — как кода, дополнение, послесловие.

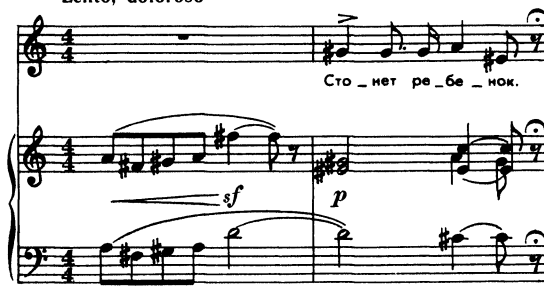
К данной разновидности сквозной нестрофической формы можно отнести и «Колыбельную» из цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргского (слова А. Голенищева-Кутузова). Текст «Колыбельной» по смыслу членится на два больших раздела. Первый рисует обстановку действия, второй представляет собой диалог матери и Смерти. Соответственно этому и вся песня делится на два больших раздела.

Подход композитора к раскрытию образного содержания текста типичен именно для этой разновидности сквозных форм. Однако во второй половине песни, когда на первый план выступает драматический диалог матери со Смертью, в форме появляются отчетливые признаки куплетности — неизменный «колыбельный» припев Смерти. Вторая половина «Колыбельной» складывается как бы из постоянно обновляющихся запевов (реплики матери) и неизменных припевов, основанных на взаимодействии сквозного развития и куплетной припевности. Таким образом, форма этой песни в целом может быть представлена так: сквозная форма (до диалога) + смешанная форма (диалог).

В первом разделе в отличие от последующего действенного, диалогического раскрытия сюжета преобладает повествователь-

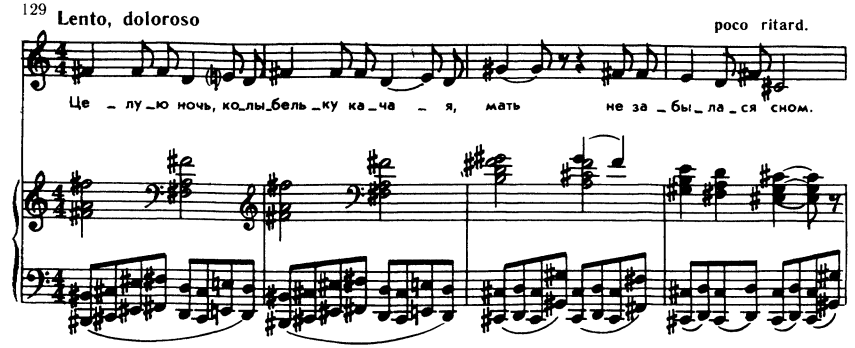
ное начало. Это вводный раздел песни: описание от автора, психологическая настройка, эмоциональный фон сцены. Функцию эмоционального обобщения в этом разделе берет на себя тематизм фортепианного сопровождения. Тревожно блуждающая, ритмически монотонная и одновременно неустойчивая, напряженная тема вступления концентрирует в себе основной образ этого раздела. Перед слушателями возникает и сумрачная картина ночи, ее призрачный кошмар, и душная атмосфера замкнутого пространства комнаты, преломленные сквозь призму состояния матери — ее тягостного, тревожного бдения над колыбелью.

Однако и в этом разделе эмоционально обобщенное раскрытие настроения первой строфы текста сопровождается детализацией некоторых образов. Текст строфы расчленен как бы на три прозаических предложения, каждое из которых в своем музыкальном раскрытии акцентирует различные детали основного образа. Так, первая речитативная фраза «стонет ребенок» характеризуется напряженностью и остротой звучания (уменьшенная кварта в мелодии, уменьшенное и увеличенное трезвучия в гармонии), болезненным изломом бессильно сникающей интонации стона. Эта лаконичная интонационная характеристика уже содержит в себе целый образ — образ беззащитного и безответного страдания.

128 **Lento, doloroso**

Из общей эмоциональной атмосферы раздела выделяется и третья фраза («Целую ночь, колыбельку качая»), где впервые появляется мелодия метрического типа с характерной мерной повторностью мотива, вызывающей ассоциации с напевами — формулами колыбельных песен. Фактура сопровождения этого эпизода также несколько изменяется, подчеркивая жанровые признаки колыбельной остинатностью фона (пример 129).

Введение характеристического жанрового штриха в этот небольшой фрагмент — явление, типичное именно для сквозной нестрофической формы с ее детализированным подходом к раскрытию образов текста.

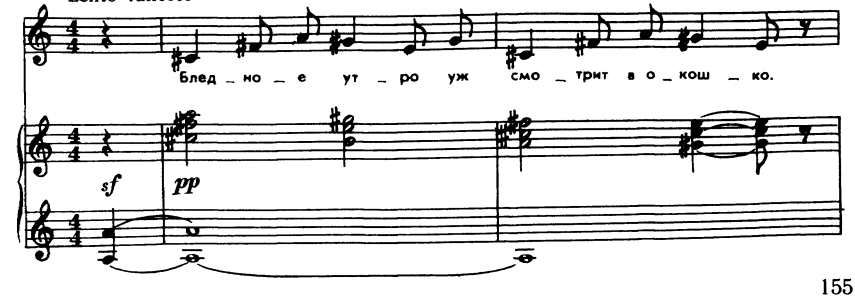
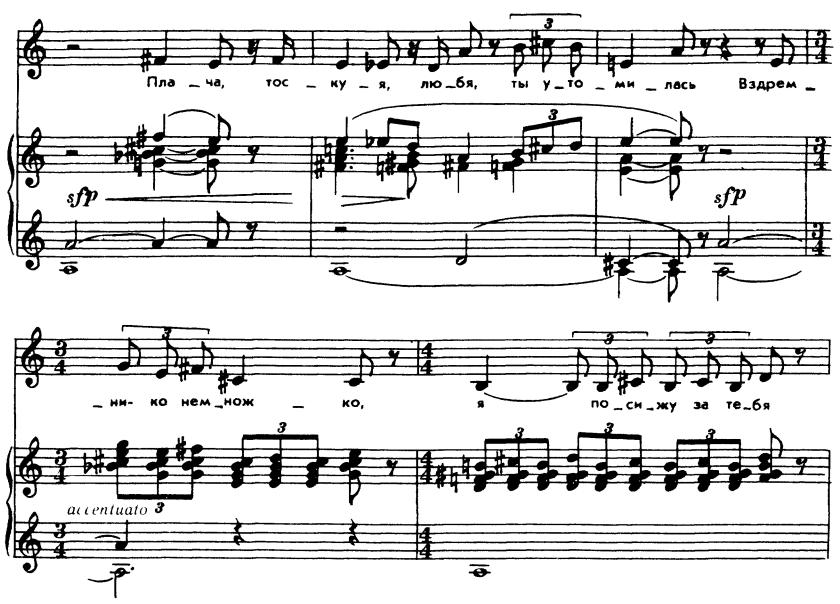
В процессе последующего раскрытия образов стихотворения в музыке (до диалога) членение текста осуществляется совер-

шенно независимо от его строфической структуры. «Исчезают», вернее, становятся незаметными и рифмы.

Образы поэтического текста раскрываются в музыке в сквозном контрастном развертывании кратких, структурно неоформленных эпизодов. В этих эпизодах образно противопоставлены шаги осторожно подкрадывающейся Смерти, волнение, растущая тревога, внезапный испуг матери и невозмутимый, страшный в своем ледяном спокойствии голос Смерти.

Каждый из этих эпизодов (в нотном тексте им соответствуют авторские ремарки Moderato tranquillo, Agitato, Lento funesto) отличается своим складом мелодики и фактуры сопровождения, своим типом экспрессии. В фактуре сопровождения, например, унисонные, с настороженными паузами шаги приближающейся Смерти резко противопоставлены драматическому эффекту тремоло и мертвенному хоралу Смерти.

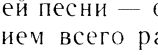
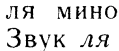
В контрастах раскрывается в дальнейшем и образ Смерти. Каждая ее фраза имеет свой характер, вносит свой оттенок в этот многоликий образ. Смерть предстает и ласковой, манящей соблазном покоя утешительницей и одновременно страшным, усыпляющим волю призраком этого обманчивого покоя.

Простой, незатейливый мотив колыбельной («Бледное утро уж смотрит в окошко») сменяют ласковые, сочувствующие и одновременно обольстительные интонации следующего эпизода («Плача, тоскуя, любя»), за которым следует опять новый, зыбкий и призрачный образ обманчивого покоя («Вздремни-ко немножко»).



Контрастное развертывание формы романса достигает наивысшего напряжения в диалогическом поединке матери со Смертью. Реплики матери в этом диалоге подчинены логике единого сквозного развития формы, единой линии неуклонного роста драматической напряженности сцены. Возбужденная, порывистая речитация матери полна смятения, гнева, страстного волевого порыва. Мольбы, укоры, стоны, проклятия срываются с ее уст, но в ответ слышится только неизменный, невозмутимо спокойный припев Смерти. Этот припев становится одним из факторов музыкального единства формы «Колыбельной», которое во многом обусловлено также ее тональной организацией и интонационно-тематическими связями.

Единство формы «Колыбельной» во многом определяется главенствующей ролью основных двух тональностей песни — фа-диез минора и ля минора с постепенным подчинением всего развития ля минору — тональности «колыбельной Смерти», ее припева. Звук *ля* (осевой тон), связывающий обе основные тональности, звучит то гармонической педалью в средних голосах, то в роли органного пункта, на него опирается мелодия в сникающих оборотах мелодических фраз.

Тематическое же единство формы проявляется, например, в том, что собственно жанровый момент песни, обобщающий образ колыбельного пения, раскрывается в двух характерных типах ритмического движения —  и  — при разном интонационном их оформлении. Эти

две ритмоформулы составляют основу канву ритмической организации произведения В их взаимодействии, противопоставлении, интонационных метаморфозах заложен глубокий драматургический смысл Первый тип ритма — ритм колыбельной матери, второй — ритм колыбельной Смерти Смерть же поет то вкрадчиво, как бы подражая интонациям матери («Бледное утро»), то убаюкивая колыбельной И этот собственный колыбельный мотив Смерти звучит то с ледяным спокойствием, то сладостно и влекуще («слаще тебя я спою»)

Тип сквозной контрастной нестрофической формы характерен для творчества ряда композиторов второй половины XIX и XX веков Встречается эта форма, например, в романсах Рахманинова – «Увял цветок» (слова Д Ратгауза), «Дума» (слова А Плещеева), «Молитва» (слова М Дениша-Сионицкой), в вокальных произведениях Прокофьева — «Отчалила лодка» (слова А Апухтина), «Гадкий утенок» (слова Г Андерсена), «Под крышей» (слова В Горянского), «Серое платьице» (слова З Гиппиус), «Здравствуй» (слова А Ахматовой) и т д

Вторая — неконтрастная — разновидность формы получила широкое распространение в оперных монологах, а также в романсах монологического типа. В основе ее лежит мелодика декламационного типа Она встречается чаще всего в небольших по масштабу произведениях, написанных на лирические стихотворения, которые, как правило, не имеют сюжетного развития, но раскрывают тонкие нюансы психологического состояния

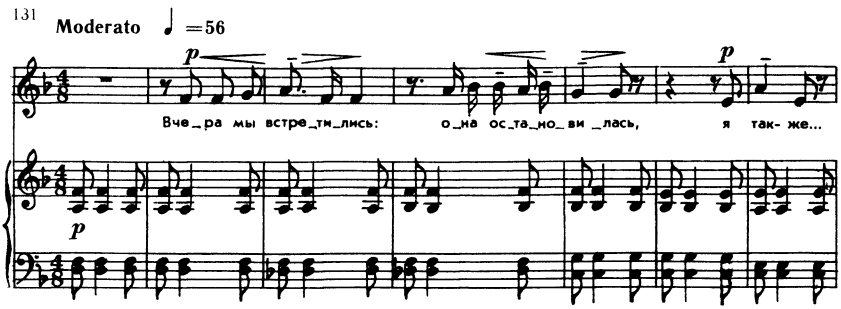
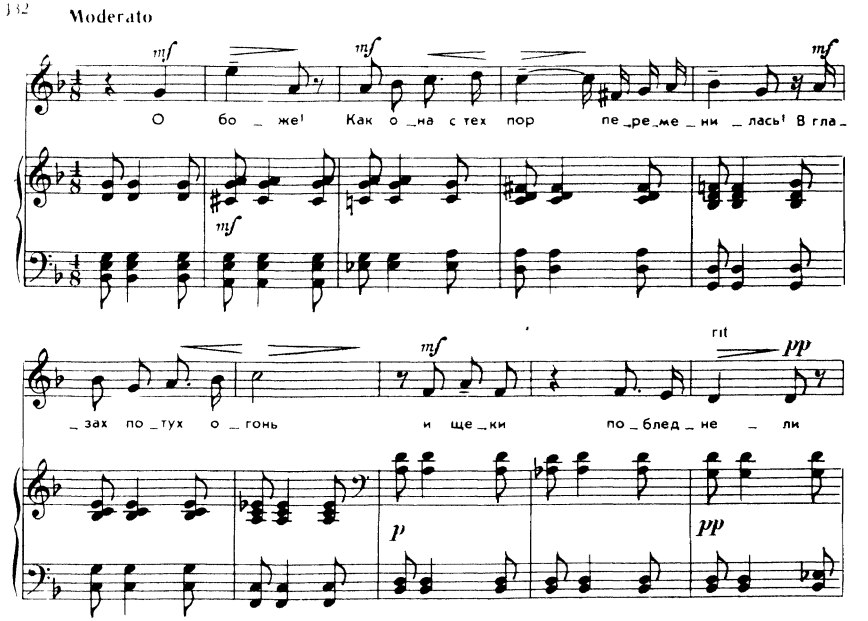
К музыкальному воплощению сквозной неконтрастной формы предрасполагают определенные типы строения текста — стихи с переносами, с длинными строками, неравномерными цезурами, проза В этом случае композитор «читает» такой тип текста, как прозу, подчиняясь правилам фразово-синтаксической декламации с асимметричным членением текста по смыслу. Такой текст и вызывает к жизни мелодику декламационного или декламационно-ариозного типа, что создает предпосылки для последовательного отражения тончайших психологических деталей текста Декламационная же мелодика не укладывается в рамки периодических структур, и форма целого возникает на основе постоянного сквозного развития мельчайших тематических элементов-мотивов, субмотивов, ритмических последовательностей и даже интервалов Развитие основывается на постоянном интонационном обновлении этих мельчайших элементов тематизма, которые появляются каждый раз в ином ритмосинтаксическом контексте, в сцеплении-сопряжении с другими интонационными элементами, подвергаются вариантным преобразованиям, образуя свободную, непрерывно льющуюся и в то же время внешне как бы разорванную мелодическую линию

Такой тип развития не содержит в себе значительных образных контрастов В сквозной декламационной форме, как правило, выдержано одно главенствующее настроение, раскрывающееся,

однако, не обобщенно, а в последовательном развертывании разнообразных психологических оттенков и деталей. Именно поэтому при внешней разорванности и свободе мелодической линии форма в целом внутренне спаянна, обладает большой степенью слитности, единства фактуры и мелодического развития, которое имеет свои фазы развития — кульминации и спады и, таким образом, отличается мелодико-тематической, темповой и фактурной однородностью.

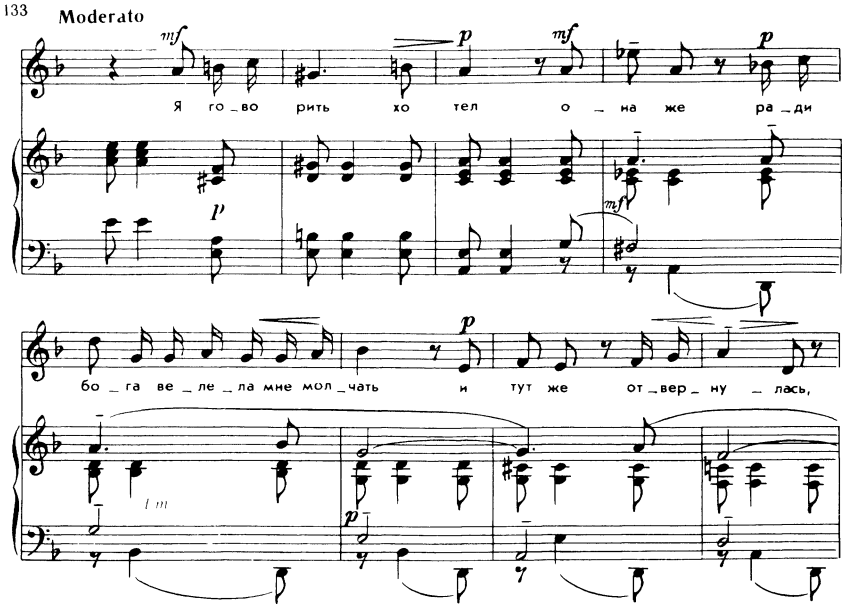
Рассмотрим в качестве примера сквозной декламационной формы романс Рахманинова «Вчера мы встретились» на текст Я. Полонского. Это романс монологического типа, отличающийся особой сдержанностью высказывания и скупостью выразительных средств — выровненностью мелодической линии, лишенной ярких экспрессивных кульминаций, скромным диапазоном мелодии, остинатностью ритма фортепианного сопровождения, умеренной динамикой. При внешней сдержанности высказывания этому роману свойственны глубокая психологическая напряженность и внутренний драматизм. И хотя в целом в романсе преобладает одно эмоциональное настроение — сдержанной печали, музыка с поразительной тонкостью следует за текстом и передает малейшие оттенки душевных движений.

В нюансах тематического развития, в изменении интонации, учащении и замедлении дыхания слышатся и нерешительность, смущение, тягостное молчание первых минут встречи, и скрытая, пронзающая сердце боль, и отголоски былого увлечения, сожаление и сострадание, наконец, запечатленная в памяти рассказчика робкая улыбка и торопливый жест, отвергающий сочувствие.

Чрезвычайно выразительные психологические детали вырисовываются уже в самом начале романса. Это, например, с усилием, с трудом произнесенная краткая фраза «я также...», особую выразительность которой придает не только ее ритмическая и синтаксическая обособленность и заторможенность высказывания, но и ее гармонический контекст (гасящая напряжение доминантсептаккорда гармония медианты — III_6). Именно в таких деталях постепенно раскрывается психологический подтекст произведения: за нерешительностью, смущением рассказчика угадывается его причастность к судьбе этой случайно встреченной женщины.

Выразителен в психологическом отношении следующий фрагмент романса, где повествовательная интонация прерывается возгласом скрытой боли «О, боже!», после которого начинается волна интенсивного развития. Мелодическая линия становится более цельной, широкой по дыханию, устремленной к кульминации. Вопреки произносимому тексту («Как она с тех пор переменилась, в глазах потух огонь»), музыка приобретает здесь на короткое мгновенье чисто рахманиновское качество лирической «неизбывности» — в памяти как бы всплывает былое светлое чувство, но тотчас гаснет, сменяясь болью и сожалением.

В прерванном восхождении мелодической линии, так и не достигшей желанной кульминации, во внезапном переломе мелодического развития — возвращении кратких, с усилием произносимых поникших фраз — угадывается некое невысказанное прямо чувство.

Отдельные выразительные штрихи романса опосредованно, через речевую интонацию раскрывают душевные движения, даже жесты не только самого рассказчика, но и этой случайно встреченной женщины.

Так, на словах «я говорить хотел» впервые в развитии музыки романса появляется мелодический и гармонический каданс, который тут же поспешно опровергается мотивом возгласа «она же». Чрезвычайно выразительно в том фрагменте звучит и взволнованное учащение ритмической пульсации (на словах «ради бога, велела мне молчать») с последующим возвращением к покорным,

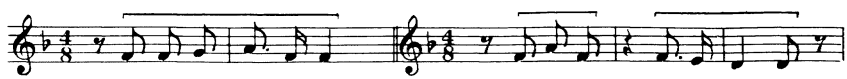
на выдохе, с усилением произносимым словам-мотивам. В результате мы почти зримо воспринимаем все подробности этой сцены, слышим речь, прерванную на полуслове, видим торопливый, судорожный жест, предупреждающий слова сочувствия, немую мольбу незнакомки, угасший порыв.

Декламационно-ариозный тематизм романса «Вчера мы встретились», его сквозная форма являются следствием особого подхода композитора к поэтическому тексту. В основе его — фразово-синтаксический принцип членения стиха, уподобление его прозе, с асимметричным членением фраз по синтаксису, по смыслу произносимых слов. В результате ритмическая основа стиха, его строфическая структура оказывается совершенно незаметной.

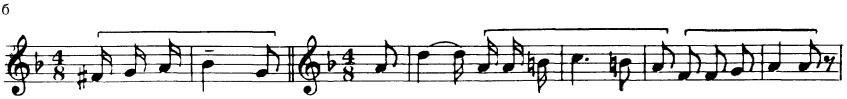
Форму романса можно представить как сквозную одночастную, состоящую из трех взаимосвязанных, переходящих одна в другую фаз развития. Каждая из этих фаз имеет свою линию развития, движение к кульминации и спад. Так, вслед за первой кульминацией («в глазах потух огонь») следует крутой и внезапный мелодический спад, ослабление напряженности звучания гармонии (о психологической выразительности этого перелома речь шла выше). Кульминационная зона второй фазы романса («мне руку протянув») — обширнее, здесь развитие после кульминации как бы сопротивляется спаду, наступление его оттянуто экспрессивным всплеском интонации на словах «она же, ради бога».

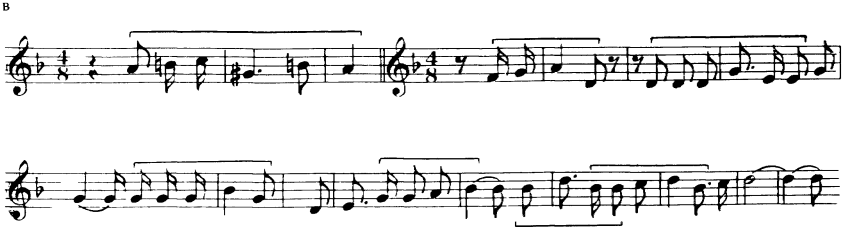
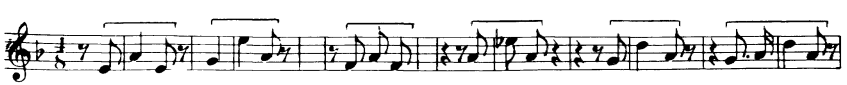
Наконец, третья кульминация формы («На вечную разлуку прощай»), несмотря на свое итоговое, резюмирующее значение

(в мелодии на кульминации утверждается мелодический каданс), также гасится последующим спадом («погибшее, но милое созданье»), который теплотой и человечностью своих интонаций как бы снимает пафос кульминации и оставляет глубокий эмоциональный след в памяти — след сострадания и сожаления о прошлом.

Романс «Вчера мы встретились» при всей свободе, изменчивости своего мелодического содержания, при всем богатстве интонационных нюансов отличается удивительным мелодико-тематическим единством Его исходное интонационно-мелодическое зерно — основа всего тематического развития романса — чрезвычайно лаконично и исчерпывается начальной фразой.

134 а

Однако в дальнейшем этот короткий мотив в своем целостном и неизменном виде больше не прозвучит ни разу. В тематическом развитии романса участвуют лишь более мелкие частицы этого исходного мотива — субмотивы. Среди них особенно рельефна затактовая интонация восхождения, которая в процессе развития беспрестанно изменяется в ладовом и ритмическом отношении, каждый раз по-разному соединяется с другими мотивами, попадает в различное интонационное окружение. Приведем несколько наиболее очевидных на слух примеров развития этого субмотива в романсе.

б

Другой элемент исходного мотива также получает в романсе самостоятельное развитие.

в

Наконец, особое значение в романсе приобретает и сквозное вариантное преобразование интонации возгласа.

В таком сквозном развитии мельчайших элементов тематизма и заключается сущность специфического для сквозной декламационной формы явления микротематизма.

Выразительные возможности сквозной декламационной формы были впервые открыты в оперном творчестве Монтеверди (Lamento) Ариадны, монолог Орфея из первого действия оперы «Орфей»). Однако в музыке второй половины XVII и всего XVIII веков эта форма практически не встречается. Ее постепенное возрождение связано с творчеством композиторов романтиков — Шуберта, Шумана («Ты в первый раз наносишь мне удар», цикл «Любовь и жизнь женщины» на текст А. Шамиссо) и лишь в конце XIX и в XX веках эта форма занимает равноправное положение в ряду других вокальных форм.

§ 4. СМЕШАННЫЕ ФОРМЫ

С м е ш а н н о й ф о р м о й называется такая форма, в которой взаимодействуют и дополняют друг друга композиционные принципы разных форм.

С одной стороны, это принцип сквозного развития, постоянного обновления музыкального материала (детализация образов текста), с другой — принцип репризности, рефренности, куплетности, то есть повтора тематического материала, обобщающего основной образ, основную мысль поэтического текста Взаимодействие этих двух противоположных принципов приводит к образованию смешанных форм. Однако в отличие от варьированной строфы в смешанной форме композиция индивидуальна, она зависит от текста, трактовки его композитором и приводит к образованию гибких, индивидуализированных форм, не укладывающихся ни в одну из типовых схем. В этом случае композитор может то более обобщенно раскрывать содержание и эмоционально-психологический подтекст стихотворения, то (там, где этого требует текст) более детально следовать событиям, сюжетной линии текста, отражать его образы в движении, в развитии, изменении.

Взаимодействовать и переплетаться в вокальном произведении могут, например, куплетная и сквозная форма, куплетная и варьированная строфическая, сквозная и трехчастная. Рассмотрим некоторые, наиболее характерные образцы таких смешанных форм.

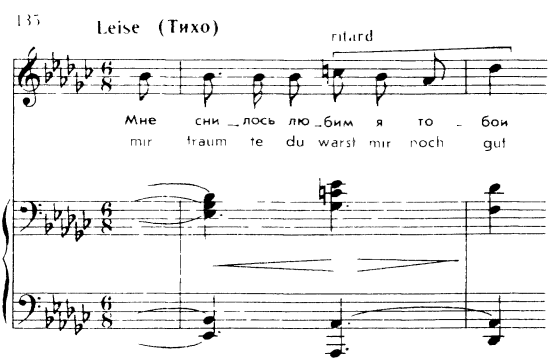
Простейший случай смешения принципов куплетной формы и сквозного развития представляет форма, которая начинается с точного повтора куплета и приходит к его преобразованию, развитию (а а a_1), то есть форма, основанная на взаимодействии куплетной формы с варьированной строфической. Примером такого смешения куплетной формы и формы варьированной строфы может служить песня «Во сне я горько плакал» из цикла «Любовь поэта» Шумана

Если проанализировать стихотворение Г. Гейне, то станет очевидным, что этот текст содержит предпосылки куплетности. К куплетной трактовке песни предрасполагает и тождество зачинов всех трех строф стиха, многократное возвращение к тяжелой, навязчивой мысли («Во сне я горько плакал») [1], и известное образно-эмоциональное сходство, подобие содержания первых двух строф (слезы во сне — пробуждение — слезы наяву).

Куплетный принцип, положенный Шуманом в основу первых двух разделов песни, помимо обусловленности его образностью и строением стиха становится важнейшим выразительным средством, раскрывающим психологический подтекст песни.

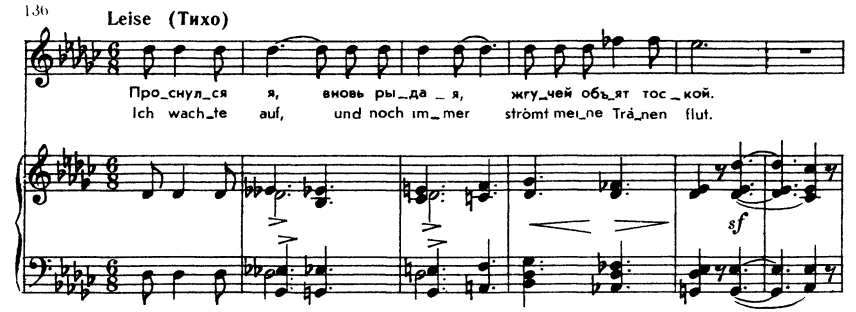
Образ трагического оцепенения складывается из совокупности многих выразительных средств: декламационный тип мелодики, узкий диапазон, жанровый прообраз траурного шествия, скупая аккордовая фактура сопровождения, тональность es-moll, низкий регистр и, наконец, форма Так, траурная неподвижность мелодии, ее усталая пассивность, безкульминационность усиливаются куплетным повтором первых двух строф.

В третьей же строфе стихотворения Г. Гейне появляется новый поэтический образ — образ мимолетной счастливой грезы во сне («Мне снилось: любим я тобой»). Именно этот поворот в тексте и дает Шуману основание для варьирования куплета: здесь впервые в песне появляется отклонение в мажор — Des-dur. Это просветление лада усилено кратковременным преображением мелодии. Изменение типа интонации в песне существенно, несмотря на то, что по протяженности оно чрезвычайно кратко — лишь один устремленный, восторженный мотив.



Кульминация — взрыв отчаяния в третьей строфе — оправдана не только психологически (горькое пробуждение от иллюзии), но необходима и с чисто музыкальной точки зрения: интонационная ровность первых двух куплетов, отсутствие в них ярких

[1] В стихотворении Г. Гейне использована широко распространенная поэтическая фигура анафора (единоначатие).

кульминационных моментов сгущения интонационной экспрессии, вопросительно-неустойчивые концовки куплетов способствуют накоплению внутреннего напряжения, и форма песни в целом направлена к пронзительно-экспрессивной кульминации в конце

Рассмотренный выше тип формы, основанной на переходе от одного принципа формообразования к другому в последней строфе,— характерное для вокальной музыки явление. Это явление тесно связано с особенностями развития сюжета, образов, всей смысловой стороны поэтического текста. Развитие литературного сюжета, образов поэтического текста часто направлено к концу, к развязке, к раскрытию замысла и идеи как бы в последний момент.

Отражая понятийно-смысловую сторону текста и раскрывая психологический подтекст, композитор вносит в музыку завершающих разделов формы наиболее существенные изменения и неожиданные контрасты. Так образуется тип модулирующих смешанных форм, где наибольшее количество изменений (а зачастую и ввод контрастного материала) концентрируется в последней строфе.

Композиционный сдвиг может происходить из куплетной формы в варьированную строфу, из куплетной в сквозную строфическую и, наконец, из варьированной строфической в сквозную.

Смешение принципов куплетной и сквозной формы, образующее в целом форму, сочетающую в себе признаки куплетности и двухчастности, характерно для песен Шуберта «Форель» и «Серенада». Схематическая форма этих песен может быть представлена в виде двух как бы накладывающихся друг на друга форм (куплетной и двухчастной) — $|\overline{a\ |\ a'}\ |\ b\ |$.

В «Форели» (слова Х. Шубарта) эта форма отражает основное драматическое событие текста, переход от созерцания, описания места действия к действию как таковому: куплетный принцип соответствует двум первым (описательным) строфам текста («Лучи так ярко грели» и «А рядом с длинной гибкой»), тематический контраст в третьей строфе («Но скучно стало плуту») рас-

крывает сюжет стихотворения в действии («Поток возмутил он в ту ж минуту»).

В «Серенаде» (слова Л. Рельштаба) та же форма гибко отражает эмоционально-психологический подтекст песни: тоску и негу первых двух куплетов и выплеснувшееся наружу нетерпеливое чувство — страстный призыв к возлюбленной (третий раздел).

Ясная расчлененность на разделы, замедленность развития, статичность формы в начале песни сменяются сквозным развитием, ускорением ее внутреннего движения к концу.

Сходный тип композиции образуется также в романсах Рахманинова «Я жду тебя» (слова М. Давидовой) и Чайковского «Растворил я окно» (слова К. Р.), где движение формы основано на переходе от варьированно-строфического принципа к сквозному (a a_1 b).

Смешение принципов куплетности и сквозного развития может осуществляться не только на основе постепенного отхода от куплетности как ведущего принципа формообразования, но и на основе использования куплетной или куплетно-вариантной формы в одном из разделов сквозной композиции.

Появление куплетности в одном из разделов сквозной формы обычно приводит к образованию целостного, относительно законченного, выдержанного в одном настроении, обособленного эпизода внутри сквозной формы. Такой куплетный фрагмент может появиться в любом разделе сквозной формы — в начале, в середине, в конце.

Одним из примеров такой формы, где эпизод, построенный в куплетно-вариационной форме, выделяется в заключительный раздел всей композиции, может служить песня Мусоргского «Полководец» из цикла «Песни и пляски смерти» (слова А. Голенищева-Кутузова). Эта песня завершает цикл, и именно поэтому заключительный ее раздел — песня Смерти (куплетно-вариационная форма с незначительными изменениями в мелодии и варьированием в сопровождении) выделяется особо. На эту «песню в песне» — обобщенный образ вселенского зла — падает основной смысловой акцент цикла, и, таким образом, драматургия песни в целом направлена от повествования, сквозного изобразительного развертывания драматических событий к музыкальному обобщению, раскрывающему философский подтекст песни.

Форму всей песни в целом можно расчленить на три крупных раздела.

1. Картина битвы (две первые строфы стихотворения: «Грохочет битва» и «Пылает полдень»).

2. Картина ночного поля брани. Этот раздел строится более дробно. В нем выделяются следующие части:

а) затихшее поле (третья строфа — «И пала ночь на поле брани»);

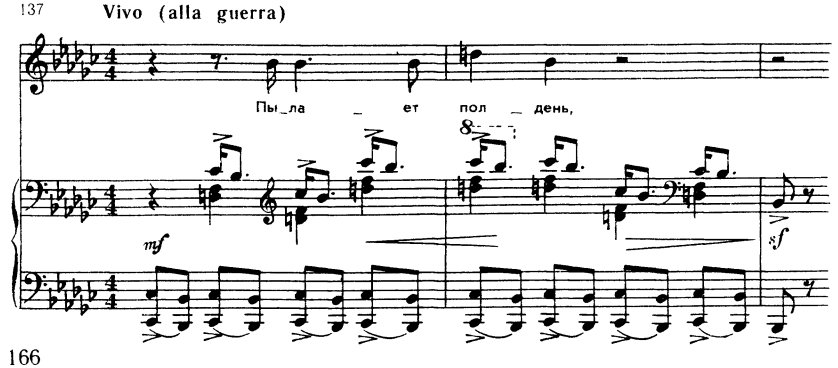
б) появление полководца — Смерти (четвертая строфа — «Тогда озарена луною»);

в) «мертвое поле», где Смерть осматривает свои владения (пятая и шестая строфы — «И в тишине», «На холм поднявшись»).

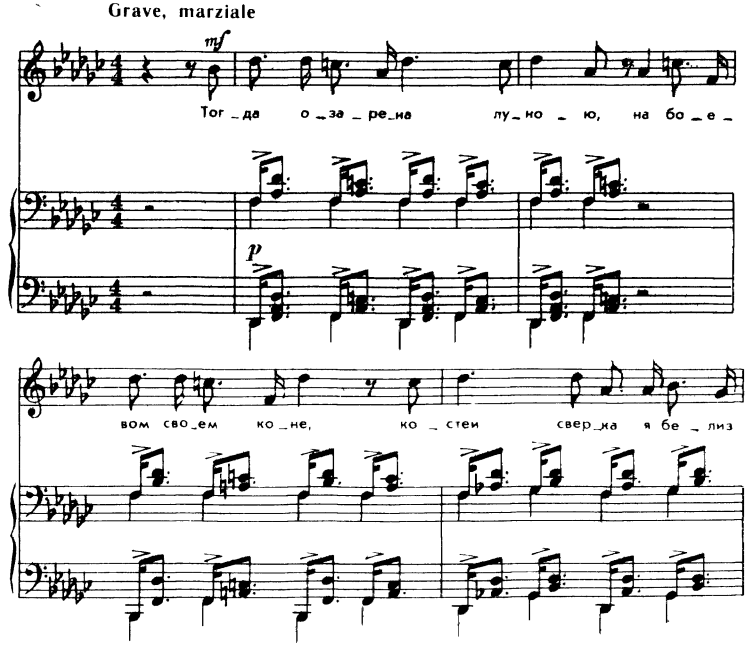
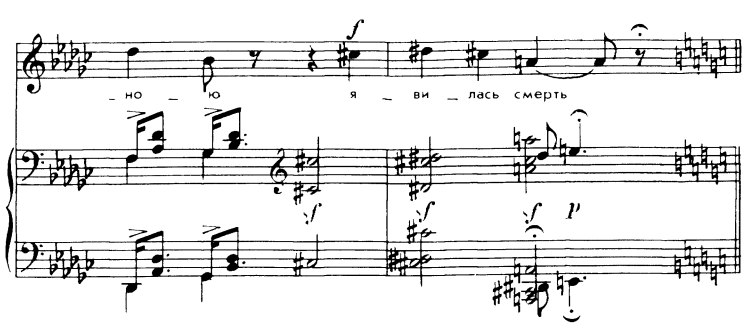
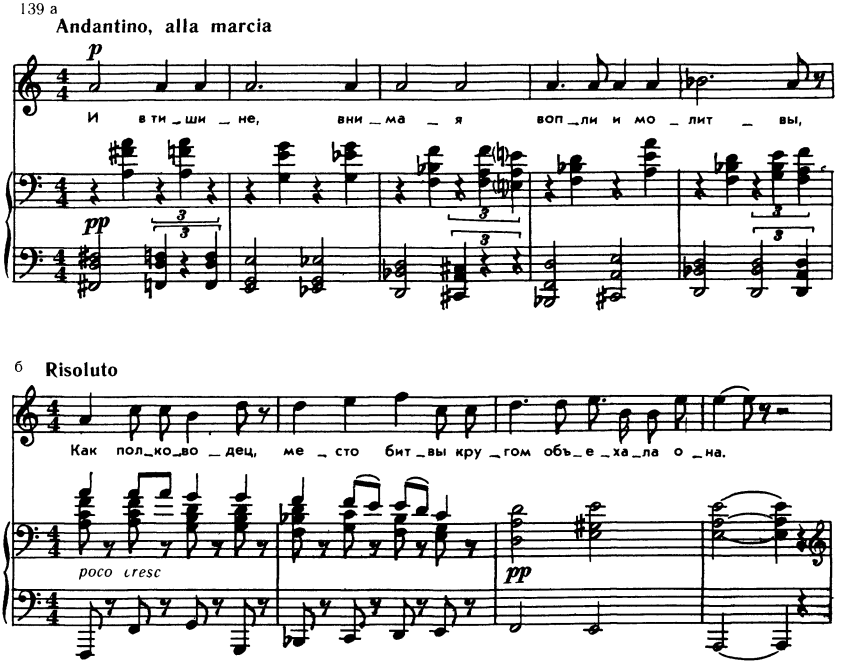
3. Песня Смерти («Кончена битва!» — строфы с седьмой по десятую).

Внутренняя контрастность поэтического текста приводит к образованию сложной, насыщенной контрастами сквозной формы. Так, первый раздел этой сквозной формы, объединяющий две строфы,— грандиозная фреска, рисующая картину битвы. Характерной особенностью этого раздела песни является укрупнение контуров формы, создание протяженного, единого по своему внутреннему дыханию и динамике пласта при сохранении ясного строфического членения и индивидуального облика каждой из этих двух строф. В этой широко раскинутой панораме ожесточенной битвы ведущая роль принадлежит фортепианной партии, трактованной с истинно симфоническим размахом, вызывающей ассоциации с монументальным стилем вокально-симфонических жанров, с картинной звукописью симфонических поэм. Таким образом, уже первый раздел этой песни сразу настраивает восприятие на грандиозный, отнюдь не камерный масштаб.

Музыкальное единство двух первых строф очевидно. В основе вокальной партии обеих строф лежит родственный декламационный тип тематизма, пронизанный напряженными интонациями воинственных кличей. Две первые строфы объединяет и изобразительный фактурный элемент фортепианной партии — хроматические гаммы, репетиции, тревожная ритмическая пульсация. Однако следует отметить, что при всем единстве и укрупненности масштабов этого эпизода, отсутствии детализации и господстве броских штрихов, при всем динамизме развертывания формы грани строф не стираются и индивидуальный облик каждой строфы очерчен рельефно. Это обусловлено главным образом изменением фактуры сопровождения на границы строф, вводом новых тематических элементов. И если первая строфа проходит на фоне заупокойной молитвы «Со святыми упокой», то во второй появляется новый тематический элемент: нисходящие хоровые интонации — яростные неистовые удары и броски (sf).



Второй раздел песни открывается речитативом («И пала ночь»), представляющим резкий образный контраст всему предшествующему батальному эпизоду. Этот раздел охватывает четыре стихотворные строфы и, в свою очередь, насыщен внутренними контрастами. В целом для него характерно более подробное и детализированное следование музыки за текстом.

Среди жуткого затишья, наступившего во втором разделе, выделяется эпизод торжественного выезда Смерти полководца (четвертая строфа). Он отличается яркой и обобщенной характеристичностью (тяжеловесный, торжественный и страшный марш), представляя собой относительно самостоятельный и целостный фрагмент внутри второго раздела песни. Важная роль в выделении этого фрагмента, в повышении его самостоятельности и целостности принадлежит фортепианной партии. Именно в сопровождении звучит скрепляющая весь эпизод ритмическая остинатная формула — преобразованный «мотив битвы» из второй строфы первого раздела, приближенный к траурному маршу. Однако этот мотив здесь существенно преобразуется, он утрачивает свою неистовую силу, и тяжеловесные аккорды застывают в низком регистре, создавая ощущение приближения неумолимой, грозной силы. В этом фрагменте выделены как особо важные лишь последние слова строфы «явилась смерть» — это подчеркивается неожиданной модуляцией, изменением фактуры сопровождения, благодаря чему текст утяжеленно и значительно скандируется голосом.

Следующий, третий эпизод второго раздела песни (пятая, шестая строфы) — картина, «мертвого поля»: это речитатив, в сопровождении которого, как бы исподволь, вырисовываются очертания патетической темы эпилога.

Так постепенно подготавливается тема эпилога, вывод-обобщение всей песни и всего цикла в целом — торжествующая песня Смерти. Центр тяжести композиции — песня Смерти (варьированная строфическая форма) — состоит из четырех куплетов. Сама форма песни отражает ее особую значимость в драматургии цикла, многократный куплетный повтор усиливает и умножает выразительность победоносного шествия Смерти, воинственный пафос всеразрушающей силы. Наконец, сам жанр песни и связанная с ним куплетно-вариационная форма обладают максималь-

ными возможностями художественного обобщения, раскрывают, таким образом, философский подтекст цикла — идею всеобщности зла Смерти, ее апофеоз.

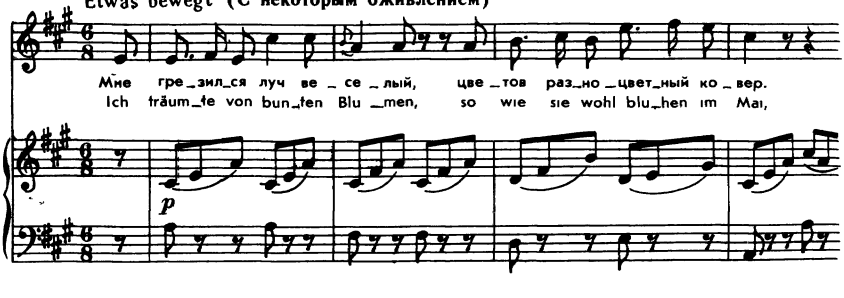
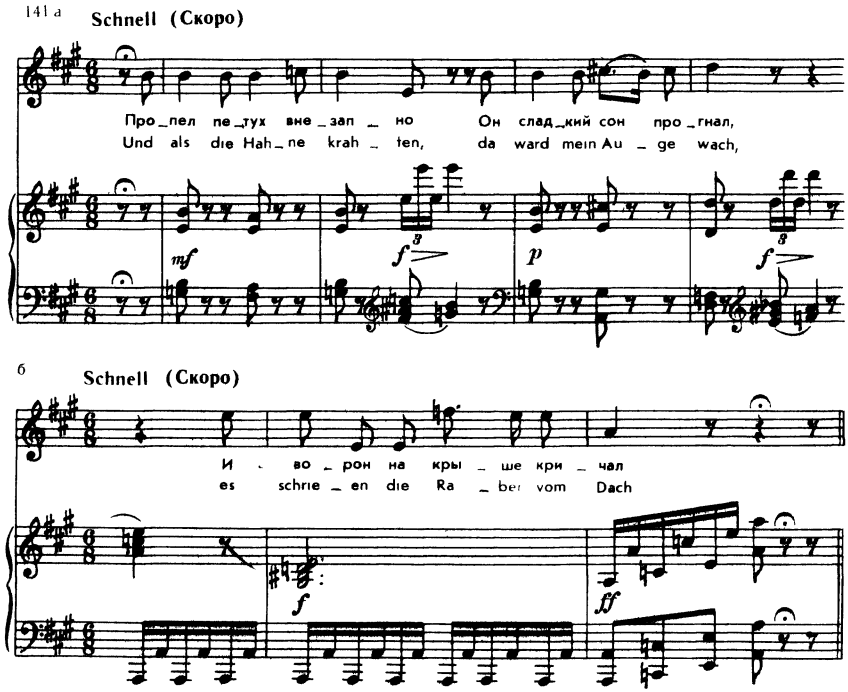
Пересечение принципов куплетности и сквозного развития может осуществляться и на основе усложнения внутренней структуры куплета, проникновения в него особенностей сквозных форм и образования многосоставного куплета.

Расширение масштабов куплета и усложнение его внутренней структуры характерно для ряда поздних песен Шуберта. Примером может служить песня «Весенний сон» из цикла «Зимний путь» (текст В. Мюллера), где контрастное, «трехчленное» строение куплета (ABC) подчинено логике сквозных форм. Первый раздел песни развертывается на основе сквозного принципа (сквозная строфическая форма), и лишь точный повтор первых трех строф с другим текстом, образующих второй раздел, приводит к образованию второго, более крупного плана формы — куплетного. Схема формы этой песни может иметь следующее буквенное выражение:

текст	a	b	c	+	d	e	f
музыка	A	B	C	+	A	B	C

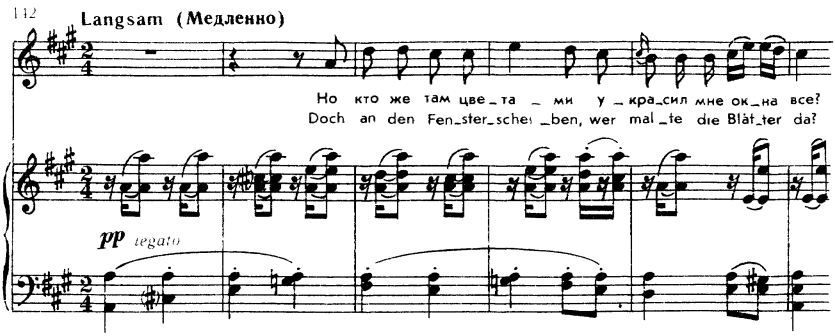
В основе стихотворения Мюллера лежит образно-эмоциональное сходство, смысловой параллелизм первых трех и последующих четвертой, пятой и шестой строф. Этот смысловой параллелизм — прекрасный сон — внезапное пробуждение — горькое осознание действительности — обусловливает куплетное тождество разделов формы, ее крупный план. Однако наличие яркого образного контраста внутри «триады» приводит к развертыванию формы куплета по принципу сквозных форм.

Принцип сквозной строфической формы проявляется в резких сопоставлениях — изменении на гранях строф характера музыки, ее динамики, темпа, фактуры, размера, лада.

Эти темпо-динамические и метроритмические сдвиги отражают резкие контрасты, характерные для образного строя куплета. Так, в первом разделе образ прекрасной грезы («Мне грезился луг зеленый») воплощается у Шуберта в просветленной музыке с характерной для нее изящной, как бы парящей в невесомости мелодией и прозрачной фактурой.

Второй раздел («Пропел петух внезапно» — тревожный драматический речитатив) приводит к существенному преобразованию мелодии, фактуры, темпа, гармонии Мелодия утрачивает песенную протяженность и закругленность фраз, характерные для первого раздела, становится прерывистой и крайне напряженной, приобретает черты декламационности с почти надрывной интонацией в кульминации — кадансе («И ворон на крыше кричал»)

Взволнованность и напряженность звучания этой строфы во многом обусловлены стремительностью ее гармонического развития в отличие от статичности гармонии первой строфы На протяжении всего лишь восьми тактов (в быстром темпе) происходит целый ряд модуляций (ми минор ре минор — соль минор — ля минор), которые в сочетании с неуклонным восхождением мелодии приводят к кульминации — мучительному «крику» боли

Следует отметить также существенное преобразование фактуры в этом разделе куплета Вместо прозрачной, певучей и мерной фактуры фортепианной партии первого раздела появляются аккорды secco, напряженные регистровые «всплески» и наконец тревожное тремоло на органном пункте тоники, разрывающие единство фактурной ткани этого раздела

Следующий, третий раздел заключает в себе психологическую реакцию на внезапное пробуждение от грезы. В нем раскрыто состояние оцепенения и опустошения, в котором смешиваются реальность и сон.

Резкий темповый сдвиг (Schnell – Langsam), который происходит в третьем разделе, производит впечатление некоторой рефлексирующей заторможенности. Впечатлению заторможенности и оцепенения способствует также застывший органный пункт пустых октав в верхнем голосе фортепианной партии.

Взаимопроникновение куплетной и сквозной строфической форм может осуществляться также на основе преобразования запево-припевного принципа, специфического для куплетной песни, на основе сочетания все время обновляющегося, следующего за текстом запева и неизменного припева. В этом случае преобразования запева подчинены логике сквозного развития формы, неизменные же припевы — логике куплетности. Схематически такой тип формы может быть представлен следующим образом: ab cb db eb и т. д.

Неизменный припев по своей функции в песне приближается к неизменному ритурнелю или повтору отдельных фраз между контрастными строфами сквозной строфической формы. Но в смешанной форме припев в отличие от ритурнеля является самостоятельным разделом формы.

Примером такого рода взаимодействия закономерностей сквозной строфической и куплетной формы может служить песня Даргомыжского «Старый капрал» (слова П. Беранже, перевод В. Курочкина). Драматургия этой песни основана на развитии и обновлении музыки запевов и неизменном возвращении припева («В ногу, ребята, раз, два!»). Оба принципа — сквозное обновление запева (сквозная строфическая форма) и повтор припева (куплетность) — имеют глубокую психологическую обоснованность и в совокупности раскрывают драматическую ситуацию песни.

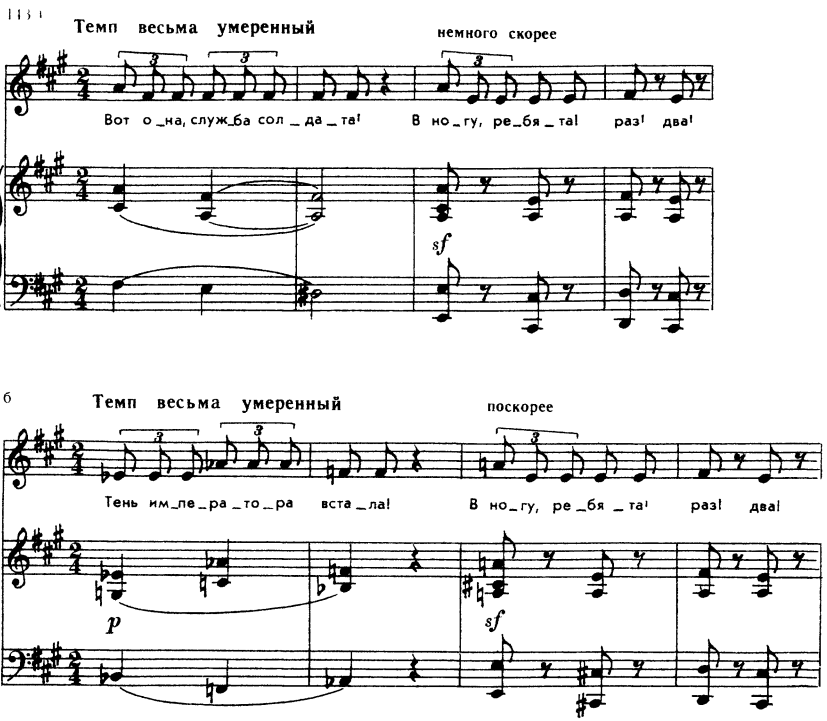
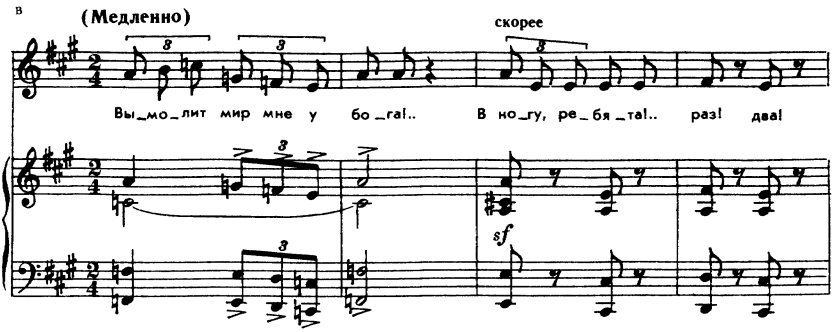
Преобразование музыки запевов складываются в единую драматическую линию, отражая психологический процесс постепен-

ного отключения сознания идущего на казнь героя от страшной действительности и возврата к ней Эта линия ведет от сурового повествовательного зачина — обращение капрала к солдатам («В ногу, ребята, идите!») — к рассказу об оскорблении офицера и все большему углублению героя в воспоминания, уходу в прошлое

В соответствии с этой общей драматургической линией музыка каждой новой строфы преобразуется от сдержанного повествовательного речитатива в первой строфе к речитативу в эпизоде рассказа о ссоре с офицером, к замедлению темпа, просветлению тонального колорита и появлению широких, закругленных песенных фраз в эпизоде воспоминания о доме

Этот центральный эпизод особенно выделяется в контексте песни в целом, в наибольшей степени контрастирует с двумя предыдущими и двумя последующими строфами

Драматургическая функция неизменно повторяющегося припева в этом контексте особенно важна Следует обратить внимание на то что припев вводится каждый раз неожиданно



Запев как бы остается недосказанным, обрывается как раз в тот момент, когда память героя прикасается к самому сокровенному. Этим достигается особый драматический эффект. Припев звучит как включение «настоящего времени», мужественное возвращение к страшной реальности.

Особую разновидность смешанных форм образуют вокальные произведения, основанные на пересечении и взаимодействии сквозного развития и репризной повторности. Объединение этих принципов может осуществляться и в рамках отстоявшихся, типических форм. В частности, специфическое, часто встречающееся в вокальной музыке трехчастное репризное построение формы может сложиться как результат объединения принципов сквозной строфической формы и репризности. Среди этих репризных разновидностей смешанных вокальных форм особенно выделяются: а) трехчастная форма с трансформированной репризой; б) многострофная трехчастная форма

В первом случае пересечение принципов сквозной и репризной форм приводит обычно к появлению трех контрастных разделов формы, каждый из которых отличен от другого в образно-эмоциональном отношении. Так проявляется в этих композициях принцип сквозных форм, где каждый новый раздел вводится на основе контрастного сопоставления, сквозного обновления материала, исключающих возможность точной репризы. Третий раздел в этих формах воспринимается обычно двойственно: и как новый контрастный образ, и как преобразованная реприза первого раздела. Репризная функция в этом случае реализуется на основе тематической связи первого и заключительного разделов формы, но в отличие от реприз, типических для трехчастной формы в инструментальной музыке, эта тематическая общность разделов может отступать здесь на второй план. На первый же план выдвигается принцип сквозного обновления материала, контраста разделов, что приводит к существенному, зачастую контрастному преображению исходного тематизма.

Именно поэтому в такого рода формах во всех трех разделах возможны резкие и неожиданные темповые сдвиги (и прежде все-

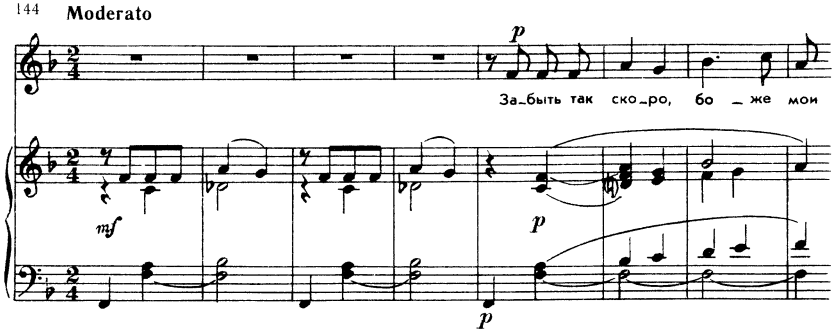
го на границе второго и третьего раздела), контрасты фактурного изложения материала, возможны также редко встречающиеся в инструментальной музыке минорные репризы в мажорных произведениях и наконец, возможны случаи появления тематической репризы при отсутствии репризы тональной, что приводит к образованию разомкнутого, открытого тонального плана произведения, несоблюдению тонального единства формы

Рассмотрим подробнее взаимодействие принципов репризной трехчастности и сквозного развития на примере романса Чайковского «Забыть так скоро» (слова А Апухтина)

Три раздела этого романса-монолога последовательно раскрывают три контрастных эмоциональных состояния Спокойная задумчивость первого раздела сменяется светлыми воспоминаниями о былом счастье во втором и, наконец, в третьем разделе вновь оживает приглушенная временем боль, оживает, казалось бы, отошедшее в прошлое страдание

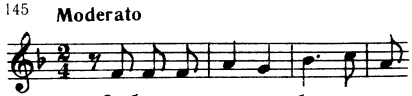
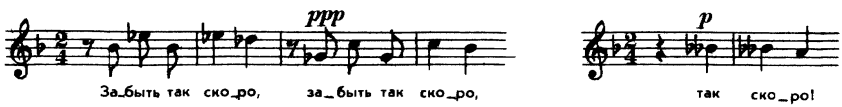
В основе тематизма этого романса интонация упрека (трехтактный мотив на словах «забыть так скоро, боже мой»), которая пронизывает все разделы романса, в каждом из них приобретая новый смысл, новую эмоциональную окраску Какие же музыкальные изменения приходят с этой интонацией и заставляют нас воспринимать ее все время по новому?

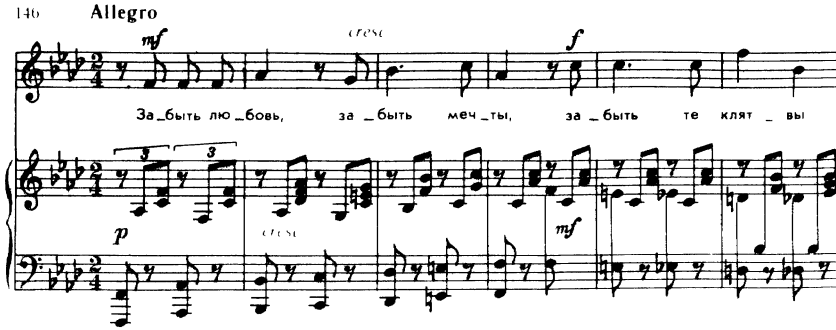
144 **Moderato**



Так, в среднем разделе пластичная, уравновешенная и закругленная начальная фраза дробится на короткие мотивы Выразительность этих декламационных мотивов во многом обусловлена подчеркиванием скорбной нисходящей интонации «вздоха» Эта секундовая интонация заложена в исходном варианте темы, однако она не воспринималась до сих пор так рельефно и выразительно, была завуалированной и строением фразы в целом, и гармоническим контекстом (традиционная для мотива «вздоха» интонация задержания появляется только во втором варианте)

145 **Moderato**

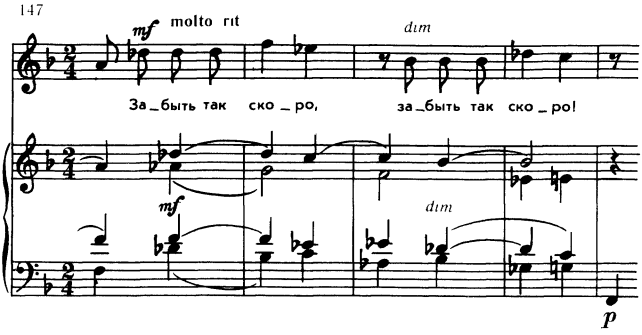


В третьем разделе начальная фраза предстает опять в совершенно преобразованном виде несмотря на то, что ее звуковысотные контуры остаются неизменными. Изменяются прежде всего лад (минор) и темп произнесения слова – сдержанность уступает место открытому, взволнованному чувству. Однако наряду с этими явными, лежащими на поверхности изменениями происходят и более глубинные, сложные преобразования синтаксиса – мотивного строения исходного тезиса, которые и приводят в конечном счете к трансформации исходной темы, к коренному переосмыслению ее выразительной сущности.

В этом разделе речь героини становится прерывистой и взволнованной: фраза дробится на короткие мотивы, но теперь, в результате этого дробления, выявляется совершенно иное качество интонации, впервые звучат активные восходящие затактовые мотивы.

Именно благодаря рельефной, отчетливо выявленной мелодической связи начала романса с первой фразой его заключительного раздела мы воспринимаем этот раздел как своеобразную динамическую репризу, в которой происходит трансформация, преображение исходного музыкального тезиса – темы всего произведения.

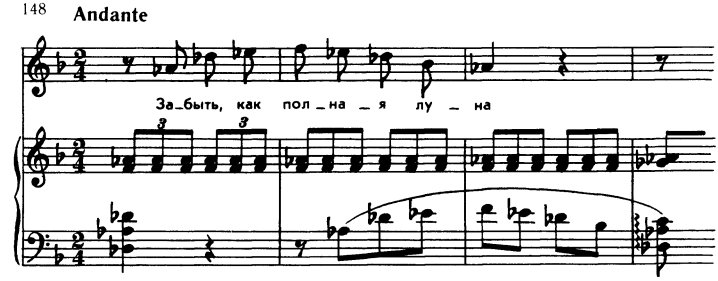
Однако объяснение композиции данного произведения с точки зрения репризной трехчастности не может в полной мере раскрыть значение контрастных сдвигов на гранях формы, значение сквозного, не знающего повторов и возвратов назад непрерывного обновления материала, также характерного для этого романса. Закономерности сквозного развития формы от строфы к строфе проявляются здесь именно в «трехчленном» контрасте разделов, каждый из которых существенно отличается по настроению, по типу развития материала, по фактуре, темпу, ладогармоническому оформлению.

Так, строгая аккордовая фактура, неторопливое развертывание интонации, как бы все время вращающейся в кругу неизменных, бесстрастных повторов, во многом определяют задумчиво-повествовательный тон всего первого раздела романса

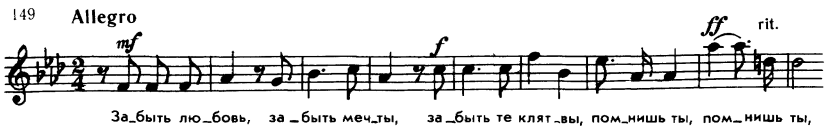


Второй раздел монолога, посвященный воспоминаниям героини о минувшем счастье, значительно отличается от предыдущего по характеру музыки изменяется и тип мелодики, и фактура, и принципы развития музыкального материала От скупой и сдержанной интонации упрека поначалу не остается и следа — мелодия начинает звучать широко и привольно, особую выразительность приобретают здесь секстовые распевные затакты, закругленность каждой фразы в целом

Фактура в этом разделе как бы сразу оживает и одухотворяется Это проявляется и в оживлении ритмической пульсации, и в полифонизации всей ткани открытая и устремленная интонация голоса сразу же имитационно подхватывается в сопровождении и ведет вместе с ним упоительный и самозабвенный дуэт



Третий раздел формы — новый контрастный образ, взволнованная и страстная реакция на воспоминания о былом Несмотря на мелодическую связь первой фразы этого раздела с началом романса, мы воспринимаем его как новый раздел Контраст здесь сильнее общности начал изменяются лад, темп, фактура, синтаксис и тип развития материала Следует обратить особое внимание на изменение качества развития материала в этом разделе

Замедленное, как бы нарочито сдерживаемое развитие, типичное для первых двух разделов формы, в третьем разделе как бы прорывается и становится стремительным и чрезвычайно насыщенным.

Это развитие разрушает рамки поэтической строфы, приводит к многократным повторам в тексте отдельных слов и фраз, в музыке — к разработочному, секвентному развитию мотивов, устремленному к общей смысловой и музыкальной кульминации всей формы в конце романса, где отчаяние и протест героини звучат с почти трагической силой и безысходностью.

Другой тип смешения принципов сквозной строфической формы и репризной трехчастности образуется в результате репризного оформления многострофной композиции, то есть в том случае, когда при наличии ярко выявленных контрастов строф обрамляющая форму реприза приводит к более крупному членению на три раздела. Отличие этого типа смешанной формы от сквозной строфической с репризой заключается в том, что здесь первый раздел и реприза представляют собой разделы, соизмеримые с серединой (иногда включающие две или три строфы), тогда как в сквозной строфической повторенный материал обычно короток и представляет собой коду-обрамление. Наиболее широко распространенный тип такого рода смешения сквозного строфического обновления материала и репризности представляет собой трехчастная форма с многострофной серединой, то есть с серединой формы, в свою очередь членящейся на несколько относительно самостоятельных и завершенных разделов. Примерами такого рода форм могут служить песни Мусоргского «Сиротка» (слова М. Мусоргского) и песня Шумана «Не знаю, верить ли счастью» из цикла «Любовь и жизнь женщины» (слова А. Шамиссо). В первой из этих песен шесть строф текста распределяются следующим образом: I часть — первая строфа («Барин мой миленький»), середина — вторая, третья и четвертая строфы («Холодом, голодом», «Бранью, побоями» и «В чашу ль дремучую»), реприза и кода — пятая, шестая строфы («Нет моей силушки», «С голоду смерть страшна»).

В песне же Шумана середина трехчастной формы распадается на два раздела, охватывая две поэтические строфы («Звучит мне голос любимый» и «Уснуть хочу навеки»).

Таким образом, если смене поэтических образов при переходе от одной строфы к другой соответствует существенное изменение музыкального материала, то музыкальное развитие в целом подчиняется принципу непрерывного обновления, то есть принципу сквозных форм. В том случае, когда несмотря на репризное оформ-

ление композиции мы воспринимаем в форме не три, а большее количество разделов, и образуется рассматриваемый тип смешанной формы. Естественно, что степень контраста, расчлененности и самостоятельности разделов может быть разной. Чем больше контраст и самостоятельность разделов, тем больше в таких формах проявляются принципы сквозных форм и, напротив, чем слабее контраст и расчлененность строф, тем сильнее в них организующая функция репризы.

На взаимодействии репризной трехчастности и сквозного развития основана и форма романса Глинки «Я помню чудное мгновенье» (слова А. Пушкина). Схематически форма этого романса может быть выражена следующим образом: ab cd a_1a_2.

Богатая гамма эмоционально-психологических состояний, их резкие переходы потребовали развития и смены контрастных музыкальных образов. Форма романса тесно связана со структурой пушкинского стихотворения: контраст двух средних строф («Шли годы» и «В глуши, во мраке»), репризность предпоследней («Душе настало пробужденье») и итоговый характер последней («И сердце бьется») отражены в музыкальной композиции, близкой к сложной трехчастной форме. Две первые строфы образуют ее экспозиционную часть, третья и четвертая — среднюю, пятая и шестая — динамическую репризу и коду. Вместе с тем, музыкальное развитие первых четырех строф подчинено принципу непрерывного обновления материала в связи с развитием образов текста. Это обновление, при отчетливом членении композиции в целом не только на три крупных раздела, но и на шесть самостоятельных замкнутых строф, не позволяет безоговорочно определить его форму как сложную трехчастную, а заставляет отнести это произведение к типу смешанных форм.

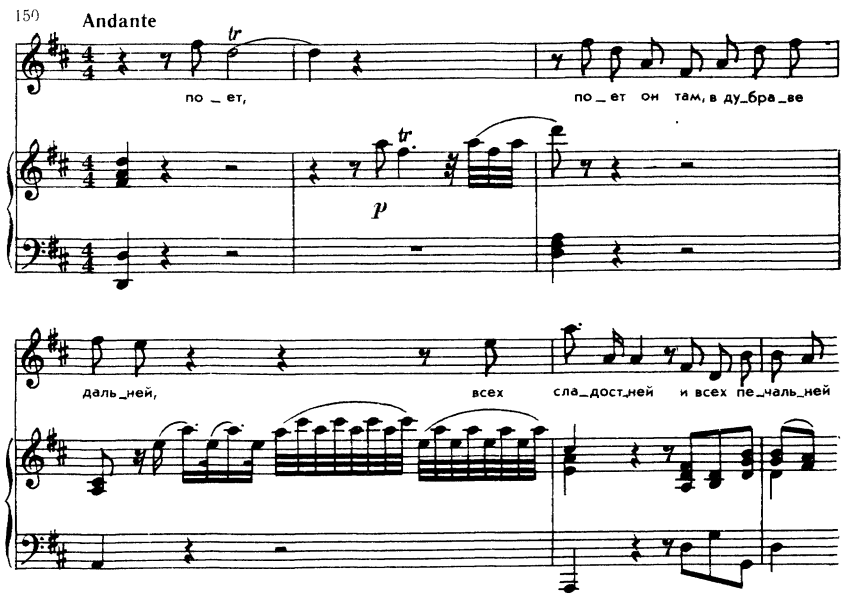
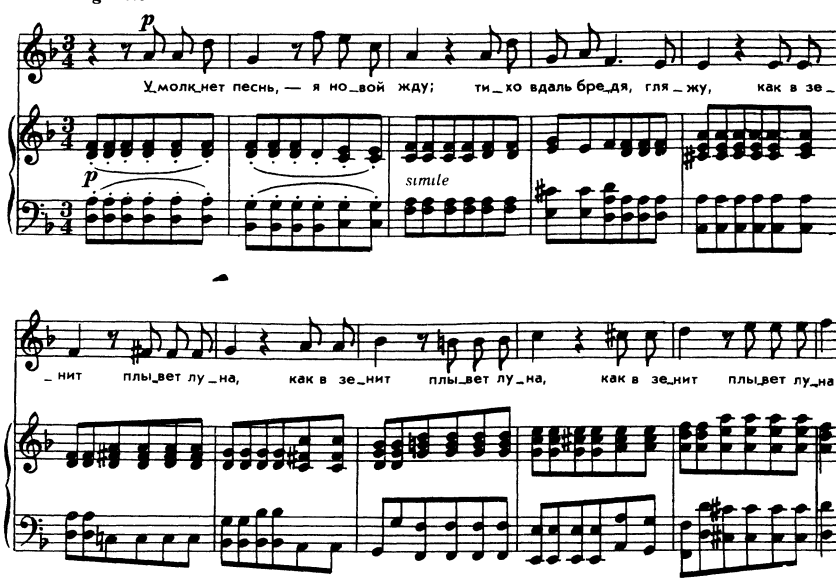
Глава 4. СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ

§ 1. СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Сложной трехчастной называется репризная трехчастная форма, каждый раздел которой является, как правило, построением более сложным, нежели период. В вокальной музыке XVII — первой половины XVIII века разновидностью сложной трехчастной формы является форма **арии da capo**.

Согласно эстетике этого времени ария da capo была воплощением аффекта — гнева, скорби, радости и др. И репризный повтор — da capo — крупного раздела, как и характерные для этого типа арии многократные повторы отдельных слов, фраз, строф внутри разделов, служили средством усиления, утверждения аффекта.

В зависимости от характера текста средний раздел арии строился на новом контрастном материале или же развивал, продолжал интонации первого раздела. Ария открывалась развернутым оркестровым вступлением — ритурнелем, излагавшим основной тематический материал - материал первого раздела. Далее ритурнель повторялся после каждого раздела арии da capo.

Примером арии с контрастной серединой является № 9 из оратории Генделя «О радости, печали, мудрости» (по поэме Дж. Мильтона). Это ария печали — персонажа, олицетворяющего меланхолическое восприятие мира. Основной образ крайних разделов — сладостное пение соловья, переданное в музыке звукоизобразительными средствами: диалогом голоса и солирующей флейты, подражающих соловьиным трелям и пассажам (текст: «Поет он там в дубраве дальней всех сладостней и всех печальней»).

Текст среднего раздела передает иное настроение — тоску, меланхолию: «Умолкнет песнь,— я новой жду; тихо вдаль бредя, гляжу, как в зенит плывет луна, в лад со мной тоски полна». Мажор первой части сменяется здесь одноименным минором (D-dur — d-moll), появляется выразительная мелодия с интонационно напряженным хроматическим восхождением к кульминации. Экспрессия мелодической линии оттеняется строгостью мерных остинатных аккордов сопровождения, напоминающих о поступи старинной сарабанды.

Характерна для арии также смена темпа и размера во второй части: A — Andante $\frac{4}{4}$; B — Larghetto $\frac{3}{4}$; A (da capo). Смена лада, а иногда и тональности, темпа, размера, фактуры, подчеркивающая тематический контраст разделов, является типичной для арии da capo с контрастирующей серединой.

Другой тип арии da capo, в которой интонации среднего раздела не создают яркого контраста крайним и где сохраняется темп, размер и фактура начала, часто встречается в кантатно-ораториальной музыке Баха. Это обусловлено подчинением музыкального развития воплощению одного состояния, которое передано в духовных текстах кантат и пассионов Баха.

Все три раздела арии da capo (разделенные большими оркестровыми ритурнелями) излагаются обычно в строфической форме. Текст повторяется внутри каждого раздела несколько раз. При этом повтор текста сочетается с обновлением, развитием в музыке. Это может быть варьированная строфа с одинаковыми начальными оборотами и различным продолжением внутри каждой строфы. Обязательным условием является модулирование: I строфа — T — D (или параллельный мажор), II строфа — D — T. В такой форме построены крайние разделы арии Печали из оратории Генделя, о которой шла речь выше. Крупные строфы внутри разделов также отделяются оркестровыми ритурнелями.

В разделах арии da capo возможна и сквозная строфическая форма, где каждое последующее музыкальное построение, соот-

ветствующее повтору в тексте, является мелодически новым продолжением предыдущего. Примером такого сквозного мелодического развития являются разделы арии № 10 из «Страстей по Матфею» Баха. Иногда средний раздел содержит одну строфу — и в тексте и в музыке,— основанную на сквозном мелодическом развертывании. Примером может служить второй раздел арии Печали из оратории Генделя.

Вне зависимости от характера материала — контрастного или неконтрастного началу — середина арии da capo всегда звучит менее устойчиво, чем крайние разделы. Это обусловлено более активным модуляционным развитием, тональной разомкнутостью среднего раздела. Как правило, он заканчивается в иной тональности, чем начинается, и нередко кадансирует на доминантовой гармонии. Все это придает середине арии da capo развивающий характер, подчиняя ее крайним разделам. Изменения в репризе арии da capo возникают в тех случаях, когда первый раздел модулирует в доминантовую тональность, а реприза возвращает движение в исходную. Примеры находим в баховских ариях — № 11 и № 63 из «Страстей по Иоанну».

Характерным приемом изменения репризы, не фиксируемым в нотном тексте, была импровизация певца — колорирование (украшение) мелодии в репризе. Об этом пишет Г. Аберт в своей монографии о Моцарте: «В ней (арии) находим три раздела; из них третий является лишь повторением первого, но таким, в котором певец должен был по-новому, на свое усмотрение орнаментировать мелодию: ведь итальянская публика вообще при каждом повторении арии певцом, в том числе и при бисировании, всегда жаждала новой проверки его искусства мелизматической импровизации» [1].

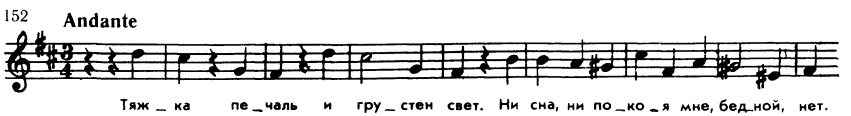
Во второй половине XVIII века, в эпоху Гайдна и Моцарта, разделы арии da capo излагаются не только в строфической, но и в иных формах, характерных для эпохи классицизма. Так, например, в арии Симона из первой части оратории Гайдна «Времена года» крайние разделы излагаются в простой двухчастной форме.

В оперной арии и камерно-вокальной музыке XIX—XX веков сложная трехчастная форма встречается достаточно редко. В качестве примера обратимся к арии и романсу Ратмира из оперы Глинки «Руслан и Людмила» [2]. Ее употребление здесь не случайно: некоторая статичность, неподвижная замкнутость, свойственные этой форме, отвечают «восточному покою» характера Ратмира, состоянию погруженности в грезы в арии «Чудный сон живой любви» и томной неги в романсе «Она мне жизнь». Крайние раз-

[1] *Аберт Г.* В. А. Моцарт: В 2-х ч., 4-х кн.— М., 1978.— Ч. 1, кн. 1.— С. 250.

[2] В книге В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений. Сложные формы» в качестве примеров сложной трехчастной формы упомянуты также: ария Иокасты из оперы Стравинского «Царь Эдип»; ария Елизаветы из оперы Верди «Дон Карлос»; песня Владимира Галицкого из оперы Бородина «Князь Игорь».

делы арии и романса Ратмира в обоих случаях представляют собой безрепризную простую трехчастную форму. Средние разделы интонационно близки крайним, однако яркость тонального сдвига на грани разделов (Es-dur — H-dur в арии и Des-dur — A-dur в романсе) подчеркивают контрастность сопоставления. В обоих случаях средние разделы являются эпизодами — разомкнутыми построениями, которые заканчиваются переходом к репризе [1].

Редким примером сложной трехчастной формы в камерно-вокальной музыке является романс Глинки «Песнь Маргариты» (на текст из трагедии И. Гете «Фауст»). Здесь мы встречаемся с кульминационной динамизированной репризой, обусловленной развитием в самом тексте. В первом разделе романса (h-moll), изложенном в простой двухчастной форме, главной интонацией мелодии становится нисходящая секунда.

Ритмический рисунок темы отличается однообразием. Эта ритмическая остинатность и «моноинтонационность» передают состояние глубокой тоски: «Тяжка печаль и грустен свет. Ни сна, ни покоя мне, бедной, нет». Однако за внешним оцепенением ощущается внутренняя напряженность мелодии: повтор начальных строк «Тяжка печаль и грустен свет» в заключительном предложении первого раздела романса совпадает с кульминационной волной развития мелодии, в которой нисходящая секунда становится восходящей. Это нарастание к концу предвосхищает кульминацию в репризе романса. Оно окрашивает повторяющуюся строфу эмоцией страдания, исходом которого может быть только смерть.

Средний раздел — эпизод, рисующий радужный мир грез наяву,— контрастирует началу. В музыке h-moll сменяется D-dur'ом, который далее влечет за собой цепь отклонений в далекие «ирреальные» мажорные тональности — F-dur, B-dur. Характер развития мелодии и форма среднего раздела в целом отличаются неустойчивостью. Раздел представляет собой эпизод — разомкнутое свободное модулирующее построение, в котором происходит внезапный переход от зыбких, разорванных паузами мелодических фраз к пластичной ариозной линии, обретающей временный тональный центр (B-dur). В этот момент (на словах «и сладкие речи, как говор струй») меняется также фактура сопровождения: вместо неустойчивых синкопированных аккордов появляется характерная романсовая фигурация, встречавшаяся в первом раз-

[1] Сложная трехчастная форма с серединой типа трио не характерна для вокальной музыки (в отличие от инструментальной).

деле. Но «миг равновесия» иллюзорен: мажорная мелодия обрывается, и резкая энгармоническая модуляция через увеличенное трезвучие возвращает к h-moll'ной репризе.

Изменению в репризе подвергается вторая часть двухчастной формы. Здесь, на словах «зачем не могу я за ним лететь, любить и млеть, и в поцелуе с ним умереть», в трагическом образе единства любви и смерти находит открытый эмоциональный выход внутреннее напряжение, которым пронизана музыка романса. Начало второй части репризы варьирует интонации среднего раздела: задыхающиеся, взволнованные декламационные фразы, сопровождаемые синкопированными аккордами, звучат здесь крайне обостренно, обрисовывая интервалы уменьшенной квинты и септимы.

Трагической кульминацией романса становится тот момент, когда тон *соль*^{2} окрашен неаполитанским секстаккордом, внезапно прерывающим восходящее движение мелодии и аккомпанемента.

Замена ожидаемой минорной тоники мажором в коде романса придает музыке оттенок экстатической просветленности, вызывая ассоциации с трагически просветленным H-dur'ом коды первой части Шестой симфонии и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского.

§ 2. СЛОЖНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Сложной двухчастной называется форма, состоящая из двух разделов, каждый из которых представляет собой построение более сложное, нежели период.

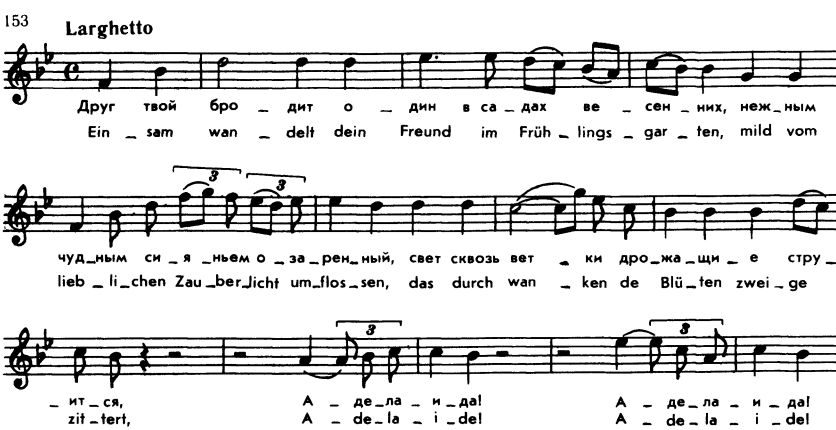
В вокальной музыке она встречается чаще всего как форма арии в опере и оратории [1]. Предпосылкой ее возникновения является определенный тип текста, в котором содержится сопоставление психологически контрастных состояний. В музыке этот контраст отражен сопоставлением двух разделов, каждый из которых строится на самостоятельном тематическом материале (А В). Строение каждого из разделов сложной двухчастной формы нерегламентировано, и в целом форма отличается индивидуальностью, свободой решения в каждом конкретном случае.

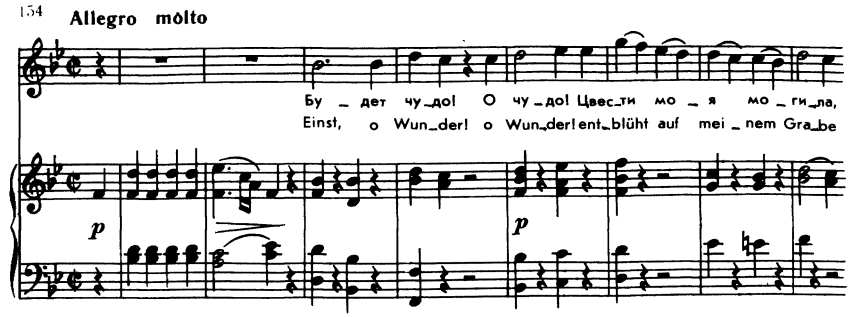
Характерной чертой строения сложной двухчастной формы является смена темпа, размера, нередко тональности на границе разделов А и В. Такая смена более свойственна циклическим формам, где она происходит на грани частей, составляющих цикл, например сонате или симфонии. Вследствие этого сложная двухчастная форма совмещает в себе черты одночастной и циклической форм. Однако ее разделы, в отличие от частей цикла, несамо-

[1] Многочисленные примеры сложной двухчастной формы в оперных ариях и ансамблях приведены в упомянутой книге В. Цуккермана.

стоятельны: первый обычно представляет собою незамкнутое построение, второй чаще всего звучит как кода на новом материале.

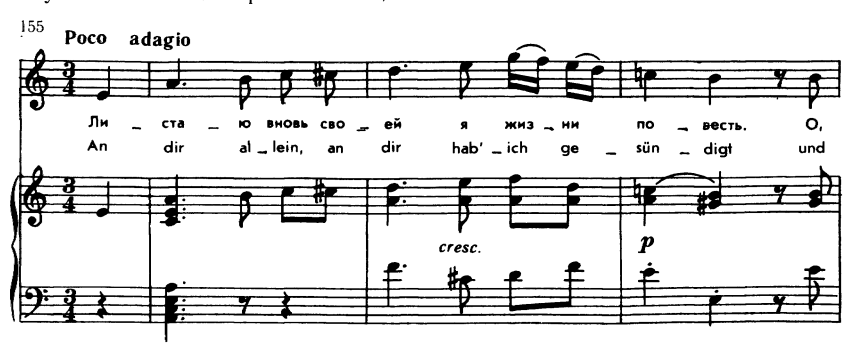
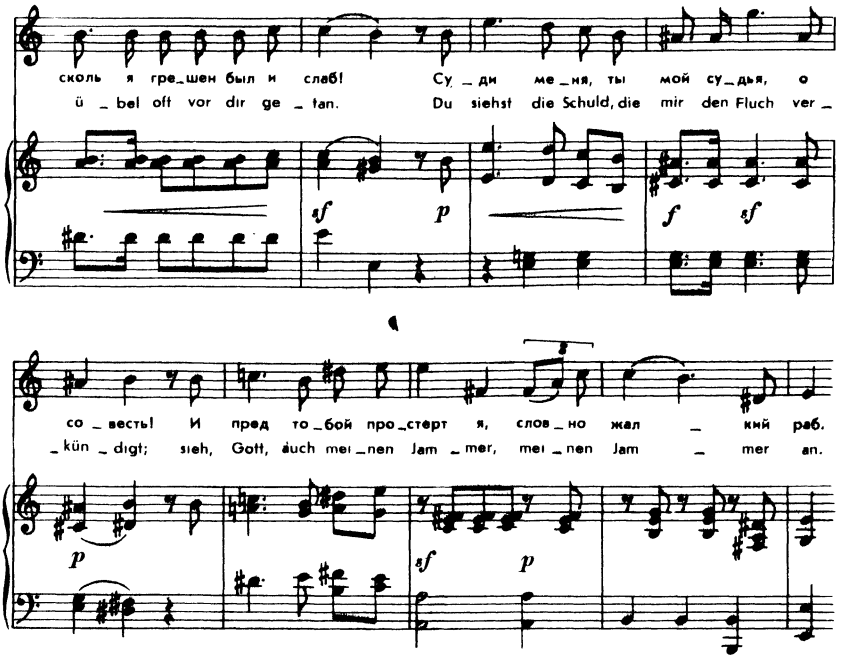
В камерно-вокальной музыке сложная двухчастная форма встречается достаточно редко. Один из таких примеров — песня Бетховена «Аделаида» (слова Ф. Матиссона). Содержание песни — это любовная лирика, в которой ощущаются романтические «вертеровские» мотивы любовного томления. Первые три строфы передают состояние «грез любви», когда весь мир и природа ассоциируются с образом возлюбленной. Четвертая строфа — экстатическая кульминация — содержит неожиданный поворот эмоций от светлых пейзажных ассоциаций к образу, символизирующему единство любви и смерти (чудо-цветок, выросший из сердца героя на его могиле).

Разделы контрастируют друг другу темпово, ладотонально, метроритмически: A — Larghetto, C, B-dur — b-moll; B — Allegro molto, B-dur. Первый раздел, написанный в сквозной форме, строится на развитии широкой ариозной темы, изложенной вначале. Она состоит из трех фраз с дополнением (на возгласе «Аделаида!»).

Во второй и третьей музыкальных строфах интонации становятся более экспрессивными, взволнованными (на словах «В ярком зеркале рек, в снегах альпийских, в облаках золотистых»). В третьей строфе происходит модуляция в тональность доминанты — F-dur, в последующих появляются далекие тональности Des-dur и Ges-dur. В конце первой части возглас «Аделаида!», который является рефреном всего стихотворения, звучит крайне напряженно и неустойчиво: обыгрывается доминанта b-moll, появляются уменьшенные септаккорды. Это точка наивысшего напряжения, разрешение которого наступает во второй части сложной двухчастной формы, ее ликующей B-dur'ной теме.

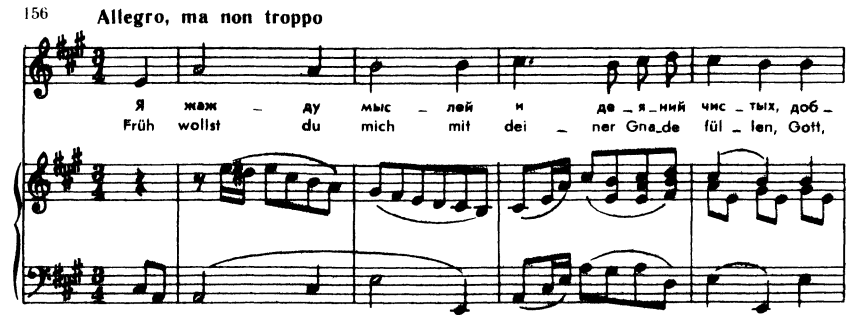


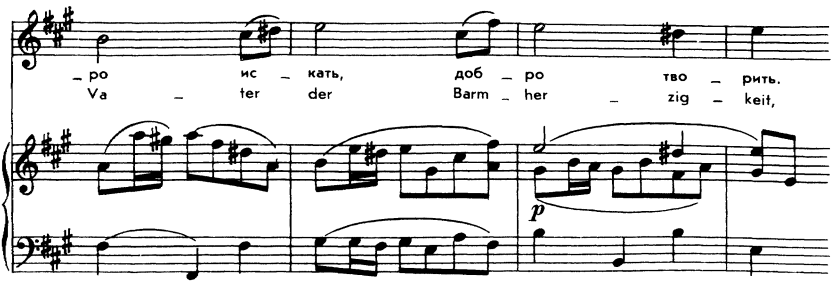
Родство с темой первой части ощущается в обильных юбилейционных распевах оборота нисходящей секунды с задержанием, характерной для начальной темы. Нисходящая направленность мелодии к тонике, симметричность, квадратность периода, излагающего тему, огромная цепь кадансирующих дополнений к нему придают звучанию всей части устойчивость и вызывают ассоциации с заключительными построениями. Заключительный характер носит и развитие: если в первой части (А) оно строилось на непрерывном интонационном обновлении, без точных повторов, то здесь вторая строфа является переизложением темы в одноименном миноре с точным повтором заключения первой строфы и добавлением коды.

По-иному развертывается сложная двухчастная форма в другом вокальном произведении Бетховена — «Песнь покаяния» (слова Ф. Геллерта). В тексте религиозно-морализующего характера развиваются две идеи: раскаяния, сожаления о греховности прожитой жизни (раздел А) и стремления к добру и обретению внутреннего покоя (раздел В). Первый раздел (Adagio, a-moll $\frac{3}{4}$) опирается на интонации речитативно-декламационного характера, истоки которых восходят к интонациям немецкого речитатива в «Страстях» Баха. Обилие нисходящих секундовых интонаций в концовках фраз подчеркивает оттенок lamento, соответствующий эмоции раскаяния, сожаления.

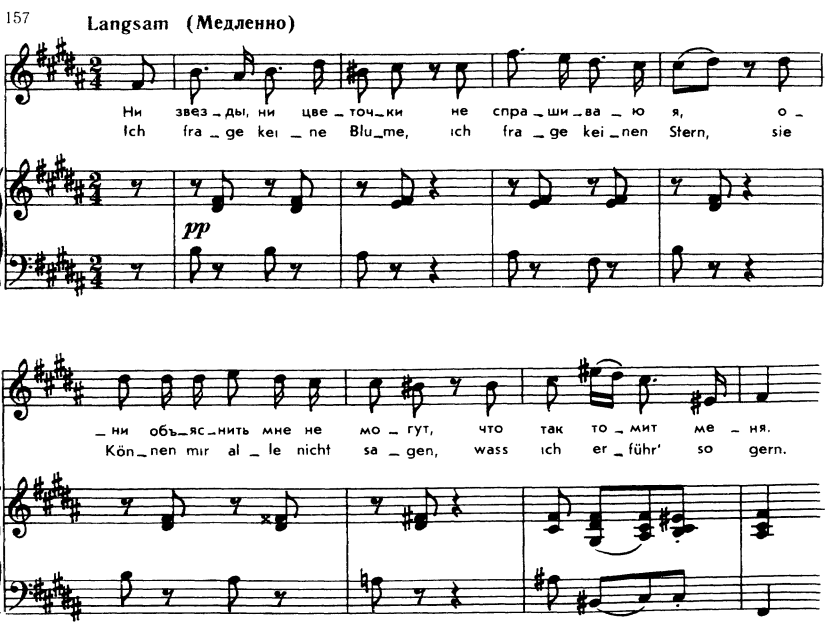


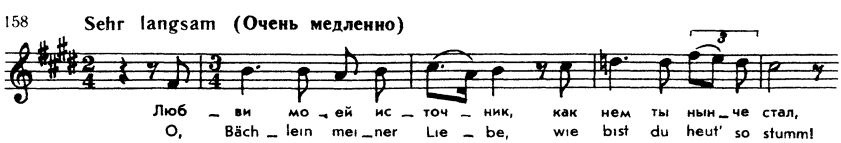
Раздел А образует простую трехчастную форму, особенности которой обусловлены характером мелодии, подчиненной слову. К этим особенностям относятся неквадратность, асимметричность в строении начального периода; деление его на фразы, а не на предложения; значительные изменения в репризе, где движение к смысловой кульминации текста («Дай силы мне достойно жить») вызывает расширение формы. Первый раздел разомкнут — дополнение к нему, обыгрывающее доминанту, подготавливает контрастный второй раздел (Allegro, A-dur, $\frac{3}{4}$). Во втором разделе начальный речитативный оборот обретает ладогармоническую и метрическую устойчивость, становясь истоком гимнической песенной мелодии.





Четкая квадратная периодическая структура строфы (простая двухчастная форма), повторенной три раза с юбиляционным варьированием в сопровождении, придает всему разделу характер заключительного утверждения. В итоге музыкальное соподчинение разделов возникает не только на основе их интонационного родства, но и контраста в изложении материала: неустойчивого «аккомпанированного речитатива» (А) и устойчивой «арии» в куплетной форме (В).

Иногда сложная двухчастная форма сочетается с текстом, не содержащим резких эмоциональных сдвигов, например в песне Шуберта «Любопытство» из вокального цикла «Прекрасная мельничиха».

Текст этой песни передает тонкие эмоциональные нюансы состояния надежды, томления. Музыка обоих разделов сложной двухчастной формы выдержана в одной тональности (H-dur), темп варьирует оттенки Langsam (очень медленно). Однако смена размера (А — $\frac{2}{4}$, В — $\frac{3}{4}$), фактуры, характера мелодии создают контраст, хотя и достаточно мягкий, сглаженный. Первый раздел — дважды повторенный период — излагает простую песенную тему.

В мелодии второго раздела («Любви моей источник, как нем ты нынче стал»), написанного в простой трехчастной форме, появляются более сложные нюансы. Это и светотень одноименных тональностей (H-dur и h-moll), и резкий поворот к речитативу в середине трехчастной формы, и длительное отклонение в далекий G-dur (на словах «в них заключен судьбою на жизнь и смерть ответ»), которое звучит «взглядом в бездну».

В камерно-вокальной музыке русских композиторов примером сложной двухчастной формы может служить песня Даргомыжского «Тучки небесные» (слова М. Лермонтова). Ее первый раздел (Andante) — это варьированная строфа, в мелодии которой слышны интонации русской протяжной песни (обилие внутрисловых распевов, свобода ритмического рисунка). Второй раздел (Allegro) по характеру ближе к плясовой. Быстрый темп, опора на кадансирующие обороты, их многократные повторы на заключительных словах стиха придают второму разделу характер коды-заключения.

Еще один пример сложной двухчастной формы — «Серенада» из вокального цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти» (слова А. Голенищева-Кутузова) [1]. Музыка ее первого раздела создает ощущение истомы, болезненного наслаждения, которое рождено и предсмертным томлением, и негой весенней ночи. Мелодия и гармония обрисовывают неустойчивые интервалы и созвучия (ум. 7, ум. 5, ум. трезвучие и ум. септаккорд, V_7, V_9, большой мажорный септаккорд), «повисающие» неразрешенными. Тоника (a-moll) завуалирована, она лишь слегка просвечивает сквозь пелену завораживающих красотой звучания неустойчивых аккордов. Все это, вместе с разомкнутостью формы, придает первому

[1] В этой форме написана также и заключительная часть цикла — «Полководец».

разделу характер вступления ко второй части — собственно серенаде, которую поет сама Смерть. Здесь появляется устойчивая, тонально определенная песенная тема (es-moll, $\frac{6}{8}$). Она развивается на довольно обширном пространстве вариантно-строфической формы, где и в крупном масштабе (строф), и в малом (фразы, предложения) акцентируется повторность. Это и многократные остинатные повторы отдельных мелодико-ритмических и гармонических оборотов, и «магическое» притяжение к квинтовому тону *си-бемоль* в мелодии и тоническому аккорду в гармонии.

§ 3. РОНДО

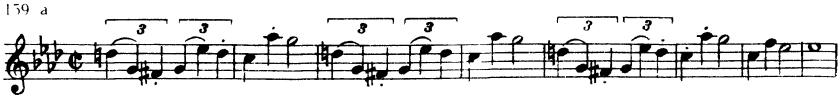
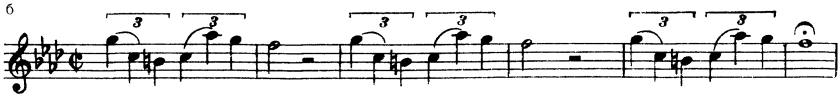
Р о н д о называется форма, в основе которой лежит чередование неоднократно возвращающегося раздела — рефрена с другими разделами — эпизодами. Наименьшее возможное количество разделов в рондо — пять: три проведения рефрена и два располагающихся между ними эпизода.

Прообразом формы рондо явились хороводные, или так называемые круговые, песни с припевом. Об этом говорит само значение слов: «rondeau» — круг и «refrain» — припев.

Особенности вокального рондо обусловлены подчинением формы воплощению поэтической идеи текста, а также характерными чертами развития, отличающими вокальную музыку. Количество разделов вокального рондо зависит от количества строф текста. Тональные отношения рефрена и эпизодов нерегламентированы. В музыке вокального рондо нередко проявляется отчетливо выраженное интонационное родство рефрена и эпизодов, а также эпизодов между собою.

В качестве примера обратимся к произведениям Глинки: рондо Антониды из первого действия оперы «Иван Сусанин» и рондо Фарлафа «Близок уж час» из второго действия оперы «Руслан и Людмила». Рондо Антониды представляет собой вторую часть арии, которая звучит после медленной каватины. Текст и музыка рондо передают настроение светлого ожидания. Эпизоды здесь строятся на продолжающем мелодическом развитии легкой парящей темы рефрена. Оба эпизода представляют собой свободные модулирующие построения (первый — Es-c, второй — Des-f). Особенность их состоит в том, что они завершаются одинаковыми распевными элегическими минорными фразами, интонационно родственными началу каватины — первой части сложной двухчастной формы всей арии. Это подобие окончаний усиливает «параллелизм», сходство эпизодов [1].

[1] Прием одинакового окончания эпизодов встречается в арии Фигаро «Мальчик резвый», которая написана в форме рондо. В целом эпизоды здесь достаточно контрастны друг другу, однако текст их (вторая и четвертая строфы) завершается одними и теми же словами («Распростись ты с кружевами, с венками, с цветами, с помадой, с духами»), и это влечет за собой повтор в музыке.

159 а

б

В рондо Фарлафа интонационное единство разделов связано с опорой на буффонную скороговорку (темп Vivace assai). Мелодия большинства разделов рондо проста, даже примитивна, она часто «застревает» на повторе одного мотива или же речитации на одном звуке. Однообразен и ее ритмический рисунок, основанный на остинатной ритмоформуле

160 **Vivace assai**

Фарлаф

f

Бли _ зок уж час тор_жест _ва мо _ е _ го! Не_на _ вист_ный со _ пер _ник уй _

_ дет да _ ле _ ко от нас Ви _ тязь, на _ прас _ но ты и _ щешь княж _

_ ны до не _ е не до _ пус _ тит вол _ шеб _ ни _ цы власть те _ бя

В таком характере, создающем яркий комедийный эффект, выдержаны рефрен, первый и третий эпизоды, а также большая кода.

Структуру рондо Фарлафа можно обозначить следующим образом:

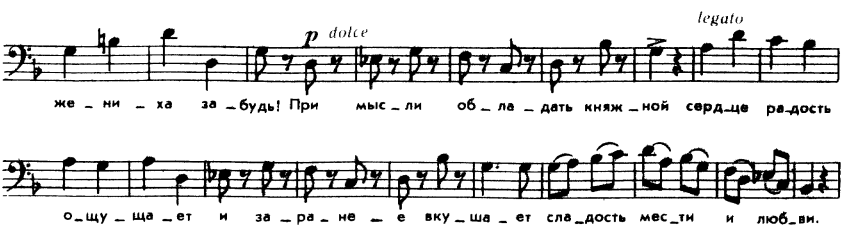
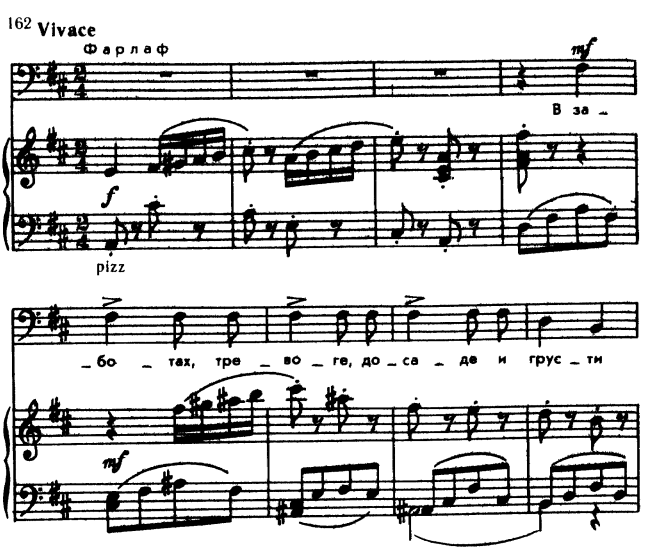
А	В	А	С	А	D	В	А	Кода
Близок уж час	Людмила, напрасно	Близок уж час	Руслан, забудь ты о Людмиле!	Близок уж час	В заботах	Людмила, напрасно	Близок уж час	

Все разделы сопоставлены друг с другом без связующих переходов. Наиболее контрастен рефрену второй эпизод («Руслан, забудь ты о Людмиле!»): здесь исчезает остинатная ритмоформула, мелодическая линия становится пластичнее.

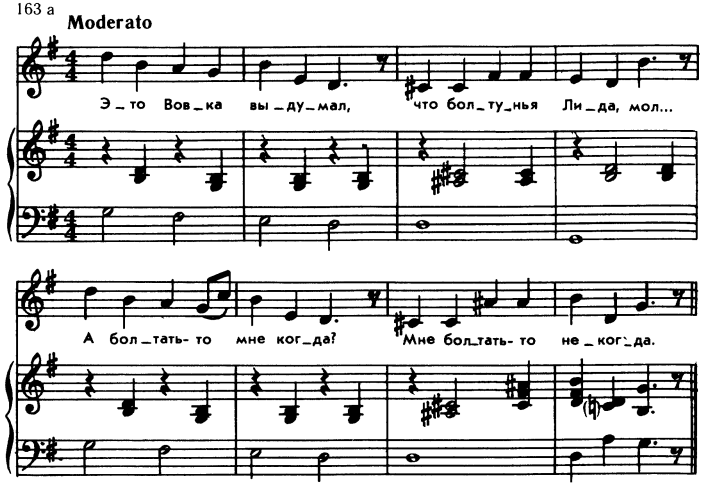
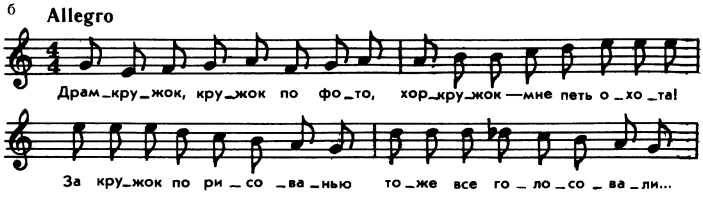
161 **Vivace**

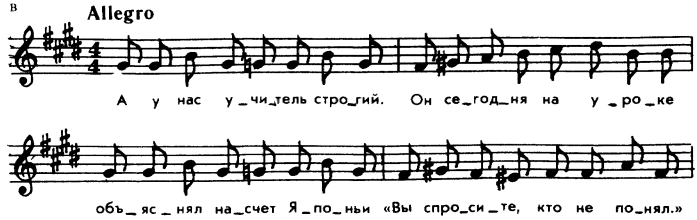
Фарлаф

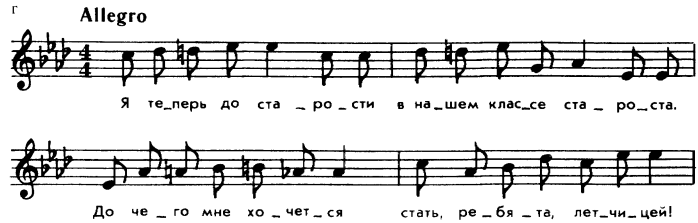
f

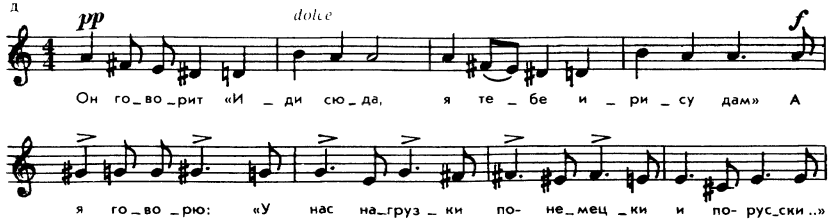
Рус _ лан, за _ будь ты о Люд _ ми _ле! Люд _ ми _ ла,

Третий эпизод, где вокальная партия снова возвращается к буффонной скороговорке, связан со вторым эпизодом посредством оркестрового сопровождения. Оно основано на решительной «хвастливой» инструментальной теме, с которой начинался второй эпизод.

Эта связь обусловлена сюжетной логикой текста, поскольку оба эпизода открываются обращением к Руслану: второй эпизод — «Руслан, забудь ты о Людмиле», третий эпизод — «В заботах, тревоге, досаде и грусти скитайся по свету, мой храбрый соперник». Сюжетная логика приводит и к повтору первого эпизода после третьего. Первый эпизод — это обращение к Людмиле, мыслью о которой заканчивается и строфа третьего эпизода («Недалек желанный день, день восторга и любви»).

Кода, отличающаяся необычайными размерами и составляющая примерно треть всей формы, доводит до гиперболических масштабов характерный для тематизма рондо прием остинатных повторов отдельных фраз, предложений в тексте и в музыке. Она создает яркий комический эффект нескончаемой пустозвонной болтовни незадачливого рыцаря Фарлафа.

В вокальном рондо возможен и иной вариант соотношения рефрена и эпизодов, опирающийся на ярко выраженный интонационный контраст. Примером может служить романс Прокофьева «Болтунья» на стихи А. Барто. Это девятичастное рондо, в основе которого лежит комическое сопоставление двух типов речевой интонации: преувеличенно «благонравной» речи «пай-девочки» Лиды в рефрене («Это Вовка выдумал, что болтунья Лида, мол... А болтать-то мне когда? Мне болтать-то некогда»), и захлебывающейся скороговорки в эпизодах.

Интонация эпизодов с головой выдает болтушку Лиду. Контраст распевной мелодии рефрена и речитации-скороговорки эпизодов усилен и темповым сдвигом: Moderato (рефрен) — Allegro (эпизоды). По масштабам эпизоды значительно превышают рефрен. Они представляют собой варианты куплетной формы, тогда как рефрен — восьмитактный период повторного строения. И в музыке и в тексте эпизодов многократно возвращаются одни и те же фразы: Лида тараторит без умолку, беспрерывно повторяя одно и то же. Первый эпизод — дважды повторенный куплет a b a, где каждое построение представляет собой предложение.

Он завершается вариантным повтором середины (b) с постепенным замедлением темпа: болтушка постепенно «выдыхается». Во втором эпизоде три куплета, каждый из которых двухчастен: ab ac ab, при этом во втором куплете вторая часть меняется вместе с изменением текста.



В третьем эпизоде два куплета (ab ab).

И, наконец, в четвертом эпизоде несколько раз повторяется вторая часть куплета. Мальчик с улицы поддразнивает Лиду: «Иди сюда, я тебе ирису дам», она же сопротивляется соблазну бросить уроки: «А я говорю: у меня нагрузки по-немецки и по-русски».



Ее фраза звучит при повторах все выше и «отчаяннее» — сначала от *соль-диез*[1], затем от *до-диез*[2] и *ми*[2], пока не исчезает вовсе, означая, что благие намерения потерпели крах.

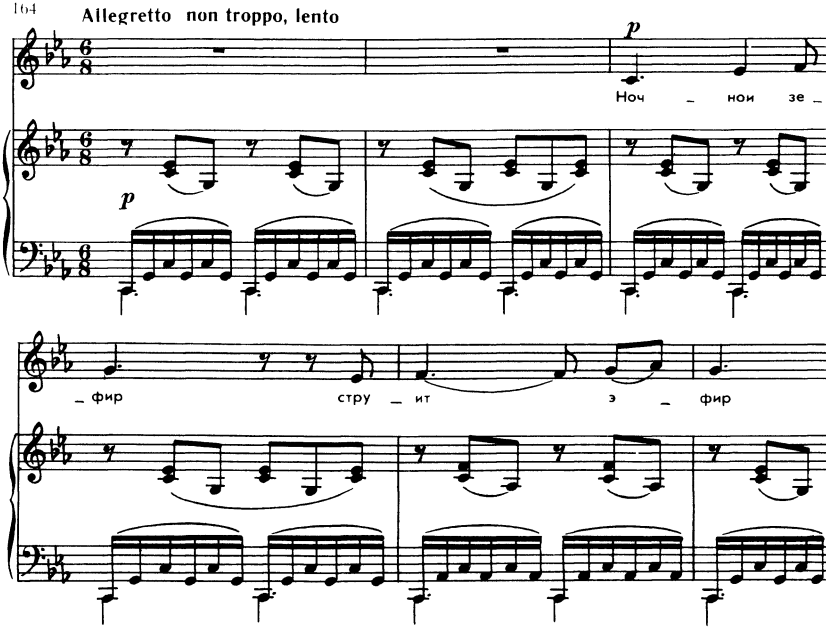
Тональные отношения разделов основаны на характерных для Прокофьева полутоновых и большетерцовых сдвигах:

A	B	A_1	C	A_2	D	A_3	F	A
G-dur	G-dur	As-dur	E-dur	C-dur	As-dur	As-dur	E-dur	G-dur

Несмотря на интонационный и тональный контраст разделов и отсутствие специальных связующих построений (кроме корот-

кого двухтактового инструментального вступления к последнему проведению рефрена), переходы между ними пластичны благодаря мелодической связи конца предыдущего и начала последующего раздела Так, одним и тем же тоном *ля* связаны конец рефрена и начало эпизода *В* Тон *ля-бемоль* энгармонически превращается в *соль-диез* при переходе от рефрена A_1 и A_3 к эпизодам С и F и т д Интонационное родство эпизодов, мелодические связи при переходах от раздела к разделу объединяют в единое целое цепь контрастных куплетов «Болтуньи»

В романсе Даргомыжского «Ночной зефир» форма пятичастного рондо (А В А С А) отличается яркостью контраста не только в сопоставлении рефрена и эпизодов, но и самих эпизодов между собой Стремясь усилить театрально-сценический элемент в тексте Пушкина, Даргомыжский оттеняет вторую и четвертую строфы различным музыкальным материалом, в отличие от Глинки, в романсе которого на тот же текст они тематически одинаковы [1]



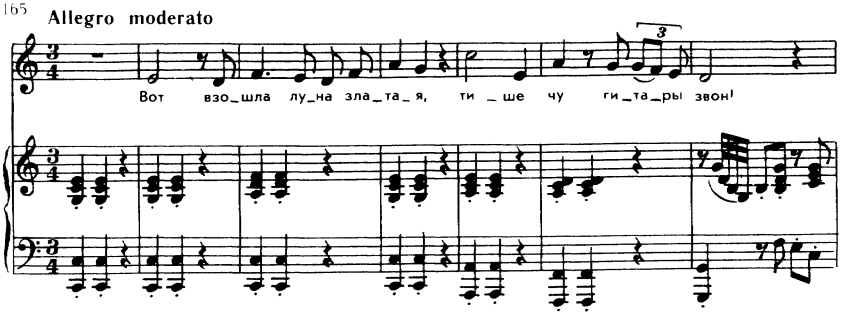
Бо́льшая субъективность Даргомыжского по сравнению с Глинкой в прочтении пушкинского текста ощущается с самого начала — в музыке рефрена У Глинки это мажорная (F-dur, $\frac{12}{8}$)

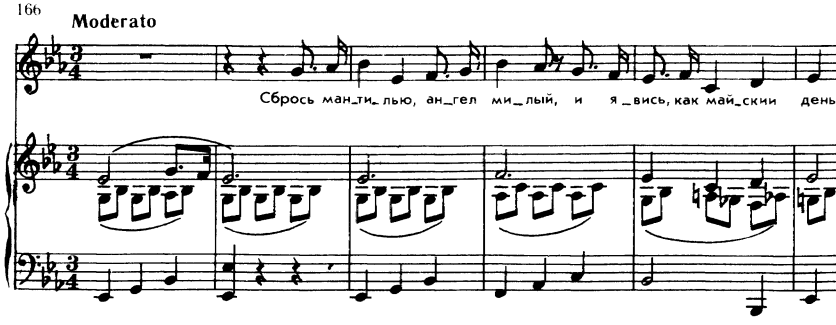
[1] Романс Глинки написан в простой двойной трехчастной форме a b a b a (см § 2 данной главы)

баркарольно-покачивающаяся тема, у Даргомыжского — сумрачная минорная (c-moll, $\frac{6}{8}$) мелодия ариозного характера, внутренний драматизм которой не столько продиктован текстом, сколько привнесен фантазией композитора.

Рефрен становится в романсе неподвижной декорацией для действия, которое развертывается в эпизодах: в первом — это появление «прекрасной испанки», во втором — серенада, обращенная к ней. Самостоятельность мизансцен-эпизодов подчеркнута в романсе сменой лада, тональности, темпа, размера, паузами-ферматами, разграничивающими все разделы.

В первом эпизоде («Вот взошла луна златая») музыка чутко оттеняет нюансы текста: из имитирующей приглушенную речь интонации начала эпизода рождается яркая, с прихотливым изгибом мелодия, сопровождаемая «quasi-гитарными переборами» в ритме болеро.

165 **Allegro moderato**

Второй эпизод («Сбрось мантилью, ангел милый») начинается с серенады — пластичной мелодии в ритме менуэта.

166 **Moderato**

В заключительном кадансе серенады внезапно появляются гитарные переборы (болеро) из первого эпизода, а вслед за ним, в вокальной партии, появляются и сами интонации темы «прекрасной испанки». Далее они смешиваются с интонациями серенады, все более пылкими и просительными (при этом повторяется

фраза «Сквозь чугунные перилы ножку дивную продень»). В итоге возникает иллюзия диалогической сцены, по ходу действия которой «кавалер» становится все более настойчивым.

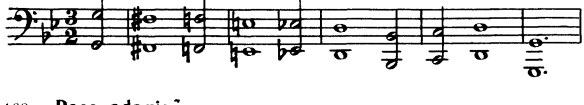
Тематическая связь контрастных эпизодов в романсе подчеркнута не только отмеченной реминисценцией первого внутри второго, но также и тем, что оба эпизода заканчиваются одинаковым фортепианным ритурнелем на теме болеро. Это усиливает и жанровый серенадный характер мизансцен, в которых куплет — как и полагается — сопровождается отыгрышем. Одновременно ритурнель сопряжен с рефреном: заключительная тоника наступает с возвращением исходной c-moll'ной темы.

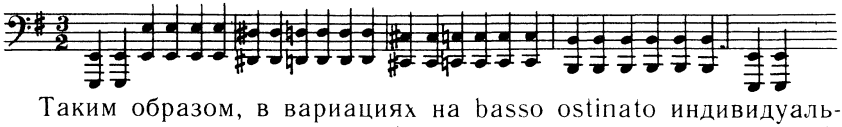
§ 4. ВАРИАЦИИ

Вариационной называется форма, в которой сначала излагается тема, а далее следуют ее вариационные повторы. Гомофонный тип вариации в вокальной музыке представлен куплетно-вариационной формой. Особую разновидность представляют собой **вариации на basso ostinato**, характерные как для инструментальной, так и для вокальной музыки XVII — первой половины XVIII веков. Это слитные полифонические вариации, где и сама тема, и каждая вариация не являются самостоятельной пьесой (в инструментальной музыке) или куплетом (в вокальной).

Тема вариаций на basso ostinato XVII века часто представляет собой вариант определенной интонационной формулы. В основе этой формулы лежит опевание I и V ступеней лада или же нисходящее движение от тоники к доминанте по хроматическому или диатоническому тетрахорду. Темы, основанные на хроматическом нисходящем движении баса, связаны с музыкой трагического характера. Ярким примером такого рода являются заключительная ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Перселла (пример 167) и хор Crucifixus («Распят...») из мессы h-moll Баха (пример 168).

167 **Grave e largo**



168 **Poco adagio**

Таким образом, в вариациях на basso ostinato индивидуальность произведения нередко обусловливается не столько «темой-формулой», сколько ее обработкой, то есть самим процессом варьирования, той музыкальной тканью, которая располагается «над» басовой темой. Характер полифонического взаимодействия

этих двух пластов — неизменного баса и изменяющейся ткани верхних голосов — и определяет контуры формы вариаций на basso ostinato в каждом конкретном произведении. Причем количество разделов в форме обычно не совпадает с числом проведений темы. Это происходит благодаря тому, что развитие в изменяющемся комплексе голосов идет более крупными фазами движения, объединяя несколько проведений басовой темы в одно построение.

Проследим этот процесс в заключительной арии Дидоны, где форма вариаций на basso ostinato совмещается со строфической формой, определяемой строением сольной мелодии, ее взаимосвязью с протяженностью и цезурами текста. Гармонизованная тема basso ostinato является здесь фоном для развертывания мелодии. Десять проведений басовой темы группируются следующим образом:

I	II—V	V—IX	X—XI
оркестровое вступление	первая и вторая строфа	третья и четвертая строфа	оркестровое заключение

При этом характерно полифоническое несовпадение цезур в этих двух пластах фактуры. Мелодия первой и второй строфы заканчивается на неустойчивом тоне раньше басовой темы, окончание basso ostinato звучит здесь кадансирующим «оркестровым ритурнелем», досказывающим строфу. В начале третьей и четвертой строфы возникает экспрессивный диалог голоса, застывающего на речитации тона *ре* (на словах «Remember me» — «Помни меня!») и выразительных секундовых интонаций lamento в сопровождении. Следующая затем распевная фраза в мелодии «перекрывает» каданс — окончание басовой темы, поэтому мелодическая цезура внутри строфы приходится на второй такт очередного проведения basso ostinato. Наконец, в четвертой строфе, являющейся повтором третьей, мелодия сдвинута вначале на такт вперед относительно basso ostinato. Это дает возможность усилить напряжение, неустойчивость речитации.

Два заключительных проведения basso ostinato образуют оркестровый ритурнель арии, в котором басовая тема сочетается по вертикали с другой остинатной интонацией — нисходящей секундой, повторяемой в разных голосах оркестровой фактуры. В гармонии этот повтор интонации lamento создает экспрессивную цепь аккордов с задержанием. Горизонтальное продвижение нисходящей секунды уничтожает в результате гармонический каданс, отделяющий проведения басовой темы (вместо T звучит V_{65} с задержанием). Два ее проведения объединяются в одно.

Существенное значение в вариациях на basso ostinato приобретает в отдельных случаях и гармоническое варьирование. Так, в хоре Crucifixus из мессы h-moll (пример 168, а,б) Баха 13 проведений басовой темы — нисходящего хроматического тетрахорда от I к V ступени — e-moll — представляет собою 13 вариантов гармонизации этого тетрахорда. Гармоническое варьирование

вступает во взаимодействие с приемами полифонического развития. В итоге возникает более крупный план формы — строфический, которому подчиняется комплекс верхних голосов — хор

В хоре две строфы:

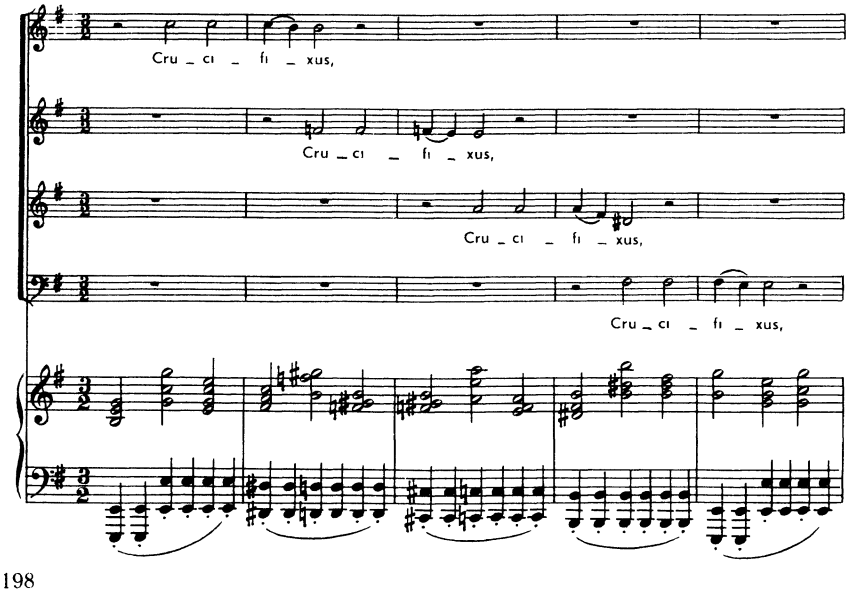
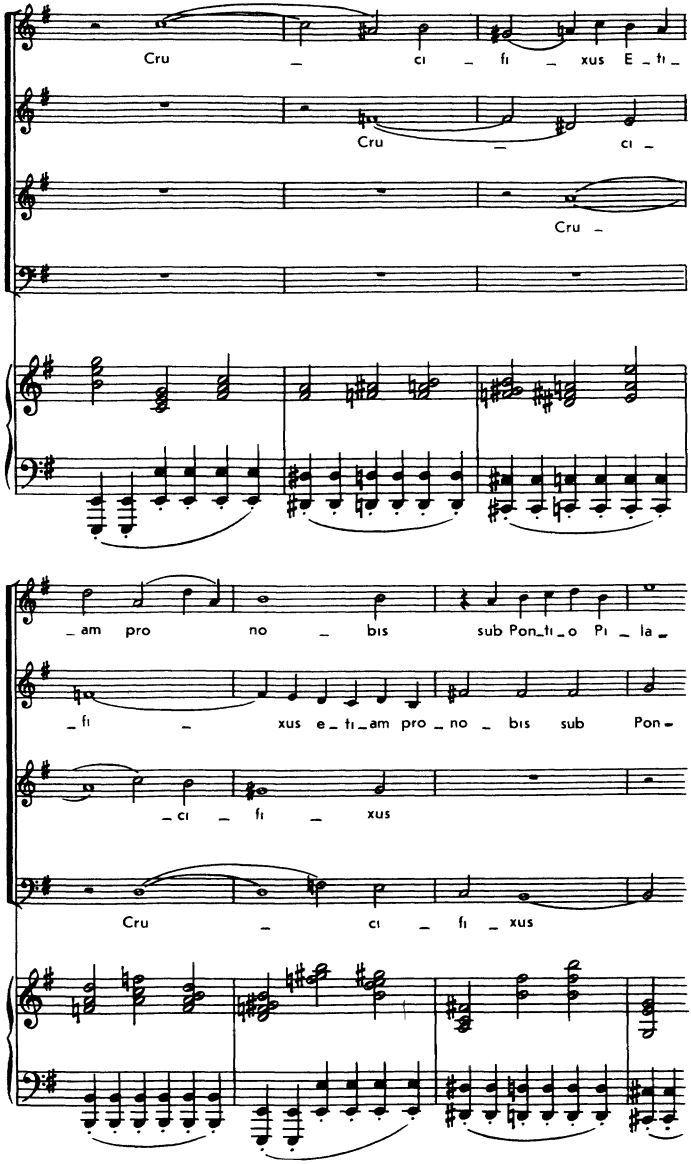
такты 1—4 оркестровое вступление (первое проведение темы)
такты 5—36 первая строфа (второе — девятое проведение темы)
такты 37—53 вторая строфа (десятое — тринадцатое проведение темы)

Вторая строфа повторяет канонический текст первой («Crucifixus etiam pronobis sub Pontio Pilato pasus et sepultus est»). Цезура между ними обозначена аккордовым кадансом — остановкой во всех голосах на доминантовой гармонии, а также хоровой паузой перед имитационным началом следующей строфы.

Первая строфа развивается на основе мотетного принципа имитации «микротем», образующих внутри большой строфы «микрострофы». При этом цезуры в хоровых голосах и кадансы проведений басовой темы в оркестре не совпадают. Первый аккордовый каданс на тонике во всех голосах возникает лишь в 29-м такте, перед словами «pasus et sepultus est» («страдал и погребен есть»). Он оттеняет фактурный поворот от имитаций к аккордовому движению, интонационно подчеркивающий смысловой акцент заключительных слов.

По сравнению с первой, вторая строфа сжата во времени. Здесь почти нет повторов (кроме заключительных слов), она идет на едином дыхании, не дробясь на «микрострофы». В то же время в мелодико-линеарном и гармоническом развертывании она более напряженна, экспрессивна.

Ее начало подобно началу первой строфы:

169

Однако линия в каждом голосе сразу же становится протяженной, с длительными распевами. В результате три проведения в басу объединяются в единое целое; кадансы преодолеваются, линеарное развертывание порождает необычные — с точки зрения функциональной логики — крайне экспрессивные гармонические

последования. Так, в десятом проведении возникают следующие гармонии: VI_6—II_2—II_6^{-8}/IV—II_{65} — неаккордовое сочетание — VII_2—IV_6—II_7/IV—VI/IV (на басу второй ступени) — II_7—V_9/IV.

Последнее, тринадцатое проведение (на повторе слов «sepultus est»), отчлененное тоническим кадансом,— это заключение, в котором совершается переход к мистическому просветлению: выключаются оркестровые голоса (кроме баса), хоровые голоса «на выдохе» спускаются в нижний регистр, происходит модуляция в G-dur.

В музыке венских классиков и композиторов первой половины XIX века полифонические вариации уступают место гомофонным. Возрождение вариаций на basso ostinato происходит во второй половине XIX и в XX веках. Их примеры многочисленны как в инструментальной, так и в вокальной музыке. В качестве примера в камерно-вокальной музыке назовем песни из цикла «Житие Марии» Хиндемита; «Снег идет» из «Семи стихотворений на стихи А. Блока» Шостаковича.

Темы вариаций на basso ostinato в музыке XX века отличаются большей интонационной свободой, индивидуализированностью по сравнению с «формулами» basso ostinato доклассического периода. Столь же индивидуальными являются приемы обработки темы и построение всей вариационной формы в целом.

§ 5. СОНАТНАЯ И РОНДО-СОНАТНАЯ ФОРМЫ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Типичная сонатная форма представляет собой специфическую разновидность репризной трехчастной формы, определяемой особым, одной лишь ей присущим строением первого раздела — экспозиции. Основные темы сонатной формы (обычно не менее двух), представленные в экспозиции, подвергаются интенсивному развитию в разработке и предстают в новом соотношении в репризе.

Сонатная форма используется в качестве композиционной основы увертюр, разных частей сонатно-симфонических циклов, в первых — обычно быстрых частях которых (наряду с ними и в финалах) сложился основной вид сонатной формы — сонатное allegro.

Строение сонатной экспозиции. Экспозиция — важнейший и определяющий раздел сонатной формы, по строению и характеру тематического развития не имеющий аналогий в других композиционных схемах. В ней два крупных раздела — главная и побочная партии, в которых излагаются основные темы сонатной формы — соответственно главная и побочная. Кроме того, в каждой из партий выделяется особый подраздел — связующая часть в главной и заключительная часть в побочной.

Главная тема (ведущая и первая тема сонатной формы) излагается в главной тональности произведения. Побочная тема — равноправный с главной участник действия — утверждает в экспозиции новую тональную сферу. Переход от главной темы к побочной осуществляется в связующей части, тогда как в заключительной закрепляется и утверждается новая тональность.

Главная и побочная темы, как правило, контрастны, что в самом общем плане можно определить как противопоставление двух начал — активного, действенно-энергичного (главная тема) и лирического, созерцательного (побочная тема).

Однако как бы контрастны ни были между собой главная и побочная темы, появление побочной в той или иной мере подготовлено ходом развития главной и наступает как его итог.

Суть экспозиции — сонатность — и состоит в соподчиненном противополагании в одном разделе формы двух различных образно-интонационных сфер — главной и побочной партий.

Главная партия сонатной формы. Темы главной партии можно разделить на контрастные и однородные. Контрастные темы состоят, как правило, из двух элементов. Первый обычно воплощает активное, действенное начало (часто связан с жанром фанфары, с мощными туттийными возгласами, раскатами тират и т. д.), второй носит более лирический характер (для него характерно плавное мелодическое движение).

В основе однородных главных тем — единый по характеру тематический материал, в котором, однако, те же два элемента часто совмещаются в одновременности.

Главная тема в классической сонатной форме обычно излагается в структуре периодов различных типов, часто ненормативных. Главные темы могут быть замкнутыми (завершаются полным кадансом в основной тональности) и разомкнутыми (завершаются половинным автентическим кадансом).

Связующая часть переключает действие из сферы главной партии в побочную.

При замкнутых главных темах связующая часть часто начинается как дополнение к ним, поначалу активно утверждающее тонику основной тональности, но вскоре преодолевающее ее — как бы «несостоявшееся дополнение». Другой тип связующей части при замкнутой главной теме — это поначалу повтор ее, стремительно переходящий в продолженное развитие — как бы «несостоявшийся повтор».

При разомкнутых главных темах связующая часть иногда начинается как второе предложение «несостоявшегося» периода повторной структуры, в недрах самой главной темы — как ее неотъемлемая часть.

В связующей части — она бывает и широко развернутой, и предельно лаконичной — развивается материал преимущественно главной темы. Однако здесь встречается и предвосхищение тематизма побочной партии, и новые темы.

Побочная партия сонатной формы — второй важнейший участок действия экспозиции, характеризующийся появлением нового тематизма. Нормативом классической сонатной формы является использование для побочной партии в мажорных произведениях тональности доминанты, в минорных — параллельного мажора, в редких случаях — минорной доминанты.

В основной части побочной партии излагается побочная тема (или несколько тем), которой может предшествовать вводная часть.

Важный этап развития побочной партии — сдвиг, перелом, прорыв — сопряжен обычно с появлением в ней тематического материала главной. Этот момент часто оказывается кульминацией экспозиции, которую завершает заключительная часть побочной партии, закрепляя побочную тональность.

Разработка — средняя часть сонатной формы, посвященная развитию тематического материала экспозиции. Главным признаком разработки является неустойчивость. Значительно усиливается роль модуляционного развития, темы экспозиции предстают не целиком, а своими отдельными мотивами. Отсюда — особая подвижность интонационного материала, его податливость всевозможным трансформациям

Большое место в разработках занимают различные приемы полифонического развития материала, нередко разные темы экспозиции звучат здесь одновременно, контрапунктируя друг другу Таким образом, разработка контрастирует экспозиции прежде всего типом развития тематического материала.

В разработках наибольшее место занимает развитие материалов главной партии и заключительной части, побочная в разработке обычно либо не участвует, либо ее появление характеризуется варьированным переизложением. В разработке используется и новый материал. Это — эпизодические темы. Связанные образно с побочной партией и как бы замещающие ее в разработке, они обычно носят лирический или лирико-драматический характер.

Разработка обычно состоит из трех разделов: вводного (часто начинается в тональностях, одноименных по отношению к началу или концу экспозиции, что сразу драматизирует начало разработки, вызывая ощущение резкого поворота), центрального (для него характерно активное модулирование и избегание основной тональности, квартово-квинтовые тональные планы, движение в сферу субдоминанты) и доминантового предыкта к репризе (готовит главную тональность, часто одноименную, а также и другую тональность — обычно I степени родства).

Реприза — новый этап развития сонатной формы. В самом простом виде — это повторение экспозиции, где побочная партия излагается в основной тональности. Таким образом, при возвращении к материалу экспозиции он всегда оказывается в чем-то обогащенным. Изменения в тональном развитии часто связаны

и с тем, что начало репризы (а иногда и начало побочной партии) идет в тональности субдоминанты (в отдельных случаях реприза начинается в очень далекой тональности, побочная партия в репризе порой так и не проводится в основной тональности, а иногда в репризе главная и побочная темы в сравнении с экспозицией тонально удаляются друг от друга).

Нередко замкнутая тема главной партии может стать в репризе разомкнутой, иногда сокращается, реже — увеличивается. Связующая часть сокращается или полностью отсутствует. Реже меняется оформление побочной партии.

Наиболее глубокие изменения свойственны варьированной и динамической репризе. Варьированную репризу характеризуют изменения в оформлении и изложении тематического материала (фактура, динамика, оркестровка). Динамическая реприза связана с существенным переосмыслением тематизма, с его значительной образной трансформацией. Как правило, она совпадает с главной кульминацией произведения, является результатом нарастания, имевшего место в разработке, наступает как его итог.

К особым видам реприз относятся неполная, в которой пропущена главная партия, что обычно является следствием особо интенсивного ее развития в разработке, и зеркальная, характеризующаяся обратной («зеркальной») в сравнении с экспозицией последовательностью материала: она начинается побочной партией, за которой следует главная.

Последним разделом сонатной формы может быть **кода**. Главная функция коды — завершить развитие, подытожить его и обобщить. В одних случаях кода представляет собой как бы расширенную заключительную часть — активное каденсирование, укрепление основной тональности и т. д. Это — кода-заключение. В других — является как бы своего рода ответом на разработку, напоминая последнюю как по построению, так и по приемам развития. Это — кода-разработка.

Сонатная форма весьма часто предваряется **вступлением**, которое характеризуется почти всегда медленным темпом, подчеркивающим значительность последующего сонатного аллегро. Обычно вступление написано в основной тональности сонатной формы, часто — в одноименной минорной для мажорного сонатного аллегро. Тональное развитие вступления отличается напряженностью и неустойчивостью. В большинстве случаев оно заканчивается на доминантовом предыкте основной тональности.

Вступления по своему музыкальному материалу могут иметь с последующей сонатной формой прямые или скрытые тематические связи, могут и не обладать такими связями.

Разновидности сонатной формы. Сонатная форма, в которой есть три раздела — экспозиция, разработка и реприза,— называется полной. В ряде случаев раздел разработки может отсутствовать — возникает сонатная форма без разработки. Она встре-

чается обычно в медленных частях инструментальных циклов и в увертюрах — вступлениях к сценическим произведениям.

В художественной практике встречается сонатная форма, в которой разработка заменяется изложением и развитием новой самостоятельной темы — эпизод вместо разработки.

Множество особенностей тех или иных видов сонатной формы связано с тем, какое место в цикле она занимает. Сонатные формы первых частей инструментальных циклов отличаются особой внутренней неустойчивостью и импульсивностью. Сонатные формы финалов имеют тенденцию к уравновешенности, что определяется задачей подытоживания предшествующего развития. В сонатной форме медленных частей циклов типичны варьированные репризы и отсутствие разработки. Для сонатных форм в увертюрах характерно преобладание экспозиционного развития над разработочным.

Приведенные здесь закономерности отражают в основном классический вариант сонатной формы, сложившейся к последней трети XVIII века и нашедшей свое высшее воплощение в творчестве Гайдна, Моцарта, Бетховена.

Принципы классической сонатной формы складывались и формировались на протяжении всего XVII — первой половины XVIII веков. Они кристаллизовались в недрах и других музыкальных форм, среди которых особо выделяются фуга и старинная двухчастная — прямая предшественница старинной сонатной формы.

Сонатная форма в послеклассический период претерпела существенные изменения. Расширяются ее масштабы (это началось еще в творчестве Бетховена). Увеличиваются внутренние разделы формы, основные темы часто излагаются не в форме периода, как это имело место в творчестве венских классиков, а в развернутой двухчастной или трехчастной форме. Значительно чаще встречаются динамические репризы. Расширяется образно-жанровая сфера тематизма сонатной формы, возрастает глубина и яркость контрастного сопоставления главной и побочной тем, которые нередко идут в разных темпах, появляются новые жанровые разновидности ее драматургического решения — эпическая, лирическая. Сонатная форма испытывает на себе воздействие оперной драматургии и принципов программности, что вызывает к жизни образную и структурную самостоятельность составляющих ее разделов. Это приводит к существенному их разрастанию до относительно замкнутых эпизодов.

Рондо-сонатная форма. Форма рондо-сонаты объединяет в себе черты двух форм — рондо и сонаты.

Вот типичная схема рондо-сонаты:

A	B	A	C	A	B_1	A
			R			

Раздел A — это рефрен рондо, он же главная партия экспозиции, излагаемая в основной тональности. B и B_1 — эпизод рон-

до и побочная партия рондо-сонаты (в типичных для сонатной формы тональных соотношениях экспозиции и репризы). С — средний, центральный эпизод или R — разработка рондо-сонаты.

С рондо форму рондо-сонаты связывает принцип повторения рефрена после каждого эпизода, связи с сонатной формой проявляются только в том случае, когда разделы А и В составляют сонатную экспозицию.

Как и в сонатной главной партии, в рефрене рондо-сонаты имеются основная и связующая части. Для главной темы характерны простая двухчастная форма (как репризная, так и безрепризная), трехчастная форма; связующая часть в сравнении с сонатной часто менее развернута и динамична.

Первый эпизод В рондо-сонаты — побочная партия, как правило, уступает рефрену по яркости тематического материала. Она компактнее и лаконичнее, нежели сонатная побочная партия, имеет только одну тему (а не группу!), излагается в большинстве случаев в форме периода. Заключительная часть — небольшая, часто это краткое дополнение к побочной теме, размыкающееся в связку ко второму проведению главной темы, которое завершает экспозицию. Это проведение рефрена обычно бывает сокращенным, чтобы его репризность не замыкала бы слишком рано форму.

Центральный эпизод рондо-сонаты (на новой теме С), как правило, более развернутый, нежели другие разделы формы, излагается обычно в простой двухчастной или трехчастной форме и по своей функции и характеру соотношения с предыдущими разделами напоминает эпизод сложной трехчастной формы. Тональность центрального эпизода обычно одноименная или тональность субдоминантовой группы, параллельная основной.

Когда же в центральном эпизоде имеет место разработка тематического материала предыдущих разделов рондо-сонаты (экспозиции), это приближает форму в целом к сонатной. В таких рондо-сонатах приемы разработочного развития те же, что и в сонатных разработках, однако первым менее свойствен напряженный динамизм.

В репризе одновременно с соответственными тональными изменениями часто имеет место вариационное преобразование материала. Иногда опускается четвертое проведение рефрена: в одних случаях оно включается в коду, в других заменяется кодой на новом материале.

В коде обычно используется материал рефрена — главной темы и центрального эпизода. Этот раздел — обязательный в форме рондо-сонаты.

Форма рондо-сонаты возникла и откристаллизовалась прежде всего как форма финалов инструментальных циклов. Это объясняется тем, что в ней сочетается, с одной стороны, свойственное рондо утверждение идеи рефрена, с другой — свойственное сонатной форме сквозное развитие. Поэтому для рондо-сонаты харак-

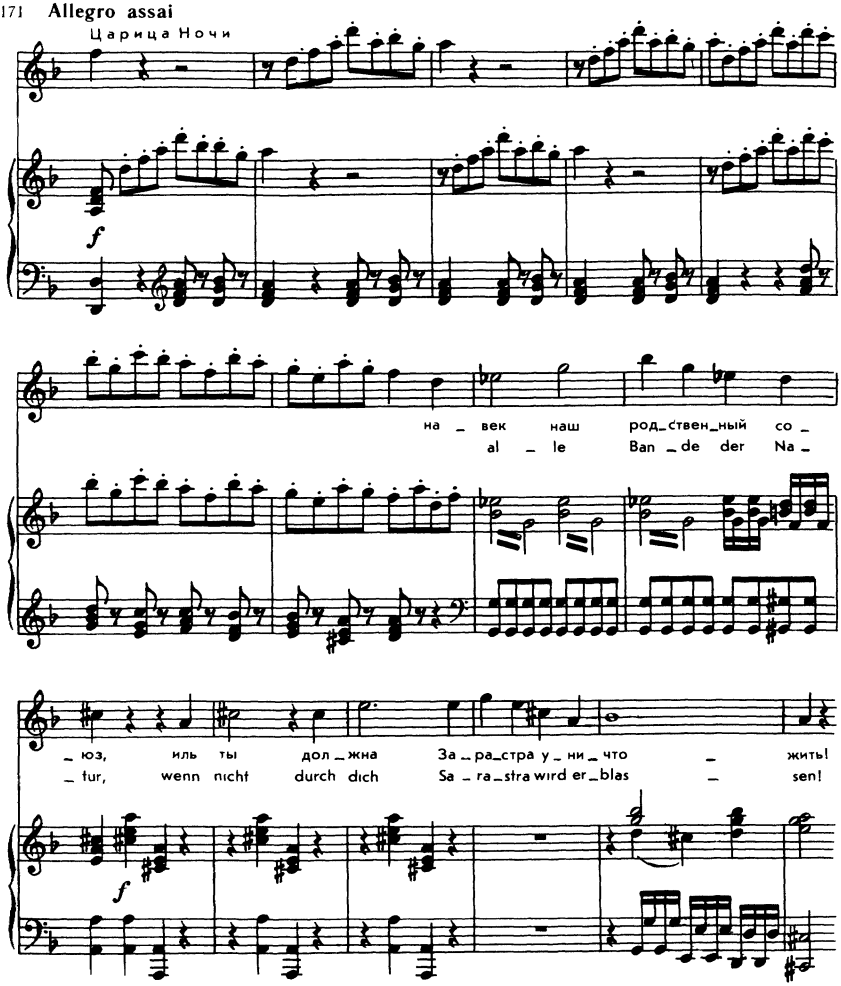
терны песенно-танцевальная основа тематизма, закругленность форм его изложения. Как основа самостоятельного произведения форма рондо-сонаты встречается редко.

Сонатная и рондо-сонатная форма в вокальной музыке. Когда сонатная форма еще только кристаллизовалась в инструментальной музыке, вокальная музыка уже обладала собственной устойчивой системой жанров и композиционных схем. Таким образом, сонатная форма была привнесена в область вокальной музыки не являясь для нее изначально органичной, она встречается, в сравнении с инструментальной, достаточно редко и имеет ряд специфических особенностей. Вокальная сонатная форма, как правило, сравнительно небольшая по протяженности. В ней преобладает экспозиционное развитие (внутренние разделы носят более завершенный характер, разработка часто отсутствует или отличается краткостью, сжатостью масштабов, часто в ней переизлагается материал экспозиции), основные темы имеют преимущественно мелодическую основу и достаточно близки между собой. Нередко сонатные закономерности проявляются на фоне таких характерных для вокальной музыке форм, как куплетная, строфическая, двучастная.

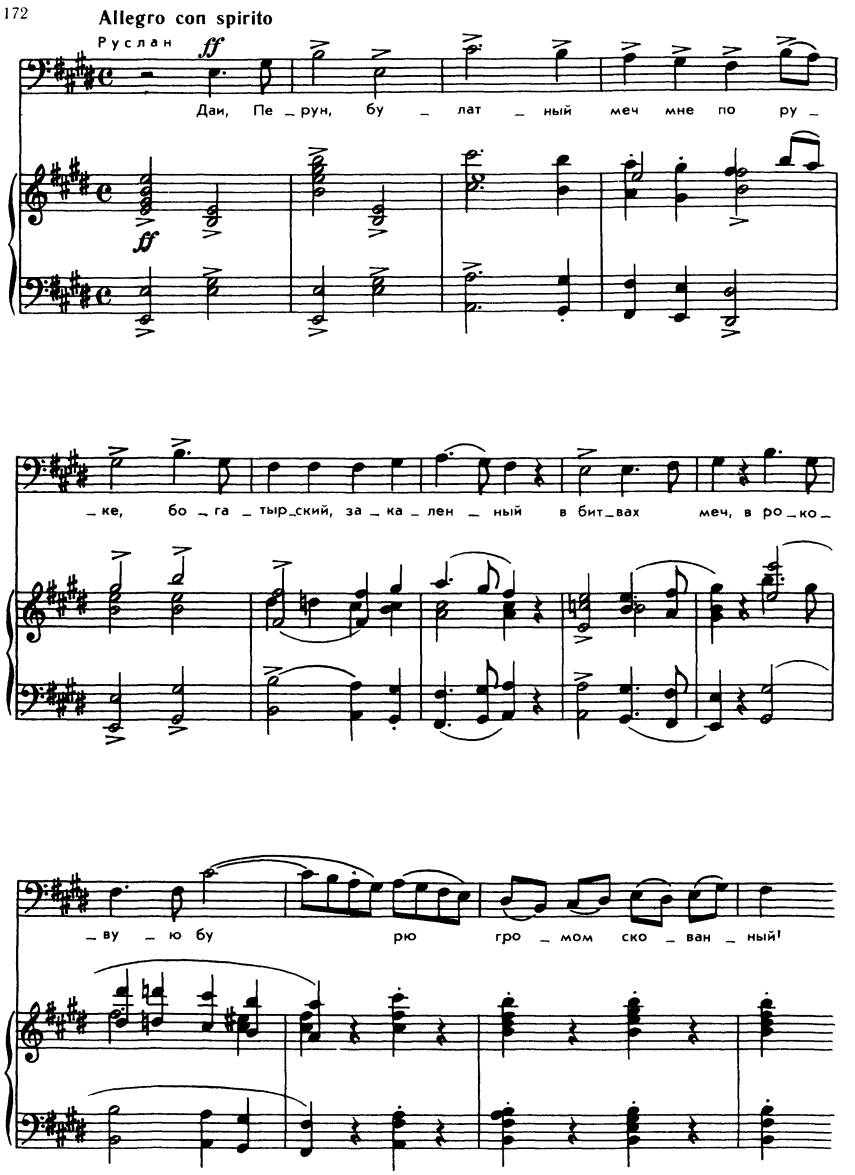
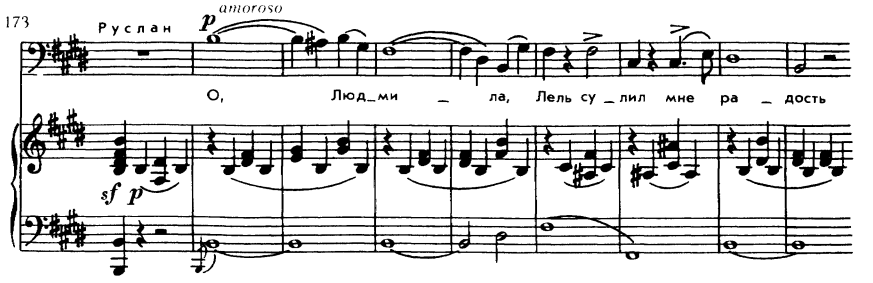
Целый ряд особенностей вокальной сонатной формы (необычные тональные планы и композиционные решения) определяется значением поэтического слова как формообразующегося фактора вокальной музыки, что существенно влияет на характер музыкального развития, а также связан с необходимостью учитывать специфику вокального звучания в том или ином регистре, тесситурной позиции, учитывать физические возможности человеческого голоса (объем дыхания) и планировать необходимый для него отдых, не нарушающий естественности и логичности музыкального развития, и т. д.

Сонатная форма в вокальной музыке первоначально появилась в оперной арии, что характерно для ранних образцов этого жанра в творчестве Моцарта. Обращение к ней диктовалось тем, что для композиторов середины XVIII столетия это была единственная «большая» форма, обеспечивавшая возможность в рамках целостной композиции совмещения разных тематических материалов не только по принципу сопоставления, как это имело место в форме da capo, но и на основе постепенного перехода от одного к другому.

В дальнейшем, однако, арии в сонатной форме у Моцарта встречаются редко. В этом сказалось стремление композитора к психологической мотивированности возвращения тематического материала в репризе в условиях связи музыки с сюжетно-сценическим действием и словесным текстом. Замечательный образец такой мотивированности — ария Царицы Ночи из оперы «Волшебная флейта». Отчаяние, овладевающее зловещей героиней, ее слепая ярость, едва ли не застилающая рассудок,— задачей передать это состояние определяются все особенности репризы:

здесь словно «спутана» последовательность основных тем (реприза зеркальная), мелькают обрывки сначала побочной (бесконечный канон, в основе которого однотактовый мотив, исступленно и яростно состязаясь друг с другом ведут голос и флейта), а затем и главной (обе в основной тональности):

После Моцарта сонатная форма в оперных ариях используется уже в XIX веке русскими композиторами Один из выдающихся примеров — быстрый раздел арии Руслана из оперы Глинки «Руслан и Людмила». Главная тема арии (пример 172) — воинственная песня-марш, полная мужественной силы и удали. В основе ее — один из вариантов секстовой «эпической попевки» оперы. Гибко-пластичная и одновременно энергично собранная

лирическая побочная тема (пример 173) контрастирует главной и в то же время интонационно и образно близка ей. Дополняя друг друга, обе темы раскрывают многогранность характера главного героя оперы:

172

В разработке полностью проводится главная тема (в тональности ре мажор), на развитии связующей части строится переход к репризе (где побочная партия проходит не в тональном подчинении, а в соль мажоре), за которой следует краткая кода, утверждающая богатырское начало главной темы.

Полная сонатная форма — в арии Русалки (четвертое действие одноименной оперы Даргомыжского), где в экспозиции имеется необычное тонико-субдоминантовое тональное соотношение главной и побочной партий: ре минор — соль минор. Сонатная форма без разработки использована Бородиным в каватине Владимира из оперы «Князь Игорь». Темы главной и побочной партий близки интонационно, образно и жанрово взаимодополняют друг друга (в основе главной — серенада, побочной — колыбельная), тональные соотношения в экспозиции — ля-бемоль мажор — до мажор. В репризе обе темы изложены в основной тональности, развернутая связующая часть опущена.

Участие ансамбля и хора раскрывает новые возможности применения сонатной формы в вокальной музыке. Здесь можно встретить и неполную сонатную форму — без разработки, напоминающую своими очертаниями варьированную куплетную форму (хоры Танеева, Кюи), а также полную сонатную композицию (хор «Как на горе мы пиво варили» из оперы Даргомыжского «Русалка», «Улица волнуется» и «Рабочий май» Давиденко). В хоре «Мы на работу в лес» из третьего действия оперы Глинки «Иван Сусанин» первые два развернутых раздела строятся как сонатная экспозиция: главная тема — ля мажор, побочная — Meno mosso, си-бемоль мажор. В репризе, наступающей сразу вслед за экспозицией после реплики Собинина, тональное соотношение главной и побочной: ля мажор — ми мажор.

Свободно трактованная сонатная форма нередко становится основой для построения оперных ансамблей. Таковы, например, многие терцеты в «Свадьбе Фигаро» Моцарта и открывающий оперу дуэт Сюзанны и Марцелины. В кульминационном квинтете I картины третьего акта оперы Вагнера «Нюрнбергские мейстерзингеры» использована сонатная форма без разработки. В экспозиции квинтета главная (соль-бемоль мажор) и побочная (ре-бемоль мажор) темы звучат в вокальной партии Евы, в репризе

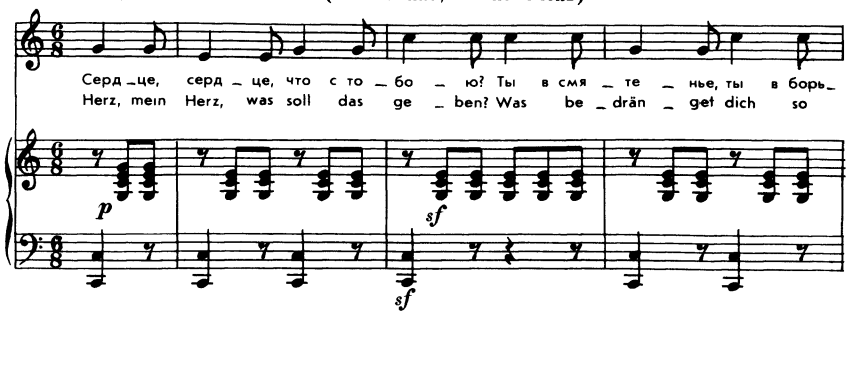
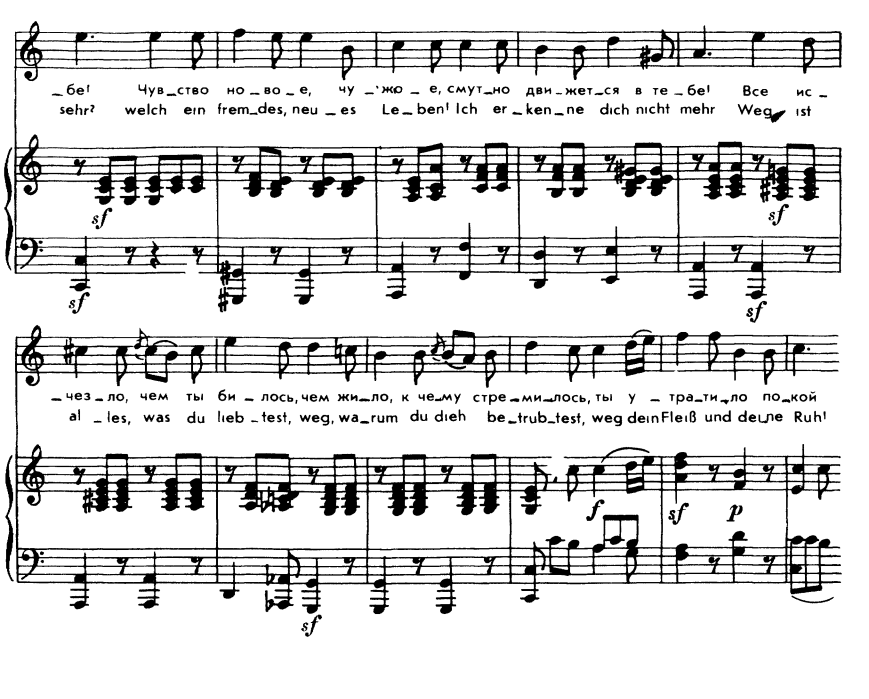
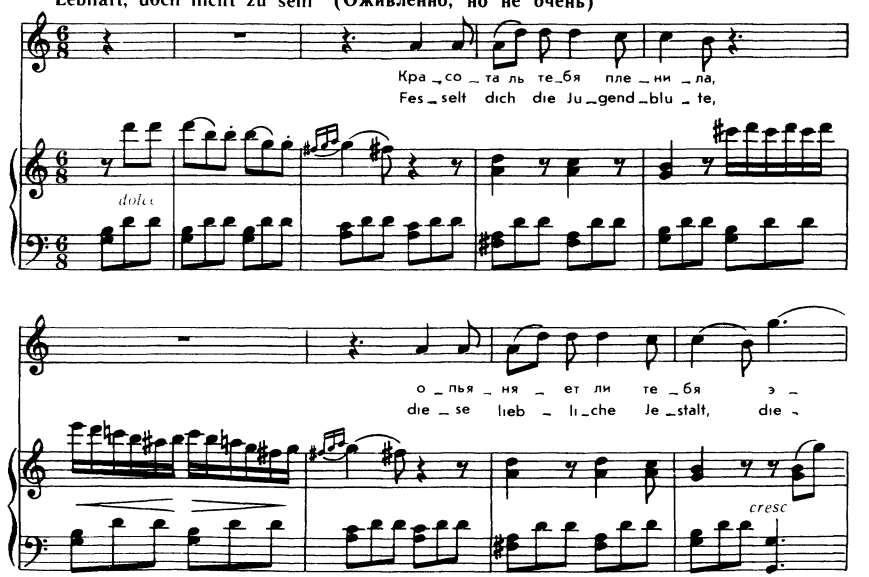
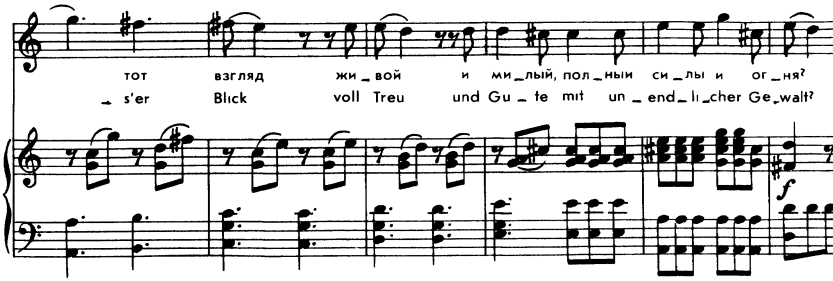
же — главная тема звучит в исполнении всего квинтета, тогда как побочная — только в оркестре как постлюдия.

Используется сонатная форма и для построения крупных разделов многочастной циклической композиции в произведениях кантатно-ораториального жанра (многие Мессы, Реквием Моцарта, «Хор татар» из симфонии-кантаты Шапорина «На поле Куликовом», «Поет зима» из поэмы «Памяти Сергея Есенина» Свиридова).

Сонатная форма как основа самостоятельного вокального произведения появилась в XIX веке. Один из самых ранних образцов такого рода — песня Бетховена «Новая любовь, новая жизнь», в которой замечательно найдена музыкальная интерпретация шутливого стихотворения Гете «Чувство новое, чужое». Все то, что врасплох застигло героя и от чего поначалу он «хотел бы освободиться», весь этот новый мир внезапно нахлынувших на него чувств в конечном итоге осознается им как то, от чего он «не в силах бежать». И признаваясь себе в том, как неузнаваемо он изменился, герой теперь уже не более чем лукаво восклицает: «Ах, любовь, оставь меня!»

В этой перемене — повод для обращения композитора к сонатной форме. Создавая свое произведение, Бетховен опирался на традиции бытовой песни. В частности, использовал в качестве жанровой основы австро-немецкий вариант тарантеллы в небыстром темпе, обнаруживающей родство с баркаролой (такого рода жанровые совмещения будут характерны для песенного творчества Шуберта, не случайно шубертовским колоритом отмечены многие моменты этой песни).

Обратившись к сонатной форме без разработки, Бетховен в значительной мере компенсирует ее отсутствие развернутостью основных разделов экспозиции и репризы. Так, главная тема (до мажор) изложена в простой двухчастной форме, напоминающей запев с припевом (пример 174).

174

175 **Lebhaft, doch nicht zu sehr (Оживленно, но не очень)**

Связующая часть начинается как фортепианный отыгрыш-ритурнель, первоначально выступающий в качестве дополнения, но размыкающийся и подготавливающий тональность доминанты, где излагается побочная партия. В отличие от главной, вокальная и инструментальная партии которой соотносятся как мелодическая линия и сопровождение, побочная проходит в диалоге голоса и фортепиано (пример 175).

В развернутой заключительной части синтезируются элементы главной и побочной тем.

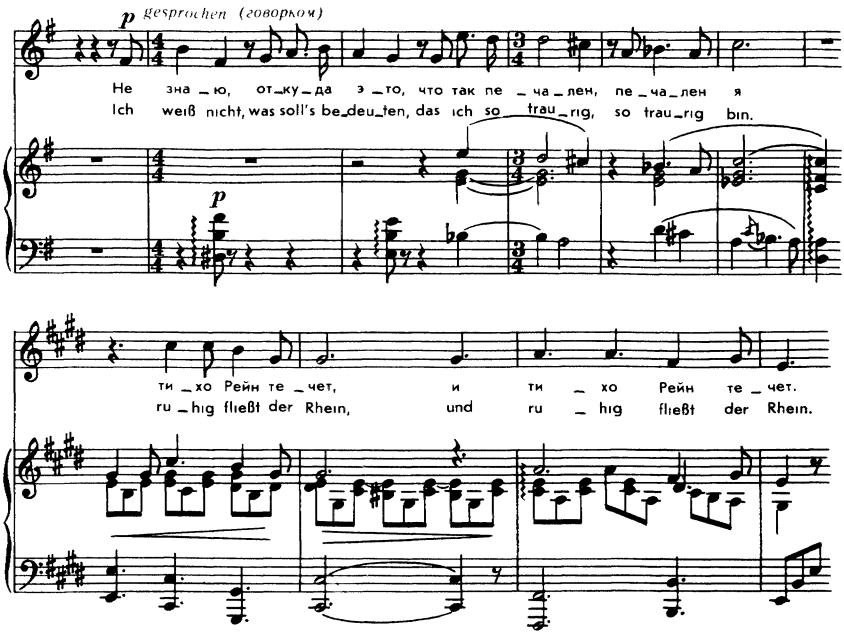
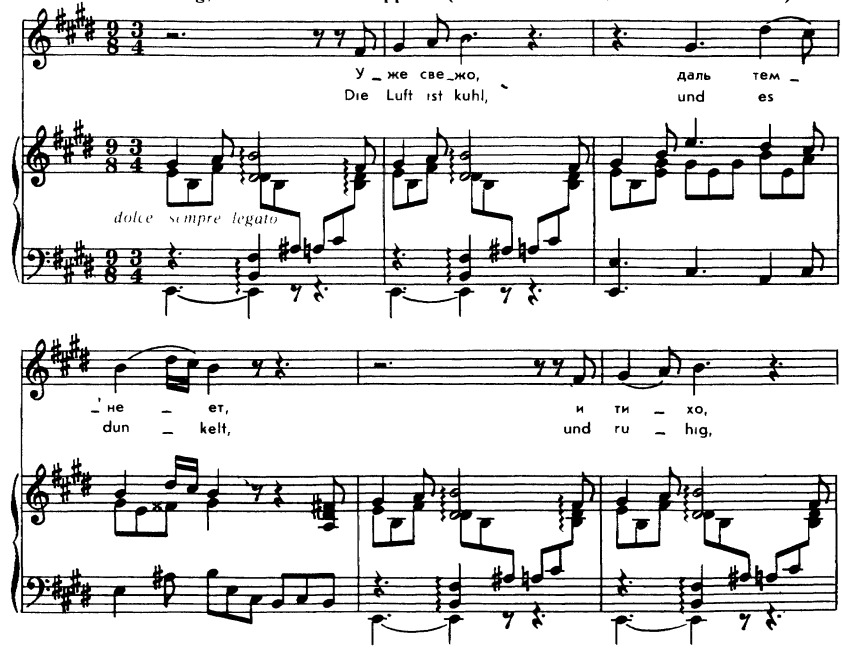
В репризе существенно активизируется тонально-гармоническое развитие за счет того, что побочная партия начинается в тональности субдоминанты, что также компенсирует отсутствие разработки. Завершается песня большой кодой, в которой концентрируются ритмоинтонации основных тем. Все это придает песне отчетливые черты концертной арии

Интересные образцы романтической вокальной сонатной формы — «Лорелея» Листа на стихи Гейне и «Встреча в лесу» Шумана на стихи Эйхендорфа (из цикла «Круг песен», ор. 39 № 3)

В основе стихов Эйхендорфа и Гейне — легенда о роковой русалке Лорелее, встреча с которой гибельна для человека. Стихотворение Эйхендорфа (и песня Шумана) строится как диалог заблудившегося в лесу рыцаря с неизвестной красавицей.

Избранная Шуманом сонатная форма без разработки дает возможность сопоставить экспозицию и репризу как два этапа этого диалога. Главная тема (ми мажор) — обращение очарованного рыцаря к незнакомке, побочная (в тональности до мажор, резко вторгающейся без предварительной подготовки) — ее ответ. В репризе же главная тема — это уже обращение рыцаря к незнакомке, в которой он узнает Лорелею, побочная (как и главная, изложена в основной тональности) — пророчество русалки Песню обрамляет инструментальный отыгрыш.

«Лорелея» Листа — это развернутая вокально-инструментальная поэма, построенная на сопоставлении двух планов: настоящего, где слышен голос «от автора», и прошлого — рассказ о далеком предании. После небольшого тонально-неустойчивого инструментального вступления экспонируются балладно-повествовательная тема сказителя с очевидными чертами речитатива —

176 **Nicht schleppend (Не затягивая)**

177 **Sehr ruhig, aber nicht schleppend (Очень спокойно, но не затягивая)**

главная тема (ми минор, пример 176) и баркарольная побочная (ми мажор), связанная с картиной неторопливо несущего свои воды Рейна (пример 177). Ее появление подготовлено связующей частью, в которой происходит постепенное переключение от авторского «я» на собственно сюжет легенды.

Начавшись в побочной партии, этот сюжет продолжается в разработке, в которую непосредственно переходит развитие побочной. Первый раздел ее — изложение и развитие новой темы (образно она близка побочной). Это — портрет Лорелеи. Второй раздел, начинающийся с материала связующей части, рисует рыбака, несущегося навстречу смерти. Третий раздел — кульминация разработки — это и образ бурной водной стихии, поглотившей свою жертву, и переключение от легенды на образ рассказчика, и подготовка репризы.

Реприза сокращена, в ней опущена связующая часть, занимавшая значительное место в разработке. Побочная партия идет в параллельной тональности. Очевидно, для Листа экспозиционное тональное соотношение главной и побочных партий — ми минор — ми мажор — было предпочтительно в силу особой рельефности и красочности, которыми обладает сопоставление одноименных тоник. На этом фоне соотношение в репризе параллельных тональностей воспринимается как их сближение. К тому же в последнем разделе разработки готовилась тональность не ми, а соль, что воспроизводит тональную неустойчивость вступления, затрагивающего те же тональности. И окончание всего произведения в тональности соль мажор предстает как завершение идеи тонально-гармонического «мерцания», объединяющего параллельные тональности, впервые заявленного во вступлении.

Рондо-сонатная форма в вокальной музыке также встречается достаточно редко. Один из наиболее ранних примеров — ария Осмина (ре мажор) из пятого действия «Похищения из сераля» Моцарта. Встречаются образцы этой композиции и в русской опере в творчестве композиторов-кучкистов. Такой пример — в хоре и пляске сторожевых из третьего действия оперы Бородина «Князь Игорь», где в репризе выразительно объединяется тема центрального эпизода с побочной, интонации которой, как и главной, даны в увеличении. Интересно претворилась рондо-сонатная форма в Рассказе Левко из первого действия оперы Римского-Корсакова «Майская ночь», где достаточно четко выявлены все узловые моменты формы, центральный эпизод ярко контрастен крайним частям, к нему и от него ведут связки, неполная реприза начинается с побочной темы, а всю композицию завершает развернутая кода. Рондо-сонатная форма использована Римским-Корсаковым и в Песне Деда-Мороза из оперы «Снегурочка». Уникальный случай — построение в форме рондо-сонаты целой оперной сцены: таково начало IV картины оперы Римского-Корсакова «Садко».

Раздел III

ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

ВВЕДЕНИЕ

Циклической называется форма, в которой объединены несколько самостоятельных по форме частей. Части циклической формы могут быть исполнены и как самостоятельные пьесы. Между частями циклической формы допустимы паузы, глубокие цезуры, перерывы. В отдельных случаях части следуют друг за другом без перерыва (attacca или между ними есть связка-переход). Цикл — форма безрепризная, части цикла, как правило, не повторяются.

Основной принцип объединения частей в цикл — это принцип контраста, в первую очередь контраста характера музыки, выраженного в контрасте темпов и тематического материала, способе развития, форме. Части взаимодополняют друг друга, создавая впечатление единства и цельности. В большинстве случаев в циклической форме, наряду с контрастом, существуют тематические и интонационные связи между частями. Каждая часть выполняет свою роль, предназначение (функцию) в общей композиции цикла — роль начала, середины, заключения.

Циклическая форма широко распространена как в инструментальной (камерной и симфонической), так и в вокальной (камерной, хоровой и вокально-симфонической) музыке.

К крупным хоровым и вокально-симфоническим циклам относятся оратория, кантата, месса, реквием, страсти (пассионы); к камерным — вокальный сольный и вокальный ансамблевый циклы, камерная кантата. Если хоровые (a cappella) и вокально-симфонические циклы возникли с появлением развитых хоровых жанров (мессы, пассионы, кантаты, оратории), то камерные сольные вокальные циклы появились в начале XIX века, они связаны с расцветом лирической песни-романса.

Глава 1. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

Вокальный цикл представляет собой объединение самостоятельных, законченных по форме песен, романсов, подчиненных единому художественному замыслу. Как произведение музыкаль-

ное, вокальный цикл отвечает тем же требованиям, что и цикл инструментальный. Главную роль в объединении номеров играет контрастное сопоставление, интонационные и тематические связи. Номера цикла — песни, романсы — играют определенную роль, занимают свое место в развитии общей идеи. В особенности это касается крайних — первого и последнего, завершающего — номеров. Если первый номер — это зачин, эпиграф или завязка действия, то последней — вывод, развязка действия или авторское послесловие.

§ 1. ПРИНЦИПЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ НОМЕРОВ ЦИКЛА

В вокальном цикле огромную роль играет композиционное и сюжетно-тематическое объединение поэтических текстов. Принципы объединения в цикл (принципы циклизации) могут быть различными.

Сюжетный принцип объединения. К сюжетным циклам относятся, например, цикл Шуберта «Прекрасная мельничиха», циклы Шумана «Любовь и жизнь женщины» и отчасти «Любовь поэта» Из сопоставления текстов этих циклов можно уловить некоторую последовательность событий: в «Прекрасной мельничихе» это начало странствования, встреча с любимой, ее измена, отчаяние и смерть героя цикла. В цикле Шумана «Любовь и жизнь женщины» это история любви, замужество, смерть мужа. Однако не следует думать, что раскрытие сюжета, последовательности событий есть главное содержание цикла «Внешний» сюжет — это скорее всего повод для раскрытия внутреннего сюжета: смены психологических состояний, создания психологических портретов. «Внешний» сюжет (событийная сторона) создает лишь точки опоры, скрепляющие цикл. Сами события в цикле, как правило, даже не показаны, отражены лишь их последствия — в изменениях душевного состояния героя.

Тематический принцип объединения. В этом случае в основе цикла лежит раскрытие одной темы идеи, которая по-разному воплощается в отдельных номерах. К тематическим относятся циклы Мусоргского «Песни и пляски смерти», «Без солнца», «Детская».

В качестве стержня повествования может выступить один образ-символ, как образ Смерти в цикле «Песни и пляски смерти» Мусоргского (слова А. Голенищева-Кутузова). В этом уникальном по содержанию цикле Мусоргский переосмысливает тему, получившую распространение еще в средневековом искусстве, где смерть представала в жутком образе пляшущего скелета с косой. Тема пляски смерти нашла свое преломление в инструментальной музыке XIX века — у Листа и Сен-Санса. Если Сен-Санс стремился запечатлеть внешний облик самой смерти, то в «Пляске смерти» Листа мы слышим средневековую мелодию (секвенцию) Dies irae (День гнева), олицетворяющую идею загробного возмездия.

Совсем иначе трактует тему смерти Мусоргский. В его цикле Смерть — это персонаж-символ, говорящий и действующий. Идея цикла — противопоставление, конфликт непримиримых начал — смерти и жизни. Смерть здесь — не естественный конец жизни, но безвременная, чудовищно несправедливая гибель человека. Смертью застигнуты ребенок («Колыбельная»), молодая девушка («Серенада»), крестьянин — кормилец семьи («Трепак») и, наконец, гибнущие на поле брани полки («Полководец»).

Образ самой Смерти сложен: она то откровенно страшна, отвратительна, то обольстительно опасна, завораживающе мягка. Эту сложность образа Смерти, противоречие между сущностью и видимостью Мусоргский гениально воплотил посредством переосмысления традиционных интонаций колыбельной, серенады, трепака. Для того чтобы углубить конфликт, показать всю несовместимость образов смерти и жизни, Мусоргский использует для монологов Смерти народные жанры, изначально предназначенные для воспевания жизни: колыбельная, любовная серенада, танец-трепак и песня-гимн. Отметим также, что в цикле непрерывно расширяется поле действия Смерти: вначале, в «Колыбельной», это комната, затем сад («Серенада»), «лес да поляны» («Трепак»), наконец, необозримое поле битвы с одним полководцем, одним победителем — Смертью.

В цикле «Без солнца» (слова А. Голенищева-Кутузова) все романсы объединяет одно общее настроение. Об этом говорит само название и подразумеваемая психологическая драма одиночества, не выраженная в конкретной фабуле, событиях.

Драматическая коллизия, перенесенная целиком в психологический план, отраженная в лирических высказываниях, лежит и в основе романсов Чайковского ор. 73 на слова Д. Ратгауза. Эти шесть романсов не обозначены Чайковским как цикл, однако последовательность романсов, их внутренние текстовые и музыкальные связи свидетельствуют в пользу трактовки этого опуса как цикла. Первый романс «Мы сидели с тобой» по своему психологическому тону, по содержанию перекликается с романсом «На нивы желтые» (слова А Толстого). Основное его содержание — сожаление о невысказанных чувствах, погибшей любви, о светлом прошлом и трагическом одиночестве настоящего. Романс состоит из двух контрастных разделов. Первый, мажорный — картина тихого вечера, идиллический пейзаж, на фоне которого и разворачивается лирическая сцена («И с безумным рыданьем к тебе я припал»; «И тебе ничего, ничего не сказал»). Это картина далекого прошлого Музыка первой части, чрезвычайно сдержанная, даже скованная, раскрывает душевное состояние героя, его характер. Вокальная мелодия почти в каждой фразе как бы притягивается к исходному звуку *ми*, а в сопровождении звучит одна и та же гармоническая формула — остинато, что придает первой половине романса некоторое сходство с чаконой.

Второй раздел — это одиночество, безнадежность горестного настоящего. Музыка резко контрастирует с первой частью своей взволнованностью, открытой эмоциональностью. Развитие мелодии приводит к яркой кульминации. Но этот бурный взрыв чувства краток. Романс «Мы сидели с тобой» — завязка психологической коллизии всего цикла.

Второй романс «Меркнет слабый свет свечи» развивает и углубляет образ второй части первого романса. Необыкновенно мрачный, трагически отчужденный, безысходный, он, однако, исполнен внутреннего напряжения. Лишь в одной фразе — «Появись же хоть во сне, о, мой друг далекий» — прорывается вся сила горестного чувства.

Три следующие романса «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней» по-разному раскрывают тему торжества светлого чувства любви. «В эту лунную ночь» и «Закатилось солнце» — романсы-признания; «Средь мрачных дней» по настроению близок романсу «День ли царит» Чайковского, это романс-дифирамб, воспевающий вечную силу любви.

Для всех этих романсов характерен открытый, радостный тон высказывания, восторженные, «восклицательные» восходящие мелодические интонации, поддержанные бурным аккомпанементом. Это романсы — гимны жизни.

Последний романс «Снова, как прежде», завершающий цикл, является смысловой репризой. Как и в первых двух романсах, здесь на первом плане мотив разлуки, одиночества. Скорбный, трагический по характеру, интонационно он родствен двум первым. Вокальная мелодия здесь также развивается из одного мотива, а в сопровождении появляется своя остинатная тема, символизирующая замкнутость, безысходность настроения. Мелодия, как в первом романсе, словно кружит вокруг одного исходного звука.

Таким образом, в романсах ор. 73 тема первого романса раскрывается на протяжении всего цикла. Контраст, заложенный в нем, становится психологическим стержнем дальнейшего развития. Конфликт двух планов, двух образов — одиночества и любви, жизни и смерти — это одна из центральных тем всего творчества Чайковского, воплощенная композитором не только в этом цикле и не только в камерной музыке, но и в операх и в симфониях. Трехчастная, с контрастной серединой композиция цикла, ярко выраженные интонационные связи придают ему единство, завершенность. Поэтому романсы ор. 73 безусловно являются циклом, отвечают всем требованиям циклической формы.

В этом тематическом цикле просматривается и сюжетная канва: некие события, совершившиеся в прошлом (разлука, объяснение в любви) и повлиявшие на судьбу лирического героя цикла.

В скрытом виде сюжет проступает и в цикле Свиридова «Песни на слова Роберта Бернса» (перевод С. Маршака). Это история горского парня. В одну линию выстраиваются песни «Воз-

вращение солдата», «Робин», «Горский парень», «Всю землю тьмой заволокло», «Прощай» и «Честная бедность». Однако в цикле много боковых линий, одна из них — тема прощания с молодостью («Осень», «Джон Андерсон»), другая — романтическая тема странствий («Прощай»). Острый социальный смысл обретают песни «Всю землю тьмой заволокло» и «Честная бедность», завершающие цикл. Но, разумеется, и в этом цикле главное — не сюжет, главное — характеры, чувства, переживания, размышления о жизни и человеческой судьбе.

К тематическим циклам принадлежит и цикл Шуберта «Зимний путь». И здесь главное — внутренний, психологический сюжет. Тема одиночества, прощания с прошлым решена в лирическом аспекте. В отличие от цикла «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» поднимает социальные темы. В образе старого нищего-шарманщика поэт видит своего собрата — таков вывод, данный в последней песне «Шарманщик». Все события странствования служат лишь поводом для раздумий, воспоминаний. Словом, на первом плане здесь события душевной жизни, а не события внешние. Сравнение циклов сюжетных и тематических показывает, что между ними нет принципиальных отличий.

Чаще всего вокальный цикл создается на стихи одного поэта. Стиль, система образов, идейная направленность творчества поэта, представление о его личности играют значительную роль для композитора. Поэтому даже стихи, не связанные сюжетом или сквозной темой, но принадлежащие одному автору, могут складываться в цикл благодаря общей музыкальной трактовке поэтического стиля. Например, значительно различаются между собой по общему характеру и стилю музыки цикл Свиридова «Песни на стихи Роберта Бернса» и «Мой отец крестьянин» на слова С. Есенина. Если тексты Р. Бернса подсказали композитору характерный круг интонаций, свойственный шотландской песне, и некоторые гармонические средства, использованные в шотландских песнях Бетховена, то стилистика, образы и эмоциональный строй текстов С. Есенина, естественно, привели к опоре на русскую народную песню и на русскую вокальную камерную лирику.

Объединяющее, циклообразующее значение имеет поэтический стиль в вокальном цикле на стихи А. Блока и в «Вокальной сюите на стихи Микеланджело» Шостаковича.

До некоторой степени сказанное относится и к циклам, написанным на стихи поэтов одного исторического периода (например, циклы на стихи древних поэтов, на стихи поэтов Востока и т. д.) или на фольклорные тексты, система образов в которых ярко специфична. Так, едиными по стилю и образному содержанию, обусловленному стилистическим единством текстов, являются «Песни вольницы» С. Слонимского, где композитор опирается на крестьянские жанры русской песни, цикл В. Гаврилина «Русская тетрадь», в основе ряда песен которой лежит частушка-«страданье». В подходе к жанру, в методе его трансформации

Гаврилин близок Мусоргскому: жанр частушки он трактует и в лирическом, и в трагическом, и в ироническом планах.

Нередко встречаются вокальные циклы, тексты которых не имеют единого сюжета, темы, циклы, написанные на стихи разных поэтов Таков, например, цикл «Вечерок» Гаврилина. В этих случаях единство цикла, циклическая форма целиком зависят от музыкального воплощения. Не следует преувеличивать циклообразующее значение текстов. В конце концов и сам выбор, и компоновка текстов принадлежат, как правило, композитору и обусловлены музыкальным замыслом, подчинены музыкальной драматургии. Нередко композитор переосмысливает содержание стихотворения в связи с его положением в цикле. Такова неожиданная трактовка последнего сонета Микеланджело в цикле Шостаковича. Введенная в виде цитаты музыка, сочиненная композитором в детстве (в одиннадцать лет), вступает в противоречие с текстом. Но она символизирует вечную молодость, обновление искусства.

§ 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

Музыкальная драматургия вокального цикла — это общая линия развития содержания, выраженная в соотношении его частей, в положении кульминаций, в тематических связях. Музыкальная драматургия может строиться по-разному, степень связанности номеров цикла также неодинакова.

Существуют циклы, приближающиеся к сборнику, сюите, номера их представляют собой отдельные зарисовки, портреты, отдельные настроения и образы, объединенные лишь одной авторской «точкой зрения». Но в отличие от сборника в этих циклах все же выдержаны и принцип контраста между номерами, и стилистическое единство. Они, как правило, замкнуты: первый и последний номера создают смысловую и музыкальную рамку. Таковы романсы Глинки, собранные в цикл под названием «Прощание с Петербургом».

Другой тип цикла — с развитым психологическим сюжетом — подобен сонатно-симфоническому. В таком цикле перестановка номеров недопустима, она нарушила бы художественный замысел. Так, например, невозможно представить себе, чтобы в циклах Шумана «Любовь и жизнь женщины» или «Любовь поэта» были бы переставлены песни. Невозможна перестановка и в цикле «Песни и пляски смерти» Мусоргского, и в цикле романсов ор. 73 Чайковского.

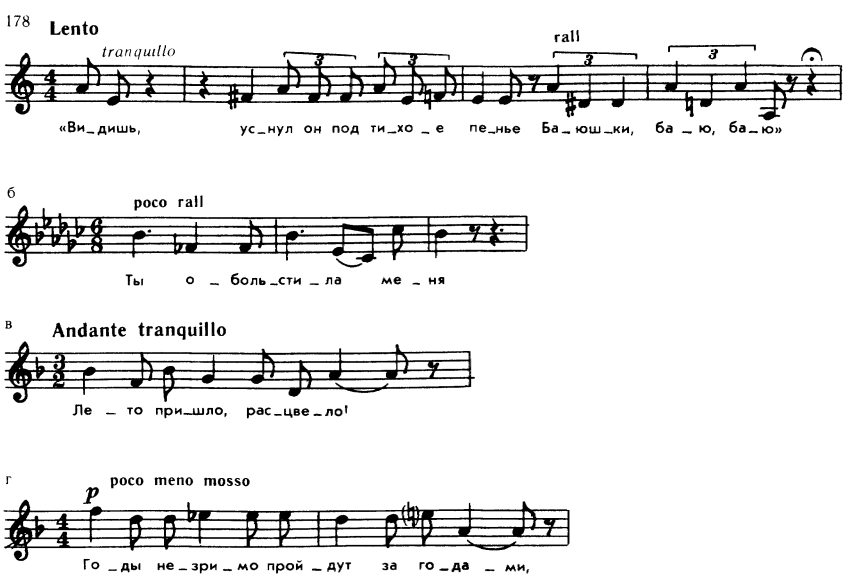
В отличие от цикла первого типа здесь строго определено место и роль каждого романса или песни. Все циклы такого типа имеют свои вершины-кульминации, подготовленные предшествующим развитием. В цикле Мусоргского «Песни и пляски смерти» кульминацией является последний номер — «Полководец», к этому финалу ведет последовательное нарастание драматизма. В цик-

ле «Прекрасная мельничиха» Шуберта такими кульминациями являются песни «Моя» (№ 11) и «Мельник и ручей» (№ 19). Эти песни с наибольшей силой выявляют концепцию цикла — крушение романтической мечты о счастье

В цикле Шостаковича «Сюита на стихи Микеланджело» кульминационными номерами, в которых с наибольшей ясностью выступает авторская концепция, являются сонеты «Творчество», «Данте», «Изгнаннику». Следует заметить, что, названный сюитой, этот цикл по своей композиции, по музыкальной драматургии, по характеру интонационных и тематических связей относится к циклам второго типа.

Вокальные циклы строятся по-разному. Число номеров, формы и последовательность темпов здесь не предусмотрены заранее, не регламентированы, как в сонатно-симфоническом цикле. В каждом цикле композитор находит свои методы развития, свою композицию, свою музыкальную драматургию соответственно с индивидуальным замыслом.

Тематические и интонационные связи. В циклах первого, более свободного типа тематические связи, как правило, отсутствуют. Интонационные же связи воспринимаются подсознательно, интуитивно. Их можно обнаружить лишь посредством детального анализа

В циклах второго типа интонационные связи проявляются гораздо отчетливее. Так, в цикле «Песни и пляски смерти» Мусоргского обнаруживается явное сходство интонаций Смерти во всех песнях.

В цикле Шуберта «Прекрасная мельничиха» интонационные связи наиболее ощутимы в лирических песнях, особенно в песнях, где есть образ ручья

В цикле ор 73 Чайковского на слова Д Ратгауза интонационно близки между собой как средние, мажорные романсы, так и минорные

Еще более значительную роль в объединении частей цикла играет проведение одной и той же темы или целого фрагмента в виде лейттемы или реминисценции

Такого рода реминисценция в роли коды всего цикла появляется в цикле Бетховена «К далекой возлюбленной» Повторение музыкального материала первой песни в виде коды эпилога создает обрамление всего цикла, подчеркивает общий мажорный просветленный его колорит

Совершенно особый принцип объединения цикла мы встречаем в «Мадригале» Мясковского (слова К Бальмонта) Цикл состоит из пяти номеров — Прелюдия, Романс («Ты шелест нежного цветка»), Интерлюдия, Романс («Норвежская девушка»), Постлюдия Прелюдия, Интерлюдия и Постлюдия написаны на один и тот же текст с разной, но сходной музыкой Прелюдия играет роль зачина Интерлюдия — наиболее напряженная и драматическая — является кульминацией, а Постлюдия выполняет роль коды

Музыкальное обрамление возникает и за счет неточного повторения разделов или включения музыки, сходной по характеру с другим разделом Так, фортепианное заключение в цикле Шумана «Любовь поэта», резко контрастирующее с последним номером «Вы злые, злые песни», возвращает слушателя в атмосферу светлой поэтической лирики первой песни «Прекрасным летним майским днем» Именно это сходство музыки заключения с первой песней придает ему смысл реминисценции и одновременно послесловия, слова от автора

§ 3. АНСАМБЛЕВЫЕ ЦИКЛЫ И КАМЕРНАЯ КАНТАТА

Камерные вокальные циклы чаще всего создаются для одного голоса в сопровождении фортепиано Расширение состава аккомпанирующих инструментов до камерного ансамбля или оркестра придает камерному циклу большую масштабность, монументальность Один и тот же цикл – с сопровождением фортепиано и в сопровождении ансамбля или оркестра — звучит по-разному Ансамблевое, тем более оркестровое сопровождение укрупняет вокальную партию, камерный, интимный тон сменяется более открытым тоном высказывания В исполнении ярче выявляются контрасты, четче дикция и сам звук голоса иначе сбалансирован с сопровождением, чем в камерном звучании Словом, ансамблевая или оркестровая редакция приближает камерный цикл к жанру кантаты Так произошло с «Сюитой на стихи Микеланджело» Шостаковича в оркестровом варианте

Конечно, такая жанровая трансформация происходит не всегда. В цикле Шостаковича на стихи А. Блока в сопровождении использованы три инструмента: фортепиано, скрипка и виолончель. Но композитор редко использует звучание всех инструментов, а в некоторых романсах в сопровождении используется один инструмент («Мы были вместе», № 3 — скрипка, «Гамаюн», № 2 — фортепиано, «Песня Офелии», № 1 — виолончель). И весь цикл не выходит за рамки камерного звучания. Однако небольшой ансамблевый состав (струнный квартет, фортепиано и флейта) в сопровождении цикла Л. Пригожина «Солнце и камни» на стихи М. Алечкович, использованный как целостный ансамбль, уже превращает это произведение в камерную кантату. Этому же способствует и драматический сюжет (эпизоды войны), и живописно-изобразительные моменты в самой музыке.

Драматизации камерного цикла способствует введение ансамбля певцов, персонификация голосов. Элементы подобной драматизации были в циклах Мусоргского («Детская», «Песни и пляски смерти»), которые можно трактовать как «театр одного актера». Момент перевоплощения, сценического показа подразумевается в музыке этих циклов.

В цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии» — три исполнителя, и такие песни, как «Перед долгой разлукой», «Предостережение», «Брошенный отец» подразумевают прямую речь разных реальных персонажей. Сценические моменты, введенные в этот камерный цикл, также приближают его к жанру камерной кантаты.

Глава 2. ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКИЕ ЦИКЛЫ

§ 1. ОРАТОРИЯ. КАНТАТА

К ораториально-кантатному жанру относятся крупные вокально-симфонические произведения, предназначенные для концертного исполнения. Этот жанр отличается большим разнообразием, включает в себя не только оратории, кантаты и подобные им произведения для голосов и инструментов, но и такие музыкальные сочинения для хора и солистов (с сопровождением и a cappella), которые первоначально предназначались для исполнения в церкви: пассионы, мессы, реквиемы и др.

Кантаты и оратории возникли примерно в одно время с оперой (на рубеже XVI—XVII веков), культовые произведения — значительно раньше. Классические образцы ораториально-кантатного жанра создали Г. Ф. Гендель, написавший 32 оратории, и И. С. Бах — автор пассионов, месс, духовных и светских кантат.

Оратория [1] — монументальное вокально-симфоническое со-

[1] Термин оратория (*лат.* ого — молю) исторически возник от названия помещений при католических храмах, где в XVI веке проводились чтения священного писания, сопровождаемые пением.

чинение, написанное на определенный сюжет. Этим, а также циклическим построением (наличием оркестровых номеров, арий, речитативов, ансамблей, хоров) оратория сходна с оперой. Но в отличие от последней оратория не предполагает действия на сцене и специального декоративного оформления и воздействует на слушателей лишь музыкально-поэтическими средствами. Если в опере действие развивается непосредственно перед зрителями-слушателями, то в оратории о нем лишь повествуется. Отсюда — эпичность, свойственная классической оратории, существенная роль в ней хора.

Для оратории героического типа характерна общественная значимость ее темы, например, борьба народа за свое освобождение, подвиг во имя спасения родины («Иуда Маккавей», «Самсон» Генделя). Имеются также оратории, посвященные личной драме героев («Геракл», «Иевфай» Генделя).

В драматургическом плане генделевские оратории состоят обычно из трех частей (актов): 1) экспозиция «драмы», действующих лиц; 2) столкновение противоборствующих сил; 3) развязка.

Каждое из звеньев ораториального цикла несет свою содержательную и формообразующую функцию. Особенно велико здесь значение хоров, отмечающих разграничения между актами и внутри актов, кульминации частные и общие. Хоры классических ораторий очень разнообразны по своей драматургической функции. Нередко они начинают крупный раздел (акт), выполняя экспозиционную роль, и почти всегда завершают оратории (и ее разделы), являясь узловыми точками оратории, выражая ее смысловой итог. Таковы ликующие генделевские финалы второго (Alleluja) и третьего (Amen) актов в оратории «Мессия», траурный хор народа, оплакивающий гибель Самсона (в одноименной оратории) и следующий за ним торжественный хор, славящий победу.

Хоры могут вести эпическое повествование, рисовать монументальные картины, выражать коллективные чувства, характеризовать противоборствующие стороны, передавать драматическое действие, размышление о происходящем (оратории Генделя «Израиль в Египте», «Самсон», «Иевфай» и др.).

Ораториальные хоры отличает большое разнообразие форм. Многочисленные фуги Генделя обычно имеют свободное построение; часто применяется им фугато, имеются хоры в виде канона. Находим мы у него и трехчастную форму da capo, и объединение хоров по принципу контрастно-составной формы. Типично для Генделя сочетание хора и solo, причем ария обычно предшествует хору и предвосхищает его тему; иногда же хор окаймляет арию.

Большое место в ораториях занимают арии, в которых дана характеристика героев, выражены их чувства. Таковы, например, скорбные lamenti (жалобы) плененного Самсона и его ария (№ 24) героического характера, с широкими решительными скачками в мелодии и фиоритурами, или арии обольстительной Далилы, буффонные арии хвастливого филистимлянского богатыря

Харафы из оратории «Самсон» Арии могут быть также высказыванием «одного из народа» или лирическим отступлением — «от автора». Особенно богаты такими ариями пассионы И. С. Баха

По форме арии бывают различны: развернутые трехчастные (типа da capo) или написанные в контрастно-составной форме (например, в оратории «Самсон», № 21, ария Маноана, включающая сопоставление Allegro и Largo), а также небольшие арии (или ариозо) песенного характера И те и другие широко представлены в ораториально-кантатных жанрах.

Ансамбли (у Генделя в основном дуэты) более редки, чем арии и речитативы, и голоса в них обычно не индивидуализированы, это как бы «арии для двоих» (например, дуэт Далилы и Самсона).

Речитативы (secco, с аккордовым сопровождением органа или клавесина, и так называемые аккомпанированные, с более развитым сопровождением оркестра) могут выполнять как повествовательную роль, так и сюжетно-развивающую; иногда они предшествуют арии или хору, являясь вступлением.

Продолжение и развитие некоторых генделевских традиций мы находим в ораториях Гайдна «Сотворение мира» и «Времена года». Для этих сочинений характерны ярко выраженное светское начало, живописная изобразительность. Они содержат много хоров, а также ансамблей (терцетов), часто в сочетании с хором.

В XIX веке внимание композиторов переносится на оперно-симфоническое творчество, интерес к ораториальному жанру падает. Оратория в целом утрачивает героичность и монументальность, проникается лиризмом (у Шумана, Мендельсона и др.). Попытки возродить генделевские и баховские традиции можно наблюдать в мендельсоновских ораториях «Павел» и «Илия», где содержатся большие хоровые фуги, а в «Павле» еще и четырехголосные хоралы, как в баховских пассионах.

Оратории сближаются с оперой и симфонией, как, например, в драматической легенде Берлиоза «Осуждение Фауста», предназначенной для концертного исполнения. Связи с программно-симфонической музыкой прослеживаются у Листа («Легенда о святой Елизавете», «Христос»). Некоторые оратории были переработаны их авторами в духовные оперы («Мария Магдалина» Массне, «Вавилонское столпотворение», «Потерянный рай» и др. Рубинштейна).

Кантата [1] — относительно крупное вокально-инструментальное сочинение для одного или нескольких солистов, хора и орке-

[1] Первоначально (в начале XVII века в Италии) кантатой (от итал. cantare — петь) называли сольную вокальную пьесу лирического содержания От арии такая кантата отличалась сквозным развитием музыкального материала В дальнейшем кантата становится многочастным произведением, включающим оркестровые номера, арии, речитативы, хоры

стра. Кантата менее масштабна, чем оратория, и обычно не содержит драматически развитого сюжета.

Кантаты очень разнообразны по содержанию; характерны их следующие разновидности: духовные (в Германии XVII—XVIII веков) и светские кантаты — приветственные, лирические, эпические и др. Так же различны их форма (кантаты многочастные и одночастные), объем, исполнительские средства. Кантаты могут быть сходными с ораториями по составу номеров (хоры, soli, речитативы). Наряду с ними существуют кантаты для солиста с сопровождением инструментов (камерная кантата) или только хора (иногда a cappella).

Наибольшее распространение получили многочастные кантаты, написанные, как и оратории, в циклической форме. При отсутствии сюжетного развития в тексте части кантаты объединяются общей идеей. Единству цикла способствуют тематические и тональные связи, сочетания частей по принципу контраста или репризности, обобщающий финал.

Построение некоторых кантат сопоставимо с сонатным циклом («К радости» Чайковского); иногда их отдельные части пишутся в сонатной форме («Морская тишь и счастливое плавание» Бетховена, «Из Гомера» Римского-Корсакова, «По прочтении псалма» Танеева и др.).

Огромную художественную ценность представляет кантатное творчество И. С. Баха. Сохранилось около 190 духовных и около 20 светских баховских кантат. Они различны по содержанию, строению, масштабам, использованию выразительных средств. Очень широко представлены в них хоры. Центральным номером в многочастных кантатах Баха, состоящих из отдельных законченных номеров, является обычно большой полифонический хор (иногда фуга). Часто он появляется после инструментального вступления, начинает кантату, выполняя функцию ее центра тяжести. Завершается кантата хором полифонического склада, а чаще — четырехголосным хоралом. Мелодия хорала, использованная то как тема фуги, то в качестве cantus firmus'a в хоре или арии, служит скрепляющим интонационным средством в кантате.

В многочисленных ариях баховских кантат, охватывающих широчайший диапазон образов, чувств, настроений, с огромным мастерством проявились выразительные возможности голосов как в медленной кантилене, так и в подвижном виртуозном изложении; голоса звучат в полифоническом сопровождении инструментов. Медленная ария нередко служит «лирическим центром» кантаты, а оживленная, так же как и хорал, несет функции заключения-финала.

Светские кантаты Баха (например, «Кофейная кантата», «Состязание Феба и Пана», «Крестьянская кантата»), благодаря участию в них персонажей («действующих лиц»), приобретают черты сходства с оперой.

Разновидностью кантат являются многочастные английские **э́нсземы (а́нтемы)** на тексты псалмов с использованием хора, солистов, оркестра. У Генделя они близки по стилю его ораториям.

Кантаты создавали Гайдн (на духовные тексты), Моцарт (кантата «К солнцу» и др.), Бетховен («Морская тишь и счастливое плавание» и др.). Несколько кантат написали композиторы-романтики. «Победная песнь Мириам» Шуберта для сопрано соло, хора и фортепиано состоит из нескольких контрастных разделов с обрамлением и большой заключительной фугой. В кантате Мендельсона «Первая Вальпургиева ночь» для солистов, хора и оркестра контрастные эпизоды, иллюстрирующие текст Гете, также слиты между собой. В больших одночастных кантатах Листа («Венгрия») и Брамса («Песнь судьбы», «Песнь па́рок» и др.) грани отдельных эпизодов не резки, «размыты». Можно считать, что такое слияние отдельных частей характерно для построения романтической кантаты.

Русские композиторы создали ряд произведений кантатного жанра, разнообразных по своему строению. Например, «Прощальная песнь воспитанниц Смольного института» Глинки имеет признаки рондо-сонаты; его же «Молитва» (слова М. Лермонтова — «В минуту жизни трудную») написана в форме сонаты без разработки.

Большие одночастные (подобно симфоническим поэмам Листа) кантаты Римского-Корсакова «Свитезянка» (текст А. Мицкевича) и «Песнь о вещем Олеге» (текст А. Пушкина) содержат персонифицированные образы, наделенные речью, что приближает их к оперным сценам. Черты сходства с оперой в этих кантатах проявляются также в наличии лейтмотивов, скрепляющих отдельные эпизоды. К кантатному жанру должны быть отнесены три больших развернутых хора Мусоргского: «Эдип», «Поражение Сеннахериба» (оба с оркестром), «Иисус Навин» (с фортепиано).

В лирико-философской кантате Танеева «Иоанн Дамаскин» (текст А. К. Толстого) связующим моментом является старинный православный напев «Со святыми упокой», использованный во вступлении (вариации в оркестре), заключении (хорал a cappella) в обеих фугах — в качестве второй темы («фуги на хорал»). Монотематизм характерен и для грандиозной, с многотемными фугами кантаты Танеева «По прочтении псалма» (текст А. Хомякова).

В кантате-«поэме» Рахманинова «Колокола» для солистов, хора и оркестра (текст Э. По, пер. К. Бальмонта) ключевой для четырех отдельных частей является «идея колокольности»: серебряный звон бубенцов в юности, золотой свадебный звон, медный гул набата, железный — похоронный звон.

Среди русских кантат патриотического содержания наиболее значительна «Москва» Чайковского — произведение, проникнутое любовью композитора к России, к ее прошлому. Стилизованный

в характере русской былины нерифмованный текст А. Майкова «подсказал Чайковскому тип мелодии и декламации... общий приподнято-торжественный тон сочинения» [1].

Вступление (Andante religioso, A-dur), исполняемое квартетом виолончелей, основано на интонациях старинного молитвенного песнопения (так называемого греческого распева) [2]. Его можно воспринять как размышление о судьбах Родины. Хоральное начало уже в первых тактах обогащается задушевной распевностью.

В последующем смешанном хоре повествуется о возникновении Москвы, о татарском нашествии на Русь. Даль веков смягчила остроту трагических переживаний: рассказ ведется в приподнятом эпическом духе. Варьированные куплеты связываются оркестровым ритурнелем; применены различные средства живописной передачи текста.

В трехчастном ариозо меццо-сопрано «То не звездочка засветилася» (Moderato con moto, D-dur), построенном на повторении, а затем варьировании начальной темы, говорится о Москве, объединившей страну для борьбы с иноземным гнетом.

Оркестровые постлюдии двух первых номеров кантаты, прерываемые паузами, создают ощущение напряженного ожидания.

Трехчастный по форме ликующий хор («Час ударил жданный, радостный», Allegro, D-dur) выражает торжество окрепнувшей Руси и презрение к ее врагам. В композиционном отношении это первая кульминация кантаты, перекликающаяся с ее финалом.

Монолог баритона «Уж как из лесу, лесу темного» (Largo, h-moll, трехчастная форма) носит былинный характер. В тексте Майкова утверждается панславянская идея: русский богатырь предстает защитником и покровителем всех угнетенных славян, Москва же есть третий Рим (после древнего Рима и Византии), «а четвертому — не быть!» Последние слова подчеркнуты аккордами хора и поддержаны энергичными «репликами» оркестра.

Трехчастное ариозо меццо-сопрано (Andante molto sostenuto, es-moll), известное в концертной практике как «Ариозо воина», сочетает скорбное размышление и готовность идти на подвиг во имя Родины. В нем есть черты авторского оперного стиля. Это — лирический центр кантаты.

Торжественно-радостный финал (баритон solo, хор, дуэт с хором «Слава солнцу на небе»), изложенный в контрастно-составной форме, славит Москву и Россию, выражает народные идеалы («Чтобы правда была на Руси», «Эту песнь мы хлебу поем!»).

Теме Родины — революционной России, прошедшей испытания гражданской войны и первых лет строительства, устремленной в светлое будущее, посвящена написанная для баса, смешан-

---

[1] *Розанова Ю.* История русской музыки — М., 1981 — Т. 2.— Кн. 3 — С. 296

[2] Использовано Чайковским также в увертюре «1812 год» и в опере «Мазепа» (симфоническая картина «Полтавский бой»)

ного хора и большого симфонического оркестра «Патетическая оратория» Свиридова. Созданное на либретто из стихов В. Маяковского (сделанное самим композитором), произведение ярко отразило высокий пафос поэта революции, воспевавшего ее порой в космических образах, и его мужественную лирику. Народ и поэт — основные герои оратории. Народ — грозный и суровый, готовый преодолеть все трудности на своем пути, ликующий, славящий победу; поэт — «народный слуга» и «народный водитель», выступающий то как оратор-трибун, то как мыслитель или повествователь.

Произведение проникнуто театрализацией: это как бы массовое народное действо, порой напоминающее праздники первых послереволюционных лет, с участием многих исполнителей, поющих, декламирующих, двигающихся.

Оратория состоит из семи контрастных, следующих без перерыва частей. Их скрепляет маршевость (в разных ее видах), присутствующая почти во всех частях, в форме которых нередко наблюдается куплетная вариационность (характерная для стиля Свиридова), иногда — свободная трехчастность.

Начало сочинения («Марш») открывается ораторским воззванием, приводящим в движение массы. Хор поет и скандирует текст на лапидарных кварто-квинтовых интонациях. Внезапно, кинематографическим «наплывом» — аккордами церковного хора, начинается II часть — «Рассказ о бегстве генерала Врангеля», звучащая как отходная старому миру. Выразительная декламация солиста на фоне оркестра и хора воссоздает зримую картину событий. III часть — «Героям Перекопской битвы», с гимнически-песенным запевом басов, к которым присоединяются остальные голоса хора,— славит героев.

V часть «Здесь будет город-сад» (меццо-сопрано соло, мужской, затем смешанный хор) рисует ряд музыкальных картин: неуютный быт первостроителей, образы будущих гигантских строек и светлого социалистического города.

Части IV и VI — лирические монологи солиста, своеобразные ариозо: «Наша земля» — выражение любви поэта к Родине; «Разговор с товарищем Лениным» — размышление вслух о нелегких путях построения нового общества.

Светлый, торжественный финал оратории («Солнце и поэт»), сочетающий пение солиста и хора, воспринимается как единение поэта с народом, как выражение социального оптимизма, закономерный итог всего предыдущего.

§ 2. ПАССИОНЫ. МЕССА. РЕКВИЕМ. МАГНИФИКАТ.

Пассионы («Страсти», от *лат.* passio — страдание) — музыкальные произведения, созданные на основе текста евангельских повествований о страданиях и смерти Иисуса Христа.

Первоначально (с IV века) в католической церкви во время предпасхальной (страстной) недели читались (получтение-полупение) соответствующие главы Евангелия Затем, с XIV века форма изложения становится респонсорной — в виде диалога священнослужителя и хора; в дальнейшем стали выделяться партии участников событий — Иисуса, Петра, Иуды, Пилата и др.

В XVI веке появляются протестантские пассионы на немецком языке, с использованием хоралов, а в дальнейшем и инструментальной музыки. Замечательные «Страсти» респонсорного типа, состоящие из чередования хоров и речитативов «действующих лиц», создал Г. Шютц.

В XVIII веке устанавливается тип ораториальных пассионов, которые выходят за рамки богослужения. Выдающимися классическими образцами таких пассионов являются «Страсти по Матфею» и «Страсти по Иоанну» И. С Баха. «Страсти по Матфею» более масштабны: это композиция для двойного состава (два хора, два оркестра, две группы солистов). В то же время, они более лиричны (в них двадцать пять арий и ариозо по сравнению с десятью в «Страстях по Иоанну»), шире отражают жизненные явления, многообразнее — душевные состояния. Действие в «Страстях по Иоанну» более концентрировано [1].

Основным связующим элементом в циклической форме пассионов является партия Евангелиста-рассказчика, в которой не только повествуется о событиях, но и выражается реакция на происходящее. Основной вид речитативов Евангелиста — secco, но в баховских пассионах этот речитатив более свободен и экспрессивен, чем в операх того времени, и иногда приближается к ариозо. Речитативы Иисуса — аккомпанированные, сопровождаются звучанием струнных инструментов.

Пассионы Баха обрамлены хоровыми номерами, причем вступительные монументальные хоры являются как бы увертюрой. Многочисленные хоралы, дублированные оркестровыми голосами, отмечают «узловые моменты» действия, выражают чувства народа, его реакцию на происходящее («общинные» хоралы). Повторяясь, они скрепляют композицию пассионов. Другой тип использования хора в пассионах Баха — голоса толпы (turbae) в эпизодах, приближающихся к оперным сценам (тайная вечеря, суд у первосвященников и у Пилата, Голгофа) [2].

Месса — циклическое вокальное или вокально-инструментальное произведение на латинский текст одноименного главного богослужения католической церкви (в православной церкви ему соответствует обедня, литургия). В обычную мессу (missa ordinarium) входят пять постоянных песнопений, образующих единый цикл: Kyrie eleison (*греч.* Господи, помилуй), Gloria (*лат.* Слава),

---

[1] *Друскин М* Иоганн Себастьян Бах — М, 1982 — С 245
[2] Там же

Credo (Верую), Sanctus (Святой), Agnus Dei (Агнец божий) [1]. В короткой мессе (missa brevis), принятой в протестантской церкви, использовались, как правило, первые два раздела.

Полифонические мессы XV—XVI веков предназначены для хора a cappella. До возникновения оперы и оратории месса была единственным жанром крупной циклической формы, в котором композиторы могли выражать широкий круг эмоций и переживаний: возвышенно-созерцательных, скорбных, ликующих и т. д.

В XVII—XVIII веках месса продолжает сосуществовать с оперой и ораторией, испытывая на себе их влияние. В ней шире привлекается сольное пение, используется инструментальное сопровождение (оркестра, органа). Вместе с полифоническими формами появляются и эпизоды в гомофонно-гармоническом изложении.

Слово в мессе «звучит как некая формула, общезначимая, надличная», поэтому музыкальное оформление мессы меньше зависит от текста, чем в опере и оратории, более тяготеет к «чистой» музыке, ее симфоническим формам. Отсюда — исключительное разнообразие в музыкальном воплощении текста мессы, например ее начальных слов. У Баха в первом Kyrie h-moll'ной мессы вслед за патетическими аккордовыми возгласами хора звучит, как скорбное массовое шествие, фуга, тема которой широкими мелодическими шагами с трудом завоевывает вершину; вторая фуга на тот же текст — аскетически суровая, с тесным секундовым движением и обостренным интервалом уменьшенной терции в теме. У Гайдна — полонезный ритм в Kyrie Нельсон-мессы; у Бетховена — величественно-волевое начало Торжественной мессы D-dur, с перекличками-чередованиями хора и солистов; у Шуберта — идиллически-мягкое песенное Kyrie мессы G-dur и т. д. Однако отдельные части мессы образно более определенны; например, величественные, связанные с упоминанием бога-отца (Gloria, Sanctus, начальный раздел Credo) или содержащие лирический образ страдающего сына божия (Qui tollis peccata mundi, Crucifixus, Agnus Dei).

Главным скрепляющим звеном циклической формы мессы является ее стабильный канонический текст со строгой последовательностью разделов. В полифонических мессах XV и XVI веков этой цели служит также общность тематизма.

Мессы нередко бывают различны по строению. Так, в Высокой мессе (h-moll) Баха традиционные пять частей оформлены в виде 24-х номеров, из которых образованы пять относительно самостоятельных циклов. Первая месса Бетховена (C-dur) состоит из трех гимнов; в его Торжественной мессе, близкой по замыслу

---

[1] В так называемой «особой мессе» (missa proprium) в зависимости от праздника добавлялись и другие песнопения (антифоны, градуалы, оффертории и др.).

[2] *Друскин М.* Указ. соч.— С. 257.

к Девятой симфонии, каждая из пяти частей содержит отдельные, иногда контрастные разделы.

В XIX веке к жанру мессы обращались Лист (тематизм его месс содержит черты венгерской народной музыки), Брукнер, Гуно и др. В XX веке примечательны «Глаголическая месса» Яначека (латинский текст переведен на чешский язык самим композитором), месса Пуленка (хор a cappella), месса Стравинского (хор в сопровождении духовых инструментов). Л. Бернстайн в своей театрализованной «Мессе» (1971) использует разнообразные средства, вплоть до уличных песенок, рок-н-ролла и поп-музыки.

Реквием (от начальных слов лат. текста Requiem aeternam) представляет собой траурную мессу (missa pro defunctis — месса по умершим) с заменой некоторых частей ординария и добавлением новых. Так, введено вступление, Introitus — Requiem aeternam dona eis (Покой вечный даруй им), с окончанием Kyrie eleison. Вместо Gloria и Credo исполняется большая часть Dies irae (День гнева) на текст средневековой секвенции о Страшном суде. Введены также молитвы за умерших — оффертория Domine Jesu, Libera me (Освободи меня) и др.

В XVII—XVIII веках реквием оформился как крупное циклическое произведение типа кантаты или оратории для хора, солистов и оркестра, сочинявшееся независимо от хоральных мелодий. Составляющие содержание реквиема размышления о жизни и смерти, величественная фантастика картин Страшного суда привлекали внимание многих композиторов, создавших замечательные образцы этого жанра (реквиемы Моцарта, Керубини, Берлиоза, Шумана, Верди и др.).

Величайшим образцом жанра является Реквием Моцарта (d-moll), соединивший черты, идущие от Баха (двойная фуга, изобразительность в передаче текста и т. д.), Генделя (яркая декоративность Dies irae, лаконичность тематизма в фугах), и прозрения будущей — романтической эпохи («блуждающие» гармонии в Confutatis; тема фугато, с по-шумановски ниспадающими септимами в Domine Jesu), суровую эпичность и проникновенную лирику. Реквием отразил богатейшую гамму чувств, глубокие размышления о вечных вопросах, всегда волнующих человека.

Реквием состоит из двенадцати частей, которые объединяются тематически и интонационно (поступенное движение начальной темы, мелодические ходы по ступеням трезвучия и др.).

В XIX—XX веках появляются иные разновидности реквиема. И. Брамс в своем «Немецком реквиеме» вместо канонического латинского текста взял немецкий, скомпонованный из Библии (в переводе Лютера). В реквиеме Г. Форе нет раздела Dies irae. Б. Бриттен в «Военном реквиеме» соединил канонический текст с антивоенными стихами У. Оуэна.

Своеобразными «русскими реквиемами» являются кантата С. Танеева «Иоанн Дамаскин», где в качестве основной темы взят православный похоронный напев «Со святыми упокой», и «Брат-

ское поминовение» А. Кастальского (памяти погибших в первой мировой войне), с использованием православных, католических и других культовых напевов. Монументальные траурные произведения создали советские композиторы: Д. Кабалевский («Симфония-Реквием памяти В. И. Ленина», «Реквием памяти героев Отечественной войны»), М. Юдин («Реквием памяти С. М. Кирова»), Ю. Левитин («Реквием памяти павших героев») и др. На канонический латинский текст написаны реквиемы И. Стравинского, И. Пицетти (для хора a cappella), А. Шнитке.

К ораториально-кантатным жанрам принадлежат и другие культовые сочинения: Magnificat, Stabat mater, Te Deum и т. д.

Магнификат (от начальных слов лат. текста Magnificat anima mea Dominum — Величит душа моя Господа) — благодарственная песнь Девы Марии (по Евангелию Луки). Выдающимся образцом этого жанра является Magnificat И. С. Баха. Кантата светлого торжественного характера состоит из двенадцати номеров, расположенных по принципу контраста.

Stabat mater (от лат. текста Stabat mater dolorosa — Предстояла мать скорбящая) — песнопение на слова средневековой секвенции. Большой популярностью пользуется одноименная кантата Дж. Перголези для женских голосов, струнного оркестра и органа. Другое замечательное произведение этого жанра — Stabat mater Дж. Россини приближается к оратории, а в ариях — к оперному стилю композитора.

Te Deum (от лат. текста Te Deum laudamus — Тебя, бога, хвалим) — торжественный благодарственный гимн, известный с III—IV веков. Впоследствии получил вид праздничной кантаты. С XVII века состоял из контрастных разделов, чередований хоровых и сольных эпизодов, полифонического и гармонического изложения (у Гайдна, Моцарта и др.). Монументальный Te Deum Берлиоза, написанный для трех хоров, оркестра и органа, состоит из восьми отдельных номеров: гимнов, молитв, оркестровых эпизодов (последний — марш при вручении знамени).

Роль и значение ораториально-кантатного жанра в разные эпохи развития европейской музыки неодинаковы. Если у старых мастеров он был ведущим и служил формой выражения философских идей, сильных и глубоких чувств (музыка эпохи Возрождения, творчество И. С. Баха, Генделя и др.), то в XIX веке этот жанр остался в стороне от магистральной линии развития музыкальной культуры, уступив место опере и симфонии. И лишь с конца XIX века он снова начинает привлекать внимание композиторов.

Для ораториально-кантатного творчества XX столетия (и в Советском Союзе и за рубежом) характерно взаимопроникновение различных жанров, стирание граней между ними, появление новых — синтетических жанров, как, например, оратория-поэма (В. Салманов. «Двенадцать»), оратория — музыкальная драма (В. Рубин. «Июльское воскресенье»), симфония-кантата (Ю. Ша-

порин «На поле Куликовом»), поэма-кантата (А. Флярковский «Песни, вырвавшиеся из ада»), драматическая симфония, с участием чтеца, солистов, хора и оркестра (В. Шебалин. «Ленин») Появляются произведения типа кантат с названием поэма (Д. Шостакович. «Казнь Степана Разина», Г. Свиридов. «Поэма памяти Сергея Есенина»), хоровая сюита (В. Макаров, «Река-богатырь»), хоровой концерт (Г. Свиридов. «Пушкинский венок», В. Салманов. «Лебедушка», С. Слонимский «Тихий Дон»). Встречаются примеры слияния ораториальных и сценических форм (А. Онеггер — драматические оратории «Царь Давид», «Жанна д'Арк на костре»; И Стравинский — опера-оратория «Царь Эдип»; К. Орф — сценическая кантата «Кармина Бурана» и др.)

При всем разнообразии этих произведений общим для них является обязательное и активное использование хора как главной опоры ораториально-кантатного жанра.

Раздел IV

ОПЕРА

ВВЕДЕНИЕ

Опера — синтетический вид искусства. В число компонентов оперного спектакля входят музыка, слово, театральное действие, декоративное оформление. Разумеется, как всякое музыкальное, тем более музыкально-сценическое, произведение, опера должна быть исполнительски реализована — то есть одним из компонентов спектакля является и исполнительский замысел, и его реализация.

Драматическое действие — первооснова оперного спектакля. Музыкальный замысел оперы ориентирован на драматическое действие обычно еще до появления текста либретто. Чаще всего основой драматического действия является сюжет, заимствованный из литературного произведения: драмы, романа, повести, эпоса, мифа, сказки. Однако нередки случаи, когда в основе драматического замысла лежат исторические факты («Иван Сусанин» Глинки, «Петр Первый» А. Петрова) или сюжет разрабатывается либреттистом (таковы либретто французского драматурга Э. Скриба). И, наконец, в основу драматического спектакля может быть положено живописное произведение, как, например, серия гравюр английского художника У. Хоггарта в опере Стравинского «Похождения повесы».

Слово спетое звучит медленнее, чем слово сказанное. Это замедление тем значительнее, чем более слово распето. В опере, где главная роль принадлежит пению, замедляется не только произнесение текста, но и само действие. Поэтому при переработке литературного первоисточника или при сочинении специального сюжета предусматривается сконцентрированность действия на главных событиях, необходимость тесной связи событий. Если в основе либретто оперы лежит крупное литературное произведение — роман или драма, композитор и либреттист выбирают основную сюжетную линию, связанную с главными героями.

Мусоргский в либретто «Бориса Годунова» сократил и объединил ряд сцен пушкинской трагедии. В опере «Евгений Онегин» Чайковского все действие сосредоточено вокруг лирической ли-

нии сюжета. Еще меньше материала первоисточника (романа Толстого) осталось в опере «Война и мир» Прокофьева.

Текст либретто в сравнении с литературным первоисточником выглядит обедненно и сам по себе не является художественным произведением. Но в опере эти «недостатки», эта ущербность совершенно незаметны. Музыка возмещает неполноту либретто, ибо она вносит иное, свое собственное содержание, по-своему трактует образы и сюжет первоисточника. Так, в опере «Евгений Онегин» Чайковский дает характеристику провинциального быта в танцевальной музыке, хорах I, III и IV картин, а характеристику столичной обстановки — в танцевальной музыке VI картины (бал).

Нередко в опере совершенно иначе, чем в драме, трактуются образы действующих лиц. Сравним, например, трактовку образа Германна [1] Пушкина, честолюбца с профилем Наполеона, главной целью которого с самого начала был выигрыш, деньги как средство, дающее власть над людьми, с Германом Чайковского — человеком, в душе которого одна всепоглощающая страсть (любовь к Лизе) сменяется другой — безумной страстью к выигрышу.

Сокращения и перестановки, совмещения разобщенных фрагментов литературного первоисточника связаны в опере и с невозможностью воплощения на оперной сцене чисто описательного материала, философских, лирических авторских отступлений. Однако и в этих случаях композитор нередко чисто музыкальными средствами компенсирует недостающее.

В опере «Мертвые души» (по Гоголю) композитор Р. Щедрин ввел параллельное основному музыкальное действие — народные хоры между основными картинами. Эти хоровые сцены замещают авторские лирические отступления и в то же время раскрывают подлинную жизнь народа, на фоне которой более заостренно воспринимаются сатирические персонажи Гоголя.

Далеко не всегда композитор и либреттист вынуждены сокращать литературный первоисточник. В том случае, если за основу берется повесть, рассказ или эпическое произведение, в оперном спектакле добавляются новые драматические линии, новые сцены и действующие лица. Так, в «Пиковой даме» гораздо детальнее разработана лирическая линия и образ Лизы, что связано с общей, иной, нежели у Пушкина, концепцией, иной трактовкой образа главного героя. В связи с этим возникла и необходимость во введении образа жениха Лизы — Елецкого и отсутствовавшей у Пушкина сцены у Зимней канавки.

Исполнительская реализация возникает после создания партитуры и по отношению к ней является вторичным компонентом, допускающим множество вариантов решения. Но композитор-

[1] У Пушкина Германн — фамилия героя У Чайковского Герман — имя

драматург не только представляет себе в общих чертах формы исполнительской реализации, но и в какой-то мере руководствуется этими представлениями во время сочинения музыки. Композиторские ремарки в операх (например, в операх Мусоргского, Римского-Корсакова) иногда являются режиссерскими предписаниями, адресованными исполнителям.

Декоративное оформление также играет огромную роль и входит в спектакль тем органичнее, чем больше оно связано с самим замыслом спектакля [1].

Основные, наиболее тесно связанные между собой компоненты оперы — музыка, слово и сценическое действие не просто сосуществуют, прикладываются друг к другу, но, объединяясь, образуют синтез, сплав, и при известных условиях способны как бы замещать друг друга, брать на себя роль другого компонента. В опере может возникнуть ситуация, когда все функции — слова, действия, даже декоративного оформления — берет на себя инструментальная музыка, которая в данный момент и «показывает» и эмоционально обобщает. Например, в начале IV картины «Пиковой дамы» такую синтетическую роль играет оркестровое вступление, которое позволяет услышать напряженную тишину спальни графини и пережить тревогу и гнетущую тоску Германа. Точно так же во II картине «Евгения Онегина» действие не кончается прозаическими словами «Пошли же внука своего» — действие длится в мощном оркестровом заключении, которое, раскрывая чувства Татьяны, заменяет собой заключительный монолог. А в оркестровом антракте «Сеча при Керженце» в опере Римского-Корсакова «Сказание о граде Китеже» музыка воплощает главное событие оперы — битву русских с татарами и трагический исход этой битвы для дружины Всеволода.

Слово, речь, декламация (без музыки), в свою очередь, иногда способны заменить музыку, сосредоточить в себе подтекст и эмоциональный смысл действия. Речь может появиться вместо пения в момент наивысшей экспрессии, когда мелодия переходит в крик, шепот и т. д. Такие переходы сплошь и рядом встречаются в современной опере («Катерина Измайлова» Шостаковича, «Воццек» Берга, «Война и мир» Прокофьева, «Виринея» Слонимского и «Петр Первый» Петрова). В этих случаях интонация речи важна не меньше, а даже больше, чем понятийный смысл слов.

В зависимости от величины и значимости разговорных сцен сам спектакль может восприниматься по-разному: и как опера — музыкальный спектакль с диалогами (мюзикл), и как драматическая пьеса с музыкальными номерами. Сам факт перехода от одного типа условности и художественного обобщения к другому

[1] В качестве самостоятельного художественного произведения декорации и костюмы могут существовать лишь на художественной выставке, в музее, то есть за рамками самого спектакля

и легкость восприятия «двуязычного» спектакля уже говорит в пользу замещающих способностей этих видов искусства

Очень часто встречаются в опере и «мимические сцены», то есть действие с музыкой, но без слов, а также танцы и балетные пантомимы, замещающие сцены с пением Таковы балетные сцены в опере «Руслан и Людмила» Глинки А в опере «Князь Игорь» Бородин, опустив описание похода и битвы, занимающее центральное место в «Слове», ввел в оперу (кроме сцен буйства и мятежа князя Галицкого в Путивле, сцены встречи Игоря и Ярославны) половецкие песни и пляски, ярко раскрывающие образ половцев и усиливающие драматический конфликт

Взаимодействие компонентов оперы, чрезвычайно эластичное, гибкое, изменчивое, определяется прежде всего исторической разновидностью оперного жанра [1]

Главное место в опере принадлежит, конечно, музыке Музыка выявляет психологический подтекст своими средствами, реализует то, что в драме выявляется лишь с помощью режиссуры и актерской игры

Изобразительные возможности музыки позволяют ей играть декоративную роль в спектакле [2] Звукоизобразительность и косвенная (зрительная) изобразительность в музыке — искусстве эмоциональном по самой своей сущности — всегда несет в себе и эмоционально-психологический смысл Параллельное действие декоративного элемента (гроза со всеми зрительно-звуковыми ассоциациями) и психологического драматического действия (Герман бросает вызов судьбе) не воспринималось бы с такой силой, если бы не музыка, в которой произошло объединение обоих этих элементов

Пейзажная музыка, гармонирующая с настроением и характерами действующих лиц, играет значительную роль в операх Римского-Корсакова Такова картина пробуждающейся природы, прилет птиц и образ пробуждения чувств юной Снегурочки («Снегурочка») Одухотворенный, светлый и, вместе с тем, трагический образ Февронии («Сказание о граде Китеже»), ее возвышенная любовь выражены через образы природы, и самая ее смерть трактована как слияние с природой

Таким образом, в опере музыка не только сливается с различными компонентами спектакля или замещает их, но и синтезирует эти элементы

Первенство музыкального начала в опере очевидно и подтверждается самой практикой оперного искусства

Опера живет не только на сцене, но и на концертной эстраде, в грамзаписи (мы даже способны слушать оперы с текстом на не-

---

[1] См об этом в главе 3 данного раздела

[2] Под «декоративностью» имеется в виду весь комплекс обстановки действия, пейзаж, интерьер Эта сторона не является чисто внешним атрибутом спектакля, а играет в нем огромную выразительную роль

знакомом языке). Во всех этих случаях опера, теряя, конечно, отчасти свою специфическую выразительность синтетического жанра, приближается по характеру воздействия к другим жанрам — к оратории (концертное исполнение), к программной музыке (звукозапись оперы с иностранным текстом — при условии предварительного ознакомления с сюжетом) и даже к жанрам непрограммной музыки (если сюжет оперы не известен).

В чем же состоит специфика оперы, чем она отличается от других музыкально-сценических жанров, от драматического спектакля с музыкой, мюзикла, балета, а также от вокально-симфонического жанра оратории?

Специфика оперы как жанра состоит в том, что в опере, в отличие от драматической пьесы с музыкой, а также от оратории, балета, кантаты и других музыкальных жанров, сценическое действие и слово включаются в музыкальную драматургию. Если действие, столкновение характеров никак не отражается в вокальных сценах,— это значит, что опера как жанр не состоялась. Следовательно, в самом точном и узком смысле слова опера есть там, где есть музыкально-драматическое действие.

Ближе всего соприкасаются между собой опера с разговорными диалогами (номерная опера) и драматическая пьеса с музыкой, мюзикл. Однако принципиальное отличие так называемой номерной оперы с разговорными диалогами, в которой музыкальное развитие прерывается более или менее пространными речевыми эпизодами, от драматического спектакля с вставными музыкальными номерами состоит не только в количественном соотношении диалогов и музыкальных сцен. Собранные воедино музыкальные номера драматического спектакля — имеются в виду наиболее высокохудожественные образцы музыки этого жанра — составляют в лучшем случае цикл типа сюиты с более или менее органичной и цельной последовательностью номеров. Таковы «Пер-Гюнт» Грига, «Князь Холмский» Глинки, «Эгмонт» Бетховена, «Король Лир» Балакирева. Обычно же музыка в пьесе, звучащая вне спектакля, не имеет никакой последовательной линии развития: в ней могут встретиться также небольшие фрагменты, всецело подчиненные сценическому действию, не имеющие самостоятельной законченной формы В любом драматическом спектакле музыка является дополнительным компонентом, часто весьма существенным, играющим важную роль. Но и «Маскарад» Лермонтова, и «Король Лир» Шекспира могут жить на сцене и без музыки Глазунова и Балакирева или с музыкой других авторов.

Иначе, противоположным образом соотносятся музыкальные номера и речевые диалоги в жанре оперы. Здесь разговорные диалоги, вставленные между музыкальными номерами, никакого самостоятельного значения не имеют, из них не складывается драматический спектакль. Напротив, музыкальные номера составляют суть, смысловую основу спектакля в целом. Последователь-

ность музыкальных номеров отражает драматическое действие.

Близок опере и жанр оратории. Здесь есть и сюжет и действующие лица. Однако оратория — эпический хоровой жанр, поэтому главное в ней не само действие, а реакция на него. События предстают в отраженном, опосредованном виде, как повествование. Поэтому и сольные номера и особенно хоры в оратории имеют обобщенный характер, они как бы стоят над действием. Таковы хоры в ораториях Баха и Генделя.

Подобные хоры встречаются нередко и в опере, например, Интродукция и финальный хор «Славься» в опере «Иван Сусанин». Именно хоры такого типа и вносят в оперу Глинки черты ораториальности. Но не эти хоровые эпизоды делают «Ивана Сусанина» оперой, а лишь драматические сцены, где музыка раскрывает действие. Точно так же, несмотря на то, что почти весь второй акт оперы — это балет, несмогря на то, что танцевальная музыка (особенно тема мазурки) является одним из главных компонентов драматургии — все же важнейшие события, а главное, все психологические коллизии, завязка и разрешение конфликта происходят в сценах вокальных. Как ни мал и незначителен сам по себе эпизод с вестником во втором акте «Ивана Сусанина», без него весь балет, вся танцевальная музыка «повисают в воздухе». Именно этот единственный, специфически оперный речитативный эпизод становится толчком для дальнейшего развития конфликта, и дальше сама танцевальная музыка мазурки идет в своем развитии по новому пути.

На протяжении трех с половиной столетий своего существования жанр оперы претерпел колоссальные изменения. Периоды резких кризисов и периоды обновления были связаны с моментами, выходящими за пределы собственно искусства, борьба за оперу всегда оказывалась общественным явлением, получала широкий резонанс. И каждый раз в периоды кризисов и сдвигов перед композиторами стоял вопрос о соотношении действия, текста и музыки. Впрочем, и сами кризисные состояния оперы возникали обычно в тех случаях, когда нарушалась гармония трех ее ведущих элементов.

Возникновение и формирование оперы на границе XVI—XVII веков шли под знаком единства слова и музыки, под знаком возвращения к идеалу древнегреческой трагедии с ее синтетическим объединением искусств. Первая опера «Евридика» Пери на текст Ринучини (написанная за несколько лет до нее «Дафна» не дошла до нас) произвела потрясающее впечатление на слушателей именно новизной воплощения текста.

Постепенно в процессе развития жанра в XVII—XVIII веках в опере-seria — «серьезной опере» — произошло нарушение равновесия сценического действия и музыки. Опера превратилась в костюмированный концерт. В полемике со статичностью оперы-seria возникла комическая опера.

В XVIII—XIX веках великие оперные реформаторы Глюк, Вагнер, Даргомыжский декларировали возвращение к музыкальной драме как синтетическому роду искусства. Каждый из них стремился к «правде», понимая под этим слияние музыки с драматическим действием. В свою очередь, реакцией на «реформы» как Вагнера, так и Даргомыжского (в операх которых сквозное музыкально-драматическое действие было воспринято некоторыми современниками как нарушение прав музыки), явилась критика их идей как в теоретическом, так и в творческом плане со стороны Римского-Корсакова, Чайковского. Полемизируют с музыкальными драмами Вагнера и «Кармен» Бизе и «Травиата» Верди.

Справедливости ради надо, однако, заметить, что критика в адрес Вагнера и Даргомыжского не помешала усвоению их творческих принципов. Так, например, в операх Римского-Корсакова, теоретически отрицавшего метод Вагнера, видны весьма значительные следы влияния вагнеровского стиля. Влияние же Даргомыжского на всю последующую оперную музыку было громадным, хотя композиторы, в частности Чайковский и Римский-Корсаков (в последний период), весьма критически оценивали опыт «Каменного гостя».

История оперного жанра показывает также, что формы связи музыкальной и сценической драматургии очень разнообразны. Как и во всяком драматическом произведении, в опере характеры раскрываются в действии, событиях, поступках и в эмоциональной реакции, переживании ситуаций. В опере эти два момента — ситуации (внешнее действие) и переживание (внутреннее действие) — выявляются по-разному: внешнее действие (события, поступки) сосредоточено в речитативах и сквозных сценах; переживание, эмоциональная реакция, внутреннее действие — в ариях, ансамблях согласия, хорах, то есть в законченных музыкальных номерах.

Еще чаще и полнее, чем в драме, используется в опере прием полного отключения от внешнего действия, использование внутренней речи. Если в драме это главным образом монологи наедине с собой, то в опере внутренняя речь — отключение от внешнего действия — возможна и в ансамблях и даже в хоре. Таковы ансамбли оцепенения в «Руслане и Людмиле» Глинки («Какое чудное мгновенье»), в «Евгении Онегине» и «Пиковой даме» Чайковского (дуэт «Враги», IV картина, «Евгений Онегин»; квинтет «Мне страшно», I картина, хор оплакивания Германа, VII картина, «Пиковая дама»).

Разграничение внешнего и внутреннего планов действия, разумеется, не абсолютное: переживание, выраженное в арии, может быть и причиной поступка и поступком — таковы ария Ленского «В Вашем доме» или ария-ответ Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом». Точно так же речитатив и разговорный диалог не бывают совершенно аэмоциональными, не содержащими никакой реакции, никакого переживания.

Соотношение планов внешнего и внутреннего действия поразному осуществляется в операх разного типа. Максимальный контраст наблюдается в номерной опере, в которой законченные по форме номера чередуются с речитативами secco или разговорными диалогами, почти полное совмещение планов — в опере сквозного действия, в которой нет законченных номеров. К первому типу принадлежат такие шедевры, как оперы «Дон-Жуан», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Кармен» Бизе. Ко второму — так называемые речитативные оперы сквозного действия: «Каменный гость» Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Игрок» Прокофьева, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Человеческий голос» Пуленка, все поздние оперы Вагнера.

Само появление шедевров в том и другом типе оперы, наличие традиции того и другого типа и их взаимовлияние — все это свидетельствует о возможностях оперной драматургии и формы, основанной на совершенно различных принципах.

Третий тип музыкальной драматургии сочетает в себе признаки номерной оперы и оперы сквозного действия. Законченные номера — арии, ансамбли, хоры — сосуществуют и взаимодействуют со сценами сквозного действия. Таковы оперы Глинки, Верди, Чайковского, Римского-Корсакова, Пуччини, Прокофьева Каков бы ни был тип драматургии — опера остается оперой в том случае, когда действие находит свое выражение в вокальных номерах, в вокальных сценах.

Глава 1. ЭЛЕМЕНТЫ ОПЕРЫ

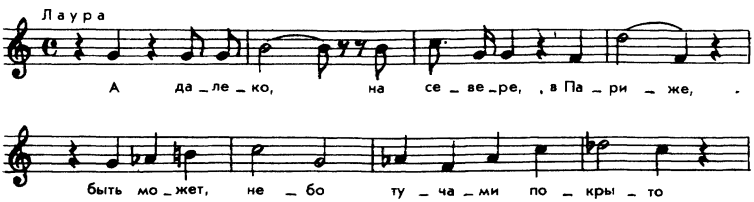
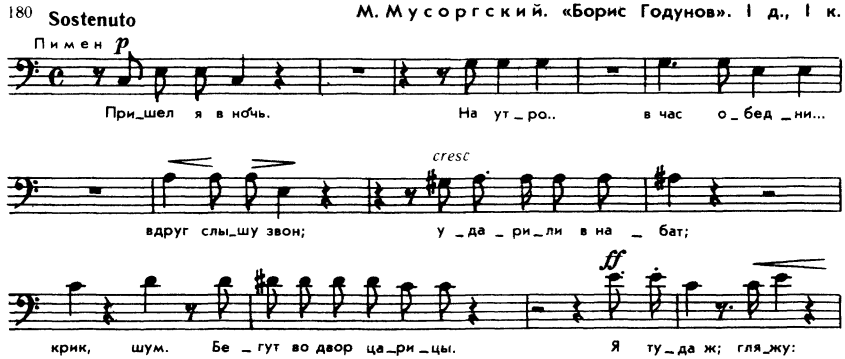
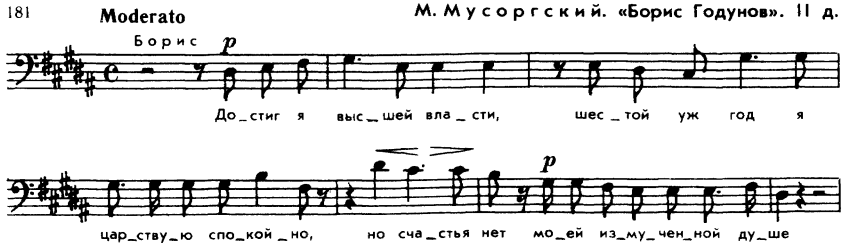
§ 1. РЕЧИТАТИВ КАК ТИП ВОКАЛЬНОЙ РЕЧИ И КАК ФОРМА

Речитатив — самый близкий к речи тип вокальной мелодии. Речитативом в строгом смысле слова является мелодия с текстом, ритм которой не выходит за пределы речевого ритма, а мелодическая линия не противоречит речевой интонации.

Это значит, во-первых, что речитативную мелодию можно не только спеть, но и сказать в ритме, предложенном композитором. Во-вторых, в речитативе как типе вокальной речи не может быть мелодического рисунка, который нарушал бы естественную интонацию речи, противоречил бы мелодическому рисунку речевой интонации. В речитативной мелодии не может быть скачков между безударными гласными, которые произносятся преимущественно на одной высоте, восходящего скачка к безударной гласной и т. д.

Сходство с обыденной речью придает речитативу и свободное, несимметричное строение мелодии, отсутствие регулярных акцентов, повторений ритмических фигур. Речитатив не складывается в формы периодов и предложений.

В основе речитатива, как правило, лежит прозаический текст, в котором нет строгой ритмической организации и фразы не складываются в строки и строфы одинаковой величины. Там же, где композитор имеет дело со стихотворным текстом, он — с помощью мелодии выделяя отдельные слова и синтагмы, следуя не за размером стиха, а за синтаксисом (синтагматическим строением) — возвращает текст к прозе. Подобное возвращение стиха к прозе мы видим в опере Дагомыжского «Каменный гость» или в опере Мусоргского «Борис Годунов».

179 **Andantino** А. Даргомыжский. «Каменный гость». II к.

180 **Sostenuto** М. Мусоргский. «Борис Годунов». I д., I к.

181 **Moderato** М. Мусоргский. «Борис Годунов». II д.

Разумеется, не всякий стихотворный текст поддается возвращению в прозу. Полноударный трехсложный размер, а также краткострочные — двух-, трехстопные, двухсложные ямб и хорей (тоже часто полноударные размеры) — не могут превратиться

в прозу И, наоборот, двухсложные многостопные размеры (пяти или шестистопные ямб и хорей), особенно белый стих без рифмы, довольно легко могут быть переведены в прозу, ибо, как это было показано в главе «Мелодия и стихотворный текст», внутри длинной строки ударения располагаются более свободно, и такой стих почти никогда не бывает полноударным Отсюда ясно, что для речитатива пригодны двухсложные многостопные размеры

Итак, речитатив как форма складывается из свободно построенных несимметричных мотивов и фраз, не укладывается ни в какие схемы, не образует предложений, периодов или более сложных форм

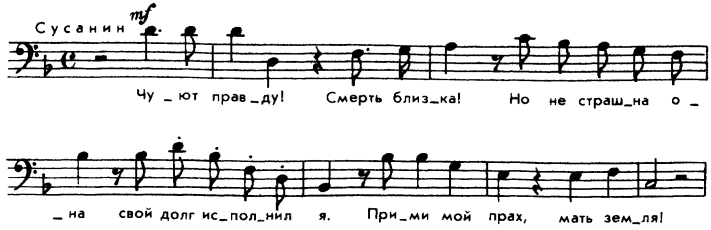
Таким образом, существуют два аспекта понятия «речитатив» Первый относится к самой манере воплощения слова в мелодии — речитатив как тип музыкальной речи, наиболее близкий к речи словесной Второй относится к форме Речитатив как форма свободного высказывания может включать в себя фрагменты мелодий разного типа и речитатив, и псалмодию, и декламационную мелодию, и ариозную мелодию, и кантилену Но из этих фрагментов-мотивов, фраз складывается свободная, лишенная симметрии и повторов, текучая форма

Типы музыкальной речи в речитативной форме. Речитатив в строгом смысле слова — как тип музыкальной речи, тип мелодии, не выходящей за рамки речевого ритма и не противоречащей речевой интонации — встречается в опере там, где должен быть отчетливо слышен текст, то есть в тех местах, где происходят всякого рода объяснения действия, ситуаций, отношений и пр Пояснительная роль речитатива особенно ясно выступает в номерной опере, в так называемом речитативе secco

Речитатив в строгом смысле слова — наиболее схематичная и сухая, бедная по ритму и звуковысотным контурам мелодия Рамки строгого речитатива ограничивают не только выразительность вокальной мелодии, но и сковывают, связывают развитие инструментальной партии, которая вынуждена подчиняться ритму и синтаксису вокальной партии Собственно музыкальная выразительность, характерность мелодии выступает тогда, когда нормативы строгого речитатива нарушаются Средствами преодоления речевых нормативов являются встречный ритм и самостоятельность мелодической линии, ее независимость относительно схем речевой интонации

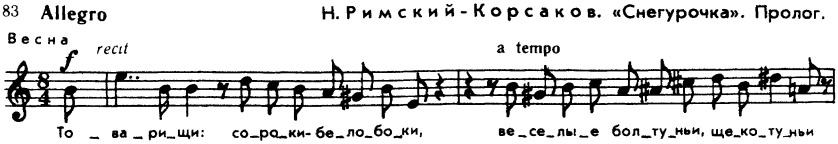
Декламация. Композитор может, не нарушая общих контуров речевого ритма и интонации, углубить акценты, растянуть ударные гласные (количественный акцент), увеличить скачки к ударным гласным (мелодический акцент), заполнить скачки плавным мелодическим движением на безударных гласных (вместо повторения одной ноты) Словом, перевести мелодию из речитативной манеры в декламационную В пении декламационная мелодия воспринимается лишь как общее замедление, повышение значимости слова и общей экспрессии высказывания Замедление темпа

ведет к увеличению значения слова, к большой расчлененности речи. Поэтому именно декламационная манера, а не строгий речитатив может с большим успехом возвратить стих к прозе.

182 **Adagio non tanto** М. Глинка. «Иван Сусанин». IV д.

Ариозный тип мелодии также легко проникает в речитатив. Если в декламационной мелодии на первом месте слово, синтагма, то в ариозной — целостная фраза.

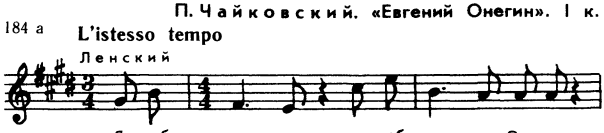
В ариозной мелодии сохраняется синтаксис речи, членение на фразы и синтагмы. Она обладает значительной ритмической свободой и может сочетаться не только со стихотворным, но и с прозаическим текстом. В этом случае музыкальные фразы будут разной величины и акценты в них также будут расположены несимметрично.

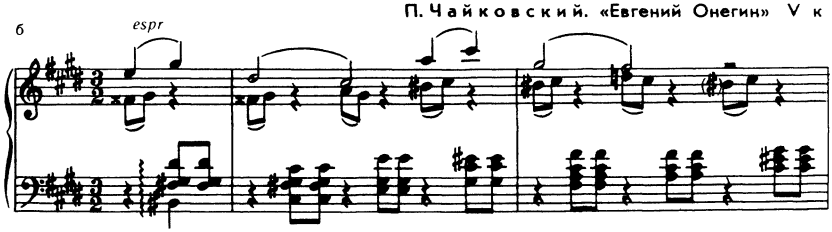
Многочисленные примеры выразительного речитатива в ариозной манере можно найти в операх русских композиторов. В речитативе Весны («Снегурочка» Римского-Корсакова, Пролог) «Товарищи, сороки-белобоки, веселые болтуньи, щекотуньи» — вслед за интонацией обращения, возгласа, выдержанной в рамках речевой мелодии и ритма, следуют ариозные фразы, где мелодический рисунок уже независим от речевой интонации (смена высоты звука на безударных гласных): в первой фразе он плавный, во второй со скачками, а ритм, наоборот, выравнен. Обе фразы очень выпуклы, выражают разные эмоциональные оттенки. Первая фраза плавная, задумчивая — такие интонации встретятся потом и в партии Весны, и в партии Снегурочки. Вторая — более ломкая, изысканная, имеет оттенок скерцозный: элемент изобразительности вносят форшлаги в партиях гобоя и флейты, играющих ту же мелодию октавой выше.

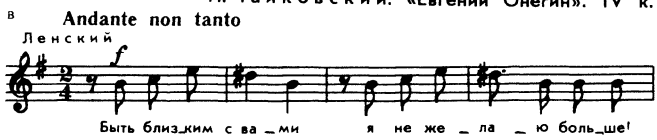
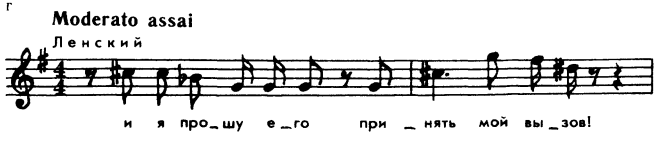
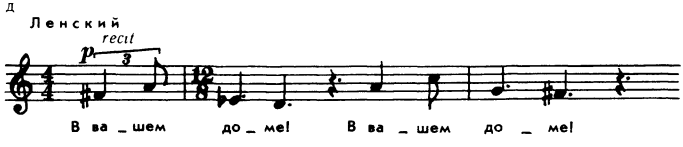
183 **Allegro** Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог.

В опере «Евгений Онегин» Чайковского ариозный речитатив строится на тех же интонациях, что и законченные музыкальные номера. В сценах сквозного действия эти мелодические фразы

складываются в речитативную форму, а в ариях и ариозо служат для построения законченной цельной мелодии. Так, интонация «Я люблю вас» (лейтмотив Ленского) выступает и в роли темы ариозо «Я люблю вас», и темы оркестровой (сцена дуэли), и в роли речитативных реплик в сцене бала (IV картина): «Быть близким к вам я не желаю больше... принять мой вызов», «В вашем доме». Во всех случаях эмоциональные, смысловые оттенки этой интонации различны: нежность, любовь, упрек, раздражение, скорбь, смятение. Однако интонации этой короткой, но певучей фразы легко узнаются. Ее мелодический рисунок со скачком (мелодическим акцентом на безударной гласной), противоречащим речевой интонации, необычайно пластичен, выразителен

П. Чайковский. «Евгений Онегин». I к.

184 а

П. Чайковский. «Евгений Онегин» V к

б

П. Чайковский. «Евгений Онегин». IV к.

в

г

д

Реже в речитатив проникает кантилена, ибо в кантилене растворяется ритм слова и ритм фразы. Но отдельные кантиленные вкрапления встречаются довольно часто и всегда связаны с особым выразительным эффектом. Таковы, например, кантиленные фрагменты в партии Лауры (Даргомыжский, «Каменный гость», II картина), когда она думает о Дон-Жуане или вспоминает минуты вдохновенного творчества.

185 **Allegretto** А. Даргомыжский. «Каменный гость». II к.

Лаура

p

Я воль_но пре_да_ва_лась вдох_но_ве_нью. Сло_ва ля_лись, как

будто их рож_да_ла не па_мять роб_ка_я, но серд_це..

В этих фрагментах главным средством является силлабический распев — удлинение ударных и безударных гласных.

Аналогичный пример — включенная в речитативную сцену реплика Наташи «Как хороша» (Прокофьев. «Война и мир», II картина), кантилена с внутрислоговым распевом. Одной этой репликой Прокофьев характеризует и восхищение Наташи и, косвенно, красоту Элен Безуховой.

С. Прокофьев. «Война и мир». II к.

186 Наташа *espr*

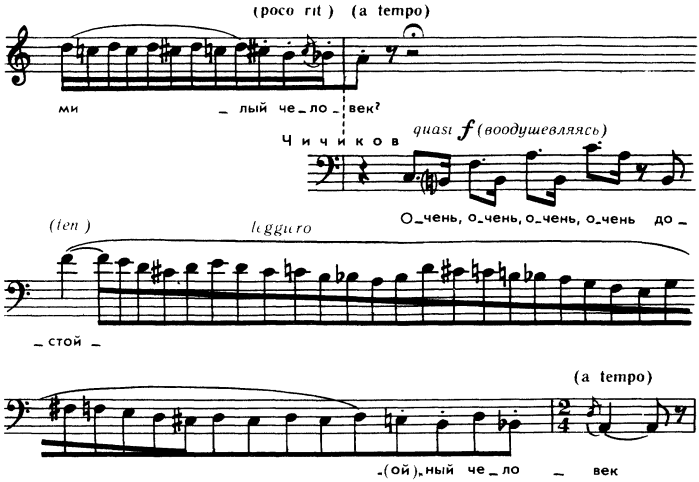
Как хо_ро_ша

Чрезвычайно выразительны многочисленные включения внутрислогового распева в речитатив в опере Р. Щедрина «Мертвые души». Композитор изображает сладостную певучую речь Манилова, утробное рявканье Собакевича, самовлюбленные, восторженные каскады комплиментов Чичикова. Внутрислоговой распев здесь всегда является средством утрировки, пародирования, гротескового изображения речевой интонации.

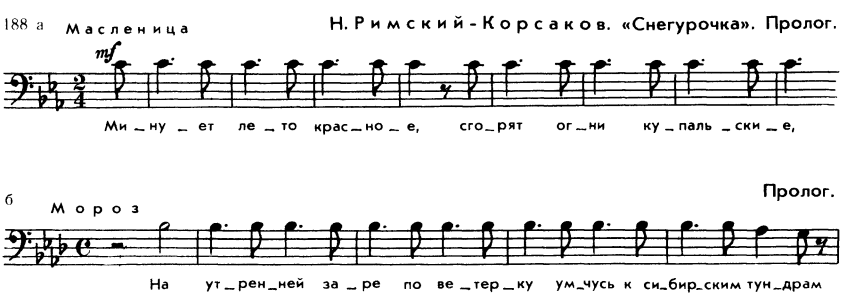
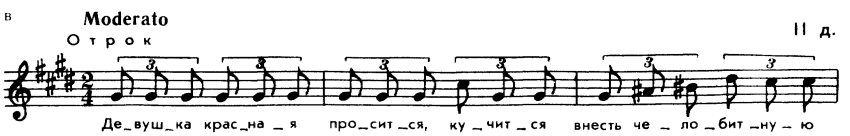
187 Р. Щедрин. «Мертвые души». № 4. «Манилов».

Манилов *mp* (a tempo) (ten.)

А ви_це-гу_бер_на_тор, не прав_да ли,



И, наконец, совсем редко встречаются вкрапления метрической манеры, так как регулярность акцентов, симметричность, повторы — все это нарушило бы основной принцип речитативной формы. Исчезло бы сходство с свободной прозаической речью. Вкрапления метрической манеры, очень краткие, тоже обычно вызваны особыми обстоятельствами.

Метрический тип мелодии может быть связан с введением ритуальной этикетной речи. Вспомним, например, псалмодии, речитации на одном звуке в речитативах Масленицы (Римский-Корсаков. «Снегурочка», Пролог) «Минует лето красное». Аналогичный смысл ритуальной речи имеют и речитативные реплики Мороза («На утренней заре по ветерку умчусь к сибирским тундрам»). С метрическим типом мелодии связаны и вкрапления сказового речитатива, например в диалоге Отрока и царя Берендея («Снегурочка») «Девушка красная просится, кучится...» Этот диалог предваряет дуэт царя с Купавой, построенный на интонациях сказового речитатива.

Псалмодия. Одним из видов речитатива является псалмодия. В псалмодии, как правило, выдерживается речевой ритм. Но в отличие от речитативной мелодии, звуковысотный рисунок которой близок речевой интонации прозаической обыденной речи, псалмодия — речь ритуальная, обычно представляет собой речитацию на тоне одной высоты (монотония). Скачок возможен лишь на приступе (в начале) и в окончании фразы, в середине же высота тона не меняется ни на ударных, ни на безударных гласных. Поэтому псалмодия более удалена от речевого прообраза, чем речитатив secco, в ней более отчетливо подчеркнут музыкальный тон [1].

Псалмодия нередко используется в опере как выразительное средство. Во-первых, там, где в опере по ходу действия возникает необходимость изображения ритуальной речи (молитвы). Например, слова молитвы, которые произносит Дездемона в четвертом действии — сцена перед приходом Отелло («Дева Мария, Матерь святая, благословенна ты...»). Во-вторых, в тех случаях, когда с помощью псалмодии, монотонного речитатива воплощается особое психологическое состояние. Так, полное отключение от внешнего мира, прострация, когда уже иссякли все сильные эмоции, воплощены в псалмодии — речитативе Аморис, которым завершается «Аида» Верди. Или когда в музыке выражено состояние подавленности, задумчивого самоуглубления — таков фрагмент псалмодии в арии Елизаветы из оперы «Дон Карлос» Верди («А я... вся жизнь разбита... у меня надежд уж нет»).

Противоположный характер — торжественной речи — имеет псалмодическое начало в речитативе Филиппа «Мой народ, увенчав себя короной...» из финала третьего действия той же оперы Верди.

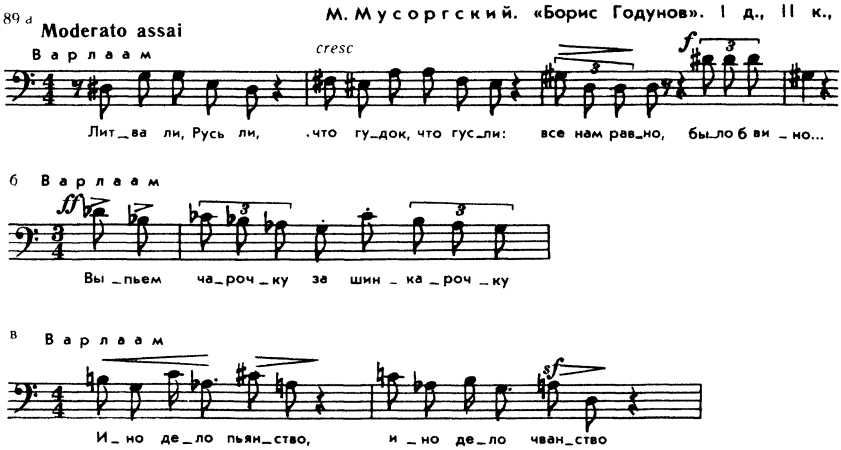
Сказовый речитатив. Это особый вид речитатива, в котором композитор воплощает не обыденную речь и не речь-декламацию, а речь условную, или сказ. Условная, сказовая речь встречается во многих народных литературных жанрах — поговорках, пословицах, прибаутках, сказке, былине. В этих жанрах речь часто при-

[1] Кроме общего определения жанра псалмодии как культового монодийного пения в Музыкальной Энциклопедии (автор статьи Н. Успенский) дается частное, более конкретное описание: «...типичным как для византийской, так и для григорианской псалмодии являются мерное и плавное восхождение в начале напева (initium), речитация на одном звуке в середине (tenor), нередко прерываемая своего рода „кульминацией" на еще более высоких звуках, и плавное же нисхождение в конце (finalis). В псалмодии-речитативе особенно существенным является именно принцип речитации на одном тоне, выделяющий ее на фоне других типов речитатива»

ближается к стихотворной, в ней содержится определенная характерная повторяющаяся ритмическая формула, очень часто — рифма, определенный интонационный (мелодический) рисунок. Некоторые из этих жанров приближаются к музыкальным. Таковы детские шуточные песенки-считалки. Собственно музыкальным является жанр былины.

В опере сказовый речитатив появляется в тех случаях, когда сюжет, текст, музыка оперы выдержаны в определенном жанре, близком к народному, или стилизованы под старинный, книжный язык. В такой опере и речитатив выдержан в характере жанра оперы, и текст сказового речитатива либо ритмизован, наподобие народной поговорки, ритуальных, этикетных обращений, либо представляет собой стихи.

Фрагменты сказового речитатива есть в опере Мусоргского «Борис Годунов» — в сцене в корчме. Это поговорки Варлаама и Мисаила: «Выпьем чарочку за шинкарочку», «Ино дело пьянство, ино дело чванство» и т. п. На фоне речитативов других действующих лиц эти реплики выделяются своей музыкальной организацией, симметричностью фраз, музыкальной рифмой. Они ярко характеристичны, очень точно воспроизводят сочную народную речь бродяг-монахов.

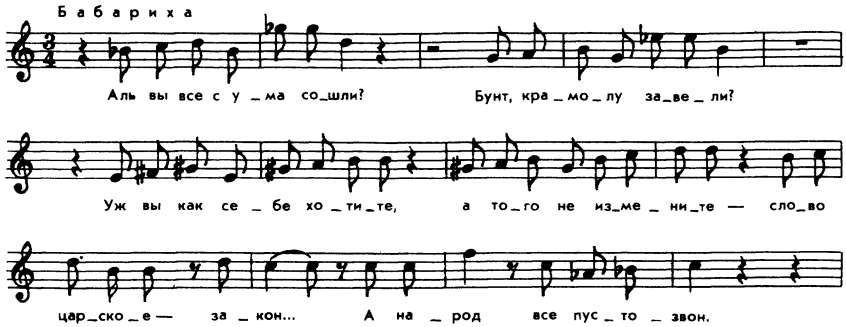


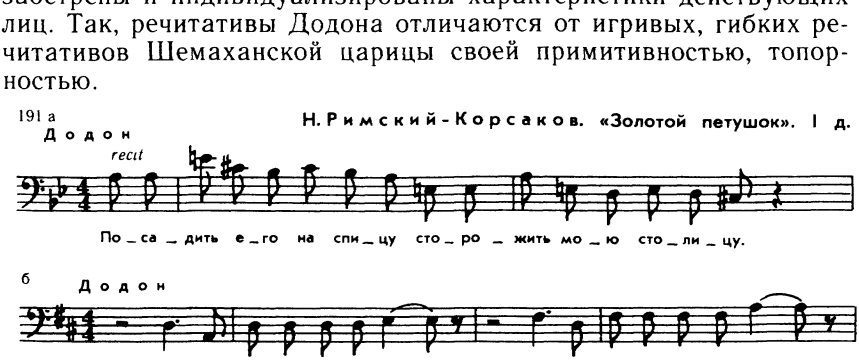
Один из характернейших примеров речитативов на стихотворный текст, в котором симметрия и метрическая организованность выступают на первый план,— «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова. Сказка Пушкина написана четырехстопным хореем с парными рифмами [1]. Этот упругий легкий ритм уже сам по

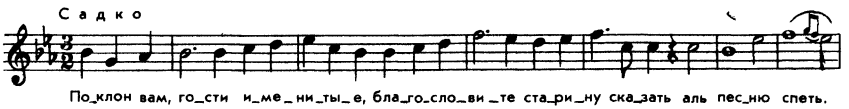
[1] Либретто написано В. Бельским, в нем использовано довольно много пушкинского текста.

себе вносит веселый, жизнерадостный тон в сказку, придавая ей комедийный характер. На фоне такого ритма особенно ярко и выпукло воспринимается юмор бытовых сцен, красочность и живость волшебных.

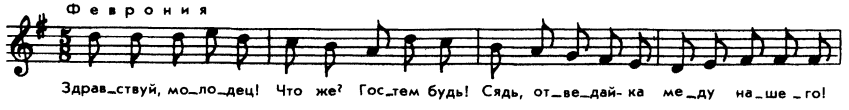
Вся опера идет под знаком стилизации театрального действа, народного балаганного спектакля с превращениями. Театральность подчеркнута уже такой деталью, как вступительная фанфара перед каждым действием, «зазывающая» публику, обещающая веселое и красочное зрелище. Речитатив, так же как и вокальные номера, включен в особую условную стилевую систему. Стихотворный ритм коротких речитативных реплик позволяет оттенить и разделить законченные номера, не теряя общего ритма спектакля. Речитативные диалоги и реплики звучат в «Салтане» как условная речь народных поговорок.

190 Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане». I д.

Аналогичный «поговорочный» сказовый речитатив есть и в другой опере Римского-Корсакова — «Сказка о золотом петушке». Текст либретто, в котором либреттист В. Бельский использовал стихи Пушкина, написан тем же песенным четырехстопным хореем, что и «Сказка о царе Салтане». В отличие от «Салтана», «Золотой петушок» — сказка-сатира. В речитативах здесь больше заострены и индивидуализированы характеристики действующих лиц. Так, речитативы Додона отличаются от игривых, гибких речитативов Шемаханской царицы своей примитивностью, топорностью.

191 а Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок». I д.

Совершенно иная манера сказового речитатива в опере-былине «Садко». Наряду с обычными типами речитатива Римский-Корсаков ввел здесь совершенно новый тип — б ы л и н н ы й. Текст этих речитативов выдержан в манере былинного сказа (белый стих с длинными строками, создающий предпосылки для возникновения широкой музыкальной фразы). Равномерный ритм, силлабический тип вокализации сочетается с широкой мелодической распевностью, красивым, закругленным мелодическим рисунком. Мелодическая фраза такого речитатива становится основой дальнейшего развития, повторяется с разным текстом, превращается в музыкальную тему. Таковы речитативы-обращения Садко к новгородским старейшинам, купцам и к своей «дружинушке хороброй».

192 Н. Римский-Корсаков. «Садко». I к.

Если в «Садко» сказовый былинный речитатив был речью ритуальной и композитор вводил его главным образом там, где Садко — главный герой — публично обращался к кому-либо, то в опере «Сказание о граде Китеже» сказовый речитатив пронизывает всю оперу, все ее лирические и драматические сцены.

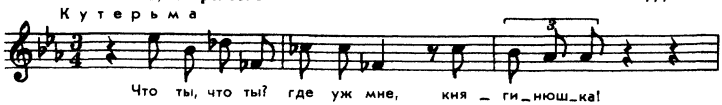
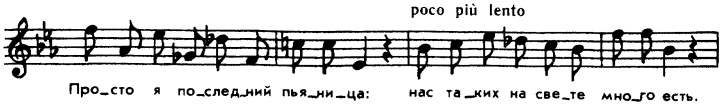
Текст «Сказания» выдержан либреттистом (В. Бельский) в духе древних письменных литературных памятников, откуда был заимствован и сюжет оперы. Большое значение в тексте имеют характерная для народной сказовой речи формула пятидольной фразы ∪ ∪ — ∪ ∪ с одним ударением в середине и другие ритмические формулы с дактилическим окончанием и неравномерными ударениями. Плавность, мерность и в то же время свобода, подвижность характерны для стихотворной речи «Сказания». В музыке, особенно в лирических сценах Февронии и Княжича, в сцене Февронии в лесу, в диалогах Февронии и Гришки Кутерьмы композитор еще больше оттеняет напевность, мягкость интонации главной героини. В «Сказании о граде Китеже» уже нет четкой границы между речитативом и законченными номерами. Речитативные сказовые мелодические формулы служат не только основой ариозо, но и становятся сквозными музыкальными темами оперы, появляются не только в вокальных партиях, но и в оркестре.

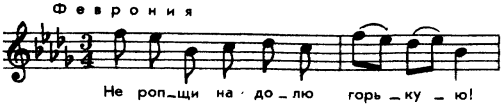
193 а Н. Римский-Корсаков. «Сказание о граде Китеже». I д.

б

Н. Римский-Корсаков. «Сказание о граде Китеже».

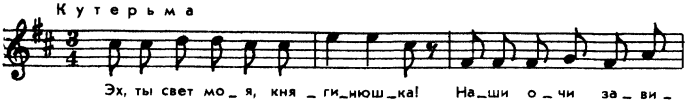
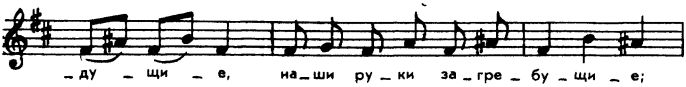
III д., II к.

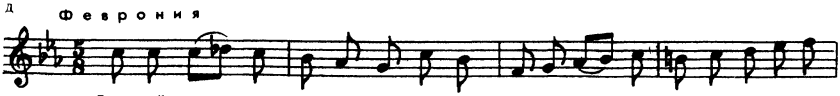
Più lento, a piacere

Кутерьма

poco più lento

в

Феврония

г

Poco più mosso

Кутерьма

д

Феврония

По внешним признакам сказовый речитатив приближается к ариозному или метрическому (песенно-танцевальному) типам мелодии. Однако сказовый речитатив выполняет в опере ту же роль, что и обычный речитатив. Он появляется в роли связок, поясняющих сюжетное развитие, в роли прямой речи — всякого рода обращений, ответных реплик в диалогических сценах. Речитативные реплики не складываются в развернутые мелодические построения, строение мелодической линии и ритма обусловлено мелодикой и ритмом текста. Строго силлабический тип вокализации текста (слог = ноте), приближение к речевому темпу также являются признаками речитатива.

Сказовый речитатив отличается и от свободной, асимметричной, лишенной повторов мелодии речитатива secco, и от музыкальной декламации. Отличие это определяется прежде всего строением текста. Обычный речитатив пишется на прозаический текст.

Сказовый речитатив пишется на стихотворный либо ритмически организованный текст. В его мелодии отражается ритмомелодическая формула стиха. Однако при всем этом форма остается свободной, фрагментарной, незавершенной, то есть типичной речитативной формой.

Речевое интонирование или музыкальное чтение (Sprechstimme) [1]. Речевое интонирование может быть включено в музыкальную ткань оперы по-разному. Назовем различные его типы.

1. Пояснительные разговорные диалоги без музыкального сопровождения (употребляются в основном в жанре комической французской и немецкой оперы XVIII века).

2. Речевое интонирование в определенном темпе с музыкальным сопровождением (чтение письма Германа в V картине «Пиковой дамы»). Композитор указывает количество слов в такте.

3. Речевое интонирование в ритме, предложенном композитором (ритм фиксируется без нотного стана знаком).

4. Речевое интонирование мелодической линии, приблизительно обозначенной композитором, фиксируется на нотном стане или на одной линии с условным обозначением отклонений от среднего тона знаком).

5. Речевое интонирование точно зафиксированной мелодии (Sprechgesang) фиксируется на нотном стане знаком или и требует точного воспроизведения высоты, обозначенной в нотной записи [2].

Во всех случаях речевое интонирование заменяет речитатив (т. е. вокальное интонирование). Типы 2, 3, 4, 5 включаются в речитативную форму наряду с обычным речитативом. Речевое интонирование в точном ритме и речевое интонирование в точных или приблизительно выписанных интервалах широко применяется в музыке XX века. Sprechstimme и Sprechgesang встречаются не только в опере, но и в камерной и хоровой музыке. Речевая мелодия вносит особый выразительный эффект, особенно при выражении экстраординарных эмоций, особых психологических ситуаций.

В таких особых ситуациях вводится Sprechgesang в опере Берга «Воццек». В этой манере выдержан почти весь диалог Воццека и Мари в сцене ссоры, приведшей героя к мысли об убийстве. Ревность, гнев, страх — вот преобладающие эмоции. На фоне

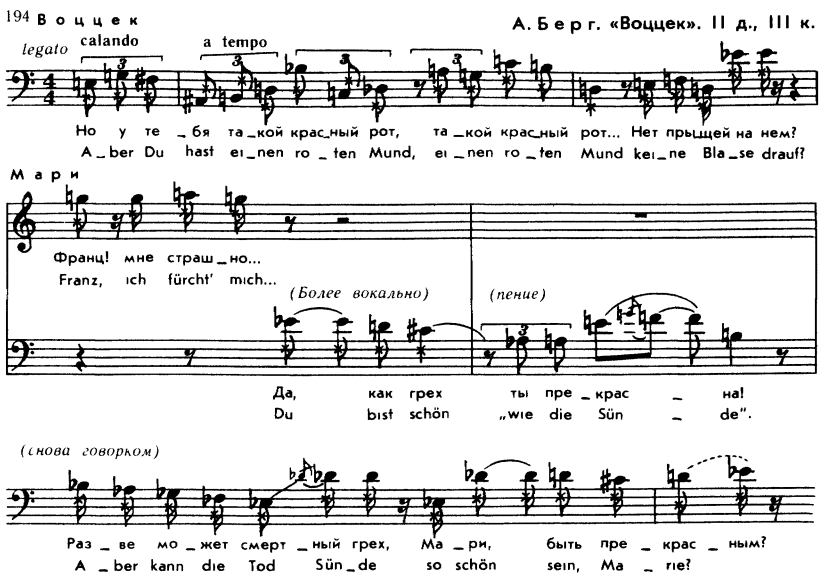
---

[1] Термин Sprechstimme (разговорный голос) введен в лингвистике в конце XIX века ученым-лингвистом Э Сиверсом, который различает певческий голос Singstimme и разговорный голос — Sprechstimme.

[2] Вначале музыкальное чтение или Sprechstimme появилось в камерной музыке и музыке к драматическому спектаклю. К идее Sprechstimme почти одновременно пришли А. Шенберг («Лунный Пьеро») и — в России — М. Гнесин («Антигона» Софокла в постановке В. Мейерхольда и романсы ор. 9).

грубых выкриков (Sprechgesang) особенным контрастом звучит пение — всего лишь одна ироническая фраза Воццека «Да, как грех ты прекрасна!»

Экстраординарность, повышенную экспрессию, нервозность интонаций отражают и высокая тесситура, и резкие скачки на диссонирующие интервалы.



В той же опере Sprechgesang появляется и в иной ситуации. После напряженной драматической сцены — Воццек увидел Мари, танцующую с тамбурмажором — Sprechgesang вносит прозаически сниженный оттенок в монолог первого подмастерья, разглагольствующего о смысле жизни.

Тот же смысл снижения, прозаизации интонаций имеет введение ритмизованной речи в опере Прокофьева «Война и мир» (диалог французов Бонне и Рамбаля в XI картине).

Несмотря на то что Sprechstimme и Sprechgesang обладают достаточными выразительными возможностями, композиторы сравнительно редко пользуются этим способом интонирования. Как показывает опыт, и Sprechstimme и Sprechgesang не находят универсально широкого применения. Причина этого заключается в самом принципе интонирования: исполнение точного звуковысотного рисунка в речевой манере — весьма сложная задача для певца [1]. Возможность именно речевого интонирования чрезвычай-

[1] Анализируя мелодическую природу Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шенберга, М. А. Элик делает выводы относительно способа исполнения фрагментов, написанных в этой манере: «Исполнитель должен мыслить себе (слышать внутренним слухом) мелодию так, как если бы собирался ее петь, то есть точно и

но затруднена в высокой тесситуре. Речевое интонирование предполагает также близость к речевому ритму: звук не может быть протянут на одной высоте дольше, чем это возможно в речи, иначе он механически превратится в пение. Протянутые ноты в речевом интонировании — это всегда глиссандо. В «Лунном Пьеро» А. Шенберга или в изысканных романсах М. Гнесина ор. 9 эта манера находит художественное оправдание в соответствующем условном тексте, но в опере с реалистическим сюжетом сплошные Sprechstimme и Sprechgesang прозвучали бы либо натуралистически (если предложенная мелодическая линия укладывается в речевой ритм и средний диапазон), либо еще более условно и искусственно, чем пение (если мелодия ритмически и тесситурно выходит за рамки речевого интонирования).

Типы оперного речитатива, их функции и взаимоотношения с партией оркестра. Во всех типах опер речитативные формы включают в себя разные манеры (типы) вокализации текста. В зависимости от функции речитатива в нем преобладает тот или иной тип мелодии. Так, если речитатив выступает в роли пояснения действия, разъяснения роли событий и взаимоотношений действующих лиц и необходимо, чтобы каждое слово было отчетливо слышно, то применяется речитатив secco. В номерной опере речитатив secco исполнялся под аккомпанемент клавесина (чембало). Аккордовая поддержка в кадансах и в момент цезур была необходима для того, чтобы певец не сбился с тона, чтобы более отчетливо воспринимались модуляции. Речитатив secco резко выделяется на фоне остальных номеров оперы.

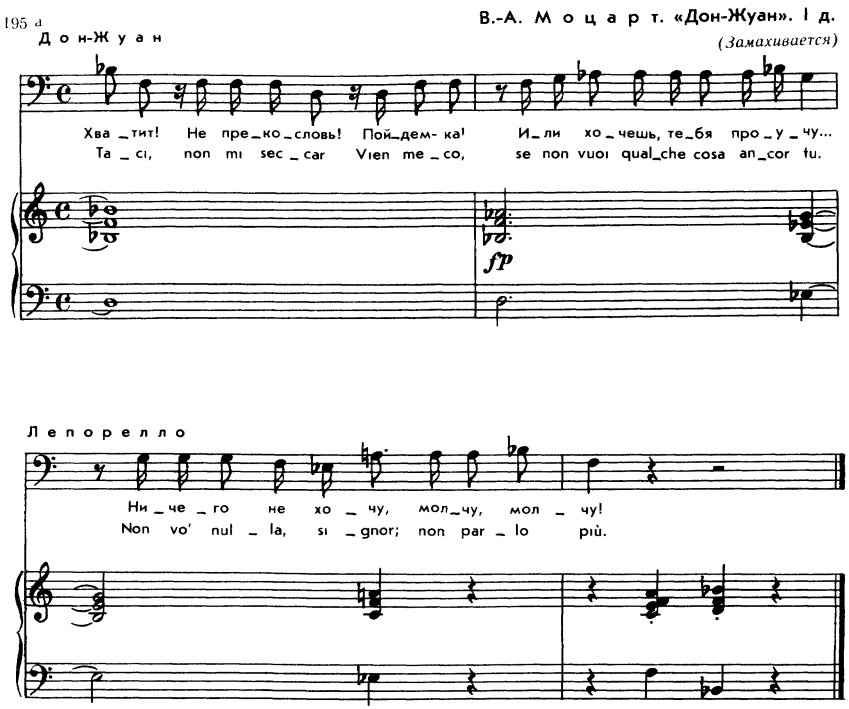
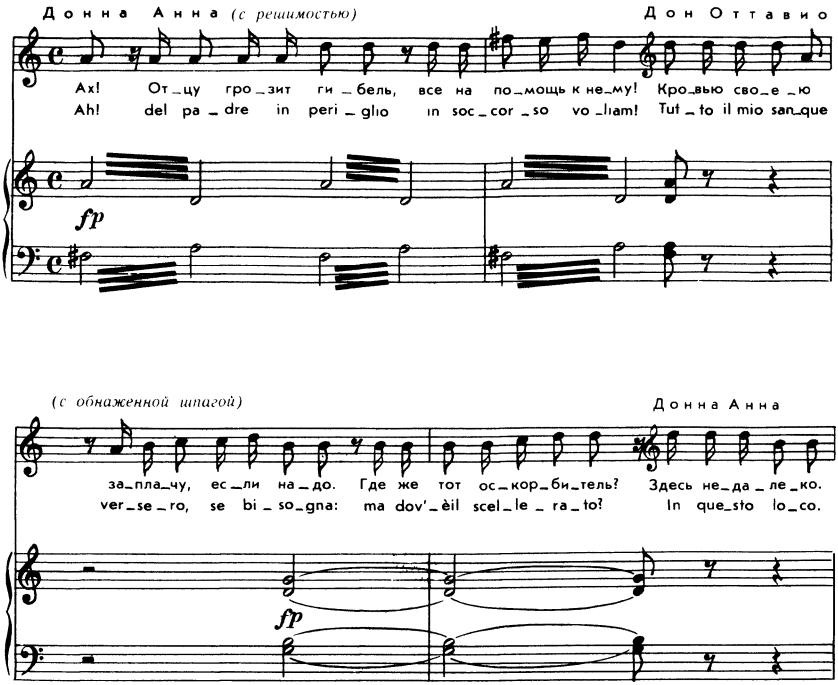
В операх других типов (сквозной и смешанной) поясняющий речитатив также выдерживается в строго речитативной манере, и сопровождение сводится к аккордовой поддержке. Сопровождение в таких фрагментах не имеет самостоятельного выразительного значения.

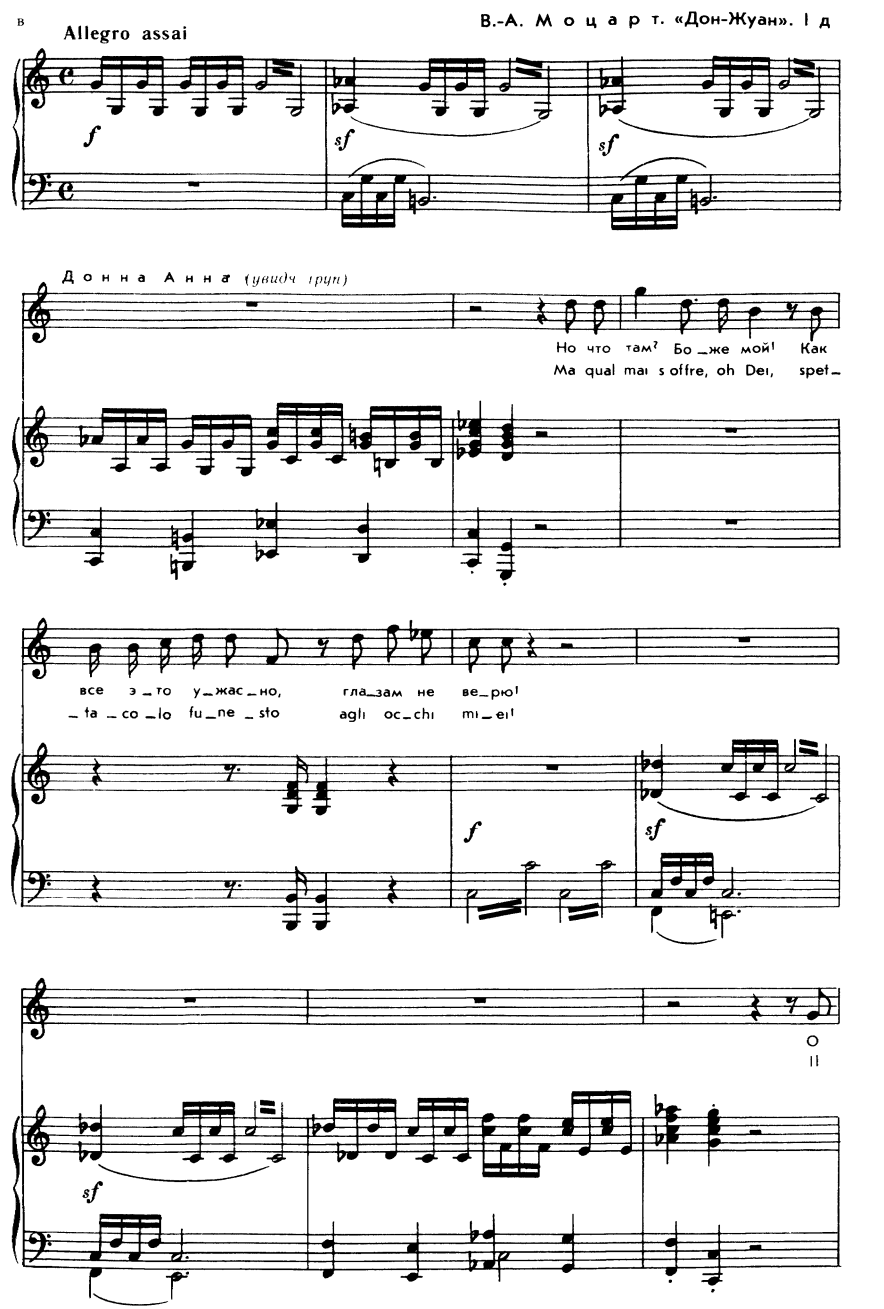
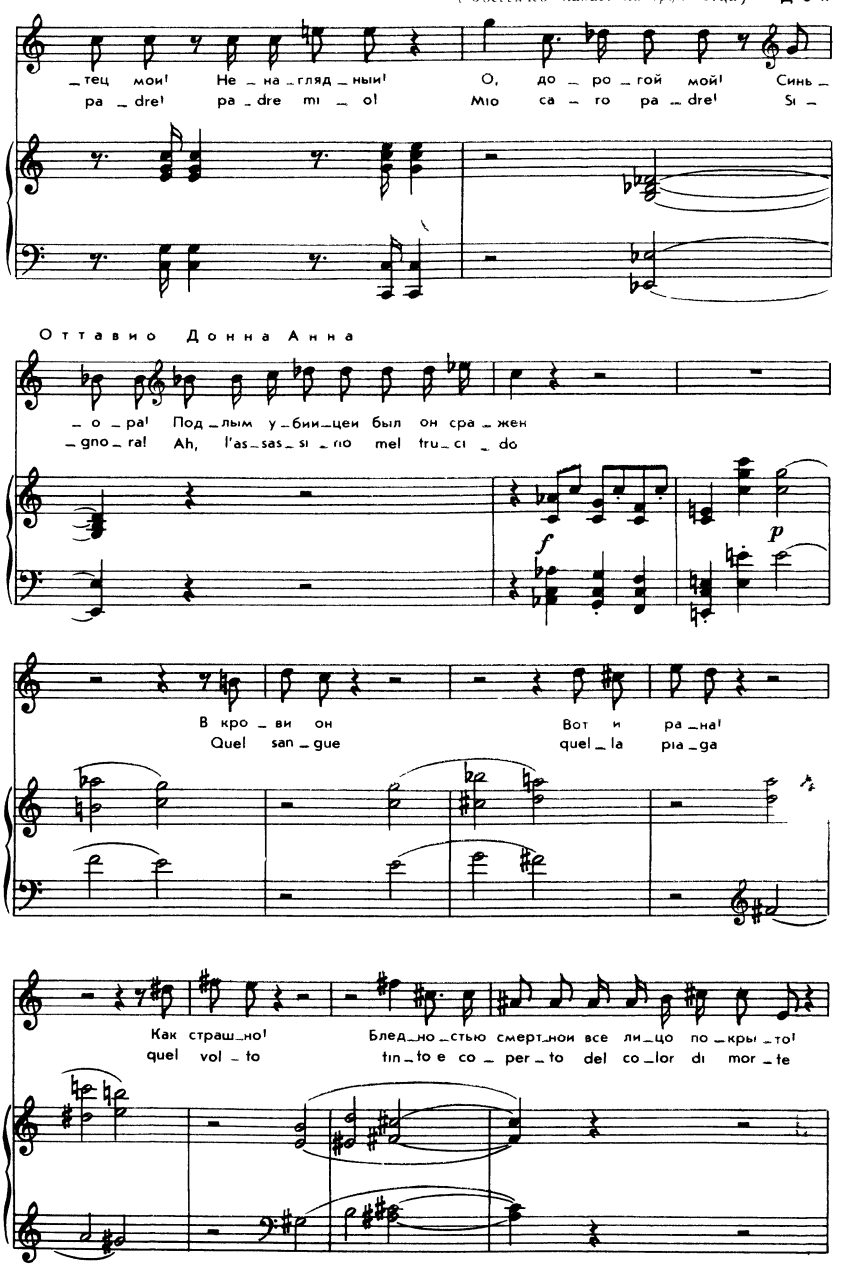
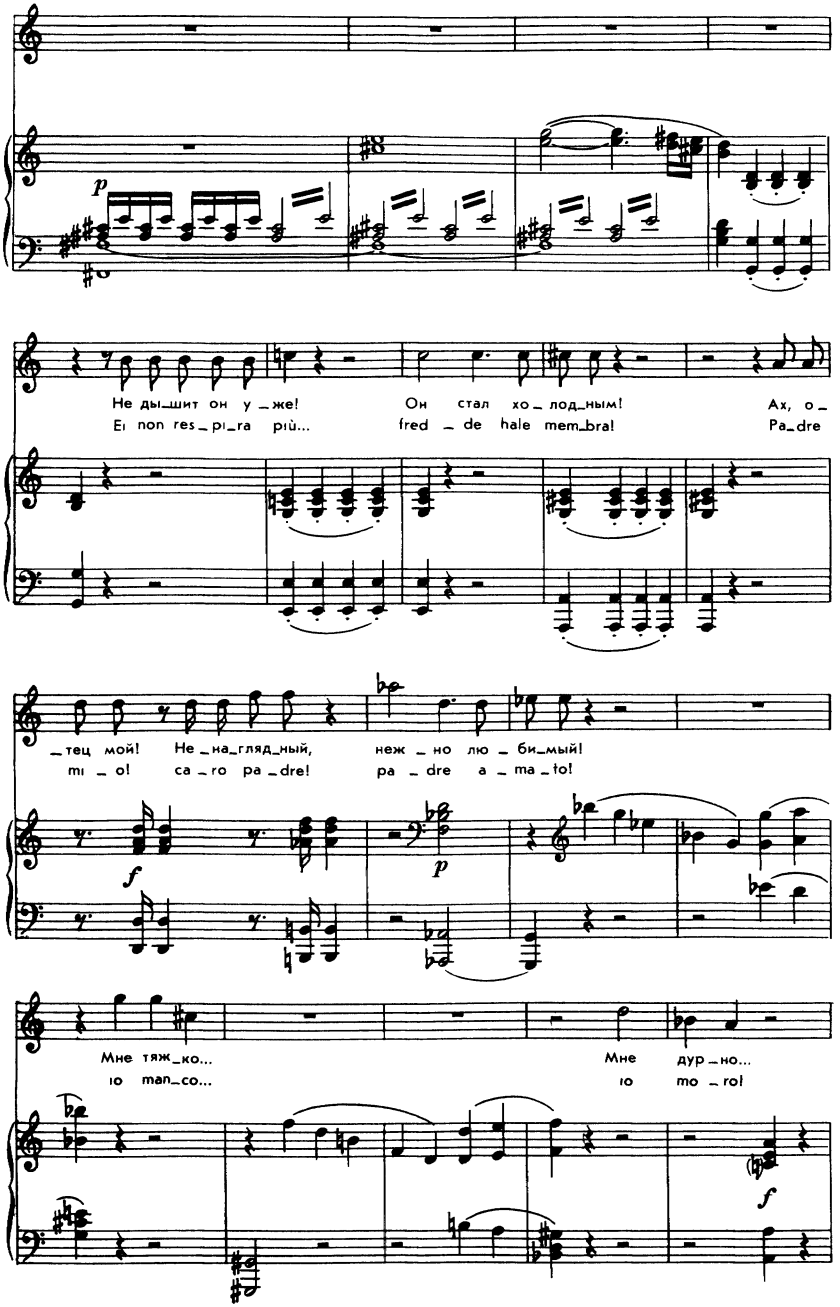
Второй тип речитатива номерной оперы — **речитатив** accompagnato, то есть аккомпанированный речитатив. Речитатив accompagnato включается непосредственно в музыкальную ткань, исполняется с сопровождением оркестра. Роль его не только пояснительная: этот речитатив характеризует героев, их эмоциональное состояние, их реакцию на события. Речитатив accompagnato появляется в драматических эпизодах спектакля. Не только сопровождение, но и сама вокальная партия речитатива accompag-

---

в ритмическом и в звуковысотном отношении. Осуществлять же это слышание нужно как бы легким „пунктиром": „озвучивая" мелодический рисунок; исполнитель должен совмещать, вернее, непрерывно чередовать вокальную манеру с речевой во всем, что касается особенностей „звуковедения", тембра и характера произнесения текста. Это произойдет, если контуры мелодии будут намечаться „певческим" — точным, ясным, определенным по высоте звуком, который, однако, может возникнуть не сразу, а возникнув, тут же изменить свой характер и приблизиться к речевому» (*Элик М.* Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шенберга // Музыка и современность.— М., 1971).

nato иная, чем в речитативе secco. Тип мелодии здесь ближе к декламационному, нежели к речитативному в узком смысле слова. В речитативе accompagnato оркестровое сопровождение играет самостоятельную художественную роль.

Отличие речитатива accompagnato от речитатива secco очень ярко выступает в операх Моцарта. В начале первого акта оперы «Дон-Жуан» после поединка Дон-Жуана с Командором следует речитативный диалог Дон-Жуана и Лепорелло.

Форма речитатива secco с его типизированными интонациями и нейтральным сопровождением чембало уже сама по себе подчеркивает равнодушное отношение обоих героев к происшедшему: и Дон-Жуан и Лепорелло нисколько не сокрушаются из-за гибели Командора и озабочены совершенно другим: как избегнуть огласки. Иное дело Дона Анна. Ее отношение к смерти отца тоже выражено в речитативе. Пока Донне Анне неизвестна судьба отца, в ее маленьком диалоге с женихом Доном Октавио появляется также речитатив secco.

Но как только Донна Анна видит труп отца, характер музыки резко меняется. Появляется речитатив accompagnato, в котором с необычайной силой выражено страдание Донны Анны. Введение этого речитатива перед дуэтом дает возможность Моцарту психологически достоверно, ярко и правдиво показать динамику чувств, внезапность, неожиданность эмоциональной реакции.

Характеризующая состояние Донны Анны музыка появляется сначала в партии оркестра — тремоло и интонация стона. Эта тема развивается в оркестре, чередуясь с вокальными фразами. Вокальная партия в речитативе полна экспрессии и драматизма. Мелодические фразы содержат в себе интонации драматической декламации — широкие скачки (интонации восклицания и вопроса), волевой ямбический (с затактом) зачин в начале каждой фразы. Многочисленные модуляции (c-moll, f-moll, As-dur, f-moll, g-moll, a-moll, h-moll, d-moll, a-moll), смена фактуры сопровождения (тремоло, аккорды легато) также передают динамику сцены, напряженность момента. В то же время, этот речитатив очень ярко рисует и решительный, гордый характер Донны Анны, силу и глубину ее переживаний.

Allegro assai
Донна Анна (увидя труп)
Но что там? Бо_же мой! Как
Ma qual mai s offre, oh Dei, spet_
все э_то у_жас_но, гла_зам не ве_рю!
_ta_co_lo fu_ne_sto agli oc_chi mi_ei!

(обессилев падает на труп отца) Дон
_тец мои! Не _ на _ гляд _ ный! О, до _ ро _ гой мой! Синь _
pa _ dre! pa _ dre mi _ o! Mio ca _ ro pa _ dre! Si _
Оттавио Донна Анна
_ о _ ра! Под _ лым у _ бий _ цей был он сра _ жен
_ gno _ ra! Ah, l'as _ sas _ si _ no mel tru _ ci _ do
f
p
В кро _ ви он Вот и ра _ на!
Quel san _ gue quel _ la pia _ ga
Как страш _ но! Блед _ но _ стью смерт _ ной все ли _ цо по _ кры _ то!
quel vol _ to tin _ to e co _ per _ to del co _ lor di mor _ te

p
Не ды_шит он у_же!
Ei non res_pi_ra più...
Он стал хо_лод_ным!
fred_de hale mem_bra!
Ах, о_
Pa_dre
_тец мой!
mi_o!
Не_на_гляд_ный,
ca_ro pa_dre!
неж_но лю_би_мый!
pa_dre a_ma_to!
f
p
Мне тяж_ко...
io man_co...
Мне дур_но...
io mo_ro!
f

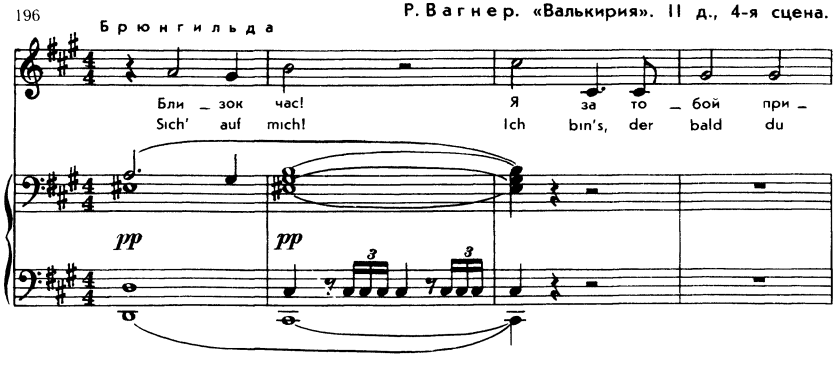
В опере XIX века главное место занимает речитатив, в котором раскрывается не только непосредственная реакция на ситуацию, но и характер действующих лиц. Борьба за характерный, индивидуализированный речитатив — существенная сторона реалистической оперной эстетики русских и зарубежных композиторов.

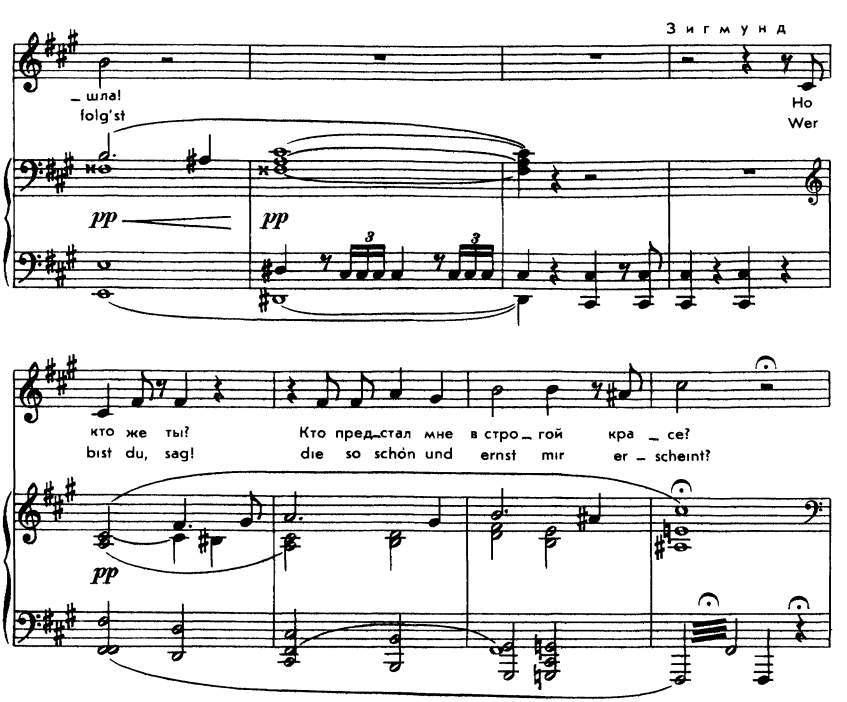
В речитативные формы проникают все типы вокальной мелодии. Речитатив сближается с ариозными формами. Повышается роль оркестра. Очень часто именно в оркестре, в тематическом развитии раскрывается сущность действия, его внутренний план, а на долю вокальной партии приходится внешний план действия таким образом, происходит совмещение в одновременности обоих (внешнего и внутреннего) планов действия.

Во втором действии «Валькирии» Вагнера речитативный диалог Зигмунда и Брюнгильды (сцена 4-я), предупреждающей Зигмунда о грозящей ему смерти в поединке с Хундингом, дается на фоне проходящей в оркестре темы судьбы. Скорбный характер интонаций в вокальной партии Брюнгильды и Зигмунда, их выразительность ярко выступают прежде всего благодаря оркестровому сопровождению. Мрачная и торжественная тема судьбы полностью проводится именно в оркестре — в вокальной партии она появляется в виде многократно повторяющегося мелодического мотива в партии Брюнгильды и Зигмунда.

Подобный прием — когда тема полностью проводится в оркестре, а в вокальную партию включаются лишь отдельные фрагменты мелодии темы — очень часто применяется в речитативных разделах, сценах сквозного действия, где средствами симфонического развития раскрывается одно обобщенное состояние, а вокальная партия отражает внешний план действия.

196 Р. Вагнер. «Валькирия». II д., 4-я сцена.





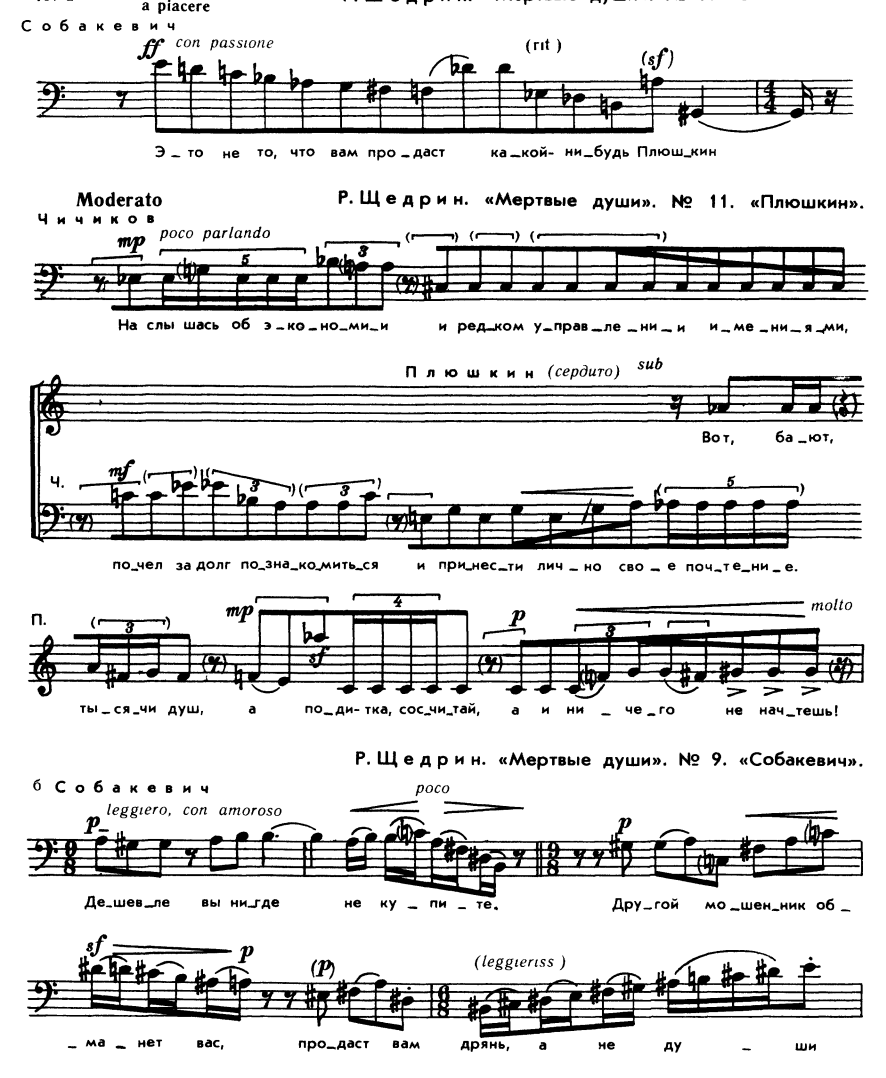
Римский-Корсаков дает свою классификацию речитативов, выделяя два типа a piacere и in tempo.

К пояснительному речитативу примыкает речитатив a piacere, то есть речитатив в свободном темпе, не стесненный рамками тактовой черты. Подобный речитатив Римский-Корсаков часто вводит в свои оперы: «Снегурочка», речитативы Весны в Прологе, речитатив Бобыля, речитатив Снегурочки в сцене с Лелем в первом действии («Приказывать не смею, прошу тебя покорно»); речитатив Лыкова «Хваленье воздадим» («Царская невеста», первое действие; там же речитатив Малюты). Примеров подобных речитативов много. Аккомпанементом в речитативе a piacere служат либо короткие аккорды в моменты пауз в мелодии, либо тремоло оркестра.

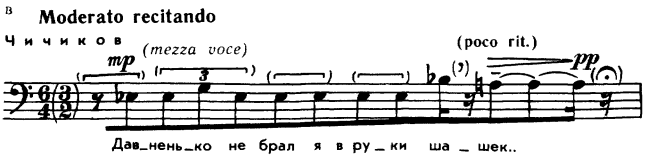
Несмотря на то что в речитативе a piacere в операх самого Римского-Корсакова на первом месте слово, все же по мелодическому содержанию он гораздо ближе к мелодике законченных номеров, нежели речитативы secco в номерной опере XVIII века. И в «Снегурочке», и в «Садко», и в «Сказании о граде Китеже» этот тип речитатива приближается к сказовому речитативу.

В опере речитатив a piacere после Римского-Корсакова широко использовали другие композиторы. Особую роль в характеристиках действующих лиц играет речитатив a piacere в опере Щедрина

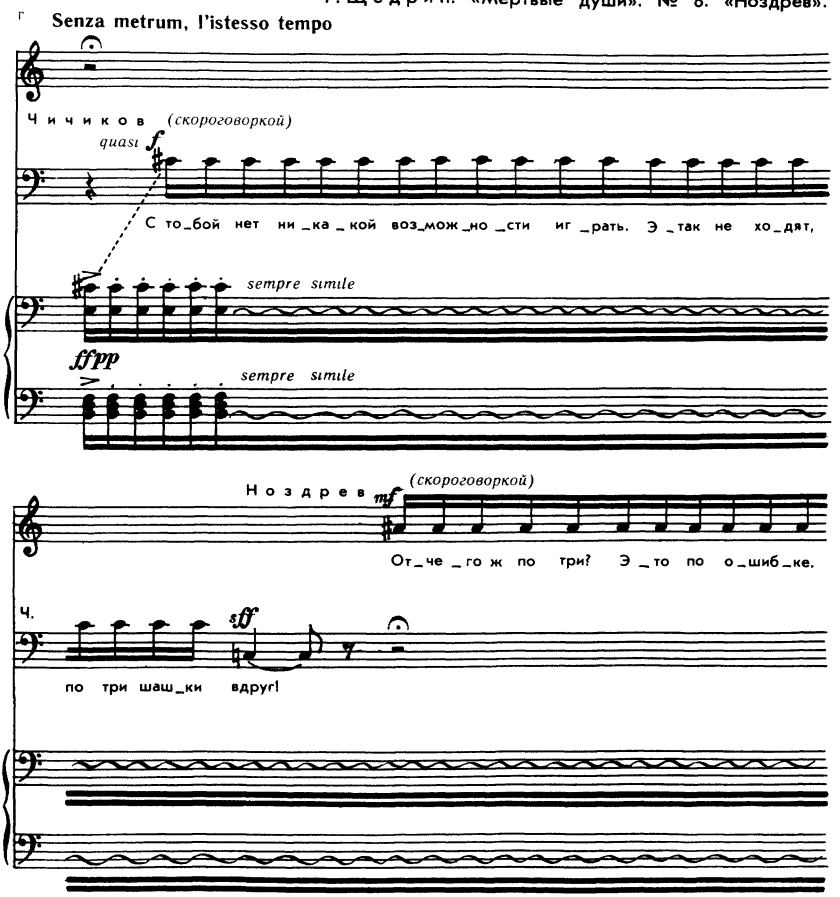
«Мертвые души». Это и дуэт-скороговорка в сцене игры в шашки (сцена Чичикова и Ноздрева), когда оба героя стараются перекричать друг друга; это и речитативные фразы Собакевича, выкрикивающего: «Это не то, что вам продаст какой-нибудь Плюшкин». И иронически-подобострастная речь Чичикова, обращенная к Плюшкину («Наслышась об экономии и редком управлении имениями»), и ответ Плюшкина на эту речь: «Вот, бают, тысячи душ, а поди-тка, сосчитай» с характерными интонациями-причитаниями ворчливой деревенской бабки.



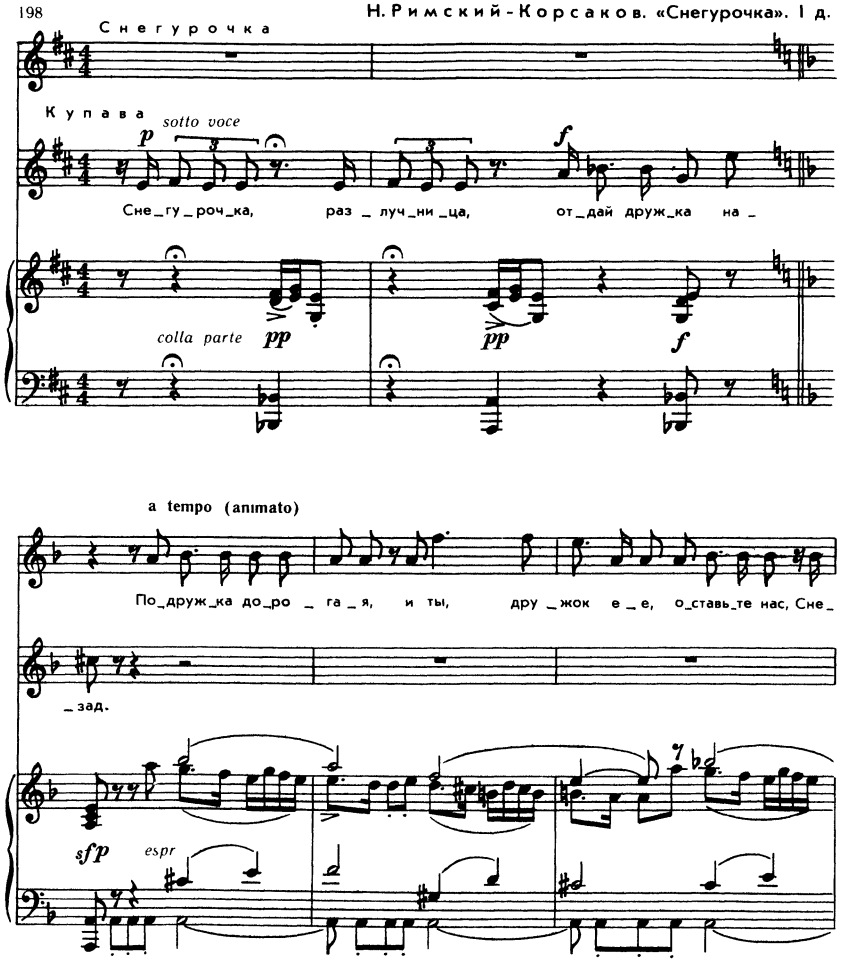
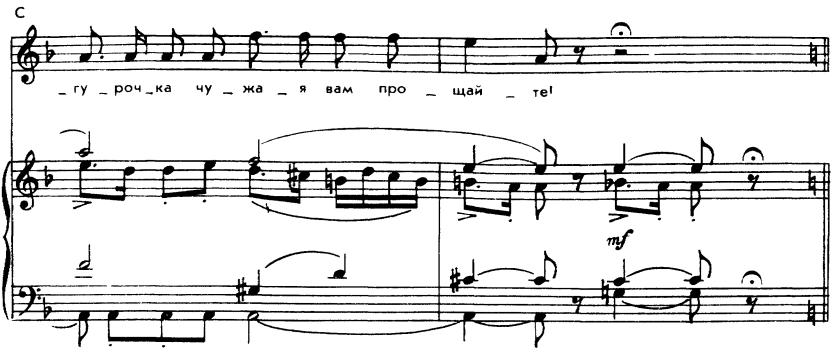
Р. Щедрин. «Мертвые души». № 8. «Ноздрев».



Р. Щедрин. «Мертвые души». № 8. «Ноздрев».



В отличие от речитатива a piacere речитатив in tempo подразумевает более развитую мелодию и более активную роль сопровождения. Этот тип речитатива — ритмизованного, включенного в симфоническое развитие — является у Римского-Корсакова («Снегурочка») переходной формой между речитативом a piacere и ариозными номерами. Таков плавный переход речитатива в дуэт согласия в сцене Снегурочки, Купавы и Мизгиря (пер-

вое действие). Речитативные реплики Купавы a piacere: «Снегурочка, разлучница, отдай дружка назад» сменяется речитативом Снегурочки in tempo: «Подружка, дорогая, и ты, дружок ее, оставьте нас. Снегурочка чужая вам, прощайте!» Речитатив этот сопровождает одна из ее тем — хрупкая, трепетная, раскрывающая недоумение, обиду Снегурочки, непричастной к страстям Мизгиря и Купавы. Вслед за речитативом in tempo следует небольшая речитативная сцена, переходящая в дуэт Снегурочки и Мизгиря, тема которого зарождается в речитативной сцене.

§ 2. АРИЯ, ЕЕ ТИПЫ И РАЗНОВИДНОСТИ

Ария представляет собой одну из основных, специфических оперных форм. Это наиболее емкое по своей значимости сольное высказывание героя.

С точки зрения развертывания сюжетной, драматической линии оперы в арии происходит торможение внешнего действия, его задержка. Однако с точки зрения специфики собственно оперной драматургии действие в арии не останавливается, его течение лишь меняет свое русло. Исчезая из внешней фабульной сферы, оно переносится в сферу психической жизни персонажа. Динамика событий переходит в динамику психологических процессов, состояний.

В арии характер героя, его отклик на драматическую ситуацию, его эмоциональное состояние поданы как бы «крупным планом». И это «укрупнение» образа достигается прежде всего музыкальными выразительными средствами.

Музыка с ее выразительностью, с присущими ей законами последовательного развития позволяет концентрировать и передавать во всей полноте чувства героев. Особенности музыкального искусства диктуют также и необходимость замкнутых (или относительно замкнутых) форм арий, что в свою очередь способствует их выделению, закреплению в сознании слушателей в качестве опорных эпизодов образной характеристики.

Выделению арии способствует не только замкнутость и отграниченность ее формы, но и господствующая, как правило, именно в ариях широкая распевность, яркая мелодическая образность.

Ария всеми своими деталями и целым связана с развитием предшествующего (и часто последующего) оперного действия. Центральный мелодический образ арии заставляет нас вспоминать и всю арию, и образ героя с его судьбой, и всю оперу с ее действующими лицами и перипетиями.

Для арии, как правило, не характерна тонкая детализация эмоциональных состояний, внимание к нюансам произнесения

отдельного слова. В отличии от ариозо, речитатива тематизм оперной арии мелодически более обобщен. Здесь господствует «крупный штрих» — рельеф отдельных слов в музыке сглаживается, и на первый план выступает целостная мелодическая линия.

В связи с тем что в арии музыкальные характеристики персонажей концентрируются и получают наиболее полное выражение, роль этой формы сольного высказывания в опере особенно значима для раскрытия характеров главных действующих лиц. Однако ария может быть поручена и второстепенному, даже эпизодическому персонажу. В отдельных случаях ария второстепенного действующего лица может стать средством косвенной характеристики основных героев оперы. Такой косвенной характерстикой Дон-Жуана является ария Лепорелло в опере Моцарта, где неразлучный спутник похождений героя рассказывает Донне Эльвире о любовных «подвигах» своего господина. Такой косвенной характеристикой «новой» Татьяны становится и исполненная благородства ария Гремина в VI картине «Евгения Онегина».

В арии второстепенного действующего лица может найти выражение основная идея произведения, авторская точка зрения на происходящие события. В этом случае она как бы отрывается от образа, характера данного героя и несет в себе силу драматургического обобщения. Такова ария Шакловитого «Спит стрелецкое гнездо» из третьего действия «Хованщины», где облик самого героя, его хитрость, авантюризм отходят на второй план; истинное содержание арии — скорбное раздумье о судьбах родины.

По внешним драматургическим функциям все арии можно разделить на две основные группы: арии-монологи, в которых герой обращается к своему внутреннему миру, к своим мыслям и переживаниям, и арии, обращенные к другим действующим лицам. Арии первой группы, как правило, отключены от внешнего действия, в то время как арии второй непосредственно связаны с ним, включены в этой действие. Это наиболее простое разделение арий по внешним драматургическим функциям не исключает возможности их более детальной классификации по содержанию. Так, оперный монолог, например, может быть либо непосредственным переживанием, излиянием чувств, либо углубленным размышлением по поводу происходящих событий. В монологах первого типа обычно дается эмоциональная реакция героя на предшествующие драматические события, в монологах второго типа происходит осознание сложившейся ситуации и созревает решение, определяющее действие героев в дальнейшем.

В тех случаях, когда сама эмоциональная реакция героев, их мысли, чувства, слова, жесты становятся индивидуально-неповторимыми, присущими только данному герою и никому больше, когда в арии дается характеристика или образа в целом, или какой-либо основной его черты, основного качества, возможно говорить и о своеобразной портретности арии. С точки зрения рассмотренных выше драматургических функций, «портретная ария» не пред-

ставляет какого-либо особенного типа арии. «Музыкальный портрет» героя может вырисовываться и в арии-монологе, отключенном от внешнего действия, и в арии-обращении к другим действующим лицам. Однако исходя из особенностей внутреннего содержания портретной арии, ее также можно рассматривать как особый тип арии. Таким образом, несмотря на то что по своему содержанию оперные арии чрезвычайно многообразны и не поддаются жесткой классификации, в самом общем плане их можно разделить на несколько типов:

а) ария эмоционального состояния, непосредственный эмоциональный отклик на предшествующие драматические события;

б) ария-портрет, характеристика типических черт персонажа;

в) ария-монолог, внутренняя речь, отключенная от внешнего действия, где раскрываются сложные психологические процессы осмысления происходящего;

г) ария, непосредственно включенная в действие, прямая речь героя. Это ария-рассказ, повествование о каком-либо событии, активное обращение к реальному собеседнику.

Следует помнить, однако, что в реальной драматургии оперного спектакля та или иная конкретная ария не всегда может быть однозначно определена с точки зрения ее типологии, драматургических функций, содержания.

В одной и той же арии могут быть совмещены признаки арии эмоционального состояния и арии-портрета (к примеру, в арии Керубино «Рассказать, объяснить не могу я» из первого действия «Свадьбы Фигаро» Моцарта); выражение эмоционального состояния может осуществляться в форме непосредственного обращения к реальным собеседникам, слушателям и т. д.

Ария эмоционального состояния. В этой разновидности арий обычно бывает выражено преимущественно одно главенствующее состояние, одна всепоглощающая страсть. Этот тип арии появляется в результате свершившейся драматической ситуации как непосредственная эмоциональная реакция на нее, подытоживание предшествующего хода развития действия.

Эта разновидность арий сложилась уже на раннем этапе эволюции оперного жанра в итальянской опере-seria конца XVII века и получила широкое распространение под названием «арии аффектов».

В опере-seria XVII — начала XVIII веков герой был показан не через действие, не через рассуждение, но только через мир чувств. Здесь сложились устойчивые типы арий (ария скорби, жалобы — lamento, ария гнева, ария ужаса, ария мести и др.), образность которых определялась максимально обобщенным выражением в музыке отдельных «аффектов» — эмоциональных состояний. Для всех этих разновидностей «арий аффектов» был характерен свой круг выразительных средств.

Так, типичными приемами арий lamenti становятся минорный лад, медленный темп, нисходящий хроматический ход в басу, об-

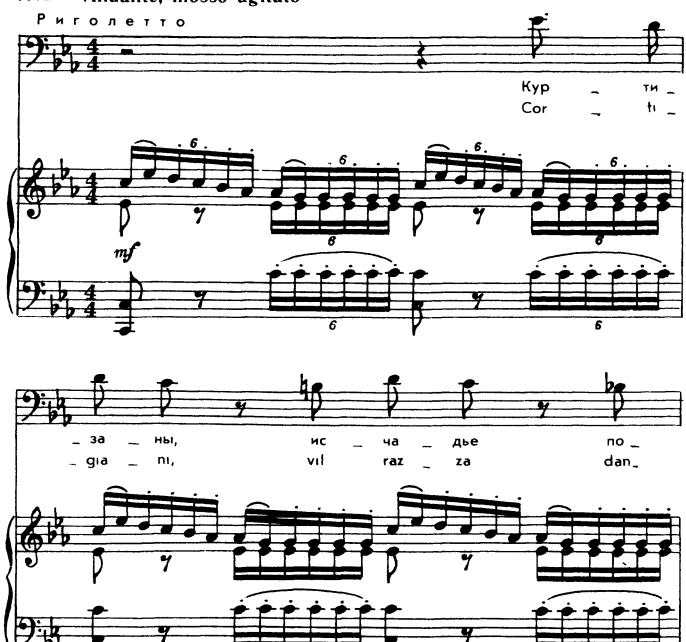
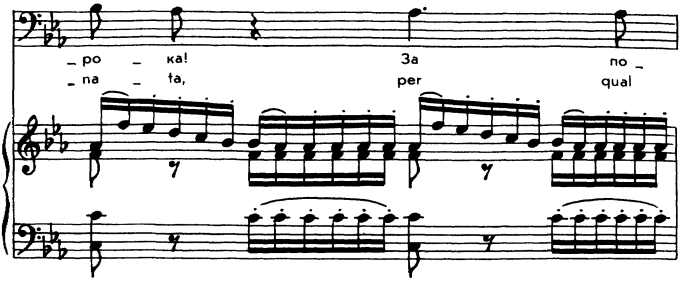
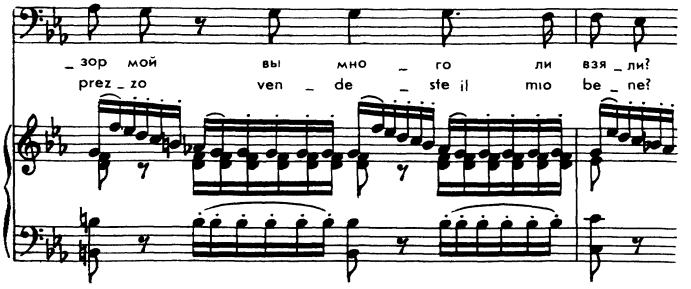
щее ниспадающее движение мелодии, прерывистость интонаций, секундовые мотивы «вздохов», горестных восклицаний.

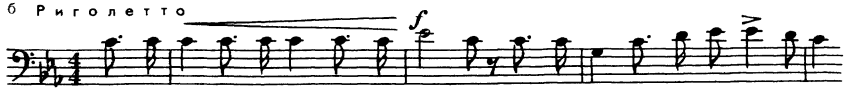
Ярчайшие образцы арий lamenti – предсмертная ария Дидоны из оперы Перселла «Дидона и Эней» и ария горько жалующейся на свою судьбу Памины из «Волшебной флейты» Моцарта.

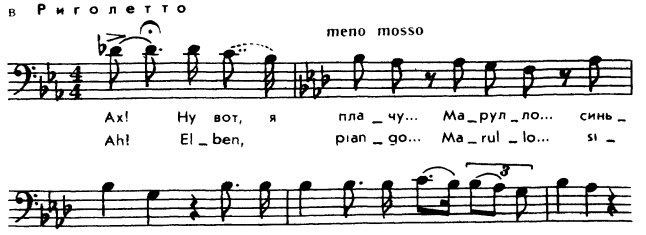
В процессе эволюции жанра lamento некоторые его признаки существенно видоизменялись. На смену монологу — лирическому излиянию скорбного чувства — приходит новая, динамическая форма lamento. Примером такого драматического lamento может служить ария Риголетто «Куртизаны, исчадье порока» (Верди «Риголетто»). В этой арии обнаруживается преемственная связь с традициями lamenti. Однако в отличие от классической арии lamento ее эмоциональное содержание более сложно и неоднозначно. Не обобщенно выраженный аффект безраздельной скорби, а живой трепет страдающей души, не страдательная пассивность жалобы, а полная гнева, отчаяния и надежды мольба — таков эмоциональный диапазон этой арии.

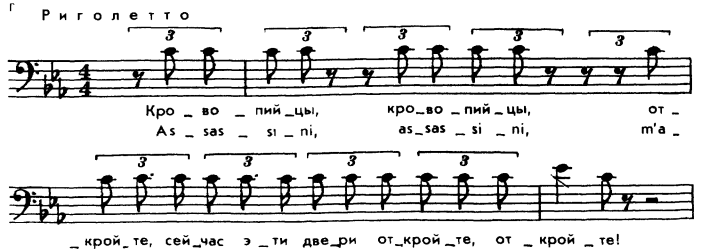
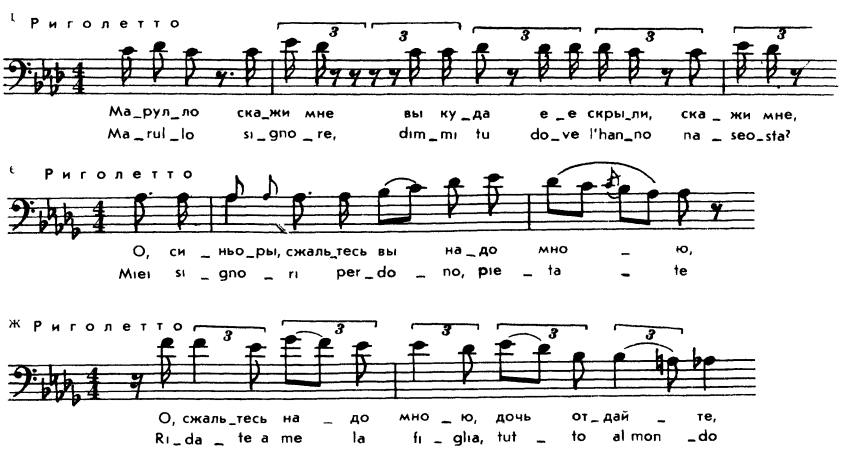
Мелодика арии, как и в классических lamenti, складывается из коротких прерывистых фраз, хореическая интонация вздохастона пронизывает всю вокальную партию. Однако мелодический строй этой арии не исчерпывается «слезными» интонациями lamenti.

199а **Andante, mosso agitato**

Дж. Верди. «Риголетто». II д.



б Риголетто

в Риголетто



г Риголетто



Столь же велико здесь и значение интонаций героического речитатива, патетической, ритмически активной декламации. Наконец, немаловажным представляется и изменчивость внутреннего движения мелодии, способной при неизменном темпе отразить контрасты широкого кантиленного распева и предельно возбужденной прерывистой речитации-мольбы, речитации-отчаяния.

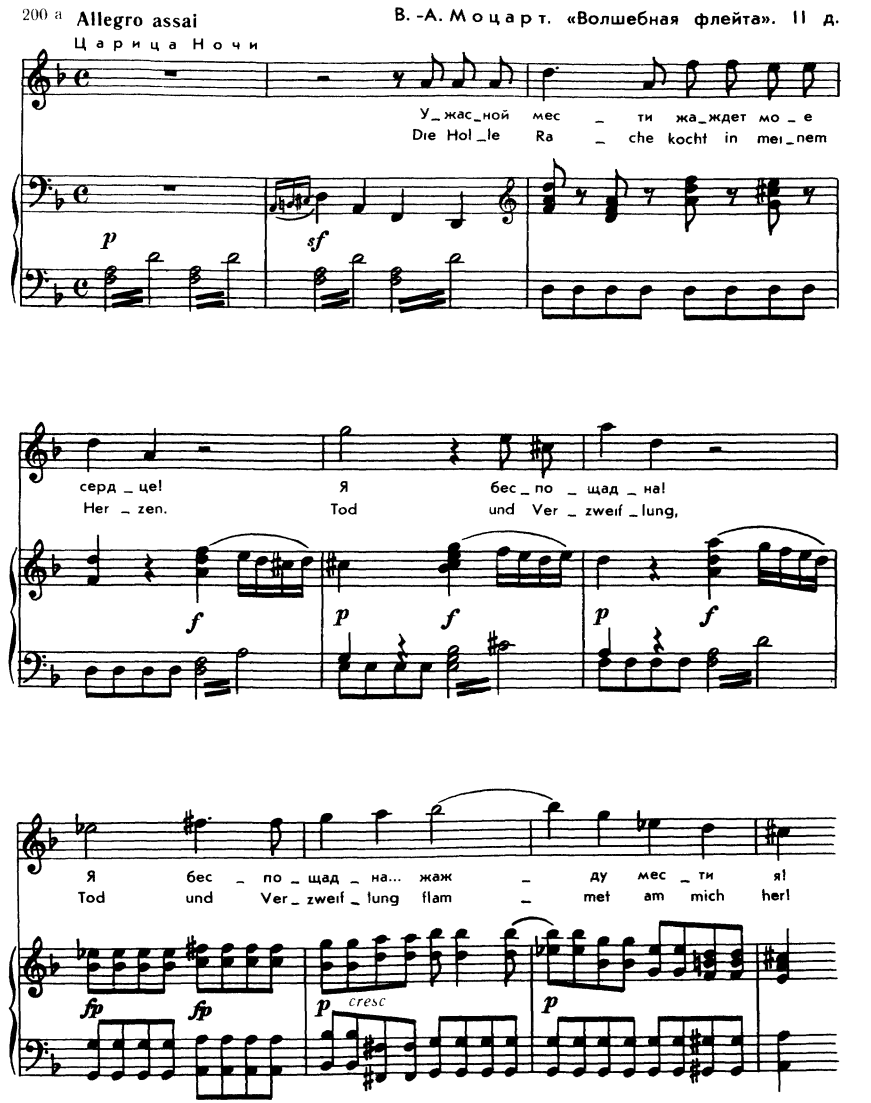
Целостный образ складывается не только на основе отмеченных выше контрастов мелодической линии, контрастны здесь и сольная и оркестровая партии. Смятенность, трепетность непрерывно пульсирующего оркестрового фона создают атмосферу драматической напряженности, которая по-иному окрашивает и жалобные и героические интонации солиста.

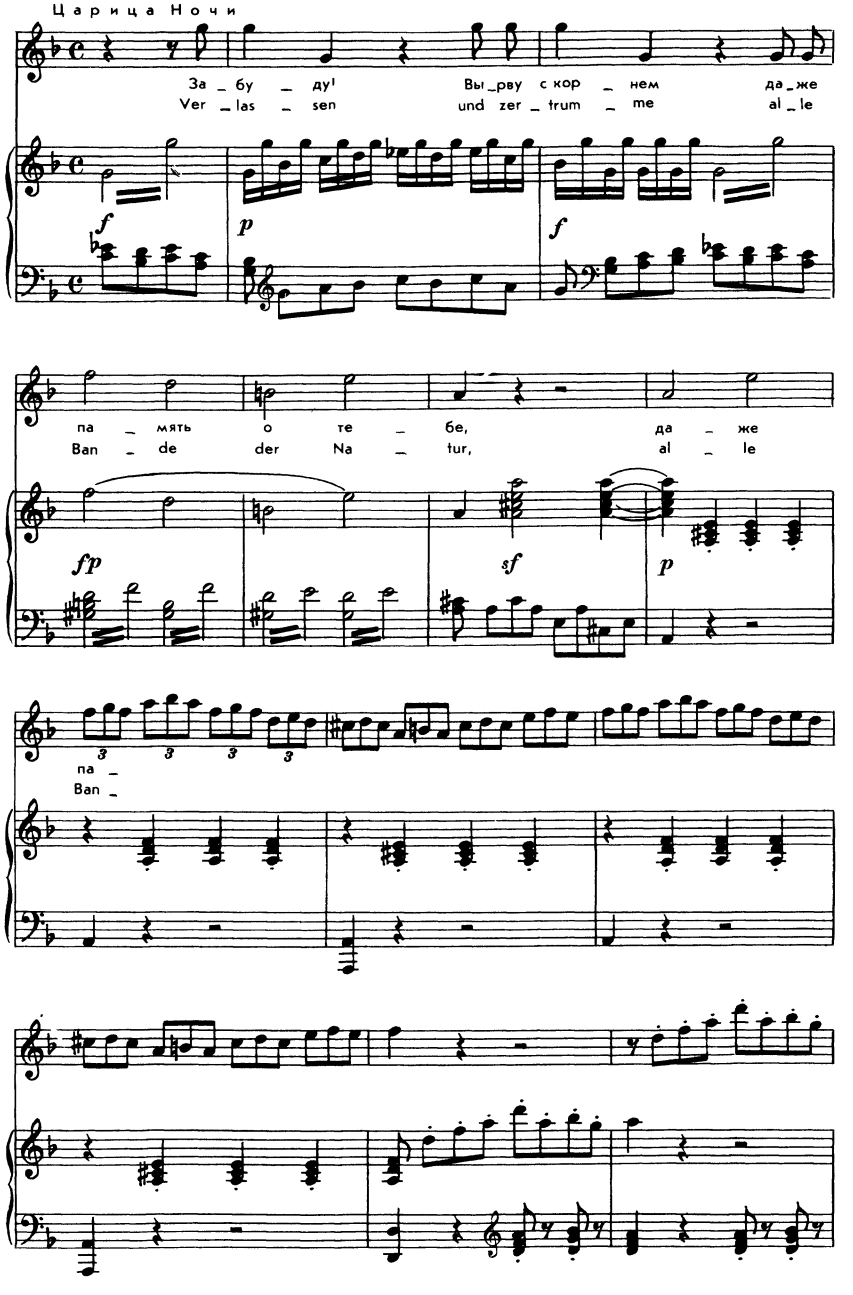
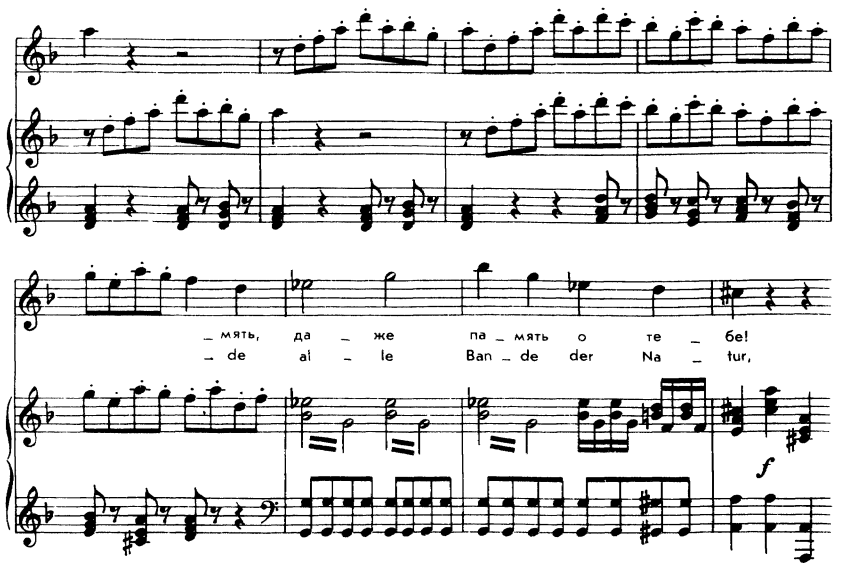
Устойчивый круг выразительных средств характерен и для «арии мести». Ее эмоциональное содержание — аффект гнева, ярости, неистовства, ревности. Тексты «арий мести» обычно были полны угроз, адских проклятий, заклинаний богов свершить роковое возмездие.

«Ария мести» занимала особое место в музыкальной драматургии классической оперы. В отличие от других «арий аффектов», которые опирались не столько на действие, сколько на образы внутреннего мира, «ария мести», выражая предельное душевное возбуждение, олицетворяла драматический поворот в музыке, мотивировку будущего действия. В ней была заключена идея драматургического конфликта.

Круг интонаций «арии мести» включал героико-фанфарные обороты (ходы по трезвучию), широкие скачки, патетические возгласы и виртуозную колоратуру (ноты мелкой длительности при быстром темпе, острые «стаккатные» звучания).

Классическим примером «арии мести» может служить вторая ария Царицы Ночи из «Волшебной флейты» Моцарта. В тематизме этой арии и жесткая пронзительность фанфарно-героических

интонаций, и неистовая стремительность достижения мелодических вершин, и чеканная непреклонность ритмов, и гневный пафос возгласов-заклинаний, и холодный блеск колоратур — все это рождает атмосферу высокого, священного ужаса перед демонической стихией зла.

Allegro assai

Царица Ночи

В музыке XIX века «ария мести» как таковая утрачивает свою актуальность. Однако традиции ее, устойчивая сфера выразительных средств сохраняют свое значение и в романтической опере. Преемственная линия лексики «арии мести» прослеживается, например, в партиях Азучены, графа ди Луны, Амнерис.

В «ариях аффектов» классицистской оперы соперничество слова и музыки разрешается в пользу абсолютного перевеса музыки над словом. Текст арий был кратким, предельно обобщенным и однообразным. Из оперы в оперу переходил один и тот же набор слов, например в арии lamento — «плакать» (piangere), «проливать слезы» (lagrimare), «вздыхать» (sospirare), «сжальтесь» (per pieta), «жестокая» (crudele), «томиться» (languire), «несчастный» (misero) и т. д.

Текст здесь служил лишь поводом для музыкального раскрытия аффекта, для широкого показа чувства в музыке. В музыке арий неоднократно повторялись одни и те же слова, фразы и музыкальное развитие обладало значительной независимостью от текста, а зачастую и совершенно отрывалось от него.

Выражение эмоциональных состояний в «ариях аффектов» XVII — первой половины XVIII веков было настолько обобщенным и типизированным, что существовала принципиальная возможность переноса арии из одной оперы в другую в пределах сходной драматической ситуации.

В опере конца XVIII столетия (у Моцарта) и в операх XIX века ария эмоционального состояния значительно индивидуализируется: ее связь с музыкальным контекстом оперы в целом становится более тесной и непосредственной, психологическая реакция

на те или иные драматические коллизии становится сложнее и неоднозначнее. Ария эмоционального состояния становится неотделимой от характера героя, его судьбы, от индивидуальной музыкальной драматургии и концепции произведения, его языка и стиля. Такова, например, исполненная душевной муки ария Любаши (Римский-Корсаков. «Царская невеста»).

Ария — портрет героя. Под понятием «ария-портрет» подразумевается тип характеристической арии, в которой композитор «крупным планом» представляет типические и индивидуальные свойства характера того или иного персонажа

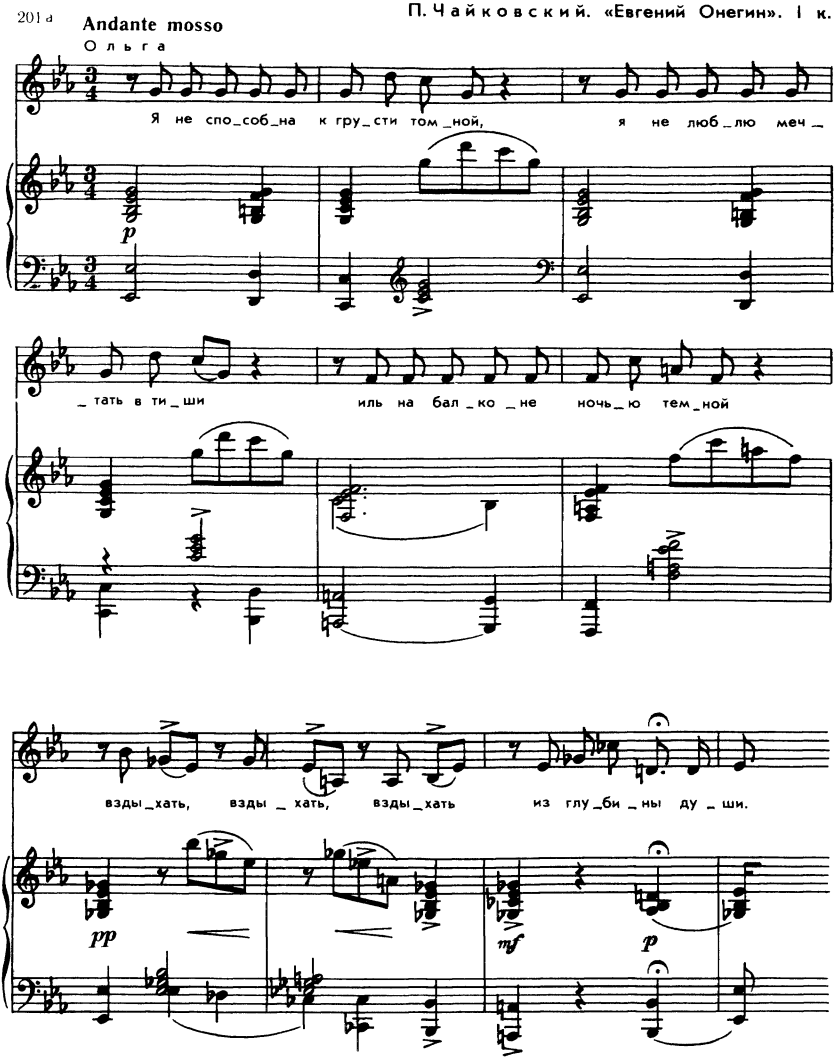
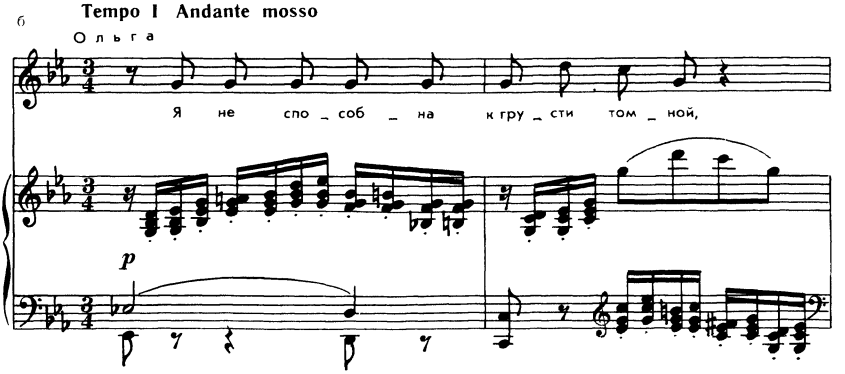
Портретны, характеристичны, например, арии труса и хвастуна Фарлафа (Глинка. «Руслан и Людмила»), ария живой, обаятельной и лукавой Розины (Россини. «Севильский цирюльник»), ария житейски трезвого и здравомыслящего Мельника (Даргомыжский. «Русалка»).

Истоки характеристической арии восходят к итальянской опере-buffa начала XVIII века. Здесь впервые раскрывается галерея образов, наделенных яркой и конкретной характеристичностью, хитрых и доверчивых, простодушных и напыщенных, хвастливых и находчивых и т. д. Впоследствии характеристическая ария становится важнейшим элементом реалистической оперной драматургии независимо от ее жанра. Этот тип арии обычно не исчерпывается выражением одного главенствующего чувства, как это характерно для арии «эмоционального состояния», а основывается на смене мыслей, чувств, состояний. И чем богаче внутренний мир героя, тем многообразнее принципы формирования его арии-портрета, тем изменчивее, контрастнее ее музыкальный тематизм, ее интонационное содержание.

Рассмотрим в качестве примера арию Ольги из «Евгения Онегина» Чайковского. Эта небольшая, скромная по размерам ария представляет интерес своей характеристической содержательностью. Через смену капризных и своенравных интонаций раскрывается образ Ольги, столь близкий пушкинскому: «подобна ветреной надежде, резва, беспечна, весела». Интонационное содержание этой арии богато свежими и неожиданными нюансами.

Начавшись в размеренном танцевальном движении («Я не способна к грусти томной») с менуэтными поклонами, смиренно-кокетливыми приседаниями, мелодия приходит к передразниванию «страдальческих вздохов», пародированию «ламентозных» интонаций.

Иронический смысл эти «вздохи» приобретают, разумеется, в контексте всей арии в целом. Трагический es-moll «вздохов» звучит слишком неожиданно и преувеличенно патетично. Ритмическая «сетка» здесь рвется — происходит переход (метрическая модуляция) в двухдольный размер, движение «вырывается из шор» танцевальности, но тотчас «благоразумно» устремляется к кадансу.

201 а

Средний раздел арии («Зачем вздыхать») также полон свежих, неожиданных поворотов. Исходное мелодическое зерно этого раздела развивается прихотливо и изменчиво. За ним следует каждый раз новое продолжение, новый поворот мелодии, неожиданно меняется и его тонально-гармоническое освещение: кажется, что невозможно предсказать, как поведет себя дальше исходный мотив. Изменчиво здесь все — фактура, мелодическое движение, модуляции. Однако при всей изменчивости, своенравии поведения заглавной интонации характер музыки остается неизменно свежим, светлым и ясным.

Реприза арии представляет исходный тематизм опять в новом свете — это легкое, шаловливое скерцо. Так в арии звено за звеном, мотив за мотивом вырисовываются штрихи к портрету Ольги — милого, юного, капризного, легкомысленного и одновременно благоразумного создания, чье сердце надежно защищено от тоски по идеалу и романтических иллюзий.

Ария-монолог. Ария-монолог — внутренняя речь героя, отключенная от внешнего действия. Содержание арии монологического типа как бы обращено от внешнего к внутреннему, к углубленному самоанализу, раскрытию тайных дум героя и обуревающих его чувств. В ариях монологического типа представлены сложные психологические процессы осмысления происходящего, созревает решение по поводу происходящих событий.

Само название этой разновидности сольного высказывания героя указывает на его сходство с монологом в драме. Примерами арии-монолога могут служить развернутые монологи Бориса Годунова, короля Филиппа (Верди «Дон Карлос»), «Кредо» Яго из второго акта «Отелло».

Строение арии монологического типа по сравнению с ариями эмоционального состояния обычно бывает свободным, сложным, иногда фрагментарным, а их тематизм более психологически детализированным. Здесь чередуются, сопоставляются и сталкиваются различные музыкальные образы, и последование их и развитие не всегда укладываются в рамки отстоявшихся, типических, замкнутых форм.

В вокальной партии арии-монолога декламационный и ариозный типы мелодики зачастую главенствуют. В этом отношении монолог существенно отличается от других типов арий, в которых господствует обобщенная мелодическая образность. Такой декламационный тип мелодики наиболее естественно отражает именно процесс размышления героя, напряженной работы его сознания.

Особое значение в ариях монологического типа приобретает оркестровое сопровождение. Оно скрепляет разрозненные декламационные реплики голоса, способствует созданию единой линии

развертывания формы, укрупняет ее, подчеркивает и разъясняет контрасты настроений, образов, сокрытых в тайниках души героя.

Широкая распевная мелодика, кантилена также может быть использована в ариях-монологах. Однако несмотря на выразительность и драматургическую значимость этих кантиленных мелодически обобщенных разделов они зачастую остаются лишь эпизодами в сквозном развитии формы монолога.

По своему содержанию арии монологического типа могут представлять свободный, ассоциативный «поток сознания» либо процесс размышления с настойчивым утверждением, возвращением одной навязчивой мысли, состояния.

К первой разновидности монологов можно отнести монолог Бориса Годунова в сцене коронации, ко второй «Кредо» Яго, монолог Бориса Годунова в тереме.

Так, первый монолог Бориса «Скорбит душа» совершенно «отрешен» от праздничной декоративности сцены коронации. В нем дана лишь завязка психологической драмы царя-убийцы — контраст темных, мучительных предчувствий («эхо» нечистой совести) и возвышенных, благородных упований и надежд.

Напротив, в «Кредо» Яго можно говорить о своеобразной психологической «доминанте» этого монолога. Психологическая сложность его заключается также в том, что Яго ищет опору-оправдание своим низменным помыслам в дерзкой философии всеобщего отрицания, в утверждении тленности всего сущего. Яго «заслоняется тенью Мефистофеля»,— низменное выступает в обличье грандиозного, универсального, вселенского зла. Именно поэтому в музыкальном развитии монолога особое значение приобретает тематизм демонического скерцо и жуткий и вместе с тем величавый мотив-тезис бренности жизни.

Ария, непосредственно включенная в действие. Эта разновидность арий представляет собой прямую речь героя, непосредственное обращение к реальным собеседникам с целью побуждения их к тому или иному активному действию, поступку, решению.

В действенных ариях при сохранении контуров целостной музыкальной формы арии-номера нередко используются реплики хора или ансамбля, вставные хоровые или ансамблевые эпизоды. Однако эти реплики и эпизоды не разрушают единство и целостность формы сольного высказывания героя, они появляются на границах разделов формы либо сопровождают и присоединяются к ведущему голосу, не оспаривая главенствующей роли солиста.

Целостная форма арии, таким образом, оказывается как бы рассредоточенной, а драматургия номера приобретает многоплановость, характерную для композиции сцены. Нередко ария остается незамкнутой и непосредственно переходит в действие.

Примером такой арии, непосредственно включенной в действие, может служить ария Вани у посада (Глинка «Иван Сусанин»). В этой арии размышление, повествование, обрисовка эмоциональных состояний неразрывно связаны с действенным реше-

нием: Ваня не только скорбит перед воротами спящего посада, но и будит воинов, предупреждая о грозящей опасности, призывая к бою.

Арию Вани предваряет речитатив, который играет большую роль в создании эмоциональной атмосферы сцены. Собственно же ария написана в сложной двухчастной форме, каждый из контрастных разделов которой представляет собой два варьированных куплета. Ее первая часть — скорбная молитва, вторая — боевая песня. Однако традиционная форма двухчастной арии включена в действенный контекст. Ее контрасты мотивированы развитием действия. Между ее двумя контрастными разделами находится сцена пробуждения посада, слышны голоса хора. Надежда рождает новый героический порыв Вани, что в итоге приводит ко второй части арии — его боевой песне, прерываемой репликами хора. Во втором куплете хор присоединяется к солисту — героический порыв мальчика увлекает воинов. Таким образом, в этой сцене элементы двухчастной арии сочетаются с динамикой свободно скомпонованной сцены.

Как отмечалось выше, в арии, непосредственно включенной в действие, может участвовать не только хор, но и ансамбль главных действующих лиц. Такова первая ария Донны Эльвиры из «Дон-Жуана» Моцарта. В основе этого номера — двухчастная композиция сонатной формы без разработки. Реплики Дон-Жуана и Лепорелло, которые становятся невольными свидетелями излияний горестных чувств Эльвиры, даны как бы за пределами основных разделов формы: после завершения экспозиции арии и в конце репризы появляется цепь контрастных дополнений — комментариев невидимых свидетелей. Это и звучащие то с сочувствием, то с восторгом и вожделением возгласы Дон-Жуана, это и скептические реплики Лепорелло. Таким образом, в самой форме арии раскрывается ее сценическая ситуация и дается ключ к режиссуре сцены.

Оперная ария может занимать различное положение в драматургии акта и оперы в целом. Следует различать так называемую «выходную» арию — первое знакомство слушателей с героем, своеобразную экспозицию его образа — и арию-кульминацию сцены, кульминацию в развитии образа, иногда совпадающую с развязкой драмы.

Начальная экспозиция порой характеризует лишь одну главенствующую сторону персонажа. Такова, например, выходная ария (каватина) Фигаро из первого действия «Севильского цирюльника» Россини.

В арии-кульминации сцены, кульминации в развитии образа подчеркивается итоговый смысл процесса становления образа. Такова величавая в своей скорби, исполненная возвышенного этического пафоса предсмертная ария Сусанина из четвертого действия оперы Глинки.

Внутреннее строение арии, ее форма, тематизм и особенности развития, наличие или отсутствие ярких тематических контрастов во многом обусловлены как особенностями характера того или иного героя, так и общей драматической ситуацией сцены.

Арии могут быть написаны в самых различных формах: куплетной, трехчастной da capo, трехчастной с динамической репризой, сложной двухчастной, рондо, сонатной, сквозной. Формы эти всегда зависят от драматургического замысла композитора. И чем проще, однозначнее композитор трактует тот или иной образ, тем проще и форма арии этого героя. Как пример можно привести арию Герцога в четвертом акте оперы «Риголетто» («Сердце красавиц»). Построенная в куплетной форме с буквальным повторением материала, с нарочито примитивным аккомпанементом, она отражает одно состояние: радость бездумного наслаждения жизнью неглубокого, но блестящего и внешне обаятельного человека. Точно так же для арий, посвященных раскрытию какого-либо одного доминирующего чувства, характерна трехчастная форма da capo. Тематический материал таких арий не бывает контрастным и представляет как бы различные оттенки одного состояния. Возвращение к главному образу арии обычно не претерпевает никаких изменений.

В этом отношении показательна трехчастная ария Фауста («Привет тебе, приют священный») в сцене в саду. Общий тон умиления и растроганности не нарушается в средней части, тематически она не контрастирует с заглавной темой, которая лишь оттеняет и усиливает основное настроение в репризе.

Неоднократное возвращение к одной господствующей идее в форме рондо также отражает основное доминирующее чувство той или иной арии. Это постоянное возвращение к мысли о любимом женихе в рондо Антóниды («Иван Сусанин»), это и выражение безудержной радости Фарлафа, который, потеряв голову от неожиданной удачи, беспрерывно твердит одно и то же («Руслан и Людмила»).

Для многостороннего показа образа во всем его богатстве, сложности и противоречивости композиторы обычно используют формы, основанные на противопоставлении нескольких контрастных тем, образов.

Так, в двух контрастных аспектах раскрывается образ в арии, написанной в сложной двухчастной форме, основанной на смене медленного и быстрого движения. Например, в первой арии Царицы Ночи из «Волшебной флейты» Моцарта героиня предстает одновременно и как любящая, страдающая мать, и как холодная, мстительная повелительница царства тьмы.

В нескольких ракурсах характер героя, его состояние раскрываются и в ариях, написанных в сонатной форме. Образцы использования сонатной формы в оперной арии можно найти у Моцарта, в частности в ариях Илии из «Идоменея». В сонатной форме написана «большая концертная» ария Констанцы («Похищение из

сераля» Моцарта), а также ария Гюона из «Оберона» Вебера. Выдающимся примером использования сонатной формы в вокальной музыке является ария Руслана.

Однако для выражения особо конфликтных состояний, душевного смятения, внутреннего разлада композиторы часто употребляют свободные, сквозные формы, состоящие из нескольких контрастных разделов. Особенности строения таких форм, как правило, диктуются логикой драматургического развития. Такова, например, ария Аиды «Вернись с победой к нам» из первого действия оперы Верди, которая состоит из вступительного речитатива и четырех контрастных разделов, связанных, однако, единой линией сквозного развития формы. В этой арии в душе героини происходит мучительная борьба. Любовь к родине, к отцу и любовь к Радамесу непримиримы. Не в силах сделать выбор, Аида молит богов послать ей смерть — таков исход этой борьбы.

Ария — основная и самая емкая по своему содержанию, но не единственная форма сольного высказывания героя в опере. Разновидностью сольных форм высказывания являются ариозо, ариетта, каватина, песня.

Ариозо — сольное высказывание, обычно непосредственно включенное в действие (обращение, ответ). Следствием этой более непосредственной включенности в действие являются небольшие масштабы, зачастую разомкнутость, незавершенность формы, ее гибкость, свобода, иногда контрастные смены характера музыки в условиях небольшой формы.

Замкнутые по форме ариозо пишутся преимущественно в простых формах (период, простая трехчастная). Примером замкнутого ариозо, написанного в простой трехчастной форме, является ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга» из I картины «Евгения Онегина» Чайковского.

Разомкнутые ариозо могут быть написаны в сквозной форме (как, например, ариозо Ольги из «Псковитянки» Римского-Корсакова). Иногда форма ариозо остается незавершенной. Таково прерванное (приход Графини) на кульминации ариозо Германа «Прости, небесное создание» (II картина «Пиковой дамы» Чайковского).

Ариетта (малая ария) — сольный номер, раскрывающий, как правило, одно эмоциональное состояние. Для ариетты характерны законченность и небольшие размеры, использование преимущественно простых форм. Такова ариетта Снегурочки из Пролога одноименной оперы Римского-Корсакова. Ее скромные размеры, непосредственность высказывания идеально соответствуют целомудренности образа Снегурочки, ее нетронутости, чистоте.

Каватина — разновидность сольного высказывания, основанная преимущественно на мелодии распевного, кантиленного типа. Склад каватины, фактура оркестрового сопровождения часто подчеркивают ее песенные черты. Темп на всем ее протяжении единый. Подобно ариетте, каватина — замкнутый номер, написанный в той

или иной простой форме. Однако в некоторых случаях (в операх Моцарта, Россини) формальные различия между каватиной и арией установить трудно, и речь может идти главным образом о различиях в характере музыки. Примеры использования этой формы в опере: Римский-Корсаков — «Снегурочка», каватина Берендея; Бородин — «Князь Игорь», каватина Владимира Игоревича.

Для раскрытия внутренней жизни действующего лица, а иногда и в качестве косвенной его характеристики композиторы пользуются и жанром песни. В этом случае действующие лица как бы цитируют чужой готовый музыкальный и словесный материал и в то же время делают его «своим» через свое личное к нему отношение. Разновидности песенных жанров в опере: серенада, застольная, колыбельная, плач, протяжная, используемые в конкретной, драматургически оправданной ситуации, становятся яркими средствами образной характеристики героев. В этих песенных жанрах таятся огромные возможности обобщения, выявления типического, общезначимого.

Таковы, например, песня Галицкого и плач Ярославны из «Князя Игоря» Бородина, обе песни Варлаама из «Бориса Годунова» Мусоргского, колыбельная Волховы из «Садко» Римского-Корсакова, «Песня об иве» из «Отелло» Верди.

Связь жанра песни с драматической ситуацией может быть прямой и по контрасту. Примером прямой связи песни с драматической ситуацией является Сегидилья из второго действия оперы Бизе «Кармен». Примером связи жанра песни по контрасту с драматической ситуацией сцены является «Колыбельная» Марии над трупом казака из оперы Чайковского «Мазепа».

§ 3. АНСАМБЛЬ

А н с а м б л ь — оперная форма, специфичность которой заключается в одновременности вокального высказывания нескольких действующих лиц. Так же как и в арии, в оперных ансамблях происходит раскрытие и обобщение характеристик, эмоциональных состояний героев, драматической коллизии сцены.

По своей структуре, по своим драматургическим функциям и по местоположению в композиции оперного акта оперные ансамбли очень разнообразны. Ансамбли различаются в зависимости от количества участвующих в них голосов. Наиболее скромная по своему составу ансамблевая форма — дуэт.

Наряду с этой, широко распространенной ансамблевой формой особое распространение в опере получили также терцеты, квартеты, квинтеты, секстеты и т. д. Реже встречается такая ансамблевая форма, как децимет. Как пример использования этой ансамблевой формы можно привести децимет из первого действия «Чародейки» Чайковского.

По своим драматургическим функциям ансамбли могут быть связаны с узловым моментом действия, воплощающим основной конфликт, основную идею произведения.

С другой стороны, ансамбль может быть связан и с выражением частной сценической ситуации.

В первом случае ансамбль зачастую выступает либо в роли завязки основного конфликта, основной идеи произведения, либо в роли развязки действия. Такого рода ансамбли появляются в узловых моментах развития действия, когда обнаруживается взаимосвязанность судеб главных действующих лиц, единство или противоречие их интересов.

Примером трактовки ансамбля в качестве завязки основного конфликта оперы может служить квинтет «Мне страшно» из I картины «Пиковой дамы» Чайковского. Именно в этом ансамбле — первой встрече всех участников будущей драматической коллизии — открывается тайная, еще не обнаруженная в действии взаимосвязь судеб героев. Этот жуткий статический момент — «нервный узел» первого акта, своего рода «сфинкс» — роковое предначертание будущей катастрофы.

Композитор сознательно растянул это событие (встречу героев) во времени, подобно тому как в киноленте вдруг останавливают какой-то кадр, приблизив его крупным планом с целью фиксации внимания зрителя на определенном важном моменте действия.

Иную драматическую функцию имеют ансамбли, связанные с выражением частной сценической ситуации. Такие ансамблевые сцены могут обрисовывать бытовую среду, обстановку, в которой протекает сценическое действие, они создают эмоциональный фон, на котором развертывается драматическая коллизия произведения.

Зачастую такого рода ансамбли приближаются по своей функции к вставному номеру или к хору. Так, пасторальный дуэт Лизы и Полины, открывающий II картину «Пиковой дамы», обрисовывает окружающий Лизу идиллический быт, этот номер противопоставлен будущим напряженным лирическим сценам.

В отдельных случаях противопоставление этих двух драматургических функций ансамбля (выражение основного конфликта, основной идеи произведения и выражение частной сценической ситуации) весьма условно. В такого рода ансамблях эти функции могут быть совмещены. Таков квартет «Слыхали ль вы?» в начале I картины оперы «Евгений Онегин». Этот квартет одновременно и обрисовка ларинского патриархального быта, и зерно будущего конфликта оперы. Элегический романс-дуэт сестер в варламовском стиле и прозаическая беседа Лариной с няней представляют собой своеобразную перекличку старости и младости. Внутренняя сущность этого квартета — противопоставление ожидания, романтической тоски по счастью и смирения, незатейливой философии «привычки».

В использовании ансамблевых форм можно наметить два главенствующих принципа сочетания голосов действующих лиц: принцип ансамбля-диалога и принцип ансамбля-согласия.

Композитор может либо контрастно противопоставить, разъединить вокальные партии в ансамбле и придать его музыке многоплановое и конфликтное развитие, либо, напротив, объединить их под знаком одного господствующего эмоционального состояния. В этом случае характеристики героев, их вокальные партии обобщаются в главенствующем мелодическом образе.

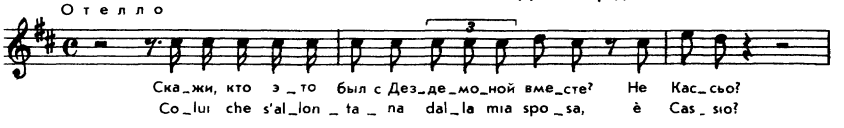
Драматургическая роль ансамблей первого типа — развитие действия, столкновение характеров. Драматургическая роль ансамблей второго типа — эмоциональное обобщение, итог развития действия.

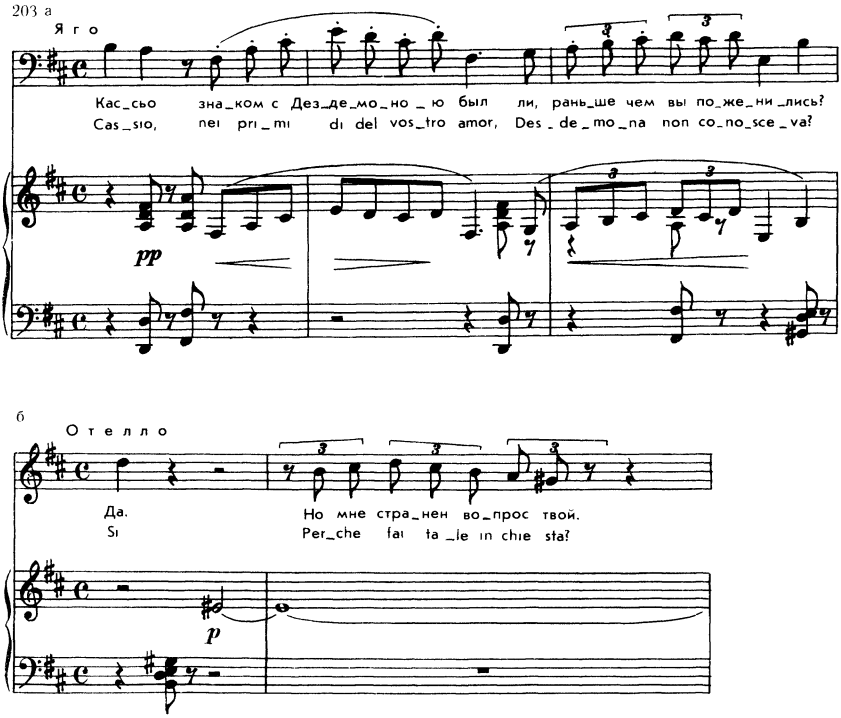
Ансамбли-диалоги раскрывают процесс реального внешнего действия, сценического общения героев. Напротив, ансамбли-состояния, ансамбли-согласия отключены от внешнего действия. Это — внутренняя речь героев, показанное как бы крупным планом то или иное эмоциональное состояние, переживание, реакция действующих лиц на предшествующие события.

Примеры ансамблей первого типа — диалог Отелло и Яго из второго действия оперы «Отелло», дуэт Леоноры и графа ди Луна из третьего действия «Трубадура» Верди. Примеры ансамблей второго типа — канон «Какое чудное мгновенье» из первого действия «Руслана и Людмилы» Глинки, квартет из второго действия «Царской невесты» Римского-Корсакова.

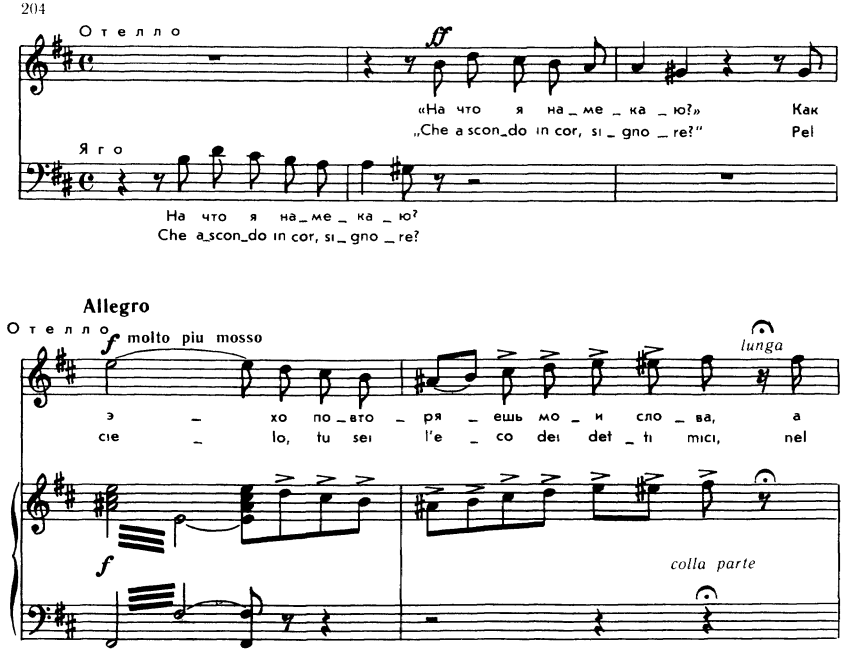
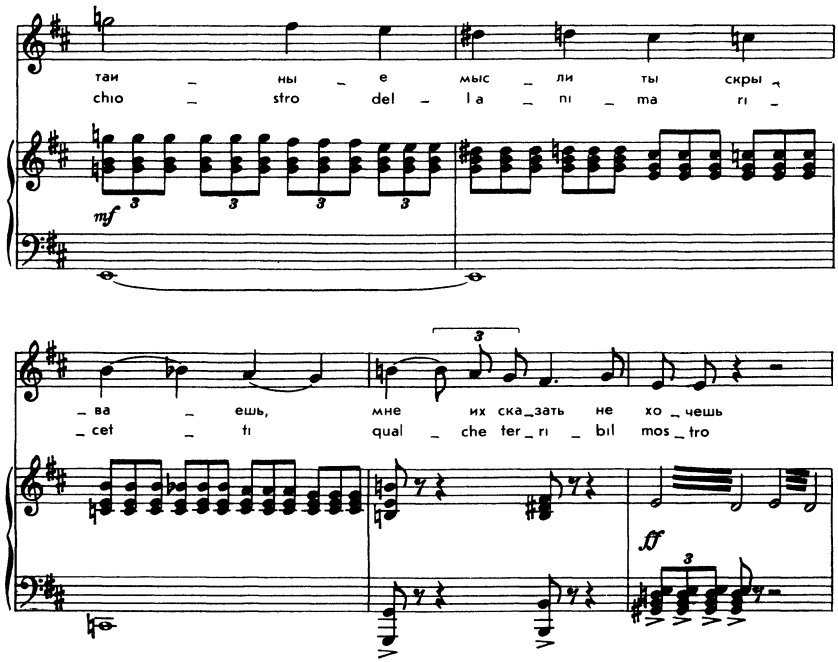
Дуэт Отелло и Яго — одна из ключевых сцен оперы, завязка ее конфликта. Именно здесь впервые Яго выступает как искусный и расчетливый режиссер трагедии, постепенно внедряя ревнивые подозрения в доверчивое сердце Отелло, ослепляя его разум. Именно в этой сцене Отелло перестает существовать как личность — отныне он во власти темной, слепой стихии ревности, игрушка в руках Яго. Это сквозная по своему строению сцена состоит из ряда контрастных фрагментов, в которых шаг за шагом в столкновении двух характеров — коварства и доверчивости, холодного, безжалостного расчета и открытой страстности — раскрывается постепенное подчинение Отелло злой воле Яго.

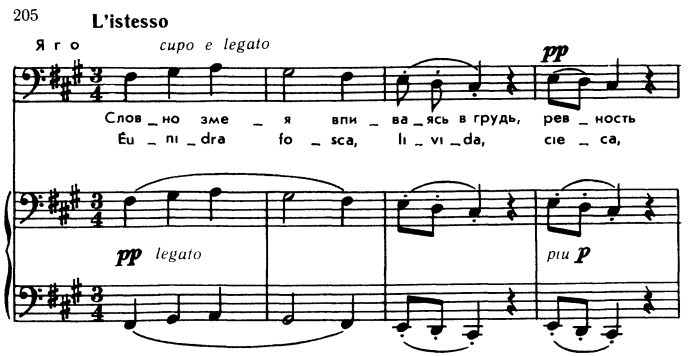
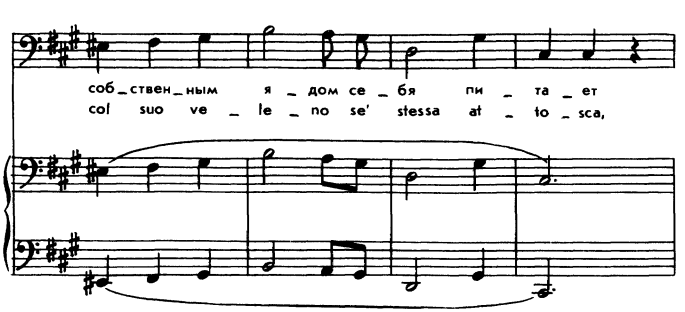
Первый раздел дуэта — речитативная сцена, в которой интонационно противопоставлены партии Отелло и Яго. Притворная сердечность, сочувственность и вкрадчивость характеристических интонаций Яго контрастирует с нейтральным интонационным строем речитатива secco в партии Отелло.

202 Дж. Верди. «Отелло». II д.

В конце этого раздела Отелло (как эхо) подхватывает интонацию Яго («Что скажешь?») и включается в атмосферу доверительной беседы, тон которой задает Яго.

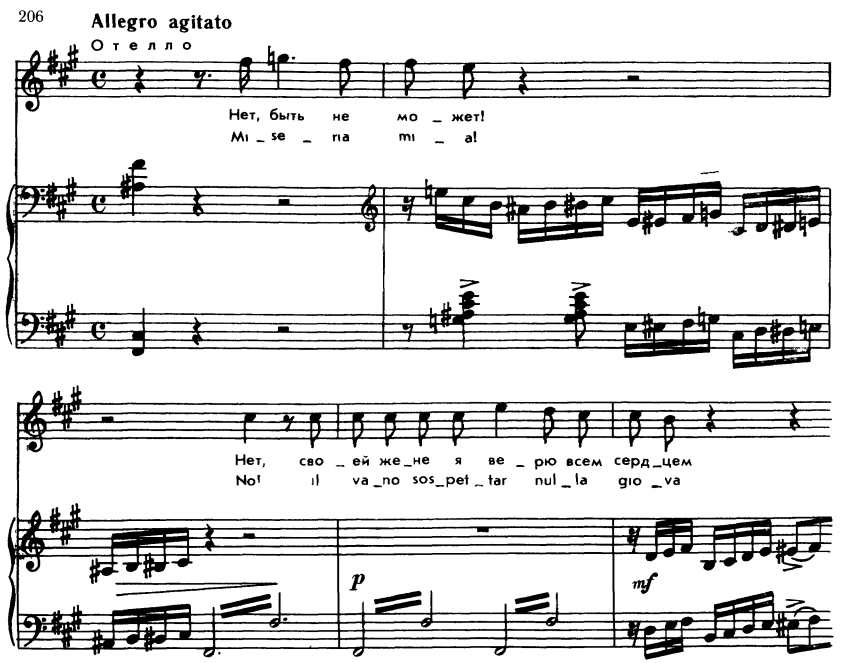
Так начинается второй раздел дуэта. Яго задает Отелло вполне невинный вопрос: «Кассио знаком с Дездемоною был ли раньше, чем вы поженились?» Однако в музыке этот вопрос интонируется необычно. Звучит прекрасная, широкая мелодия-кантилена, которая неожиданно обрывается и не имеет желанного для слуха продолжения. Вопрос задан так, с такой интонацией и с таким расчетом, что собеседник невольно оказывается в плену. Не поддаться его тону невозможно, как невозможно не продолжить, не подхватить эту прекрасную, полную обаяния и благородства мелодию. Ответ Отелло — развитие и переинтонирование концовки темы Яго, но переинтонирование ариозно-речитативное.

В отличие от интонаций эмоционально-нейтрального речитатива secco в начале дуэта в этой речитативной фразе уже содержится определенная эмоциональная реакция — удивление Отелло. Паутина, которой Яго оплетает Отелло, тонка, и интонационные нюансы их диалога психологически сложны и неоднозначны. Этот раздел дуэта по его интонационной драматургии можно было бы назвать дуэтом согласия. Здесь нет резкого интонационного

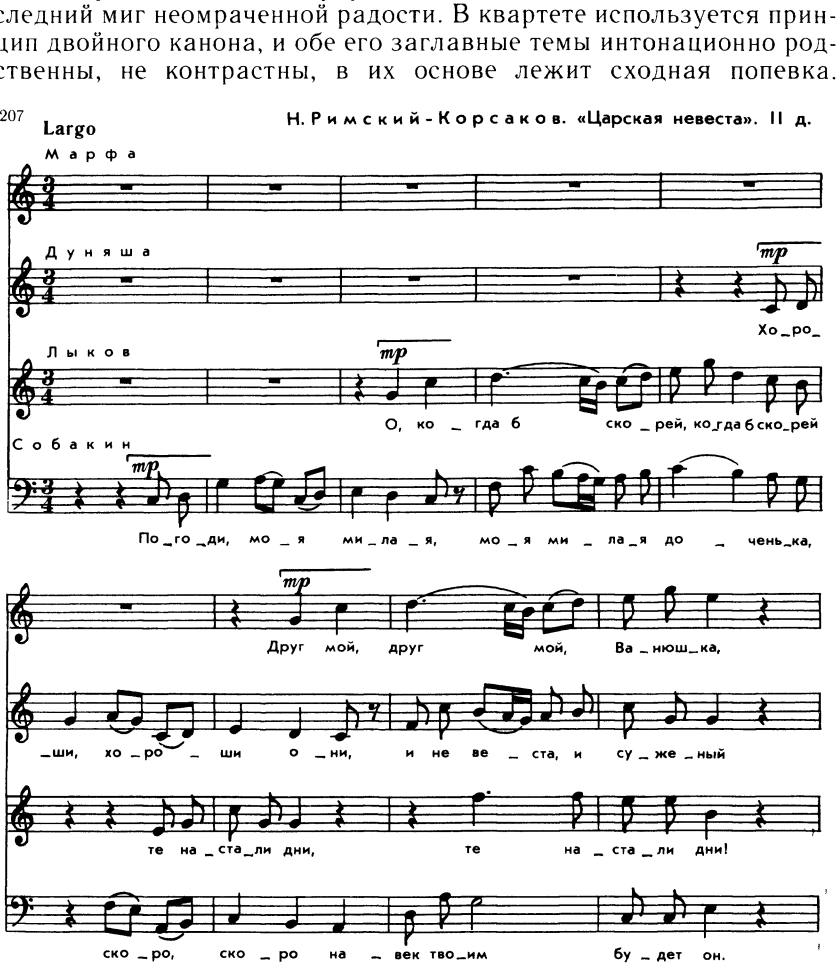
противопоставления, внешне выраженного конфликта характеров, напротив, в его основе — вариантное развитие одного тематического зерна. За внешним согласием этого раздела дуэта, в нюансах произнесения интонации обнаруживается его психологическая конфликтность. В итоге этого психологического поединка невозмутимость и спокойствие Отелло нарушены.

Следующий, третий раздел ансамбля — эмоциональная реакция Отелло, неистовый взрыв бешенства, расчетливо подготовленный Яго. Интонационно этот эпизод цепляется за последнюю фразу предшествующего раздела «На что ты намекаешь?», которая многозначительно повторяется Яго («На что я намекаю»). Однако характер и развитие этой фразы в третьем эпизоде дуэта совершенно иные. Тон Отелло повелителен, страстен и гневен. Нисходящая интонация предшествующего раздела приобретает совершенной иной, драматический характер. Изменяется ее ритмосинтаксическое и интонационное содержание. Она звучит в напряженной тесситуре, в быстром темпе, на фоне возбужденной пульсации оркестрового сопровождения, и наконец, что особенно существенно, заглавная нисходящая интонация имеет здесь иное продолжение: неистовый, стремительный взлет и внезапный обрыв в первый раз и повелительный, властный каданс во второй.

Следующая стадия этого раздела дуэта — переинтонирование фразы Яго «вам я предан всем сердцем» Настойчивая требовательность Отелло («Ну так будь откровенен») — смысл и содержание этого фрагмента дуэта Однако и эта волевая реакция Отелло инспирирована Яго Героические интонации Отелло звучат как бы по его подсказке И наконец, решающий исход этого психологического поединка — многозначительная сентенция Яго о ревности Мрачно-торжественный характер этого эпизода, звучание голоса с унисонным сопровождением оркестра — все это создает впечатление почти магнетической, незримой силы внушения, которой Яго окончательно побеждает Отелло



Рассуждение Яго о ревности в тот момент, когда все чувства Отелло напряжены до предела, становится последней каплей яда — отныне душа Отелло во власти демонов ревности.

Заключительный раздел дуэта — страдальческие, беспомощно мятущиеся декламационные реплики Отелло. Характер музыки этого раздела противоречит произносимому тексту («Нет, своей жене я верю всем сердцем»). Вопреки произносимому тексту музыка имеет крайне взволнованный, смятенный характер.

Иные принципы сочетания голосов характерны для **ансамблей согласия**. Рассмотрим в качестве примера квартет из второго действия «Царской невесты». Драматургическая функция кварте-

та — лирическая постановка действия, эмоциональное состояние — предвосхищение будущего семейного счастья. Это — последний миг неомраченной радости. В квартете используется принцип двойного канона, и обе его заглавные темы интонационно родственны, не контрастны, в их основе лежит сходная попевка.

Сценическая ситуация и драматургическая функция ансамбля (эмоциональное обобщение) обуславливает и специфический принцип согласования вокальных партий, объединения их под знаком главенствующего мелодического образа. Имитационные приемы развития подчеркивают тождественность мыслей и чувств героев, способствуют созданию единой эмоциональной атмосферы, атмосферы гармонии и неомраченной радости.

Принцип двойного канона не выдерживается в этом квартете до конца. В процессе развития ансамбля переклички голосов становятся более свободными и одновременно интонационно еще бо-

лее сближаются, подводя к гимнической кульминации — утверждению заглавной темы квартета.

В целом квартет написан в простой замкнутой трехчастной форме с динамической репризой и в своем развитии не содержит существенных контрастов — господствует одно настроение, один общий для всех эмоциональный строй. Однако каждый из разделов квартета вносит свои оттенки в этот цельный, развертывающийся под знаком одного настроения номер.

Так, средняя часть квартета (a-moll, т. 12) — нежное и трепетное обращение Марфы: «Друг мой, Ва́нюшка, ненаглядный свет!» — выделяется своим более взволнованным, элегическим настроением. Фактура и склад оркестрового сопровождения в этом разделе меняются: вместо торжественности совместного полифонического пения — сольные реплики голосов на фоне непрерывно пульсирующего оркестрового аккомпанемента. Новую эмоциональную окраску музыка середины приобретает в предыктовом, непосредственно подготавливающем репризу, разделе («Как любить, ласкать тебя стану я»).

Поступенное восхождение, открытая устремленность интонаций вверх во всех голосах, интенсивность и частота полифонических имитаций (вступлений голосов с одной темой) на фоне длительного доминантового органного пункта в басу — все это вносит в этот, в целом торжественый по своему характеру квартет оттенок трепетности, восторженности. Чувства героев наполнены радостным ожиданием будущего счастья.

Реприза ансамбля — торжественный величальный гимн — кульминация всей формы и утверждение заглавного тематизма квартета. Обе темы двойного канона утверждаются в репризе, они звучат в сопрано (в партии Марфы) с аккордовым сопровождением. Вторая тема канона теперь звучит как естественное продолжение первой — обе темы сливаются, выстраиваются в одну линию, превращаются как бы в одну широкую тему-мелодию.

Длительное, многократное распевание кадансовых прощальных интонаций в конце подчеркивает также обособленность квартета, еще больше замедляет и останавливает сценическое время, переводя его целиком из плана внешнего действия в план эмоционального переживания.

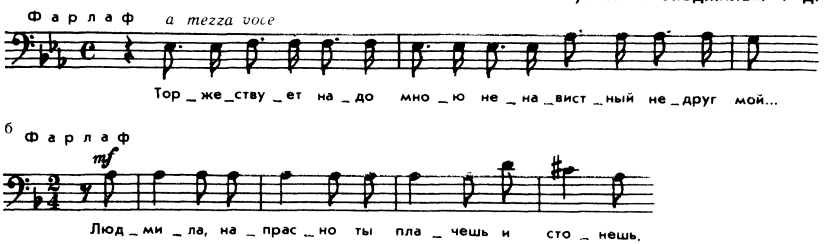
Ансамбль, как и ария, представляет богатые возможности для раскрытия и обобщения характеристик действующих лиц. В ансамбле композитор зачастую дает дополнительные штрихи к портрету того или иного действующего лица.

Иными словами, совместное пение в ансамбле не снимает индивидуальную манеру высказывания, характерную для того или иного персонажа, напротив, в ансамблях зачастую происходит индивидуализация характеристик действующих лиц.

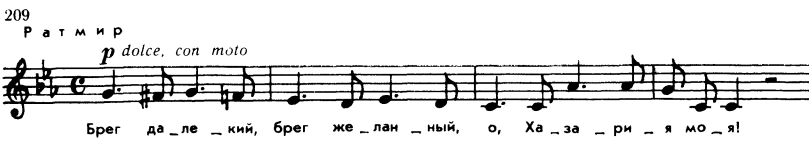
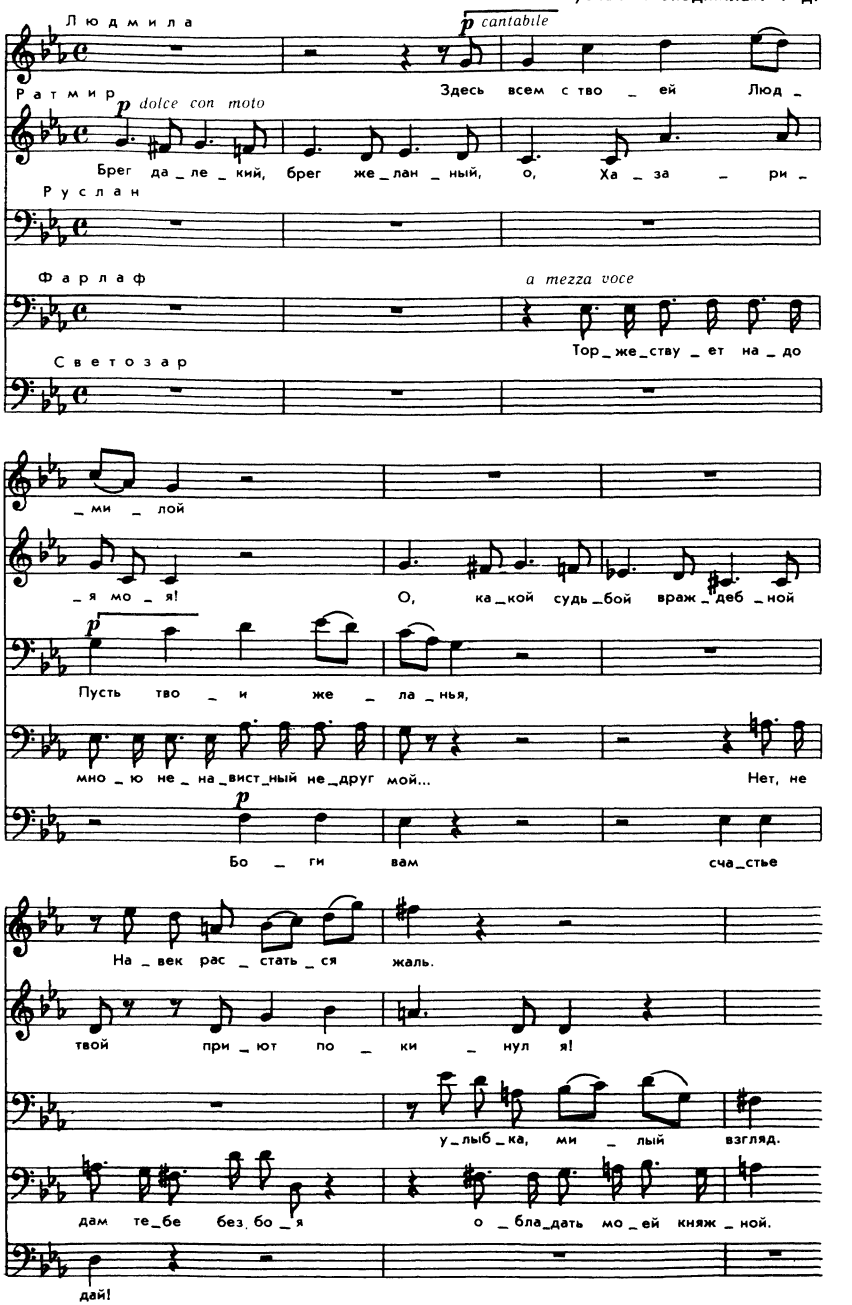
Индивидуализация характеристик и, в связи с этим, контрастное противопоставление (в диалоге или единовременно) вокаль-

ных партий действующих лиц обычно сочетается в ансамбле с противоположной тенденцией: именно в ансамбле раскрывается «расстановка сил» как в данной конкретной сценической ситуации, так и в коллизии всего произведения. Именно поэтому в *оперных ансамблях обычно контрастируют и противопоставляются партии одних действующих лиц и в то же время объединяются, группируются вокальные партии других.* Рассмотрим в качестве примера квинтет из финала первого действия «Руслана и Людмилы» Глинки (№ 3). В этом квинтете особенно выделяются своей яркой характеристичностью партии Ратмира и Фарлафа.

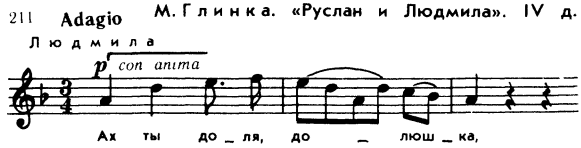
Партия Фарлафа по своему интонационному типу приближается к классической скороговорке баса в опере-buffa.

208 а М. Глинка. «Руслан и Людмила». I д.

Основные характеристические штрихи в его партии: настойчивая, туповатая скандовка — репетиция одного тона, мелодическое однообразие и бедность, исполнение a mezza voce Этот круг выразительных средств отличает интонационную характеристику Фарлафа во всей опере в целом и концентрируется в его рондо. Однако впервые характер Фарлафа — труса, болтуна, самодовольного и завистливого толстяка — раскрывается именно в этом квинтете.

Интонационная характеристика Ратмира, его томность и чувственность раскрываются в изысканных, волнистых линиях кантилены. Изнеженные полутоновые интонации, мерцающие, изменчивые ладовые нюансы, баюкающая мерность и плавность ритмики — этот круг выразительных средств характерен для мелодики Ратмира в опере в целом, а также для музыки «чародейств» Наины (для Персидского хора, в частности).

209

Яркой портретной характеристичности партий Фарлафа и Ратмира противопоставлены интонационно более обобщенные партии Светозара, Людмилы и Руслана.

Людмила
p cantabile
Ратмир
Здесь всем с тво _ ей Люд _
p dolce con moto
Брег да _ ле _ кий, брег же _ лан _ ный, о, Ха _ за _ ри _
Руслан
Фарлаф
a mezza voce
Тор _ же _ ству _ ет на _ до
Светозар
_ ми _ лой
_ я мо _ я! О, ка _ кой судь _ бой враж _ деб _ ной
p
Пусть тво _ и же _ ла _ нья,
мно _ ю не _ на _ вист _ ный не _ друг мой... Нет, не
p
Бо _ ги вам сча _ стье
На _ век рас _ стать _ ся жаль.
твой при _ ют по _ ки _ нул я!
у _ лыб _ ка, ми _ лый взгляд.
дам те _ бе без _ бо _ я о _ бла _ дать мо _ ей княж _ ной.
дай!

Эти три персонажа, связанные узами любви и общностью переживания свершающегося обряда, объединены и музыкальными выразительными средствами. Принцип взаимодействия партий Светозара, Руслана и Людмилы — принцип пар, «дуэтов согласия» Светозара и Людмилы, Людмилы и Руслана, где первая пара (Светозар и Людмила) — светлый, гимнический дуэт согласия с характерным движением голосов параллельными децимами и ликующими юбиляциями.

Партии же Людмилы и Руслана представляют элегический дуэт согласия (канон, переходящий в свободное развитие) Заглавная тема этого дуэта интонационно родственна мелодии арии Людмилы «Ах, ты доля, долюшка». В основе мелодического строя и арии Людмилы, и темы из квинтета — задушевная романсная лирика с характерной интонацией сексты от V к III ступени лада.

Противоположность рассмотренных выше двух типов ансамблей (ансамбля-диалога и ансамбля-состояния) не исключает возможности взаимопроникновения, сочетания принципов этих различных по своей драматургической направленности ансамблевых форм. Такое взаимопроникновение характерно для ансамблей-сцен, в которых диалоги чередуются с ансамблями согласия, действие и эмоциональное обобщение слиты в единое целое. Примерами ансамблей-сцен являются сцена Родриго и Карлоса из второго действия «Дон Карлоса» Верди, трио (Аида, Амнерис и Радамес) из первого действия «Аиды» Верди. Трио из «Аиды» — ансамбль сложный и многозначный по своим драматургическим функциям. Здесь, уже в самом начале оперы (рассматриваемый ансамбль — третий номер от начала оперы), дается одновременно и экспозиция двух основных женских образов, и завязка ее основного конфликта. Именно здесь обнаруживается взаимосвязанность судеб героев оперы, в непримиримом противоречии сталкиваются любовь и ревность - две основные движущие силы драмы. Наконец, этот ансамбль содержит в себе не только экспозицию образов и завязку конфликта, но и значительное драматургическое, смысловое обобщение. В музыкальном развитии этого номера приобретает главенствующее значение тема мстительной ревности Амнерис

Эта тема становится своеобразным рефреном трио, ее эмоциональной атмосфере в итоге подчиняются партии Аиды и Радамеса, и таким образом, уже здесь как бы предвосхищается развязка драмы — любовь Аиды и Радамеса обречена, неистовая ревность Амнерис окажется роковой.

Сложный и многоэлементный по своей форме и драматургии ансамбль из первого действия «Аиды» содержит два плана — план внешнего сценического действия, общения героев и план психологический, их внутреннюю речь. Эти два драматургических плана ансамбля резко контрастны. И эта контрастность внешнего и внутреннего действия обусловлена особенностями сценической ситуации трио: за внешним спокойствием беседы действующих лиц сокрыты неистовые страсти. Не обнаруживаемые ни словом, ни жестом во внешнем действии, тщательно скрываемые героями друг от друга, их истинные чувства и переживания раскрывается лишь для слушателей в репликах «в сторону» (a parte). Эти реплики a parte представляют психологическую реакцию участников ансамбля на события внешнего действия.

В музыкальном отношении характерной особенностью ансамбля является сочетание сквозного развития его формы со свободной рефренностью. Сквозное развитие формы при этом соответствует внешнему сценическому действию, а неизменные рефрены — внутреннему, психологическому, сосредоточенному в репликах a parte.

Форма этого ансамбля в целом может быть представлена следующим образом:

I — дуэт-поединок Амнерис и Радамеса

A — Allegro assai moderato	— обращение Амнерис к Радамесу;
B — Recit. Allegro	— ответ Радамеса;
C — Andante mosso	— новый вопрос Амнерис;
D — Allegro agitato e presto	— эмоциональное обобщение в развернутой реплике a parte; завершение психологического поединка Амнерис и Радамеса.

II — психологический поединок Аиды и Амнерис

E — Andante mosso	— выход Аиды;
D — Allegro come prima	— реминисценция темы D. Соответствует вспыхнувшему внезапно подозрению Амнерис при появлении Аиды;
F — Andante mosso	— обращение Амнерис к Аиде;
G — Più mosso	— ответ Аиды и новый вопрос Амнерис;
D — Allegro come prima	— внутренняя речь героев, их эмоционально-психологическая реакция;
D_1 — Coda	— драматургическое и эмоциональное обобщение всего ансамбля.

Таким образом, уже в самой форме этого ансамбля, в его двуплановости рельефно проявляется сущность взаимодействия двух противоположных принципов ансамблевой драматургии.

Особую разновидность оперного ансамбля представляют **ансамбли-финалы**, соединяющие в себе действие и эмоциональное обобщение. Ансамбли-финалы представляют собой развернутые сцены, в основе которых — сопоставление нескольких контрастных разделов, следующих за основными этапами развития действия и в то же время обобщающих музыкальные характеристики героев и их эмоциональное состояние.

Форма ансамблей-финалов обычно бывает «многоярусной», состоящей из ряда относительно законченных контрастных эпизодов, связанных, однако, единой линией сквозного развития. В результате в целом зачастую образуется форма, промежуточная между одночастной и циклической, объединяющая в себе признаки той и другой, так называемая «контрастно-составная» форма [1].

Финалы такого типа особенно характерны для «номерной оперы».

Резкое разграничение действия (речитатив) и эмоционального состояния (ария, ансамбль), характерное в целом для оперы номерного типа, снимается в ансамблях-финалах, соединяющих эти два начала в единое целое.

Именно здесь, в финалах, номерной принцип преодолевается, подчиняется ритму активного, не знающего остановок и торможения сквозного развития музыки.

Рассмотрим в качестве примера финал первого действия «Севильского цирюльника» Россини. Этот финал состоит из четырех крупных, относительно самостоятельных сцен-разделов (квинтет, выход Фигаро, Largo финала и стретта финала), связанных единой линией музыкального развития и без перерыва переходящих одна в другую.

Контрастно-составная композиция этого финала отражает основные этапы развития интриги, подчинена ритму действия и в то же время является целостным единым музыкальным организмом. При этом собственно действие активно развивается в первых двух разделах, Largo же и стретта подобны медленной части и финалу в инструментальном сонатно-симфоническом цикле — в них сильнее выражен момент эмоционального обобщения, они необходимы для восприятия финала и всего первого акта как целостной музыкальной формы.

Первый раздел финала — квинтет — имеет сложное, неоднородное строение, в его форме переплетаются признаки сквозной диалогической сцены и свободной репризной трехчастности, принципы ансамбля-диалога, развивающего действие, и ансамбля-состояния.

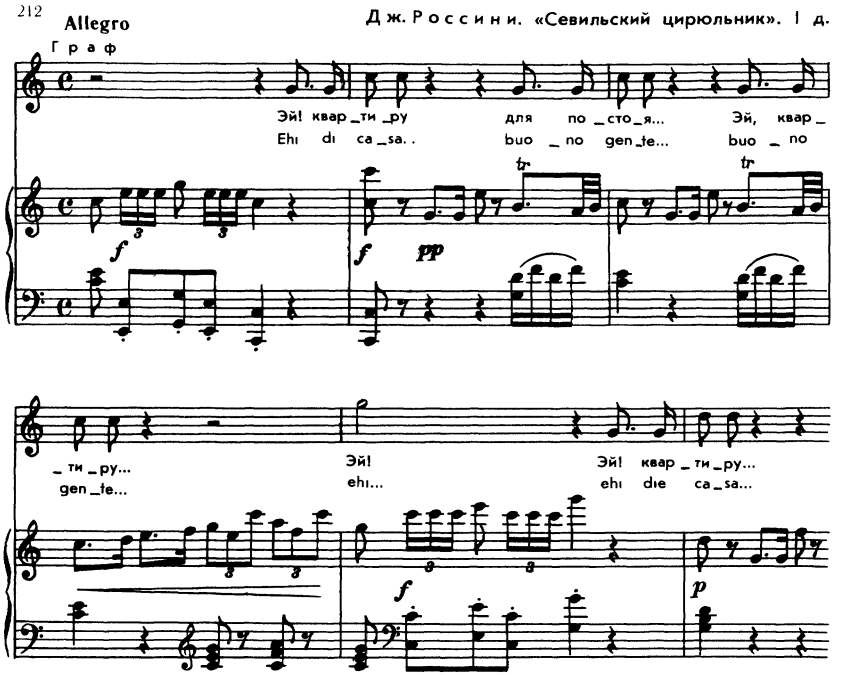
Форма квинтета может быть выражена следующей схемой [2]:

I часть	Эпизод	Реприза	Кода
A B	C	A	B D *выход Фигаро*

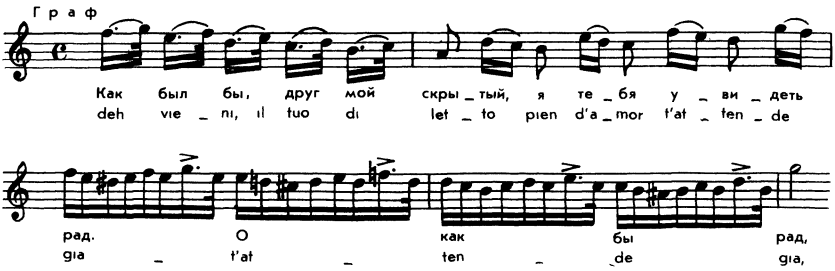
Сквозное развитие действия и эмоциональное обобщение слиты в этом квинтете в единое нераздельное целое. Так, сочетание действия и эмоционального обобщения в разделе А осуществляется на основе разделения этих функций в оркестре и у солистов. Функцию эмоционального обобщения, обобщения характера комиче-

[1] О контрастно-составной форме см. в главе «Опера как целое».

[2] Стрелками обозначены связующие части, переходы к новому разделу формы.

ской ситуации берет на себя оркестровая тема — тема лицедейства Альмавивы, появившегося в облике подвыпившего солдата, диалог же Бартоло и Альмавивы проходит на ее фоне.

Репризное проведение этого материала в дальнейшем не останавливает развития действия. Это реприза ситуации — возобновление комического диалога с Бартоло, в котором Альмавива вновь надевает на себя личину «забияки», после того как в предшествующих разделах ансамбля он обнаруживает свои истинные чувства и намерения.

В разделе В («Ах, увижу ли ее я») преобладает момент эмоционального обобщения — это уже не диалог, а совместное пение Альмавивы, Бартоло и незаметно появляющейся Розины. По своему драматургическому значению это как бы развернутая «реплика в сторону», каждый из героев обнаруживает здесь свои истинные чувства: Альмавива — томление и ожидание встречи с возлюбленной, Розина — любопытство к происходящему, Бартоло — досаду. Однако в самом противопоставлении различных эмоциональных реакций, различных характеров уже содержатся действенные моменты.



Реприза этого раздела выполняет сходную драматургическую функцию, она выступает в роли эмоциональной реакции на предшествующие события несмотря на то, что сценическая ситуация здесь иная. К главным участникам действия здесь присоединяются еще Берта и Базилио, которые подозрительно оценивают ситуацию, в то время как Альмавива и Розина торжествуют над одураченным Бартоло, а сам Бартоло «убеждается» в невиновности Розины. Это вызывает некоторые изменения фактуры, масштабов раздела в целом. Однако партии главных действующих лиц (Розины и Альмавивы) и здесь остаются неизменными.

Таким образом, тематические репризы в этом квинтете имеют двойственное значение. Они и обобщают, укрупняют форму целого, и в то же время следуют сквозному развитию действия.

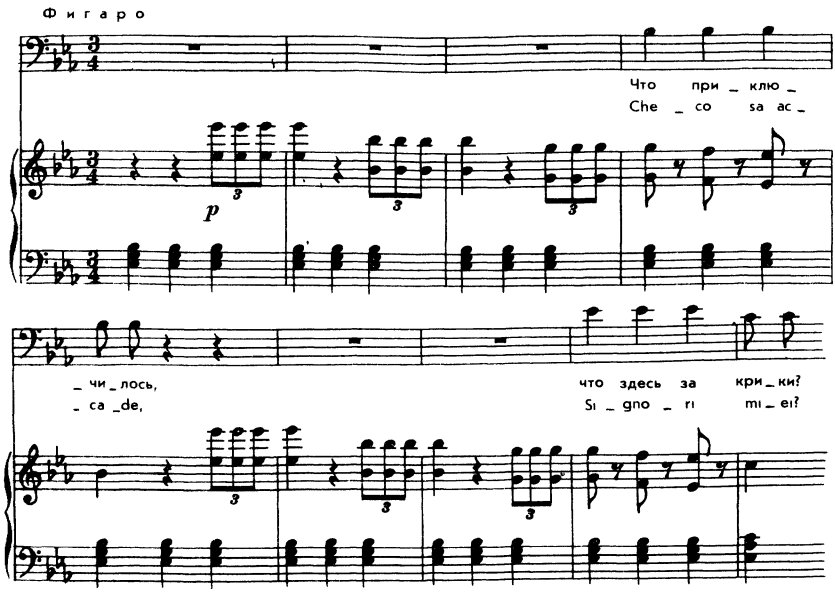
Заключительный раздел квинтета (эпизод D) — притворная жалоба Розины на притеснения Бартоло, вызывающая одновременно и серьезный и комический конфликт между Бартоло и Альмавивой — становится первой кульминацией финала в целом (игра заходит слишком далеко), кульминацией, однако, снятой, прерванной появлением Фигаро. Таким образом, квинтет оказывается незамкнутым, непосредственно переходящим в следующую сцену финала; после комической перепалки в конце квинтета, во время которой музыкальное напряжение все время растет (звучит длительный доминантовый органный пункт в оркестре), наступает внезапный перелом — появляется Фигаро.

Выход Фигаро оказывается чрезвычайно эффектно поданным: это и кульминация, вершина всего предшествующего раздела квинтета, и перелом в развитии действия. Выход Фигаро открывает новый крупный раздел финала в целом, новую сцену, наиболее действенную и насыщенную событиями.

Начало этой сцены резко контрастирует предшествующей музыке квинтета. Контрастируют и характер движения (вместо четырехдольного размера квинтета здесь $\frac{3}{4}$), и тональный колорит (вместо до мажора квинтета — внезапная модуляция в ми-бемоль мажор), и фактура, и мелодика.

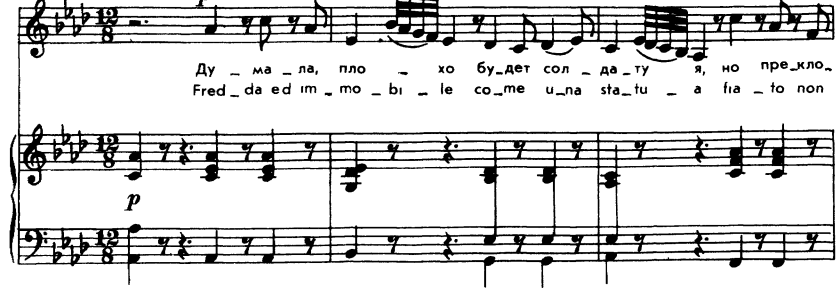
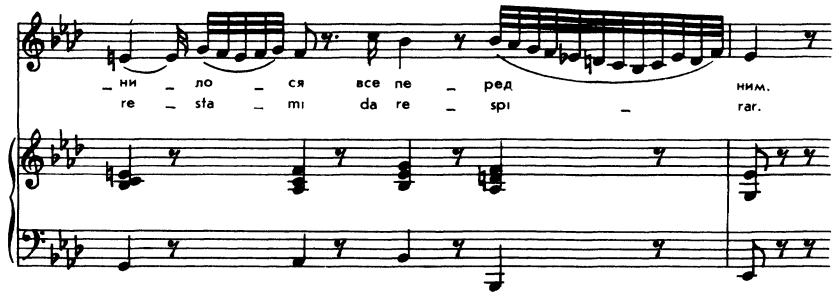
Благодаря всем этим выразительным средствам выход Фигаро особенно приподнят и эффектен.

214 **Allegro** **Дж. Россини. «Севильский цирюльник». I д. Финал.**

Фигаро

Эта сцена финала также содержит несколько разделов, однако в ней, в отличии от квинтета, нет реприз, сквозное развитие действия становится здесь более активным.

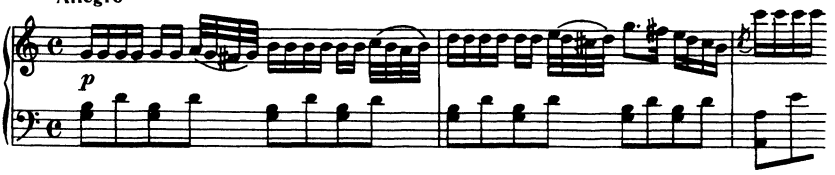
Третий раздел финала (Largo del finale), напротив, замкнут и статичен. Его драматургическая функция однозначна — эмоциональная реакция присутствующих на неожиданный поворот событий. Этот раздел также начинается контрастным сдвигом после незамкнутой предшествующей сцены. Largo del finale — типичный ансамбль состояния, внезапная остановка действия. Здесь главенствует один характер настороженности, изумления, один заглавный тематический материал, голоса вступают с имитационными перекличками. Прекрасная, богато орнаментированная кантилена звучит здесь как бы нетвердо: мотивы разделены настороженными паузами.

215 **Andante** **Дж. Россини. «Севильский цирюльник». I д.**

Розина



С чисто музыкальной точки зрения, этот ансамбль — необходимая интермедия, разрядка после стремительного развития событий в предшествующих сценах.

Наконец, четвертый, заключительный раздел — стретта финала — итог развития действия, итог прежде всего музыкальный. Сценического действия как такового здесь нет, но музыка возвращает нас в атмосферу стремительного водоворота событий и утверждает жизнерадостный и динамичный характер. Действенность стретты финала — не сценическая, а чисто музыкальная.

216 **Дж. Россини. «Севильский цирюльник». I д. Квинтет финала.**

Особую разновидность ансамблей представляют ансамбли, включающие разные планы действия, где средствами музыкального искусства раскрываются жизненные контрасты в определенной сценической ситуации, где показ реальных явлений действительности в их единовременном сосуществовании приводит к образованию «музыкально-сценической полифонии».

Такой тип представляет сцена в корчме из II картины первого действия «Бориса Годунова», терцет Варлаама, Григория, Хозяйки корчмы. Один из планов этого ансамбля — песня засыпающего Варлаама «Как едет ён». Фразы этой песни в разных куплетах распределены неравномерно, естественно отражая постепенное погружение Варлаама в сон. Второй план терцета — речитативный диалог Хозяйки корчмы и Григория.

Классификация типов ансамблей на ансамбли-диалоги, ансамбли-состояния, ансамбли-сцены, ансамбли, включающие разные планы действия и, наконец, ансамбли-финалы не исчерпывает всего богатства и разнообразия этой оперной формы. В рамках данной типологии ансамбли по своей конкретной драматургии и логике формы чрезвычайно разнообразны, индивидуальны и неповторимы.

§ 4. ХОР

У оперного хора, как и у солистов, есть маленькие и большие роли. С одной стороны, участие хора в оперном спектакле может ограничиться отдельными выходами на сцену для создания народного (национального) колорита или второго плана (фона) для солистов, с другой стороны, хор может стать действующей коллективной личностью, голосом народа, и в этом случае активно влиять на процесс музыкально-сценической драматургии. Между этими полюсами, разумеется, существует большое разнообразие вариантов в трактовке хорового коллективного начала в оперном жанре.

Оптимальное участие хора осуществляется, конечно, в массовых сценах, так сказать, «под открытым небом» — на улице, на площади, в поле и т. д., когда хор либо принимает непосредственное участие в действии (например, в сцене «Под Кромами» из оперы «Борис Годунов»), либо реагирует на события и оценивает происходящее (в Прологе из той же оперы), либо, наконец, создает жанровый, народно-песенный «интерьер» для драматургической завязки. Ораториальные функции хора также в наиболее полной мере раскрываются в массовых сценах (интродукция и эпилог оперы «Иван Сусанин»). Однако хор включается в музыкально-сценическое действие не только в массовых, но и в камерных сценах, основой которых является ансамбль солистов. В подобных случаях хор выступает уже не в полном составе, а чаще всего отдельными группами, изображая бояр в «Князе Игоре» и «Борисе Годунове», жрецов в «Аиде», девушек, военных, гостей и т. д. Впрочем, и в массовых сценах хор далеко не всегда образует монолитный ансамбль, символизирующий народ. В «Хованщине», например, по сути дела четыре хора: пришлых людей, стрельцов, раскольников, сенных девушек. Но в каждом из них по-своему отражается психология народного сознания.

Жанры и формы хоровой музыки в опере. В оперной литературе получили широкое применение все типы хорового ансамбля: смешанный хор, состоящий из четырех основных голосов — сопрано, альт, тенор, бас; мужской хор, делящийся на две главные партии — теноровую и басовую; женский хор, также двухголосный (сопрано и альт); детский хор — чаще одноголосный и реже двухголосный (дискант и альт). Количество голосов в каждом виде хорового состава может увеличиваться за счет разделения основных партий (прием divisi). Однако количество реально звучащих голосов в оперном хоре в конечном счете определяется функцией хора в конкретной драматургической ситуации, характером музыки и даже национальными музыкальными традициями. В итальянской опере, например, явное преобладание получила гомофонная трактовка хора, когда хоровые голоса объединяются в изложении главного мелодического материала. Напротив, русские композиторы предпочитают хоровое многоголосие, но не в хо-

рально-гармоническом складе, а в подголосочном — с характерной для этого вида голосоведения переменностью в количестве хоровых партий (от двух до пяти и более)

Самым распространенным жанром оперно-хоровой музыки является песенный во всех своих жанровых разновидностях: песни эпические, лирические, шуточные, гимнические, песни маршеобразного характера (военные, походные), песни хороводные, танцевальные, плясовые и т. д. С песен эпического склада (с участием мужского хора) начинаются, например, обе оперы Глинки, причем в том и в другом случае запев песен поручается солисту. Сюда же относится широко известный «Хор поселян» из четвертого действия «Князя Игоря», который звучит за сценой сразу же после «Плача Ярославны». Лирические песни самых разных образно-эмоциональных оттенков очень часто предназначаются для исполнения женским составом хора. В качестве примеров можно привести женский хор из третьего действия «Аскольдовой могилы» Верстовского, свадебный хор (также для женского хора) из третьего действия «Ивана Сусанина» и хоровую песню (в характере романса) «Девицы-красавицы» из «Евгения Онегина».

Классические образцы гимнических песен содержатся в опере «Иван Сусанин» («Славься»), в «Тангейзере» Вагнера, в «Макбете» Верди. К гимническому жанру примыкают также песни, созданные для торжественных массовых сцен, прославляющие героев, полководцев, какие-либо исторические события. Со «Здравицы Игорю» начинается опера «Князь Игорь». Мелодией-гимном, славящим Родину и победу над Наполеоном, завершается «Война и мир» Прокофьева.

Жанр марша в опере принадлежит сфере оркестровой музыки, но бывают исключения: марш солдат (для мужского хора) из «Фауста» Гуно, детские песенки в жанре марша для хора мальчиков в «Кармен» и «Пиковой даме».

Часто в исполнении хоровых песен, в музыке которых в той или иной мере присутствуют элементы танцевальных мотивов и ритмов, принимают участие артисты балетной труппы. Например, хоровая песня «Уж как по мосту, мосточку» из «Евгения Онегина» во всех постановочных вариантах сопровождается пляской. Это вполне закономерно, ведь песня и танец органично связаны между собой.

Песенные эпизоды есть и в вальсе из третьего действия «Онегина». Хоровые песни в первом действии оперы «Русалка» — «Заплетися, плетень» и «Как на горе мы пиво варили» — также исполняются в хореографическом оформлении. Однако в приведенных примерах танец лишь дополняет, театрализует песню.

По-иному складывается соотношение между хором, оркестром и балетом в танцевальных сценах оперного спектакля. Главными факторами действия являются здесь оркестр и балет. Хор в подобных сценах, если он, конечно, присутствует на сцене, в известной степени только помогает действию в музыке, то есть реагирует

сценически на ход танцевальной драматургии и эпизодически включается в музыкальную партитуру балетных номеров. В хоровых партиях возникают новые мелодии песенного характера, отличные от инструментального рисунка главного тематического материала (в оркестре), а также иная ритмическая фактура. И вновь хочется обратиться к гениальной партитуре «Ивана Сусанина», на этот раз ко второму действию (к польскому акту). Он начинается с блестящего полонеза, в котором с момента вступления мужского хора отчетливо прослушиваются «военные» интонации. В средней части полонеза характер музыки резко меняется: с песенно-танцевальной мелодией вступает женская группа хора (без мужских голосов). Реприза и следующая затем кода — кульминация полонеза. Теперь мужские и женские голоса объединяются в смешанный многоголосный хор, в звучании которого особенно выделяется воинственная мелодия мужских голосов хора. В итоге возникает ослепительно яркая музыкально-сценическая полифония, состоящая из трех элементов: инструментального, хореографического и вокального. В следующих трех номерах второго действия (краковяк, вальс, мазурка) хор не участвует непосредственно. Но танцы внезапно прекращаются: вестник сообщает о наступлении русских ополченцев под руководством Минина и Пожарского. Затем в оркестр возвращается мотив мазурки, но на новых, неустойчивых аккордах. Под эту «спотыкающуюся» на диссонансах мазурку уже не танцуют. Зато вновь вступает хор с короткими речитативными фразами, контрапунктирующими с мотивом мазурки. В процессе дальнейшего развития действия постепенно восстанавливается танцевальный характер мазурки, вновь начинаются танцы, и хор уже не умолкает до самого конца действия.

Трудно представить себе «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» без участия хора. Песенный характер голосоведения в вокальных партиях (выдержанные звуки, мощные унисоны всего хора и т. д.) способствует созданию необыкновенно покоряющей песенно-танцевальной стихии, масштабности и массовости звучания.

В массовых сценах (с участием хора и солистов) возникают самые разнообразные сочетания хора с солистами, с наибольшей полнотой реализуются драматургические функции хора, его жанровый диапазон расширяется за счет многообразия трактовки песенной формы, путем включения в действия хоровых эпизодов речитативного склада. Тем не менее ведущая роль в композиции массовых сцен остается за песней. Именно песня является наиболее полной образно-эмоциональной характеристикой коллективной личности в опере: хора в целом или же его групп. Например, в I картине «Пиковой дамы» каждая группа гуляющих поет свою песню: сначала нянюшки, затем гувернантки и кормилицы. Потом эти небольшие ансамбли объединяются в один женский хор, который, однако, не поет, а скандирует на музыку марша, привет-

ствуя мальчиков, играющих в солдатики У мальчиков тоже есть своя песня (трио марша) В целом складывается небольшая песенная сюита из коротких песенок, завершающаяся «детским» маршем Следующий хоровой эпизод I картины — большой хор гуляющих, написанный в развитой трехчастной форме с полифонической разработкой в средней части Жанровой основой его крайних частей является опять-таки песня, традиции которой восходят к приветственному канту первой половины XVIII века В третий раз в этой картине хор появляется в сцене грозы Музыкально тематический материал перемещается теперь в оркестр, изображающий «симфонию» разбушевавшейся природы В данной картине не возникает диалога между действующими лицами и голосами хора хор выступает только в качестве фона по отношению к событиям драматургической завязки, не включаясь в развитие сюжетной линии

По иному складываются взаимосвязи с солистами в VII, последней картине оперы Здесь хор (мужской) все время на сцене, поет и «играет», «высказывается» в речитативах солисты не отделены от хора, они постоянно в окружении хористов, изображающих веселую компанию офицеров и гостей В результате образуется единый многоголосный вокально-сценический ансамбль VII картина открывается гусарской песней (в развернутой трехчастной форме) Песня словно прерывается речитативным эпизодом солистов, а затем она повторяется в сокращенном виде — только ее I часть Далее, после краткого диалога Чекалинского с Томским (с участием хора) следуют подряд две песни песня Томского (с хоровым припевом) и хоровая песня (с дуэтом запевал) В заключительной сцене, построенной в основном на диалогах с активным участием хора, кульминацией является знаменитое ариозо Германа «Что наша жизнь? Игра!», а кодой — духовное песнопение, исполняемое хором без сопровождения оркестра

Интродукции обеих опер Глинки, как известно, представляют собой массовые сцены Однако если интродукцию из «Ивана Сусанина» можно назвать театрализованной хоровой сюитой, состоящей из трех песен — протяжной, хороводной и песни-фуги, тематический материал которой заимствован из запева первой и припева второй песни, то композиция интродукции «Руслана» оказалась значительно сложнее Это объясняется прежде всего участием в интродукции почти всех действующих лиц оперы (кроме Гориславы, Наины и Головы) и необходимостью в связи с этим сбалансировать в процессе формообразования функции сольных и хоровых фрагментов И тем не менее, музыкальная драматургия интродукции поражает своей стройностью и логикой развития В основе этой грандиозной эпической фрески лежит, в сущности, традиционный принцип вокально-ансамблевого формообразования постоянное чередование сольных запевов с хоровыми припевами Главным солистом в интродукции является, конечно, Баян С его запевов начинаются все три крупных раздела компо-

зиции. В первом разделе два коротких запева: «Дела давно минувших дней» и «Про славу русския земли». В обоих случаях былинные «зачины» Баяна подхватываются хором. Далее (во втором разделе интродукции) после речитатива Баяна «За благом вслед идут печали» следует большой полифонический ансамбль солистов, главная партия в котором принадлежит Баяну. Другие голоса (Руслана, Людмилы, Светозара, Ратмира, Фарлафа) присоединяются к песне Баяна («Оденется с зарею»), которая звучит с перерывами на протяжении всего ансамбля: в начале, в середине и в конце. Этот ансамбль является эпизодом рондальной структуры всей интродукции и, вместе с тем, представляет собой «малое» рондо, завершающееся хоровой кодой в главной тональности на слова «Мир и блаженство, чета молодая». И вновь хоровой фрагмент включается в одну форму с солирующими партиями.

Следующая затем серия кратких запевов (Ратмира, Фарлафа, Светозара) складывается вместе с хоровым припевом в цельную по тематическому материалу песенную форму (рондо), завершающую второй раздел интродукции, сложно-составной по своему строению. Третий раздел интродукции состоит из двух больших частей: песни Баяна «Есть пустынный край» (в вариационно-куплетной форме) и ораториального хорового финала, началом которого является песенная экспозиция (третий рефрен интродукции), серединой — полифоническая разработка, включающая фугато, а кодой — многократно повторяемые в хоровой и оркестровой партитуре лейтмотив интродукции. В целом композиция интродукции «Руслана» совмещает в себе принципы простой песенной формы и рондо при существенной роли вариационной и полифонической разработки материала. Функции рефрена при этом выполняют первый раздел и хоровые фрагменты композиции, а эпизодов — две песни Баяна (первая песня объединяется с ансамблем). Черты рондальности и куплетности вообще свойственны массовым оперным сценам с участием хора.

Исключительно важную роль играет хор в оперных партитурах Мусоргского.

С точки зрения музыкального языка и формы хоровые фрагменты оперы «Борис Годунов» и народной музыкальной драмы «Хованщина» представляют собой глубоко самобытное явление. Истоки хоровой полифонии Мусоргского — в попевочно-подголосочном складе народной песни, в речевых интонациях народного говора, в необычайной динамике переходов от речитации к пению и, наоборот, от песни к декламации. Мусоргский ни в коей мере не копирует народную песню. На ее основе он создает большую форму, как бы раздвигает рамки песенной структуры, не отступая при этом ни на йоту от основополагающих принципов народно-песенного искусства. Что касается хорового речитатива, то он внедряется в куплетно-песенную форму, являясь существеннейшим фактором музыкального реализма Мусоргского. Бунтарский,

революционный пафос его хоров — та драматургическая «пружина», которая сообщает массовым хоровым сценам подлинный симфонизм и ораториальную масштабность развития

Подобная ораториальная традиция в трактовке оперного хора оказалась особенно близкой русским классикам прошлого столетия, а также получила достойное продолжение в оперном творчестве советских композиторов.

Драматургические функции хора в опере. Оперный хор отнюдь не обречен только на сопровождение в оперных финалах, на изображение вообще «толпы» или «гостей», повторяющих куплеты, ранее спетые солистом (как, например, в застольной песне из «Травиаты») В оперной литературе немало образцов хоровой музыки, когда хор, можно сказать, солирует и на какое-то время становится коллективной личностью. Уже в музыкальных драмах Глюка хор приобрел функцию «гласа народного» (как в греческой трагедии), он даже вовлечен в конфликтные ситуации драматического действия — например в «Орфее». А в «Фиделио» Бетховена именно хоровым номером завершается развитие основной драматургической линии, олицетворяющей идею освобождения от тирании, порыв к свободе — знаменитый хор узников в финале оперы. Классическими примерами выходов хора на авансцену могут служить также «хор охотников» из «Вольного стрелка» Вебера, марш солдат из «Фауста» Гуно, песня матросов из «Летучего голландца» Вагнера, полька из «Проданной невесты» Сметаны.

Иногда в хоровом эпизоде — чаще всего это песня — концентрируется основная идея оперного спектакля. Именно так происходит в «Тангейзере» Вагнера, главная мелодия которого — гимн, символизирующий образы добра и верности — звучит дважды: сначала в увертюре и второй раз — в кульминации всей оперы, в известном хоре пилигримов. Нечто подобное имеет место и в ранних, пропитанных революционным пафосом операх Верди с их боевыми хоровыми песнями. Особый интерес представляют хоровые номера таких шедевров оперного реализма, как «Аида» и «Отелло» Верди, «Кармен» Бизе, «Мейстерзингеры» Вагнера В этих операх нет ни вставных, ни аккомпанирующих хоров для музыкального «интерьера». Солисты, хор и оркестр образуют единый, логично развивающийся музыкально-драматургический ансамбль.

И вместе с тем опера не изменяет своему жанру, не склоняется к ораториальной статике: солисты всегда остаются на первом плане. Следует признать, что мастерством подключения хора в нужные моменты сценического действия, безупречным чутьем темпа музыкального спектакля, оберегающим от перегрузки оперной партитуры оркестровыми и хоровыми эпизодами,— секретом этой вокальной гармонии как никто овладел в своей гениальной опере Бизе. «Кармен» изобилует филигранно отделанными хоровыми формами — от небольших реплик и припевов (например, в «Ха-

банере») до отдельных законченных номеров и даже сцен, но они вовлечены в поток музыкально-сценической драматургии, хор и солисты находятся в постоянном общении. И хотя кульминационные моменты оперы связаны с сольными партиями, без хорового окружения они не заблистали бы такими яркими красками. Недаром Чайковский восхищался «Кармен» и предсказал этой опере большое будущее.

Ораториальность, проявившаяся в столь яркой форме в оперном стиле Глинки, с которого начинается история отечественной оперной классики, стала одной из существеннейших характеристик русской оперной классики вообще, фактором типологической значимости. Наиболее верным глинкинианцем (в этом смысле), продолжавшим эпическую линию в трактовке хора в массовых сценах, оказался Бородин. Однако по сравнению с волшебным эпосом «Руслана» хоровые сцены «Князя Игоря» наполняются конкретным историческим содержанием. Ораториальные хоровые фрески Бородина являются одновременно фрагментами его богатырского симфонизма, в котором драматические мотивы оказываются как бы «за кулисами» эпического разворота музыкально-сценического действия; к таковым можно отнести прежде всего интродукцию (со сценой «затмения»), финал первого действия, включающий драматический диалог Ярославны с хором бояр, вокально-симфоническую картину пожара и, конечно, гениальную инструментально-хоровую «симфонию» половецких плясок.

Если творческими замыслами Бородина руководила идея симфонизации оперы — а отсюда трактовка хора как инструмента целостной эпической вокально-инструментальной концепции,— то Мусоргский отталкивался от эстетики драматического спектакля, воодушевлявшей в разные времена великих новаторов оперного искусства. Кантатно-ораториальные масштабы массовых сцен «Бориса Годунова» и «Хованщины» органично сочетаются с напряженными музыкально-драматическим и сценическим действием. С особенной силой мятежный дух музыки Мусоргского проявился в хорах Пролога и четвертого действия «Бориса Годунова»: «На кого ты нас покидаешь, отец наш», «Кормилец батюшка, подай Христа ради», «Расходилась-разгулялась сила молодецкая». Эти хоры образуют главные кульминационные точки хоровой партитуры всей оперы и складываются в единую драматургическую линию, «контрапунктирующую» партии царя Бориса. В диалоге народа с царем в конечном счете побеждает народ и таким образом хоровое начало, определяющее, кстати, и характер оркестровой партитуры, возвышается до значения не только самостоятельного фактора развития действия, но более того — идейно-художественного фундамента оперы.

Своеобразное отражение кантатно-ораториальные традиции получили в оперном театре Римского-Корсакова. Хоры и хоровые сцены в его операх занимают значительное место, но, как правило, музыкально-драматургическая функция их заключается скорее в

музыкальном изображении места действия, нежели в участии в самом действии. «Псковитянка» и «Сказание о граде Китеже» — исключения. Жанрово-образными лейтмотивами хоровой музыки Римского-Корсакова являются обрядовость и былинность, что сообщает ей общую лирическую направленность, свойственную и кантатному жанру. К ораториальному развороту массовых хоровых сцен у композитора не было большой склонности. Величайший мастер оркестрового колорита, Римский-Корсаков оставался мастером и в своих многочисленных оперно-хоровых партитурах, отличающихся необыкновенно мягкими «акварельными» тонами и тонкостью мелодического орнамента; народно-песенные прообразы его хоров «обрамляются» или, если воспользоваться глинкинским выражением, «дорисовываются» поразительно экономной и прозрачной гармонизацией, ничуть не заглушающей первозданной прелести интонационно-мелодического материала В хорах Римского-Корсакова, может быть, недостает драматического движения, но зато сколько в них гармонии, красоты и внутреннего этического благородства! Подтверждением сказанному может служить, например, одна из вершин оперного творчества композитора — «Снегурочка», в которой хоровые голоса партитуры постоянно дополняют общую лирико-сказочную тональность музыки рельефными штрихами песенных мелодий.

В оперной драматургии Чайковского хор не играет той роли, какая свойственна ему в музыкальном театре «кучкистов» — в творениях Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова. Творческому стилю Чайковского больше соответствовало гармоничное распределение драматургических функций, главным образом между сольными вокальными партиями и оркестром. Симфоническое дыхание постоянно ощущается в оркестре, который, однако, не «порабощает» и не заслоняет солистов.

Что же остается на долю хора? Казалось бы, не так много. Тем не менее, народное хоровое начало таких опер, как «Черевички», «Мазепа», «Чародейка», «Евгений Онегин», «Пиковая дама» — один из непременных атрибутов оперного реализма Чайковского Хор крестьян из первого действия и хор девушек из второго действия «Евгения Онегина» не просто замечательная музыка, вставные номера для разрядки действия, а нечто значительно большее: это образ народа, России, образ, который остается звучать в подсознании слушателей до самого конца спектакля. К выдающимся образцам оперно-хоровой музыки Чайковского можно причислить также большую массовую сцену из второго действия «Черевичек» и сцену казни из «Мазепы».

Палитра хоровой музыки в «Пиковой даме» значительно разнообразнее и богаче, но та же сильная народно-песенная «нота» звучит и в хоре гуляющих из I картины «Пиковой дамы» и, конечно, в русской песне девушек из II картины, в стилизованном под концерт XVIII века хоре, открывающем второе действие, и в сценической кантате «Искренность пастушки», наконец, в заупо-

койном хоре из V картины, лихих офицерских песнях и «реквиеме» из VII картины оперы.

Следуя традициям русской оперной классики, большое внимание разработке массовых сцен с участием хора уделили в своих операх советские композиторы. При этом наиболее яркое художественное воплощение хоровое начало получило в жанре песни. В качестве примера можно сослаться на боевые казачьи песни из оперы «Тихий Дон» Дзержинского (одна из них — «От края и до края» — используется в походном марше, завершающем оперный спектакль), хоровые лирические песни из оперы «В бурю» Хренникова, солдатские песни из оперы «Война и мир» Прокофьева. Во всех случаях, независимо от жанровой принадлежности песен, в них звучит голос народа. То же самое можно сказать и о заключительной массовой сцене из оперы «Катерина Измайлова» Шостаковича, драматургическим центром которой, идейным итогом всей оперы является эпическая песня (в духе Мусоргского) с сольным запевом и хоровым многоголосным припевом.

Следует добавить, что ораториальная трактовка хора в опере, начало которой в русской музыке положил Глинка, получила последовательное и целостное воплощение в опере «Петр Первый» Петрова, где именно с участием хора совершаются главные события в развитии действия. Недаром сочинению и постановке оперы предшествовал ее ораториальный вариант под названием «Хоровые фрески», рассчитанный на концертное исполнение.

Немало прекрасных хоров и развернутых хоровых массовых сцен в операх классиков национальных музыкальных школ Советского Союза, например, в «Даиси» Палиашвили, «Кер-Оглы» Гаджибекова, в опере «Алмаст» Спендиарова, «Ануш» Тираняна, в опере «Огонь и меч» Медыня. Во всех этих произведениях отчетливо звучит народно-песенное начало: в сольных партиях, в оркестре, в хоре, но, пожалуй, сильнее всего — в наиболее близких к национальному фольклору формах, именно в хоровых фрагментах.

§ 5. ОРКЕСТРОВЫЕ ЭПИЗОДЫ В ОПЕРЕ

Важная роль в опере принадлежит оркестровым эпизодам, среди которых особое место занимают увертюры и симфонические антракты.

Увертюра — это инструментальное вступление к театральному, в том числе и к оперному спектаклю. Ее история начинается фактически одновременно с историей оперного жанра.

Разновидности увертюр. Самый ранний тип увертюры связан с ее функцией предуведомления. Спектакль, как правило, открывался призывными фанфарами, предупреждавшими о том, что начинается действие. Именно такой торжественной интрадой («Токкатой») открывается одна из самых первых опер — «Орфей» Монтеверди (1607 г.). Подобного рода интрады не были связаны

с последующим действием — «Токката» к «Орфею» представляла собой обычное для придворных спектаклей приветствие сеньора и его свиты.

Позднее оперная увертюра откристаллизовалась в двух национальных разновидностях. Итальянская увертюра, связанная с творчеством А. Скарлатти, — это небольшое трехчастное циклическое произведение. Оно основано на противопоставлении контрастных образных сфер — активно-действенной, лирической и танцевальной (в движении менуэта, гавота, жиги); темпов — быстрого, медленного, быстрого; размеров — четных и нечетных; фактуры и типов развития — крайние части основания на полифоническом развертывании, средняя — связана с гомофонной фактурой; жанровых истоков — крайние части связаны с танцевально-бытовой сферой, средняя — с лирической. Итальянская увертюра называлась симфонией (sinfonia). Она сыграла исключительную роль в становлении классического жанра симфонии.

Для французской увертюры, совершенные образцы которой создал Люлли, характерно противопоставление трех разделов, основанных на иной, чем это было в итальянской увертюре, темповой последовательности: медленно — быстро — медленно. В третьем разделе порой возникали более или менее развернутые реминисценции тематического материала первого раздела. Такое тематическое «окаймление» способствовало уравновешенности, пропорциональности, свойственных именно французской увертюре.

При всех отличиях французской увертюры от итальянской, в ее основе также лежало сопоставление разных — контрастных — типов движения, гомофонной и полифонической фактуры, массивного оркестрового tutti и отдельных тембровых линий.

Один из ранних образцов оперной увертюры встречается в опере Перселла «Дидона и Эней». Эта одухотворенная и величественная музыкальная трагедия отличается одновременно миниатюрностью своей композиции, лаконизмом и скупостью в использовании выразительных средств оперного жанра. В строении увертюры очевидна ориентация на ее французскую разновидность (характерно сопоставление медленного, написанного в четырехдольном метре, изобилующего пунктирными ритмами первого раздела со вторым, быстрым, опирающимся на полифоническое развитие). Но классицистская «интрадность» здесь преодолевается развитием интонаций, связанных с итальянской арией жалобы в медленном разделе увертюры; они отбрасывают легкую тень «минорности» и на подвижный раздел, выдержанный в моторно-танцевальном движении.

Дальнейшее развитие оперной увертюры обусловливается все более очевидной необходимостью органичной идейно-художественной и музыкальной связи ее с оперой. Важнейшей вехой на этом пути стало творчество выдающегося оперного реформатора

Глюка. Он впервые добивается образной связи между тематическим материалом увертюры и наиболее значимыми темами оперы. В творчестве Глюка складывается новый композиционный тип увертюры, в основе которой одночастная сонатная форма. В рамках одночастной увертюры композитор получил возможность гибче и полнее реализовать идею связи ее с оперой. Именно Глюк в «Ифигении в Тавриде» впервые создает увертюру, непосредственно смыкающуюся с оперной сценой.

Увертюры Моцарта еще теснее связаны с оперой в тематическом отношении, они воплощают не только ее общую идею, но и особенности музыкально-сценического замысла и в этом отношении являются подлинными прологами к спектаклю. Вместе с тем, лучшие оперные увертюры Моцарта выходят за рамки сугубо вспомогательного, подчиненного элемента оперы, становятся законченной, самостоятельной художественной формой.

Одна из важнейших линий развития оперной увертюры связана с появлением в ней тематического материала спектакля.

Первоначально в сонатных разделах увертюр встречался второстепенный тематический материал оперы, тогда как его наиболее значимые фрагменты скорее могли быть в медленных вступлениях к увертюре. Именно такого плана большинство увертюр в операх Глюка. Прямые тематические связи с оперой имеет только вступление в увертюре «Дон-Жуана» Моцарта (собственно сонатное аллегро обладает ими в несравненно более скрытой и одновременно обобщенной форме). Точно так же прямую тематическую связь с оперой имеют лишь медленные вступительные аккорды в увертюре «Волшебной флейты». Вебер впервые применил иную форму тематического «наполнения» медленного и быстрого разделов увертюры: во вступлении он дает тему, которая не встречается в опере, а в сонатном аллегро собирает темы, олицетворяющие главные действующие силы произведения. Такова увертюра к опере «Волшебный стрелок», в которой сжато обрисован основной драматургически-интонационный конфликт всего произведения. Он намечается соотношением главной и побочной партий сонатной формы, связанных соответственно с силами мрака и света, зла и добра. Так в оперной увертюре была открыта возможность в сжатой и интонационно-наглядной форме очертить ведущий конфликт и предвосхитить пути его разрешения.

С увертюрой такого типа связаны многие выдающиеся художественные достижения композиторов XIX века [1]. Яркую страницу в ее историю вписали русские композиторы. Именно такие

[1] Увертюра-интрада также имела продолжение в XIX столетии. Более того, и с этой разновидностью увертюрного жанра были связаны высокие художественные достижения — в творчестве самого Глюка, Моцарта («Свадьба Фигаро», «Так поступают все»), Россини (блестящая увертюра к «Севильскому цирюльнику» была предварительно дважды использована в том же качестве в операх «Аврелиано в Пальмире» и «Елизавета, королева Английская»).

увертюры — в обеих операх Глинки. Медленное вступление в увертюре «Ивана Сусанина» основано на минорно трансформированной основной героико-эпической теме, воплощающей образ народа. Главная и побочная тема сонатной формы — это тема хора односельчан Сусанина из финала третьего действия и песня Вани. И предвосхищая основной идейный конфликт оперы, Глинка в увертюре четко очерчивает резкую интонационную антитезу русских и польских тем: здесь появляется мазурка в том виде, как она будет звучать в сцене прихода поляков в дом Сусанина.

Вступительная часть, главная тема и связующая часть увертюры к «Руслану и Людмиле» в точности воспроизводят начало финала пятого действия (увертюра писалась композитором после завершения всей оперы), побочная строится на теме арии Руслана. В разработке звучат «аккорды оцепенения», связанные с характеристикой Черномора, с похищением Людмилы (предвосхищение этого момента в экспозиции — выразительно-настороженный ход басов, намечающий целотонную гамму). В коде же происходит столкновение тем, олицетворяющих богатырское начало, с темами зла — целотонная гамма Черномора сметается победными интонациями главной темы, воплощая основную идею всей оперы.

С сонатной увертюрой связано много опер и во второй половине XIX столетия. Среди них — «Тангейзер», «Летучий голландец» и «Нюрнбергские мастера пения» Вагнера, «Сила судьбы» Верди, «Князь Игорь» Бородина, «Псковитянка», «Царская невеста» Римского-Корсакова.

Однако уже в середине XIX века намечается новая тенденция в трактовке увертюр: последние все более приближаются к вступлению — то есть менее развернуты, менее законченны [1]. Большое распространение этот тип получил в творчестве Мейербера, Вагнера, Верди, Пуччини, Чайковского и др.

Функции вступлений многообразны. Одни из них воплощают общую идею, рисуют образ главного героя. Такие вступления строятся на ведущих темах оперы, лейтмотивах, иногда даже — интонационных оборотах и гармонических комплексах. Так, во вступлении к «Риголетто» Верди звучит один из самых существенных лейтмотивов — «проклятие Монтероне». На развитии этого лейтмотива (и в той же, что и во вступлении, тональности) строится первый раздел монолога Риголетто, его гневные обличительные реплики, обращенные к придворным, отдельные эпизоды финала. Главный лейтмотив, связанный с характеристикой центрального персонажа, лежит в основе оркестрового вступления к «Лоэн-

[1] Очевидно, первым образцом увертюры, не имеющей завершения, не отделенной цезурой от собственно оперного действия, была увертюра к опере Глюка «Ифигения в Авлиде» Точно так же первой оперой с небольшим оркестровым вступлением вместо увертюры была глюковская же «Ифигения в Тавриде»

грину» Вагнера. Лейтмотив любовного томления — основа вступления к опере Вагнера «Тристан и Изольда». Тема Татьяны — в основе вступления к «Евгению Онегину» Чайковского.

В других случаях во вступлении излагаются центральные темы оперы, последовательность которых воплощает ее основную идею. Оркестровая прелюдия, открывающая «Травиату», построена на двух темах, характеризующих главную героиню. Первая из них — скорбная, связанная с ритмом траурного марша — предвещает трагическую гибель Виолетты и вторично появляется в симфоническом антракте к финалу оперы — ее драматической развязке. Вторая тема вступления — страстная и яркая тема любви Виолетты, тема жизни, стремления к радости. Их сопоставление во вступлении предвосхищает драматический конфликт оперы.

Во вступлении к «Аиде» — резкое столкновение двух тем. Первая — хрупкая, нежно лирическая мелодия, рисующая обаятельный облик героини, вторая (характеристика жрецов, олицетворяющих в опере образ жестокости, коварства) — одноголосная, звучащая то грозными унисонами, то излагаемая канонически, производит впечатление неумолимо надвигающейся бездушной силы.

Обе темы вступают в напряженный полифонический «поединок», в котором тема Аиды обретает новые черты: она становится порывистой и страстной в своем противоборстве тупой силе. Так во вступлении очерчивается основной интонационный конфликт оперы и предвосхищается ее итог.

Подобное предвосхищение и во вступлении к опере «Кармен» Бизе. Оно написано в контрастно-составной форме, ее первый раздел — трехтемное рондо АВАСА, в котором стремительно проносятся темы народного празднества и звучат куплеты тореадора, впоследствии появляющиеся в массовых сценах финала. Основная тональность рондо (трехкратно повторенного рефрена) — ля мажор. И второй раздел вступления, основанный на напряженном развитии другой ведущей темы — «роковой темы», и начинающийся в ре миноре оказывается исподволь подготовленным основной тональностью рондо (ля мажор — доминанта ре минора). Так во вступлении раскрывается нерасторжимость жизни и смерти, трагическая обреченность героев.

В интродукции «Пиковой дамы» Чайковского предвосхищение музыкально-сценической идеи оперы осуществляется определенной композицией основных ее тем. Здесь сталкиваются тема баллады Томского, ставшая основой завязки сюжетной линии «трех карт», тема Графини и тема любви Лизы и Германа. В соотношении их отчетливы черты сонатной экспозиции (соответственно: темы вступления, главная и побочная). И музыкально-сценическое действие воспринимается как дальнейшее развитие экспозиции.

Наконец, встречается и такой тип вступления, который можно назвать симфонической картиной. Это — «Рассвет на Москва-

реке» в «Хованщине» Мусоргского, «Окиан-море синее» в «Садко» Римского-Корсакова и др.

В оперной практике XX века встречаются самые различные по построению увертюры, вступления, интродукции, особенности которых продиктованы конкретными особенностями индивидуального замысла произведения. Если «Катерина Измайлова» Шостаковича, «Воццек» и «Лулу» Берга вовсе не имеют инструментальных вступлений, то, например, для опер Прокофьева они характерны. В их основе — принцип свободного монтажа важных в интонационно-драматургическом отношении музыкальных тем оперы. Таково небольшое оркестровое вступление к «Семену Котко». Словно далекие лесные зовы слышатся в его первой, пасторально-звонкой теме, напоенной радостью весеннего пробуждения природы (она звучит в опере во II картине четвертого действия как тема лесного партизанского лагеря). Ее сменяет новая, лирическая тема, одна из ведущих в опере. Она появляется во всех драматургически значимых эпизодах: в сцене обручения Семена и Софьи это свадебная песня «Рано-раненько»; ее запевает радостный и ничего не подозревающий о катастрофе Миколка в сцене вторжения гайдамаков; она оживает в напутственных словах Ременюка, посылающего Семена в разведку; наконец, она звучит в финале оперы как тема свободной и счастливой Родины. Ее интонации инкрустируются в партии разных персонажей оперы, близких по духу, и музыкально объединяют их. При первом своем появлении во вступлении она звучит горделиво, спокойно и уверенно, приобретая торжественно-приподнятый, гимнический характер. Неожиданно вторгающийся напряженно-драматический эпизод несет в себе предвестие будущих трагических коллизий. Но здесь он возникает ненадолго: тени рассеиваются, и вот уже обе темы вступления сливаются в красочно-живописном звучании.

В опере Прокофьева «Война и мир» инструментальной увертюре предшествует оркестрово-хоровой эпиграф, звучащий как «колокол на башне вечевой», как набат, оповещающий о всенародном бедствии — нашествии врага. Здесь берут свое начало важнейшие темы, связанные с эпической линией оперы. Народно-эпическое начало, воплощенное в близкой по духу солдатским удалым песням теме «Как пришел к народу наш Кутузов», развитие которой составляет содержание крайних разделов трехчастной композиции увертюры, рельефно оттеняет лирическую образную сферу в центральном разделе. Это — мир Наташи Ростовой, какой она видится Пьеру Безухову и князю Андрею (здесь проходят их темы).

Симфонические антракты. Другая область, в которой оркестровые эпизоды приобретают в опере относительную самостоятельность, — это симфонические антракты и вступления к отдельным сценам и картинам, а также симфонические эпизоды.

Симфонические антракты по своей драматургической функции часто близки оперной увертюре, но в отличие от последней носят

более локальный характер, будучи непосредственно связанными с конкретным моментом сюжетно-сценического и музыкально-драматургического развития. Как и увертюра, они могут быть более или менее развернутыми, тематически прямо связанными с последующим действием или связанными с ним опосредованно. Симфонические эпизоды в оперном произведении — это не вставные номера, а средоточие активного интонационно-смыслового развития, осуществляемого специфическими средствами.

Один из ранних образцов использования оркестровых эпизодов в опере — «Дидона и Эней» Г. Перселла. Все инструментальные вступления здесь отличаются лаконизмом. Вступление ко II картине («сцена ведьм») — едва ли не первое в истории оперы воплощение сказочно-фантастического начала. Используя выразительность терпко-диссонантных созвучий, экспрессию властно-ораторской интонации, масштабность ораториального начала, композитор воссоздает здесь атмосферу напряженного и тревожного предчувствия, получающую широкое развитие в последующей сцене.

Иное по характеру инструментальное вступление ко второму действию, исполненное обаятельной грации и изысканной непритязательности. Пасторальная прозрачность его фактуры (выдержанное строгое аккордовое четырехголосие в высоком регистре), напоминающая обработку хоральной мелодии, выдержанность ритмического рисунка с чуть «церемонным приседанием» на сильных долях такта и мягкими синкопами на слабых долях — все это органично вводит в атмосферу идиллии, которой отмечены начальные сцены второго действия. Следующая за вступлением (оно названо ритурнелем) песня Белинды (с хором) основана на развитии характерного мелодико-ритмического мотива ритурнеля.

Другая образная сфера оперы связана с развязно-веселой и нарочито-разнузданной песней-пляской матросов третьего действия — ее и подготавливает инструментальное вступление фугированного склада, передающее суету и грубоватую утрированность бесшабашного «гуляния». Здесь складывается основная тема матросской песни.

Образец антракта (или вступления) в опере XVIII века — вступление ко второму действию «Орфея» Глюка. Оно исполнено величественности, патетики, внутреннего драматизма. Начинаясь в ми-бемоль мажоре, музыка постепенно переходит в сферу минорных тональностей (секвентное движение мотива по тонам вверх способствует росту напряженности), в ней приобретает ведущее место интонационный комплекс «скорби и страдания», все большую роль начинают играть диссонирующие созвучия, обостренно хроматические ходы в средних голосах. Тем самым подготавливается мрачный и грозный Хор духов подземного царства.

Иного характера вступление ко 2-й сцене того же акта (в центре которой — мир блаженных теней), выдержанное в характере светлой идиллии-пасторали. Это вступление — одновременно

часть балетного дивертисмента: пасторально-идиллический менуэт обрамляет знаменитое ре-минорное соло флейты, рисующее печаль и грусть Эвридики, разлученной со своим возлюбленным (крайние и средняя части этой композиции соотносятся как коллективный и сольный танцы), а после повторения менуэта следует гавот.

Но в целом для оперы XVIII века симфонические антракты не характерны. Напротив, опера XIX века широко пользуется симфоническими антрактами, вступлениями к отдельным актам, сценам, картинам. В лучших произведениях в таких эпизодах в специфической форме продолжается музыкально-сценическое действие. Композиционные и драматургические функции таких оркестровых эпизодов весьма разнообразны. В ряде случаев такие вступления разомкнуты и непосредственно вливаются в музыкально-сценическое действие. Великолепный образец такого рода — вступление ко второму акту «Фиделио» Бетховена. Прежде всего оно связано с образом Флорестана, томящегося в подземной темнице. Но одновременно это и звуковая картина мрачного застенка, и образ измученного пленника, в сознании которого возникают жуткие видения. Это и зловещая тишина, наполненная смутными шорохами (особенно впечатляют оркестровые находки композитора — неожиданные, тут же затухающие «возгласы» различных тембровых групп, резкие сопоставления которых рождают эффект гулкого эха), и музыкальный портрет несгибаемого тираноборца. Отсюда — благородная сдержанность и мужественность этого вступления.

К образцам структурно замкнутых вступлений, имеющих относительно завершенный характер, относится, например, антракт к третьему действию «Волшебного стрелка» Вебера. В центре его — тема хора охотников (запев и припев), обрамленная блестящими инструментальными ритурнелями.

Оба рассмотренных типа вступления-антракта, будучи различными в композиционном отношении, сходны в своей драматургической функции: они предвосхищают в различной форме — интонационно и драматургически — важнейшие моменты последующего действия. Именно такой тип симфонического антракта характерен для опер XIX века. Однако характер и степень такого предвосхищения, острота и значимость его в каждом отдельном случае различны. Так, например, антракт к четвертому действию «Руслана и Людмилы» Глинки полностью повторяется в итоговом эпизоде действия — в финале, что придает ему особую значимость: важнейший момент развития музыкально-драматического действия как бы выносится композитором в его эпиграф. В иной форме реализуется предвосхищение значимых интонационно-драматургических вех пятого действия. В антракте к нему сопоставляются короткий отрывок из хора рабов Черномора, который прозвучит в I картине этого действия, и две темы хора отпевания Людмилы: мягкая и элегическая (с чертами бытового романса)

«Не проснется птичка утром» и мужественно-призывная «Во храм богов спеши, наш князь».

Отдельные тематические элементы последующего музыкально-драматического действия предвосхищаются и в антракте ко второму действию оперы. Непосредственно связанный лишь с мелодией рассказа Головы и темой Наины, он, однако, несравненно значительнее и шире по своим художественным задачам.

Более завуалированный характер носит связь антракта с третьим действием этой оперы. Единственным элементом, прямо их объединяющим, являются мощные вступительные и заключительные аккорды, сопровождающие впоследствии появление Финна в замке Наины. Но весь этот антракт необычностью оркестрового колорита, необычностью тонального плана (его опорные точки — ля-бемоль мажор, до мажор и ми мажор — образуют увеличенное трезвучие), необычностью интонационного рисунка — отсутствием протяженных тематических линий-мелодий — создает не только яркую в своей живописности музыкальную картину, не только связывает ее с миром фантастики, но и придает ей значение обобщенного воплощения этого мира, символа его.

Подобного рода антракт к третьему действию оперы «Кармен» Бизе тематически не связан с ведущими интонационными сферами оперы (за исключением, быть может, арии Микаэлы, с которой он объединяется общей тональностью и отдельными интонационно-мелодическими штрихами). Но музыка этого антракта воплощает естественную красоту природы, ее ничем не стесненное широкое дыхание. Неспешно льется плавная, очень мягкая и выразительная в своих изгибах мелодия флейты, поддержанная пиццикато арфы, затем ее подхватывает кларнет, а флейта продолжает «выводить» свой узор — возникает изумительной красоты дуэт двух мелодий.

Есть в этой музыке и что-то от пасторали: она выдержана в негромкой звучности, краски ее мягко-мажорные, огромна роль «пасторальных» тембров — кларнета и флейты (форма приближается к вариациям на неизменную мелодию). Но здесь получает новое развитие важнейшая драматическая антитеза — невозмутимый покой мира природы и накал людских страстей, которыми охвачены ведущие персонажи оперы,— в своем кульминационном виде она предстанет в трагическом финале оперы.

В некоторых случаях оперный антракт в обобщенной форме рисует те события, которые по смыслу произошли между двумя действиями. Таков, например, антракт между VII и VIII картинами в «Катерине Измайловой» Шостаковича (галоп полицейских) — символическое изображение представителей власти, направляющихся к дому Измайловых. Таков антракт перед эпилогом «Ивана Сусанина», в обобщенной форме рассказывающий о трагической смерти героя, такова знаменитая «Сеча при Керженце» — антракт между двумя картинами третьего акта «Сказания

о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Римского-Корсакова, выдающийся образец программного симфонизма.

В силу своей яркости и художественной выразительности, рельефности музыкальных образов и подлинной живописности такие симфонические фрагменты опер, как «Полет валькирий» («Валькирия») и блестящий оркестровый антракт к третьему действию «Лоэнгрина» Вагнера, симфонические антракты и вступления опер Глинки и Римского-Корсакова, приобрели жизнь на концертной эстраде как самостоятельные симфонические произведения.

При всем разнообразии, отличающем оперные увертюры, вступления, интродукции и антракты, их объединяет важнейшая черта, связанная с самой природой рассматриваемых здесь явлений, с их генезисом. Даже тогда, когда такие увертюры, антракты и рассчитаны на исполнение вне оперного спектакля [1], им присущи те специфические черты музыкального материала, тип и темп его развертывания (экспонирования и развития), которые безошибочно воспринимаются слушателем как атрибуты театральности.

Глава 2. ОПЕРА КАК ЦЕЛОЕ

§ 1. ОПЕРА В РЯДУ ДРУГИХ ФОРМ

Рассмотрим сначала композицию оперы смешанного типа, наиболее характерного для русской и западно-европейской музыки XIX—XX веков.

Опера занимает особое место в ряду музыкальных форм. Опера в целом является циклической формой, части ее — акты, картины — достаточно самостоятельны по форме, завершены, допускают и даже предполагают между собой перерывы (антракты, паузы) либо инструментальные интермедии (музыкальные «антракты») [2]. Это сближает оперу с циклическими формами в инструментальной музыке — симфонией, сюитой.

Вместе с тем, оперный акт, картина имеет более сложное строение, чем часть инструментального цикла. Оперный акт, в отличие от части симфонии, включает в себя самостоятельные законченные номера — арии, хоры, ансамбли, инструментальные номера, которые могут быть исполнены отдельно на концертной эстраде.

---

[1] Впервые учитывать возможность концертного исполнения увертюры как отдельного произведения стал Моцарт; впоследствии это стало возможным и в отношении оперных увертюр Глюка. Напомним, что именно Моцарт (позднее Вагнер) сделал концертный вариант увертюры «Ифигения в Авлиде», дописав завершающий раздел, отсутствующий в оригинале.

[2] Исключение представляет одноактная опера, не делящаяся на картины.

Таким образом, оперный акт и сам по себе сходен с циклической формой. Оперный акт — это как бы цикл внутри цикла.

Отличие оперного акта, картины от инструментального цикла состоит в том, что здесь есть действие и, наряду с законченными номерами, всегда присутствуют сцены сквозного действия, речитативы или разговорные диалоги, то есть те части оперы, которые невозможно исполнять вне оперы. Они-то и реализуют связь между законченными номерами — связь как музыкальную, так и драматургическую: отражение событий, мотивировку ситуации, вызывающей эмоциональную реакцию героев, тот или иной тип высказывания.

Таким образом, форма оперы, наряду с ораторией,— самая крупная из музыкальных форм, и строение ее определяется типом драматургии.

§ 2. МУЗЫКАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ И КОМПОЗИЦИЯ

Под музыкальной драматургией подразумеваются воплощенный в музыке внешний и внутренний планы действия: сюжет, ход событий и процесс переживаний, авторский комментарий и т. д.

Музыкальная композиция — это расстановка, компоновка разделов музыкальной формы по законам музыкальной логики. Среди них главное место занимают закон членения, закон контрастов и связи разделов.

Музыкальная драматургия и музыкальная композиция тесно связаны между собой.

Композиция оперы определяется взаимодействием сценарной и музыкальной драматургии. Сценарий, движение сюжета, события — все, что определяет сценическое действие, создает предпосылки для сквозного музыкального развития. В то же время, в опере, как и в драме, действие не протекает непрерывно, спектакль членится на акты и картины, в которых меняется время и место действия, появляются новые действующие лица и т. д. [1] Возникает необходимость контрастного противопоставления актов: окончание первого акта массовой сценой сменяется монологом в начале второго, лирическая любовная сцена — драматической и т. д. Все это необходимо не только для воплощения более полной, более объемной «картины мира», для более всестороннего освещения темы, но и для переключения внимания зрителя-слушателя.

В музыкальном спектакле — опере — композитор не только приспосабливает музыкальную драматургию к сценической, но и

[1] Единство места, времени и действия, характерное для драматургии классицизма, в дальнейшем уступило место свободной компоновке актов, характерной и для шекспировского спектакля

сам организует сценическую драматургию. Опытный либреттист (нередко в этой роли выступают сами композиторы, например Вагнер, Мусоргский) строит либретто, исходя из принципов музыкальной драматургии. В частности, в либретто предусматриваются соотношения элементов оперной композиции: диалогов и монологов, сцен сквозного действия и законченных номеров, хоров, ансамблей, арий, инструментальных фрагментов, танцевальной музыки.

Таким образом, в композиции оперы, в соотношении актов и общей линии развития музыкальной драматургии имеют значение реализация сквозного действия, контрастное сопоставление актов и картин.

§ 3. СТРОЕНИЕ ОПЕРНОГО АКТА. КОНТРАСТНО-СОСТАВНЫЕ И ЦЕПНЫЕ ФОРМЫ

Оперный акт (картина) состоит из разделов (музыкальных номеров, сцен), связанных между собой не только сюжетно — их объединяет и общая линия музыкальной драматургии, и различные композиционные приемы. Оперный акт (картина) содержит в себе и законченные музыкальные номера (арии, ансамбли, хоры), и незаконченные, незавершенные сквозные сцены, речитативы, разговорные диалоги. В то же время, в оперном спектакле и законченные и незаконченные номера тесно связаны между собой, речитативы музыкально подготавливают арии, хоры, ансамбли, а последние (арии, ансамбли, хоры) либо завершают сцену, картину, акт, либо дают толчок к продолжению действия, либо полностью отключают от внешнего действия. Внутри оперного акта картины, сцены законченные номера, наряду с речитативами, являются звеньями общей композиции, образуют контрастно-составную форму.

Контрастно-составной называется форма, состоящая из двух или нескольких разделов, различных по музыкальному материалу. Части контрастно-составной формы более самостоятельны и развиты, чем части сложных форм, но менее самостоятельны, чем части циклической формы, и, как правило, не могут быть исполнены отдельно. В опере контрастно-составные формы включают в себя разделы, образующие сцену сквозного действия.

По значению в драматургии оперы контрастно-составные формы делятся на формы текучего характера и формы более замкнутого характера [1].

По композиционным признакам контрастно-составные формы разделяются на замкнутые и разомкнутые, периодические и непе-

[1] Понятие контрастно-составные формы и классификация этих форм заимствованы из книги: *Протопопов В.* «Иван Сусанин» Глинки.— М., 1961.— С. 310—311.

риодические. Разделы контрастно-составной формы могут быть написаны в разных формах: сложных (сложная трехчастная, рондо), простых (простая двух- и трехчастная), свободных речитативных (сквозная) формах. Чаще всего в контрастно-составной форме разделы замкнутые, написанные в какой-либо сложной или простой форме, чередуются с разомкнутыми речитативными разделами (периодическая контрастно-составная форма).

В основе контрастно-составной формы лежит принцип контраста соседних разделов. Объединяет форму общая линия развития и принцип повторения на расстоянии сходных по характеру музыки и по драматургической функции разделов — например чередование сольных и хоровых номеров, речитативных сцен и завершенных номеров.

В опере, где действие не возвращается вспять, очень редко встречаются репризы [1] крупных разделов. Их заменяют (выступают в роли реприз и рефренов) разделы, сходные по музыкальному материалу и по драматургической функции.

В контрастно-составной форме замкнутого периодического типа написана сцена и ария Людмилы из четвертого акта оперы Глинки «Руслан и Людмила». Композиция этой сцены, ее контрастно-составная форма основана на чередовании сольных и хоровых разделов. Людмила томится в неволе, тоскует о женихе. Ее чувства выражены в ариозных фрагментах и центральной арии («Ах! Ты доля, долюшка»). Хоровые эпизоды — хор водяных дев, хор цветов — олицетворяют и умиротворяющие силы природы, и соблазны роскошной жизни в садах Черномора.

На фоне хоровых эпизодов, построенных на разных темах, но имеющих однородную драматургическую функцию, ярко раскрывается драматизм, богатство эмоциональных состояний сольных эпизодов партии Людмилы.

Сцену открывает ариозо. Людмила в отчаянии хочет броситься в воду: «Мне не страшна злодея власть: Людмила умереть умеет». Драматический характер музыки, быстрый темп, энергичный ритм, волевые интонации — все рисует образ страстной, непримиримой женщины — Людмилы глинкинской (в отличие от Людмилы-девочки у Пушкина). После хора водяных дев ее ариозо вновь повторяется в более развитом виде и вновь оно прерывается — на этот раз хором цветов («Не сетуй, милая княжна»). После хора цветов следует ария «Ах! Ты доля, долюшка». Людмила задумалась, ее мысли обратились к родному дому, к жениху-витязю Руслану. Характер музыки в арии задумчивый, элегический, близок к песне-романсу. Ее мелодию можно сравнить с песнями Варла-

[1] Репризы в опере часто встречаются лишь внутри законченных номеров, которые обычно пишутся в репризных формах: простой и сложной трехчастных и рондо.

мова и с песнями самого Глинки. Роль этой арии в народном складе сходна с ролью арии Лизы («Ах! Истомилась, устала я») в «Пиковой даме» Чайковского. Снова появляются волшебные девы, утешая Людмилу, суля ей роскошную жизнь. Снова она отвергает дары — повторяется с небольшими изменениями музыка ее первого ариозо. Следующий за ариозо новый хор волшебных дев прерывается новым сильным эпизодом: «Безумный волшебник, я дочь Светозара». Здесь музыка приобретает героический характер. Вместо минора появляется мажор, еще более ускоряется темп. Мелодия строится на развитии одной яркой, волевой интонации, одного ритмического мотива. Обе части ариозо (оно написано в двухчастной форме с включением) завершаются кульминацией. Таким образом, в развитии партии Людмилы есть своя линия динамического развития. Глинка реалистически правдиво и психологически точно показывает, как крепнет, мужает характер Людмилы, как воспоминания о Родине, любовь к Руслану помогают ей отвергнуть соблазны роскошных садов Черномора, проявить силу и стойкость. Завершается сцена хором волшебных дев, поющих над бесчувственной княжной колыбельную песню.

В отличие от динамичной, полной ярких контрастов партии Людмилы, хоровые эпизоды все выдержаны в одном характере: хор водяных дев и хор цветов и хоры волшебных дев исполнены чарующей, завораживающей красоты. Все хоровые эпизоды похожи на волшебные колыбельные песни с их усыпляющим, расслабляющим, мерным ритмом, красивыми переливами гармонии, кружевными узорами в партии оркестра.

Общая композиция контрастно-составной формы этой сцены может быть обозначена следующей схемой:

A	B	A_1	C	D
ариозо Людмилы h-moll Fis-dur	хор водяных дев Fis-dur	ариозо Людмилы h-moll g-moll	хор цветов Es-dur	ария Людмилы «Ах, ты доля, долюшка» — простая трехчастная форма d-moll

C_1	A_2	E	F	H
хор цветов Es-dur	ариозо Людмилы h-moll	хор волшебных дев h-moll fis-moll	ариозо Людмилы «Безумный волшебник» H-dur	хор волшебных дев (колыбельная) G-dur

Из этой схемы видно, что композиция имеет черты формы рондо — три раза в одной тональности h-moll повторяется первое ариозо Людмилы. Но в отличие от рондо музыкальный материал A проводится нерегулярно и заменяется эпизодами D и F. Можно представить себе все три фрагмента ариозо как строфическую форму, между строфами которой появляются контрастные эпизоды разной величины.

Характерная черта контрастно-составной формы — наличие разомкнутых разделов наряду с завершенными, замкнутыми — проявилась и в строении этой сцены. Замкнутыми тонально и завершенными по форме являются разделы C, D, F, H, разомкнутыми тонально и незавершенными по форме — разделы A, A_1, E, незавершенными по форме, но замкнутыми тонально — C_1, A_2.

Второй вид контрастно-составной формы основан на чередовании завершенных разделов, имеющих определенную форму, и разделов, написанных в сквозной речитативной форме. К этому типу принадлежит сцена и ария Альфреда и сцена и дуэт Жермона и Виолетты во втором действии «Травиаты» Верди. Непериодическая контрастно-составная форма может быть построена на основе свободного следования разделов, не имеющих определенной законченной формы, то есть речитативных форм.

Разделы оперы, оперные сцены часто образуют форму, построенную на принципе контрастного объединения небольших фрагментов — цепи эпизодов. Такая форма называется цепной.

Цепная форма объединяет ряд небольших построений (соизмеримых с периодом или предложением или построенных свободно), каждое из которых имеет свой характер, тип мелодии и фактуру оркестровой партии. Она дает возможность отразить динамику развития действия и смену психологических нюансов и в то же время достаточно полно раскрыть подтекст, подчеркнуть, выделить, зафиксировать смену эмоциональных состояний.

Цепная форма свободно включает в себя и чисто речитативные, и ариозные, и песенные эпизоды, плавное развитие и контрасты; ее фрагменты неодинаковы и по величине, и по своему строению. Однако цепная форма — это отнюдь не случайный набор эпизодов, иллюстрирующих сценическое действие. Форму объединяет общий композиционный и драматургический план, сквозное развитие музыкального материала.

Цепная форма не обязательно является частью контрастно-составной. В цепной форме может быть написана самостоятельная завершенная оперная сцена. Такова, например, сцена Дон Карлоса и Родриго (маркиз Поза) во втором действии оперы Верди «Дон Карлос».

В этой динамичной яркой сцене происходит встреча принца и его преданного друга маркиза Позы. Родриго сообщает Карлосу о том, что восставшая Фландрия хочет видеть на престоле Карлоса, а не Филиппа. В ответ Карлос признается в своей любви к королеве Елизавете — своей мачехе, жене короля Филиппа. «Попросись во Фландрию» — советует Родриго. Завершается сцена клятвой друзей: «Клятву за фламандцев бороться мы даем, вместе мы победим иль умрем».

Сцена состоит из ряда небольших эпизодов, составляющих цепную форму. Первое звено (речитативный фрагмент) — встреча после долгой разлуки Карлоса и Родриго — играет роль вступле-

ния. Этот речитатив непосредственно подготавливает второе звено — небольшое, всего 8 тактов, ариозо-монолог Родриго «Да, пробил час — фламандцы хотят королем вас видеть». После первых смятенных и восторженных восклицаний спокойная и решительная речь Родриго охлаждает пыл Карлоса. Этот маленький фрагмент рисует характер Родриго, столь несхожий с пылким и неуравновешенным характером Карлоса. В свою очередь, этот монолог переходит в более развернутое ариозо Родриго, третье звено цепной формы. Музыка его отражает перемену настроения Родриго, заметившего угнетенное настроение Карлоса.

Новое, четвертое звено, ответ Карлоса — ариозо «С детства тебя я любил», грустная и трепетная мелодия которого переходит и в партию Родриго «Верен тебе, как был верен когда-то». Это маленький «дуэт воспоминаний», после которого следует речитативная сцена-признание Карлоса в любви к мачехе (пятое звено). Каждая реплика речитатива отражает поворот психологического действия: нерешительность, печаль, боязнь, растерянность Карлоса и удивление и даже испуг Родриго. Разрешается это психологическое столкновение в следующем фрагменте дуэта: «Горе мне... Я теряю лучшего друга» (*Карлос*). «Друга ты не теряешь» (*Родриго*).

Следующий эпизод (седьмое звено) — снова речитативный диалог, снова быстрая смена мыслей и чувств. Этот речитативный диалог подготавливает заключительный (восьмое звено) «дуэт дружбы», дуэт-клятву. В первый раз появляется здесь дуэт согласия, все разногласия, противоречия, сложности позади: верность дружбе, вера в общее дело — вот главное настроение заключительного дуэта, тема которого затем появляется и в дуэте прощания, когда Родриго, жертвуя собой, спасает Карлоса.

В этой сцене, как мы видим, действие сосредоточено главным образом в речитативных эпизодах, здесь происходит ускорение хода психологических событий. Эмоциональное обобщение сосредоточено в фрагментах ариозо и заключительном дуэте, выполняющем роль коды всей формы. В то же время и вся цепная форма в целом отражает динамику развертывающегося диалога: бурная радость встречи, тревога, безнадежная тоска, негодование, радостная решимость. Особую пластичность, текучесть форме придают переходы, связки между ее звеньями, непосредственное перетекание материала одного фрагмента в другой, тональная незамкнутость речитативов и ариозных фрагментов.

Цепные, так же как и контрастно-составные формы, делятся на формы замкнутые и текучие. К типу замкнутых принадлежала рассмотренная уже сцена Дон Карлоса и Родриго. Формы текучего характера встречаются в больших сценах сквозного действия. Разделы этих форм построены свободно и не образуют периодов и простых форм. В цепной форме текучего характера написана сцена Полины и Алексея в опере «Игрок» Прокофьева.

§ 4. ПРИНЦИПЫ ОБЪЕДИНЕНИЯ АКТОВ И КАРТИН

Драматургия и композиция оперы, связи и контрасты между актами и картинами определяются внутренней драматургией и композицией актов и картин. Различия в характере музыкального материала, музыкальной драматургии, планировки (композиции) каждой картины, каждого акта лежат в основе драматургии и композиции оперы в целом.

В композиции актов и картин и их соотношении проявляются те же принципы, что и в контрастно-составной форме: это — принцип контрастного сопоставления, принцип связей на расстоянии и принцип единства целого. Проследим с этих позиций драматургию и композицию «Пиковой дамы».

Опера состоит из трех актов и семи картин. Первый акт состоит из двух картин — сцены в Летнем саду и сцены в комнате Лизы. Здесь дана экспозиция главных действующих лиц и завязка действия. Нарастание светлых, радостных эмоций в конце II картины — кульминация лирической линии оперы.

Второй акт (III и IV картины). Здесь происходит дальнейшее развитие событий и интенсивное развитие характера главного героя — Германа. IV картина является драматической кульминацией, центральным поворотным событием и одновременно музыкально-драматургической вершиной оперы.

Третий акт (V—VI—VII картины) — дальнейшее продвижение действия и развязка.

В каждом из трех актов действие происходит в течение одного дня, тогда как между актами предполагается определенный временной разрыв. Несмотря на то что картины оперы объединены в акты, все же композицию оперы определяет не смена актов, а контрастная смена картин. Только две большие моносцены (сцена в спальне Графини и сцена в казарме) — IV и V картины — не контрастируют друг с другом. Сцена Графини с приживалками и короткие сцены с Лизой — лишь побочные эпизоды в IV картине, основу которой составляют монологические сцены Германа.

Драматургия I картины в «Летнем саду» основана на смене контрастных сцен. Здесь и завязка конфликта, и характеристика действующих лиц: (Германа, Томского, Елецкого, Графини) и характеристика обстановки.

I картина содержит в себе и жанровые сцены (хор гуляющих, хор нянюшек, военная игра детей, хор «Наконец-то бог послал нам солнечный денек»), и сцены сквозного действия, и сольные номера — ариозные включения в сцены: характеристики Германа («Я имени ее не знаю», «Ты меня не знаешь, нет, мне ее не разлюбить») и Елецкого («Небес чарующая прелесть»); балладу Томского, с которой начинается завязка драматической линии оперы (Германа узнает тайну трех карт), и ансамбли — дуэт Германа и Елецкого, квинтет «Мне страшно» — в которых композитор раскрывает внутреннее состояние героев. Развитие сюжета, драма-

тические коллизии, возникающие по ходу действия — Германузнает, что Лиза — невеста князя Елецкого, затем узнает о тайне трех карт — отражаются во все возрастающем напряжении драматических сцен. Первой кульминацией является квинтет «Мне страшно», второй — «Сцена грозы». В обоих случаях это эмоциональная реакция на события, на психологические удары, обрушившиеся на главного героя. Но расположение номеров в картине подчиняется не только сюжетному развитию либретто: с точки зрения сюжета, фабулы ни хор нянюшек, ни военная игра, ни хор «Наконец-то бог послал нам», казалось бы, не нужны. Эти сцены введены прежде всего как характеристика бытового фона, контрастирующего с драматическими сценами. Хоровые фоновые сцены, чередуясь с драматическими сценами сквозного действия, образуют композиционный план, создавая чрезвычайно важный для оперы контраст образов мятущегося героя и безразличного к нему общества.

План внешнего и план внутреннего действия сосредоточены в сценах сквозного развития в виде ариозо (два ариозо Германа и сцена грозы) и ансамблей (дуэт Германа и Елецкого и квинтет «Мне страшно»). Законченные номера-хоры и баллада Томского принадлежат к плану внешнего действия. Лирико-драматическая и бытовая, фоновая линия сферы взаимодействуют; в первой половине картины контраст между ними нарастает: хор «Наконец-то бог послал нам солнечный денек» гораздо сильнее контрастирует с окружающими его сценами Германа и Томского, нежели детский хор (военная игра) с диалогом Сурина и Чекалинского («Чем кончилась вчера игра?»). В конце же картины, в сцене грозы обе контрастирующие линии объединяются: толпа гуляющих в страхе спасается бегством, а Герман остается в одиночестве, бросая вызов судьбе. Чередование контрастных сцен и общая линия нарастания к кульминации в сцене грозы создают стройную и динамичную форму картины. Драматургический принцип I картины характерен для оперы в целом.

II картина — в комнате Лизы — и по общему характеру музыки, и по типу композиции резко контрастирует с I. После сцены грозы дуэт Лизы и Полины «Уж вечер» звучит особенно светло, идиллически безоблачно. Прерванная коротким, зловещим эпизодом появления Графини лирическая сцена кончается апофеозом, гимном любви. К нему ведет все развитие сцены. Композиция II картины тоже совершенно иная: законченные номера и сцены сквозного действия объединяются в две большие сцены (сцена девишника и лирическая сцена — ария Лизы, сцена Лизы и Германа). Как и в I картине, пейзаж здесь гармонирует с общим настроением, с психологическим действием. В I картине гроза, буря в природе отражала бурю, смятение в душе Германа. Здесь фоном служит тихий ночной пейзаж, картина мирной цветущей природы.

III картина (сцена бала) внешне по композиции напоминает

I, здесь тоже контрастное чередование жанрово-бытовых и лирико-драматических сцен. Но соотношение их противоположное: если в I картине жанровые сцены были фоном, то здесь явный перевес жанровых сцен, на фоне которых драматические сцены выглядят как эпизоды. Значение центральной сцены, интермедии «Искренность пастушки», не только в создании музыкального контраста: в пасторали («Сцена на сцене») разыгрывается тот же конфликт, что и в жизни Германа и Лизы, но с другим — благополучным концом.

После III картины, завершающейся пышным полонезом-гимном, начало IV картины (сцена в спальне Графини) звучит особенно мрачно, напряженно. В IV и V картинах все сосредоточено на образе Германа.

IV картина состоит из трех разделов. Первый раздел — сцена сквозного действия, монолог Германа. Второй раздел, в свою очередь, делится на два — хор приживалок «Благодетельница наша» и сцена Графини. В эту сцену Чайковский вводит песенку Гретри на французском языке и мелодию старого французского гимна «Да здравствует Генрих Четвертый». Мысли Графини, ее подлинная жизнь — в далеком прошлом, поэтому для характеристики Графини Чайковский выбрал музыку прошлых лет.

Третий раздел — самая драматическая сцена не только в этой картине, но и во всей опере — сцена Германа и Графини. Собственно, это снова монолог, ибо Графиня не произносит ни одного слова. Герман разговаривает с агонизирующей старухой. Именно это обстоятельство вносит необычайный драматизм в сцену и особенно остро подчеркивает маниакальную, безумную страсть Германа, не замечающего состояния Графини. Смерть Графини — кульминационный момент всей картины и резкий перелом в музыкальной драматургии. Композицию IV картины можно определить как трехчастную с контрастирующей серединой, динамической репризой и кодой, построенной на теме инструментального вступления. Таким образом, эта остродраматическая картина стройна и композиционно завершена.

Иная композиция в V картине. Здесь нет контрастов, нет переключения в иной план действия. V картина — это контрастно-составная непериодическая форма текучего характера, она также имеет несколько разделов. Сцена воспоминаний о похоронах Графини, которые Герман представляет себе с отчетливостью, доходящей до галлюцинаций: погребальный хор, введенный Чайковским, звучит как бы лишь в сознании Германа. Чтение письма Лизы — единственный в этой картине момент реальности. Второй раздел — кошмары Германа перед появлением призрака Графини. Кульминация этой сцены — появление темы призрака, целотонный гаммы. Завершается V картина кодой — монологом призрака. Монотонная псалмодия («Я пришла к тебе против воли») на фоне непрерывно повторяющейся целотонной гаммы — в виде basso ostinato — выражает полную прострацию, отрешенность,

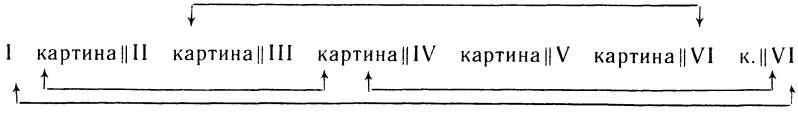
оцепенение пораженного ужасом Германа в тот самый момент, когда ему открывается тайна трех карт.

VI картина, сцена у Зимней канавки,— последнее свидание Германа с Лизой и гибель Лизы. Чайковский почувствовал необходимость введения первоначально не предусмотренной VI картины прежде всего потому, что без нее образ Лизы и связанная с ней сюжетная линия остались бы незавершенными. Кроме того, VI картина необходима для контраста, переключения в иной — лирический план после сгущенного драматизма IV и V картины. Однако Чайковский решает лирическую VI картину как антипод II. Композиция VI картины аналогична композиции второй половины II картины. Речитатив и ариозо Лизы («Уж полночь близится») можно сопоставить с арией «Откуда эти слезы», а дуэт и сцену Лизы и Германа — со сценой и дуэтом из II картины. Во II картине развитие устремлено к торжественной, ликующе-гимнической кульминации темы любви. Ход событий в VI картине совершенно иной: все устремлено к трагической кульминации — гибели Лизы.

Если VI картина — антипод II, то VII («Игорный дом»), заключительная,— антипод I. Как и I картина, она строится на сопоставлении жанровых и драматических сцен. Начинается VII картина жанровой сценой (хор гостей, игра), прерываемой эпизодом появления князя Елецкого. Далее следует песенка Томского «Если б милые девицы» и хор игроков «Как в ненастные дни» — кульминация веселья. Драматургическая роль этих номеров аналогична ходу «Наконец-то бог послал нам» в I картине. Заключительная сцена игры также содержит в себе жанровые элементы: музыку продолжающейся игры, brindisi (застольную песнь) — арию Германа «Что наша жизнь!». Трагический смысл арии выступает особенно ярко при сопоставлении ее с беззаботно-фривольной песенкой Томского. Этот контраст аналогичен контрасту хора гуляющих и баллады Томского в I картине. Наконец, в эпизодах карточной игры Германа в оркестре появляется тема Пиковой дамы почти в том же виде, как и при появлении Графини в I картине.

Однако по своей драматургии, по направленности действия VII картина противоположна первой. Финал I картины — сцена грозы, где Герман предстает смятенным, но сильным, готовым к борьбе. Финал VII картины — просветление и смерть Германа. Завершает оперу тихая и торжественная музыка прощального хора и тема любви, которая проходит в оркестре.

Общая композиционная схема «Пиковой дамы» такова:



Двойной чертой обозначены здесь контрастные сопоставления, а скобками — связи картин между собой.

Таким образом, композиция оперы, расположение картин, их чередование и взаимосвязь подчинены закону контраста. В то же время, между картинами возникает связь на расстоянии. Так, близки по композиции, но неодинаковы, а даже противоположны по содержанию I, III и VII картины, II и VI картины.

Иное расположение актов и картин в «Иване Сусанине» Глинки, где сперва сопоставлены контрастные по характеру музыки «русский», первый и «польский» второй акты, а затем — в третьем и четвертом актах — разворачивается драматический и музыкальный конфликт, непосредственное столкновение русской и польской линий. Хоровая интродукция «Родина моя» и венчающий оперу хор «Славься» заключают всю оперу в эпическую рамку.

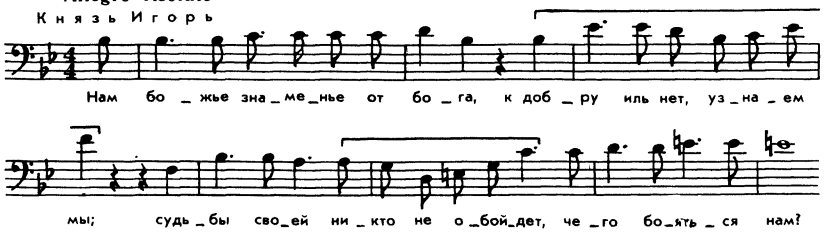
В «Борисе Годунове» Мусоргского композиция также основана на чередовании контрастных актов и картин. Особое значение имеют народные хоровые сцены: Пролог — сцена у Новодевичьего монастыря, с которой начинается опера, сцена у Василия Блаженного (встреча царя с народом) и завершающая оперу сцена под Кромами, сцена народного бунта. Эти сцены показывают постоянное нарастание народного протеста и гнева против царя. Все остальные сцены тоже контрастируют друг с другом: величавая эпическая сцена в келье с комедийной сценой в корчме, а последняя — с драматичной сценой в тереме. Сильный контраст в оперу вносит «польский» акт, где Мусоргский, как и Глинка, использует ритмы мазурки и полонеза, резко контрастирующих с народными русскими интонациями хоровых сцен.

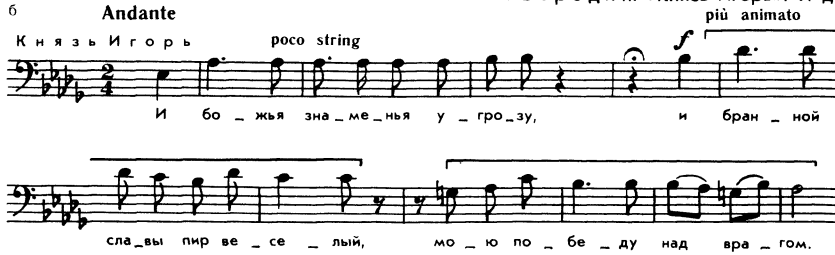
§ 5. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ. ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ АКТОВ И КАРТИН

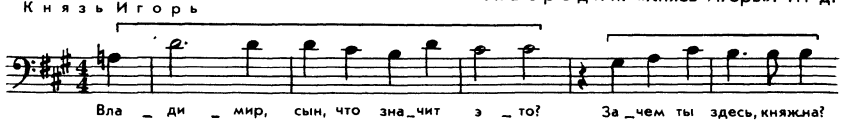
Членение оперы на акты и картины, прием контрастного их сопоставления — все это создает ясность композиции, яркость и разнообразие, способствующие отчетливому восприятию музыки, ее запоминанию. Наряду с членением и контрастными сопоставлениями в опере огромное значение имеет сквозное развитие, различные приемы, объединяющие между собой картины и акты.

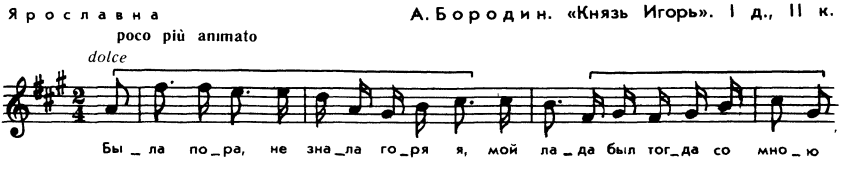
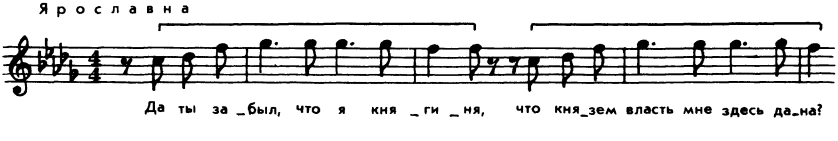
Сквозные музыкально-драматургические линии связаны прежде всего с тем, что музыкальная характеристика действующих лиц, особенно главных героев, обладает единством. Во всех ситуациях, при всех изменениях характера в музыкальном портрете героев оперы всегда сохраняется и нечто неизменное, то есть черты, по которым мы отличаем музыку партии Отелло от музыки партии Яго, партию Германа от партии Лизы, партию Руслана от партии Ратмира, Дон-Жуана от Церлины и т. д. Партии главных, а часто и второстепенных героев содержат в себе сквозное развитие интонаций определеннного типа. Так, близкие по характеру, по ритму и мелодии интонации пронизывают партию князя Игоря («Князь Игорь» Бородина). Это героические интонации, для них характер-

ны волевой, пунктирный ритм, ясно выраженные акценты на сильной доле, устремленность мелодии к вершине, к кульминации. Сравним, например, мелодические фразы Игоря из Пролога и из второго действия.

217 а **Allegro risoluto** А. Бородин. «Князь Игорь». Пролог.

б **Andante** А. Бородин. «Князь Игорь». II д.



в А. Бородин. «Князь Игорь». III д.

Мелодия партии Ярославны родственна партии Игоря — это ведь тоже сильный, героический характер. Но интонации Ярославны мягче, пластичнее, мелодическая линия более извилистая, ритмические акценты сглажены.

218 а А. Бородин. «Князь Игорь». I д., II к.

б **Animato assai**

В качестве средства сквозной характеристики композиторы нередко используют инструментальную музыку и даже тембры отдельных инструментов. В «Руслане и Людмиле» Глинки Людмилу характеризуют флейта и соло скрипки, Руслана — кларнет и виолончели, Ратмира — английский рожок, Гориславу — фагот.

Лейтмотив. Одним из средств объединения актов и картин является лейтмотив [1], или лейттема. Лейтмотивом (лейттемой) называется музыкальная тема, точно или с изменениями повторяющаяся в разных актах и картинах, относящаяся к определенным персонажам, идеям, понятиям, ситуациям. Иначе говоря, лейтмотив — это сквозная тема с закрепленным значением.

Явление лейтмотива и лейтмотивные системы получили развитие в опере XIX века в условиях все более усложняющейся формы, в период, когда в опере большое значение приобрело сквозное развитие и сцены сквозного действия.

Роль лейтмотивов в опере заключается прежде всего в разъяснении смысла действия, отношений героев. Поскольку лейтмотив — это тема с закрепленным значением, которое связывается с сюжетом, с образами действующих лиц, с текстом, лейтмотив сочетает в себе элементы образа и понятия. Лейтмотив, его значение легко расшифровывается, поддается словесному определению. В то же время лейтмотив — это музыкальная тема, которая входит в музыкальную ткань оперы, наряду с другими темами лежит в фундаменте музыкальной формы. Благодаря этому слушатель легче ориентируется в сложной музыкальной ткани оперы.

Лейтмотив — это яркая запоминающаяся тема. Она может быть представлена и в виде короткого мотива (лейтмотив Алеко из одноименной оперы Рахманинова), и в виде фразы или цепочки фраз (тема любви из «Отелло» Верди); в виде предложения (лейтмотив любви из «Тристана» Вагнера); в виде более сложного построения (тема любви из «Пиковой дамы» Чайковского, состоящая из нескольких мотивов, тема Снегурочки в одноименной опере Римского-Корсакова).

Лейтмотив как характеристика персонажа, как тема, сопровождающая героя, встречается не только в его партии, но и в тех местах оперы, где о нем упоминают или думают другие герои. Второстепенные герои обычно наделены одним лейтмотивом (лейтмотив Бомелия в «Царской невесте» Римского-Корсакова, лейтмотив Хагена в «Кольце Нибелунга» Вагнера).

Главных героев характеризуют обычно несколько лейтмотивов. Примером может служить группа лейтмотивов Снегурочки в опере Римского-Корсакова, характеризующих ее и как сказочную снежную красавицу, и как тоскующую по любви, по людям девушку.

---

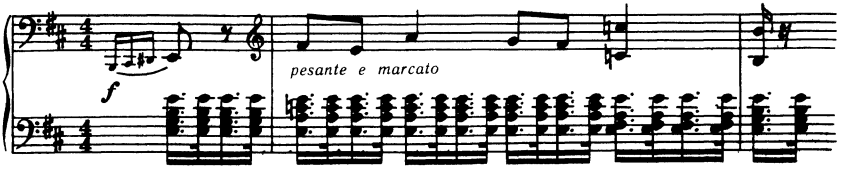
[1] Слово лейтмотив (нем. Leitmotiv — ведущий мотив) получило широкое распространение, стало привычным, обиходным, поэтому далее все типы сквозных тем, независимо от их строения, будут обозначаться этим термином.

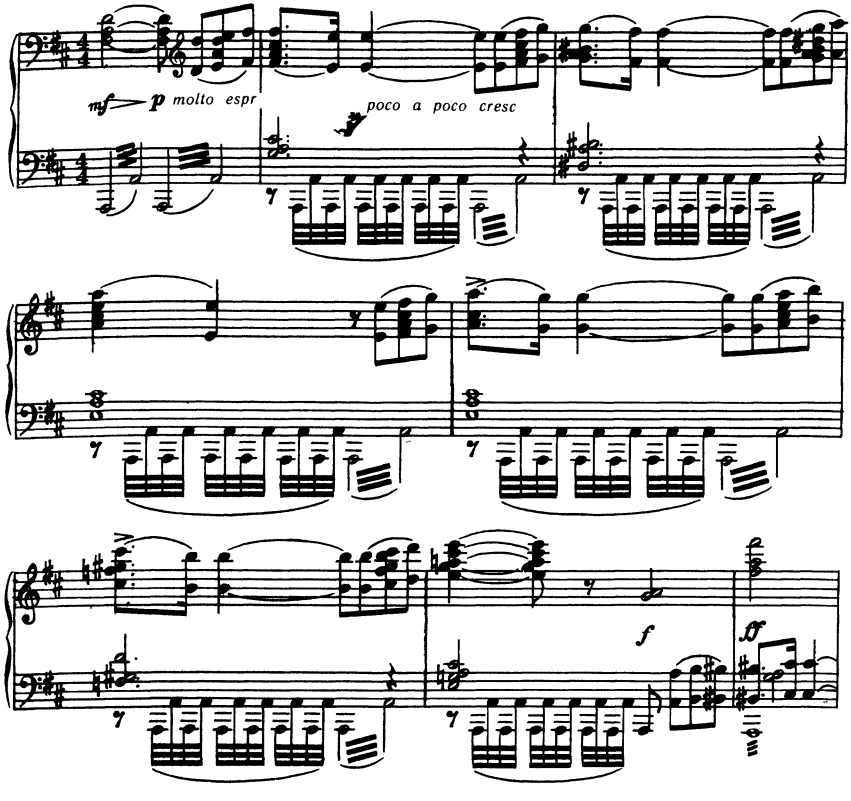
В партии главных героев может встретиться и один лейтмотив — например лейтмотив Амнерис в «Аиде» Верди (тема ревности) или лейтмотив Аиды, лейтмотив Ленского («Я люблю вас!»). Однако в этом случае музыкальная характеристика главных героев не исчерпывается развитием лейтмотива, как бы он ни был ярок и характеристичен.

Лейтмотивы, характеризующие чувство, мысль, идею — например тема любви в «Пиковой даме» Чайковского (пример 219 б) и противопоставленная ей тема Пиковой дамы (пример 219 а), изложенные в оркестровом вступлении,— развиваются далее на протяжении всей оперы.

219 а

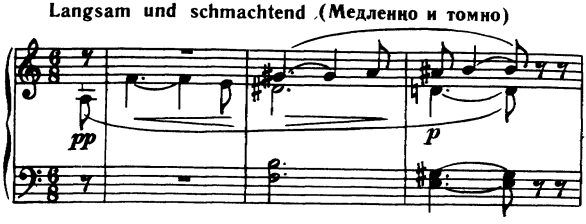
Andante mosso

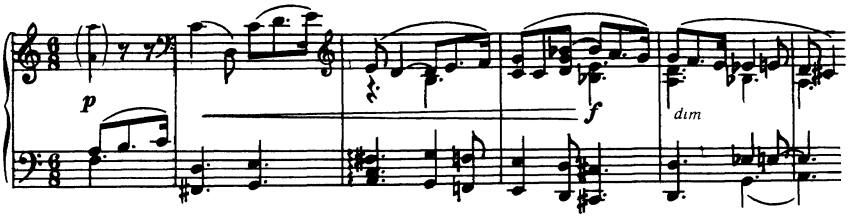
П. Чайковский. «Пиковая дама». Вступление.

б

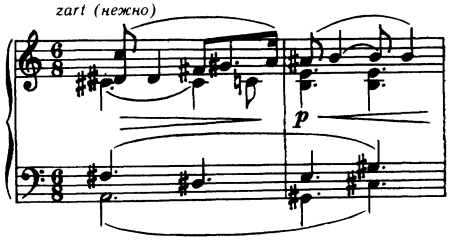
П. Чайковский. «Пиковая дама».

К таким же сквозным темам относятся и темы любви и любовного напитка в «Тристане и Изольде» Вагнера.

Тема любви в «Пиковой даме» раскрывает сильное, растущее светлое чувство Германа и Лизы, а тема Пиковой дамы — образ страшной старухи, олицетворение смерти, какой представлялась старая Графиня Германну.

220 а

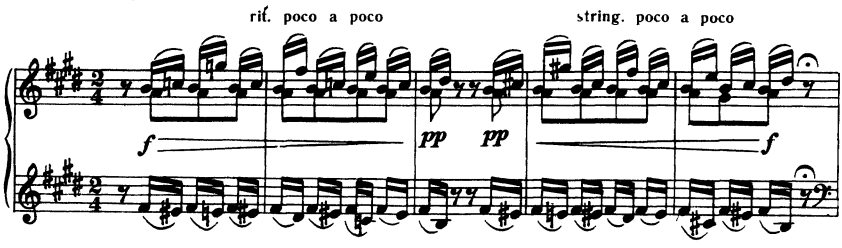
Р. Вагнер. «Тристан и Изольда».

б

Р. Вагнер. «Тристан и Изольда».

в

Р. Вагнер. «Тристан и Изольда».

Тема моря в «Садко» Римского-Корсакова, олицетворяющая образ «Окияна-моря синего» и прекрасную дерзкую мечту людей, также может быть отнесена к темам-идеям. И темы, относящиеся к образам действующих лиц, и темы-идеи содержат в себе непо-

221

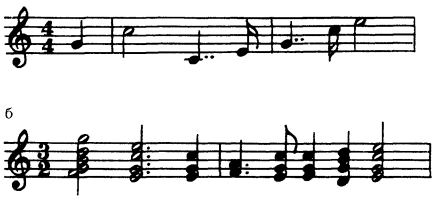
Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка».



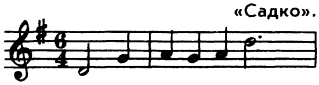
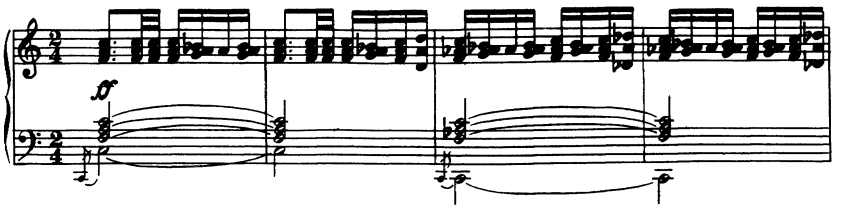
средственную характеристику персонажей, чувств, образов. Тема Снегурочки передает яркое впечатление искрящейся красоты, игры красок и в то же время рисует образ юной, гибкой, подвижной и нежной девушки.

Наконец, существуют темы, связанные с представлением о каком-либо предмете или образе. Таковы тема меча, тема Валгаллы (обиталища богов) в тетралогии Вагнера «Кольцо Нибелунга».

222 а

Р. Вагнер. «Кольцо Нибелунга».

Такого рода темы могут быть названы музыкальными символами, так как музыка не может прямо изобразить неподвижный предмет или понятие. Меч — как символ героического — воплощен в музыке Вагнера с помощью фанфарного мотива, Валгалла — символ божественного — через торжественный хорал. К темам-символам можно отнести и целотонную гамму Черномора в «Руслане и Людмиле», и тему града Китежа из «Сказания о граде Китеже» (пример 223 б), и тему славы Новгорода из «Садко» Римского-Корсакова (пример 223 а). Иначе говоря, лейтмотив-символ в опере не изображает само явление, а условно его обозначает.

223 а

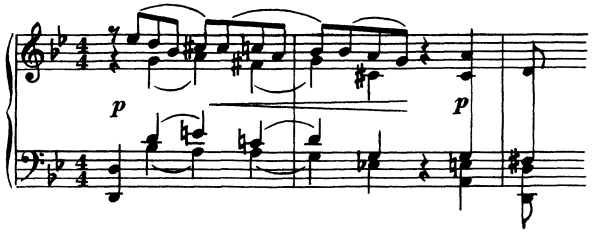
Н. Римский-Корсаков. «Садко».



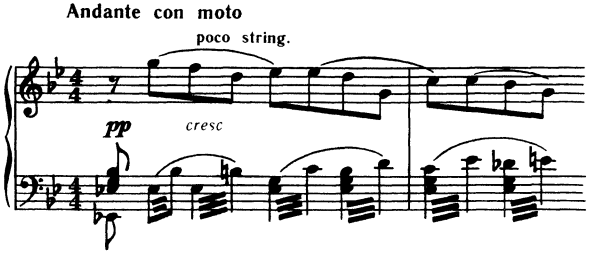
Тем не менее, лейтмотивы-символы — не отвлеченные сухие схемы. Они несут в себе яркий выразительный образ. Так, целотонная гамма Черномора, а вслед за ней и целотонная тема Командора из оперы «Каменный гость» Даргомыжского, и целотонная тема Призрака из «Пиковой дамы» Чайковского — это музыка, характеризующая страшный мир, античеловеческий, потусторонний. Целотонная гамма олицетворяет нечто безжизненное, механическое, чуждое живой человеческой интонации. А тема града Китежа или тема славы Новгорода в «Садко» — это темы-фанфары, которые могут вызывать ассоциации с музыкой городских трубачей.

Заметим, что эти темы отличаются друг от друга: тема славы Новгорода имеет характер героический, это устремленный ввысь мотив-символ светлой судьбы, тогда как в теме града Китежа мажорный мотив сменяется минорным, словно бы предвещая трагическую судьбу затонувшего в озере, но не сдавшегося врагу города.

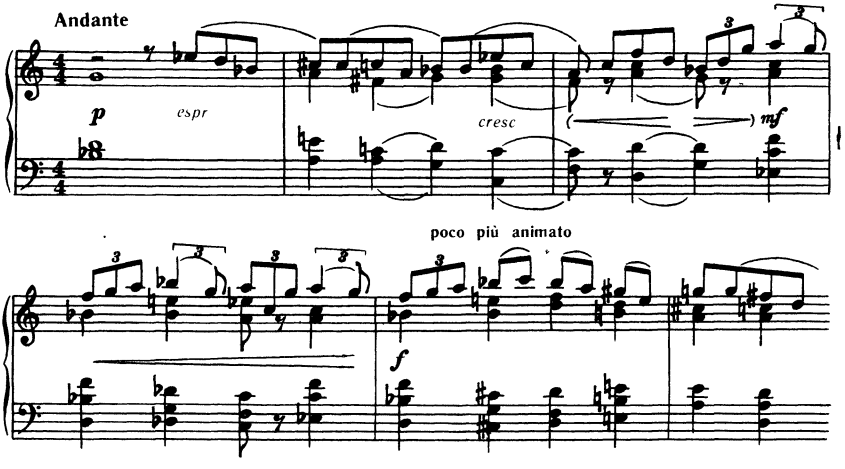
Развитие лейтмотивов в опере. Лейтмотивы-характеристики развиваются на протяжении оперы, отражая изменение характера, настроений и чувств действующих лиц, изменения ситуации. Таково, например, развитие темы ариозо Германа в «Пиковой даме». В I картине эта тема лежит в основе ариозо «Я имени ее не знаю» и выражает нежное и пылкое чувство Германа. По смыслу своему эта тема близка теме любви. Но уже в балладе Томского (I картина) и в III картине эта же тема превращается в тему трех карт (звучит со словами «три карты, три карты, три карты») и примыкает к теме «Пиковой дамы». Смысл ее меняется коренным образом, отражая происходящий в душе Германа процесс перерождения, подмены цели — средством, идеала любви — пагубной страстью к игре.

Значительно меняет свой характер и тема-секвенция Татьяны («Евгений Онегин» Чайковского). Первый ее вариант — минорный, поникающий — характеризует Татьяну печальную, покорную судьбе. Другой вариант с восходящим, устремленным движением раскрывает в образе Татьяны иные стороны натуры — скрытую в ней силу духа, окрыленность, воодушевление. И, наконец, эта тема в мажоре звучит как тема надежды и любви.

224 а П. Чайковский. «Евгений Онегин». Интродукция.

б П. Чайковский. «Евгений Онегин». Интродукция.

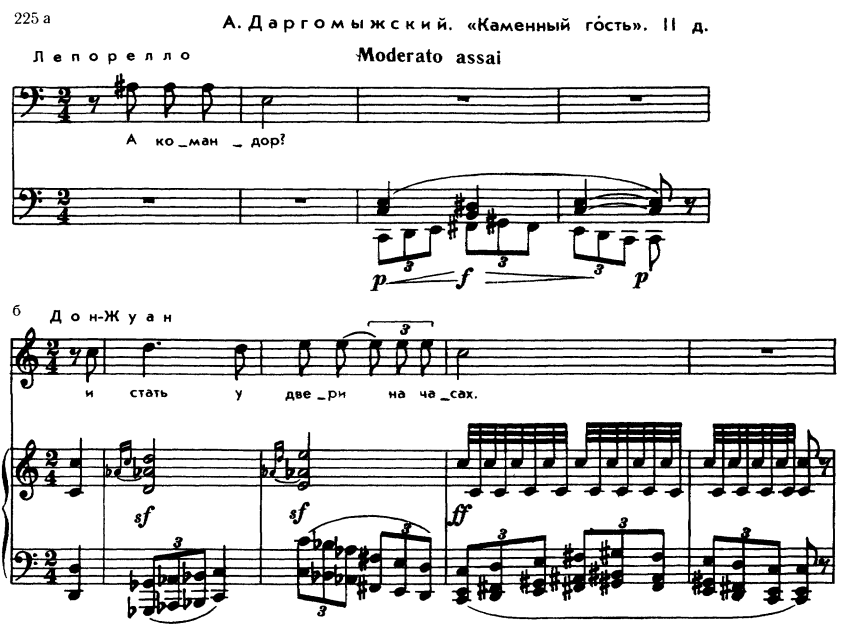


в П. Чайковский. «Евгений Онегин». I к.



Очень чутко отражает ситуацию и смену настроений и тема Кармен («Кармен» Бизе).

Если темы-характеристики (лейтмотивы) развиваются, то темы-символы обычно статичны, почти не поддаются развитию. Меняется музыкальная ситуация, сама же тема своего смысла не меняет. Поэтому и изменения в теме, главным образом, направлены на то, чтобы усилить, подчеркнуть первоначальное впечатление. Например, целотонная тема Командора в «Каменном госте» Даргомыжского сначала появляется в низком регистре как

одноголосная мелодическая линия (сцена у памятника), а в сцене приглашения эта же тема обрастает терцовыми удвоениями, захватывает все регистры. Затаенное чувство тревоги перерастает в чувство страха, ужаса.

Развитие темы сводится к изменению фактуры, динамики, оркестровки, мелодическая же линия ее не меняется. Изначальная сущность темы как символа потусторонней силы остается прежней. Роль лейтмотива в опере не ограничивается только созданием образно-смысловых связей между актами и картинами. В каждом музыкальном фрагменте, где появляется лейтмотив, он участвует в построении музыкальной формы. Основная роль лейтмотива в опере — роль короткой, лаконичной характеристики, роль «руководящего» восприятием слушателя музыкального материала — предполагает, что в любых обстоятельствах лейтмотив должен обращать на себя внимание. А это значит, что лейтмотив всегда каким-либо образом выделяется на фоне окружающего его музыкального материала. Появление лейтмотивов обычно подготовлено развитием музыки предшествующей сцены. В то же время, лейтмотив часто контрастирует с окружающей его музыкой. Появление лейтмотивов можно сравнить с цитатой в литературном тексте. Кавычками в этом случае служат цезуры, паузы, динамические контрасты — все, что способствует выделению лейтмотива. Так появляются тема любви в «Отелло» Верди (в первом, третьем и четвертом действиях) и тема Амнерис в «Аиде», все лейттемы в «Пиковой даме».

Нередко темы незаконченных номеров — арий, ансамблей, танцев, оркестровых вступлений — превращаются в лейтмотивы. Например, лейтмотивами стали темы арии и ариетты Снегурочки из Пролога («Снегурочка» Римского-Корсакова), тема мазурки в «Иване Сусанине» Глинки, тема дуэта Родриго и Карлоса («Дон Карлос» Верди), тема вступления «Окиян-море синее» («Садко» Римского-Корсакова) и все три темы вступления «Похвала пустыне» к опере «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. В дальнейшем в операх все эти темы продолжают свое существование как лейтмотивы, то есть «цитируются», появляются как самостоятельные, независимые от законченных номеров темы.

Лейтмотивная система в опере. Очень редко в опере мы встречаемся с одним лейтмотивом. Всего один лейтмотив (целотонная гамма Черномора) в «Руслане и Людмиле» Глинки. Его неизменность, статичность подчеркивают статичность, неизменность образа нелюдимого, злого и смешного карлы. В большинстве случаев композитор вводит в оперу целый комплекс, систему лейтмотивов. Родственные лейтмотивы объединяются в группы, контрастирующие между собой. Сложное переплетение лейтмотивов, их развитие лежит в основе музыкальной драматургии опер Вагнера, составляющих тетралогию «Кольцо Нибелунга». Через все четыре оперы — «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид», «Гибель богов» — проходят главные лейтмотивы-символы — тема золота, тема Валгаллы, тема меча. Единый комплекс лейтмотивов образуют темы роковой любви в «Тристане и Изольде».

Группа лейтмотивов царя Додона противопоставлена лейтмотивам Звездочета и Шемаханской царицы в «Золотом петушке» Римского-Корсакова.

Реминисценция и ее роль в опере. Под реминисценцией, в отличие от лейтмотива, подразумевается повторение развернутого, достаточно оформленного раздела музыки в другом акте или картине. Реминисценцией можно считать, например, повторение целого фрагмента из вальса в заключительной сцене (Маргарита в тюрьме) в опере «Фауст» Гуно.

Сходство реминисценции с лейтмотивом в том, что это тоже музыкальная цитата. Реминисценция, как и лейтмотив, всегда обособлена, всегда рассчитана на то, что слушатель вспомнит ее. Чаще всего реминисценции выступают не столько в роли характеристики героя или ситуации, сколько в роли фрагментов-воспоминаний, всегда резко контрастирующих с окружающим материалом. Реминисценция обостряет, делает более напряженной музыкальную ситуацию. Такова реминисценция в арии Марфы в последнем действии «Царской невесты» Римского-Корсакова. Подобные приемы объединения частей встречаются и в инструментальных и в вокально-камерных циклах.

Глава 3. РАЗНОВИДНОСТИ ОПЕРНЫХ ФОРМ

§ 1. НОМЕРНАЯ ОПЕРА

Музыкальная драматургия номерной оперы основана на чередовании законченных музыкальных номеров (арий, ансамблей) и речитативов secco или разговорных диалогов. Такой тип драматургии характерен для оперы конца XVII — первой половины XIX веков. Становление принципов музыкальной драматургии номерной оперы связано с творчеством А. Скарлатти — композитора неаполитанской оперной школы второй половины XVII века. Впоследствии номерная структура оперы являлась основополагающей на протяжении всего XVIII — первой половины XIX веков вне зависимости от жанра, стиля и национальной школы того или иного композитора.

Номерной принцип в равной степени характерен и для оперы-buffa и для оперы-seria, где арии и ансамбли чередовались с речитативами secco, а также для немецкого зингшпиля и французской комической оперы, где законченные музыкальные эпизоды чередовались с разговорными диалогами.

Для номерной оперы характерно обособление, резкое разграничение функций речитатива или разговорного диалога и законченных музыкальных номеров — арий, ансамблей. Сквозное развитие сценического действия, разъяснение событий сосредоточено прежде всего в речитативах или диалогах, в то время как в ариях происходит музыкальное раскрытие характеристик и эмоциональных состояний персонажей. Такой тип музыкальной драматургии имеет свои достоинства и свои недостатки. Возможность показа развернутых музыкальных характеристик и эмоциональных состояний действующих лиц в известной мере замедляет сквозное развитие драматического действия — его развитие тормозится замкнутыми музыкальными номерами.

Одной из характерных особенностей музыкальной драматургии номерной оперы является резкий контраст ярких, индивидуальных по музыкальному материалу завершенных номеров и стереотипных, формальных речитативов secco. Достаточно сравнить речитативы secco опер Генделя, Перголези, Моцарта, Россини, чтобы убедиться, что для них характерен устойчивый круг стереотипных интонаций-формул.

Этот контраст эмоционально-насыщенных, индивидуализированных по материалу номеров и стереотипных, эмоционально нейтральных речитативов отражает специфику драматургии номерной оперы, действие которой протекает как бы по двум руслам, последовательно раскрывается в двух планах — внешнем сценическом и внутреннем психологическом, где динамика событий переходит в динамику состояний.

Речитатив secco в такой двуплановой драматургии и выполняет функцию отключения от внутреннего плана действия и пере-

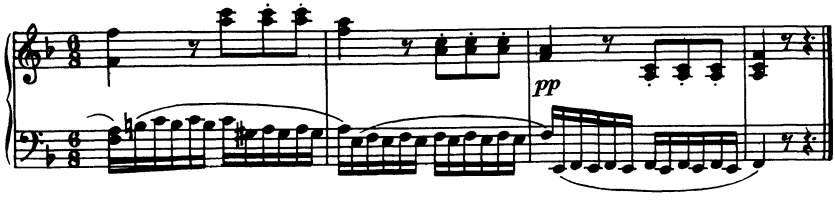
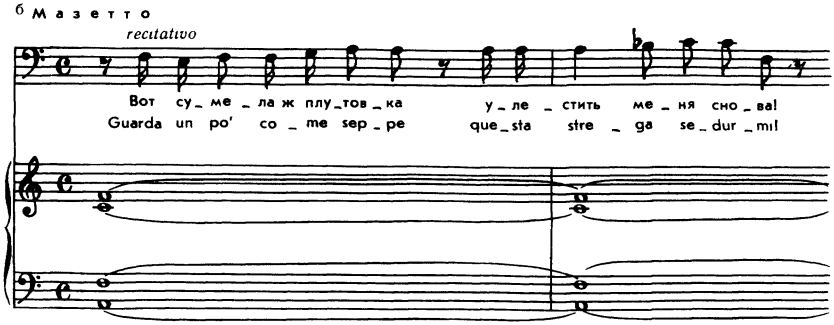
вода из одного обобщающего действие эмоционального состояния в другое, из одного замкнутого номера в другой. Ария же и ансамбль возвращают действие в русло переживания — в них, в их музыкальной образности, в их музыкальной привлекательности и заключается основа и сущность драматургии номерной оперы.

Таким образом, два плана развития действия в номерной опере взаимосвязаны, взаимодополняют друг друга, но не равноправны. Главенствующий план — внутренний, эмоционально-психологический, сосредоточенный в законченных номерах, в то время как речитатив и диалоги в известной мере выполняют служебную, вспомогательную роль.

Помимо указанных драматургических функций, велика роль речитатива secco и в чисто музыкальном плане. Так, речитатив связывает между собой отдельные, часто написанные в различных тональностях номера и обеспечивает, таким образом, непрерывность музыкального развития действия. Тональные же соотношения между соседними номерами, а также между номерами и речитативами (их тональная близость либо контраст) обусловлены в той или иной степени логикой сценического действия и указывают либо на продолжение эмоционального состояния или настроения, развивающегося в предыдущем номере, либо на его изменение.

Таким образом осуществляется членение оперного акта на отдельные сцены и, напротив, группировка номеров в сцены. Поясним сказанное примером. Так, 15-я сцена первого действия «Дон-Жуана» Моцарта завершается знаменитой си-бемоль мажорной арией Дон-Жуана (с шампанским). Следующая за ней 16-я сцена — объяснение Церлины с Мазетто — включает в себя речитатив, арию Церлины, речитатив и начальный (вводный) раздел финала первого действия (дуэт Церлины и Мазетто). И если на грани 15-й и 16-й сцен (уход со сцены Дон-Жуана с Лепорелло и выход Церлины с Мазетто) отсутствует плавная связь тональностей (новая сцена начинается внезапным тональным сопоставлением: после B-dur'a арии звучит G-dur речитатива), то внутри всей 16-й сцены действуют плавные соподчиненные тональные отношения.

226 а **Andante grazioso**

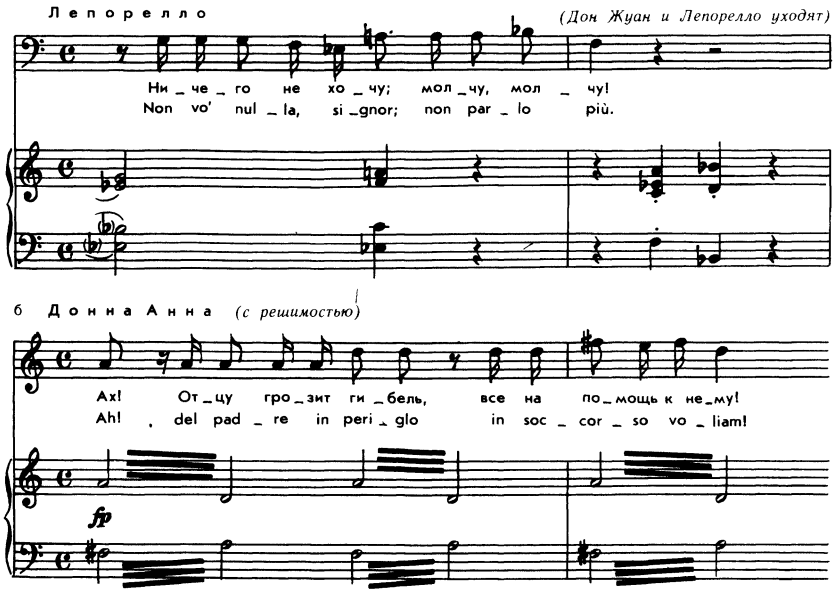
В.-А. Моцарт. «Дон-Жуан». I д.



Речитатив Мазетто после бесконечного фа мажора арии Церлины («Ну прибей меня, Мазетто») начинается в том же фа мажоре. Это продление тональной сферы арии в речитативе отражает суть сценической ситуации, воздействие одного действующего лица на другое — простодушный Мазетто опять послушный раб своей Церлины.

Как видно из приведенного примера, членение оперного акта на номера и на сцены далеко не всегда совпадает. Номер — единица собственно музыкальной драматургии оперы такого типа, сцена — единица развития внешнего сценического действия. Сцена, таким образом, может состоять из речитатива и арии (15-я сцена «Дон-Жуана», речитатив и ария Дон-Жуана), из нескольких замкнутых номеров, арий или ансамблей, связанных речитативами secco (5-я сцена первого действия «Дон-Жуана»: ария Донны Эльвиры, речитатив и ария Лепорелло). Наконец, речитативы secco и финалы актов номерной оперы, в свою очередь, могут распадаться на несколько сцен.

Так, две сцены (2-ю и 3-ю) включает в себя диалог Дон-Жуана и Лепорелло и диалог Донны Анны с Доном Оттавио — речитатив между № 1 (интродукцией) и № 2 (речитатив accompagnato и дуэт) первого действия оперы. Точно так же финал этого действия (№ 13), представляющий сложный по своему строению, многосоставный, но, в то же время, единый музыкальный номер, содержит пять сцен.

Членению на сцены внутри номера или речитатива secco также сопутствует, как правило, резкий тональный сдвиг. Благодаря этому даже в речитативе secco, с присущими ему формульными интонациями, осязаемо воспринимаются все повороты сценического действия — смена картин, явлений. Так, внезапно после си-бемоль мажора (конец речитативной 2-й сцены) звучит секстаккорд ре мажора в начале 3-й сцены (диалог Донны Анны с Доном Оттавио).



Несовпадение членения акта на сцены и на номера придает большую гибкость, подвижность драматургии номерной сцены. Неравномерный ритм развития сценического действия вуалирует некоторое однообразие ее двухплановой драматургии.

Противопоставлением двух планов номерной оперы (действия и эмоционального обобщения) не исчерпываются принципы драматургии номерной оперы. В действительности она сложнее, богаче и гибче. В арсенале драматургических средств номерной оперы есть и промежуточные формы, соединяющие в неразрывное целое и развитие действия, и эмоциональное обобщение. К таким промежуточным формам относятся речитатив accompagnato, непосредственно включенная в действие ария, определенные типы ансамблей и, прежде всего, финальные ансамблевые сцены.

Благодаря использованию промежуточных форм драматургия таких, например, опер, как «Так поступают все» и «Дон-Жуан» Моцарта, становится чрезвычайно динамичной и разнообразной.

Для драматургии номерной оперы, как правило, не характерно использование сквозных лейтмотивов и лейттем. В основе ее каждого замкнутого эпизода (арии или ансамбля) лежит свой, каждый раз новый музыкальный материал, что, однако, не уничтожает ее музыкальной целостности и единства.

Подобно тому как писатель-драматург, раскрывая облик действующих лиц своего произведения, стремится сделать характерной манеру речи каждого персонажа, так и оперный композитор стремится сделать индивидуально яркой и характерной «музы-

кальную речь», то есть вокальную партию каждого действующего лица, раскрыть через характер вокальной партии облик героя, а через характер развития вокальной партии — развитие характера героя.

Так, например, ярко очерчен и индивидуализирован круг интонаций, характерных для каждого героя в операх Моцарта и Глинки. Через противопоставление, взаимодействие и развитие различных интонационных сфер в музыкальной драматургии номерной оперы и раскрывается основной конфликт произведения, его основная идея.

На основе драматургии интонационных сфер, комплексов интонаций, характерных для тех или иных героев, в номерной опере раскрывается единство характера, а также общность либо антагонизм определенного круга персонажей произведения. Способность же основных мотивов-интонаций к росту, развитию, преобразованию отражает динамику характеров, их развитие, а также изменение драматических ситуаций.

§ 2. ОПЕРА СКВОЗНОГО ДЕЙСТВИЯ

Оперой сквозного действия (сквозной оперой) называется такая опера, в которой нет деления на речитативы и законченные музыкальные номера. В опере сквозного действия в отличие от оперы номерной внешний, событийный план и внутренний (переживание, реакция на ситуацию) не противопоставлены, они существуют почти параллельно. Слияние, параллельное взаимодействие обоих планов нельзя, однако, абсолютизировать, так же как нельзя абсолютизировать в номерной опере их разделение. В опере сквозного действия есть моменты, когда преобладает показ событий, и моменты, когда преобладает выражение эмоционального состояния, переживания, реакции на события. Однако эти моменты не обособляются ни в отдельных, завершенных по форме номерах, ни в речитативных эпизодах.

Опера сквозного действия максимально приближается к драме, где и внешние события, повороты сюжета, и события психологические развертываются непрерывно в пределах сцены или акта. Музыка воплощает это непрерывно разворачивающееся, сквозное действие, раскрывая все его детали, нюансы, скрытый смысл (подтекст). Поэтому в сквозной опере нет тех специфических для других типов форм, которые невозможны в драме: развернутых арий с повторениями разделов, ансамблей согласия, когда поют одновременно двое или несколько певцов,— в драме действующие лица не говорят вместе. По этой же причине в опере сквозного действия, как правило, нет и хоров.

Коль скоро в сквозной опере нет специфических оперных форм, ничто не препятствует композитору использовать полностью или частично текст драматического произведения («Каменный гость» Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Ску-

пой рыцарь» Рахманинова, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси). В основе сквозной оперы лежат диалогические (с двумя или несколькими действующими лицами) сцены и монологи.

Опера сквозного действия не содержит в себе и традиционных законченных музыкальных форм. В виде исключения такие формы могут появиться в роли вставных жанровых номеров, как, например, две песни Лауры в опере «Каменный гость» Даргомыжского. Вставной, интермедийный характер этих песен становится ясным, если сопоставить оперу с трагедией Пушкина, где Лаура тоже поет. В качестве вставного жанрового номера в сквозной опере может появиться и хор.

Естественно, что и либретто сквозной оперы представляет собой либо прозаический текст, либо пятистопный белый (без рифм) ямб — размер, характерный для стихотворной драмы, то есть текст, в котором нет жестких рамок ритма.

Неверно думать, что музыкальный материал оперы сквозного действия состоит из сплошного речитатива. Как и в сценах сквозного действия в опере смешанного типа, в сквозной опере происходит сближение, объединение речитатива с ариозной и песенной мелодией, постоянное переключение и смена разных форм высказывания: речитатив сменяется ариозной мелодией, декламационный принцип — кантиленой и т. п. Но песенные мелодические фрагменты не складываются в большие построения, они не образуют закругленных периодов, не повторяются, не образуют реприз и репризных форм (трехчастной, рондо, куплетной и т. д.). Стремление как можно детальнее и точнее отразить изменчивость, сложность психических процессов, нюансы переживаний заставляет композитора избегать повторов, длительного развития одного музыкального материала, одной темы. Разнообразие типов вокальной мелодии в сквозной опере подразумевает, что и отношения между ритмом, мелодикой и синтаксисом текста и мелодии тоже будут изменчивы и непостоянны.

Таким образом, для оперы сквозного действия характерно сочетание разнообразия типов вокального высказывания с текучей речитативной формой.

Композиция оперы сквозного действия. Несмотря на то что сюжетное и музыкальное развитие в сквозной опере представляется текучим, строение сцен, картин, актов и композиции оперы в целом имеет свои законы.

Кажущийся непрерывным, сплошным поток музыки на самом деле членится на эпизоды более или менее развернутые — в зависимости от развития внешнего и внутреннего планов действия. Однако, в отличие от номерной оперы, не только сами эпизоды строятся свободно, но и переходы от ариозных эпизодов к речитативным более плавны, незаметны.

Контрастно-составная форма в сквозной опере состоит не из относительно завершенных, а из текучих, свободно развивающихся разделов. Членение контрастно-составной формы на разделы

полностью отражает музыкально-драматургическую линию развития. В то же время, и в сквозной опере, как и в опере номерной, композитор строит музыкально-драматургический план, сообразуясь с законами музыкальной композиции. В сквозной опере перестановка эпизодов невозможна не только потому, что нарушится сюжетный ход, психологическое действие, но и по причинам композиционным: нарушится принцип контраста, принцип единства формы.

Большое значение в композиции сквозной оперы имеют цепные, текучего характера формы, в которых и реализуется единство действия и эмоциональной реакции на него. Цепная форма в сквозной опере отличается большой свободой и плавностью переходов от речитативных к ариозным фрагментам и наоборот; для нее характерно несимметричное строение и неодинаковая величина звеньев цепи, отсутствие реприз, непрерывность развития, плавные переходы одной цепной формы в другую.

В сквозной опере особенно важное значение имеют средства сквозного развития, сквозные интонационные характеристики героев, лейтмотивы, реминисценции (репризы на расстоянии). Лейтхарактеристики, лейтмотивы, реминисценции обеспечивают музыкальное единство оперы и дают возможность слушателю ориентироваться в сложном строении музыкальной ткани.

Рассмотрим в качестве примера композицию второго действия оперы Даргомыжского «Каменный гость». Это первая опера, написанная на неизменный полный текст драматического произведения,— одноименной маленькой трагедии Пушкина. Камерная одноактная пьеса благодаря музыке (ибо слово спетое звучит медленнее слова сказанного) превратилась в полновесную оперу в трех действиях. Однако в опере сохранился камерный стиль — малое количество действующих лиц, преобладание лирических сцен.

Взяв за основу текст Пушкина, композитор отказался от всех специфических элементов оперы — арий, ансамблей согласия, хоровых сцен [1]. Преобладание диалогов в тексте естественно повлекло за собой текучие, сквозные речитативные формы, а в музыкальном языке — детализацию характеристик, быстрое переключение из одного эмоционального состояния в другое. Отсюда и незавершенность построений, быстрая смена характера мелодии, типа фактуры сопровождения, частые модуляции в гармонии.

Скрепляющую, объединяющую роль играют в опере и лейтмотивы (лейттема Донны Анны, лейттема Командора) и в особенности интонационно-тематическое единство музыкальных образов. Так, определенный круг интонаций, очень часто связанных с восклицательными восходящими скачками, характерен для центрального образа Дон-Жуана. В противоположность Дон-Жуану, Дон-

[1] Краткие реплики хора и вставные песни Лауры введены лишь во II картине.

на Анна охарактеризована более плавными, закругленными, чаще ниспадающими мелодическими фразами.

Несмотря на отсутствие завершенных форм, композиция оперы также отличается стройностью и завершенностью.

Второе действие (сцена на кладбище) делится на две большие части: сцена объяснения с Донной Анной и сцена приглашения статуи Командора. Лирическая сцена предваряется небольшим монологом Дон-Жуана, ожидающего Донну Анну возле могилы Командора. Этот раздел выполняет роль вступления к лирической сцене. Вместе с тем, беспечно-шутливый скерцозный характер музыки вступительного монолога контрастирует с последующей сценой объяснения с Донной Анной, в нарастающей напряженности, экспрессивности которой постепенно проявляется роковой, трагический смысл любви Дон-Жуана к Донне Анне. Сцена объяснения построена в цепной форме, в первой половине которой границы звеньев определяются проведением лейттемы Донны Анны, а во второй половине — сменой фактуры оркестрового сопровождения. Смена оркестрового тематизма еще в большей мере, чем развитие мелодии в вокальных партиях, отражает нарастающий драматизм ситуации. Завершает цепную форму ариозо Дон-Жуана «Когда б я был безумец», имеющее незавершенную строфическую форму. Речитативная сцена, следующая за этим ариозо, вносит разрядку и подготавливает следующий большой раздел второго действия. Речитатив завершает оркестровая тема Донны Анны, которая, таким образом, обрамляет всю диалогическую сцену.

Вторая половина действия, так же как и первая, начинается речитативной сценой диалога Дон-Жуана и Лепорелло («Что Вам угодно? — Милый Лепорелло, я счастлив!»), который также играет роль вступления к следующей за этим речитативом сцене приглашения статуи Командора. Несмотря на то что и общее настроение, и музыкальный материал сцены приглашения совершенно иной, чем в сцене объяснения с Донной Анной, в музыкальной драматургии и композиции между этими сценами много общего.

Как и в первом разделе, здесь подчеркнут резкий контраст между вступительной речитативной сценой (безумная радость Дон-Жуана) и сценой приглашения, где, как и в диалоге с Донной Анной, постепенное нарастание динамики приводит к трагической кульминации: Дон-Жуан бросает вызов статуе Командора.

Однако, если в лирической сцене единая форма была построена на смене тематического материала, то здесь все развитие скреплено проведениями одной темы — темы Каменного гостя, которая достигает кульминации в конце сцены.

Нетрудно заметить, какую важную роль в композиции играют монологи Дон-Жуана, отражающие рост его образа. От беззаботно-игрового первого монолога до героико-трагического («Я, Командор, прошу тебя прийти»), выдержанного в характере героического марша

Таким образом, все действие можно рассматривать как контрастно-составную форму текучего характера, состоящую из трех неравных разделов.

A	B	C
вступительный монолог Дон-Жуана, переодетого монахом	сцена объяснения Дон-Жуана и Доны Анны	сцена приглашения статуи Командора

§ 3. КАМЕРНАЯ ОПЕРА, МОНООПЕРА

Отличительным признаком камерной оперы являются ее небольшие размеры. Камерная опера, чаще всего одно-двухактная, является обычно лишь частью спектакля. Так, камерная опера Чайковского «Иоланта» была задумана как часть спектакля, другой частью которого был балет «Щелкунчик». Неполномерность является лишь внешним признаком камерной оперы. Главное отличие камерной оперы от большой заключается в ином построении сюжета, либретто, музыкальной драматургии, в иной композиции. И характеристики действующих лиц, и их взаимоотношения, и драматические ситуации — все, что в большой опере раскрывается постепенно от акта к акту, должно быть с исчерпывающей полнотой выражено в одном акте. Можно сказать, что камерная опера отличается от большой как повесть от романа. В камерной опере нет разветвленных побочных линий сюжета, ограничено до минимума и число действующих лиц. Действие разворачивается вокруг одного события. Для камерной оперы характерна большая детализация характеристик, детализация воплощения внутреннего плана действия. Поэтому в камерной опере очень часто используется принцип сквозного действия, дающий возможность наиболее детального раскрытия образов. Таковы оперы на сюжеты «Маленьких трагедий» Пушкина: «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, «Скупой рыцарь» Рахманинова, «Мавра» Стравинского (на сюжет поэмы Пушкина «Домик в Коломне»). В советской музыке к типу камерной оперы относятся одноактные оперы А. Холминова «Шинель» и «Коляска» (по Гоголю), опера Ю. Буцко «Белые ночи» (по Достоевскому).

Разновидностью камерной оперы является возникшая в начале XX века моноопера, или опера с одним действующим лицом. Основой драматургии в моноопере является столкновение героя с чрезвычайными обстоятельствами, острая сюжетная и психологическая ситуация. Таковы произведения А. Шенберга «Ожидание» и «Счастливая рука». В моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос» это измена возлюбленного (с которым героиня говорит по телефону), толкающая ее на самоубийство. Опера-монолог Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» (по Гоголю) также принадлежит жанру моноопереы.

Коллектив авторов данного учебного пособия ставил перед собой задачу дать основные сведения о строении вокальной музыки и методах ее анализа Поэтому ознакомление с текстом учебного пособия служит ориентиром для практических занятий как под руководством педагога, так и самостоятельных

Основным материалом пособия была классическая зарубежная, русская и советская музыка В пособие не затронуты проблемы соотношения текста и музыки в жанрах музыки средневековья и Возрождения, древней русской музыки, а также в различных жанрах фольклора и традиционной музыке восточных культур Желающие могут ознакомиться с данным материалом в книгах

Евдокимова Ю , Симакова Н	Музыка эпохи Возрождения — М , 1982
Евдокимова Ю	История полифонии Многоголосие средневековья X—XIV веков — М , 1983
Холопова В	Русская музыкальная ритмика — М , 1983
Сапонов М	Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гийома де Машо — М , 1982

Кроме того, могут быть рекомендованы для ознакомления следующие научные и учебные труды

Асафьев Б	Речевая интонация — М , Л , 1965
Васина-Гроссман В	Музыка и поэтическое слово — Ч 1 — М , 1972, ч 2, ч 3 — М , 1978
Друскин М	Вопросы музыкальной драматургии оперы — Л , 1952
Захарова О	Риторика и западно европейская музыка XVII—первой половины XVIII вв — М , 1983
Лаврентьева И	Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений — М , 1978
Квятковский А	Поэтический словарь — М , 1966
Мазель Л	Строение музыкальных произведений М , 1979
Мазель Л , Цуккерман В	Анализ музыкальных произведений — М , 1967
Протопопов В	«Иван Сусанин» Глинки — М , 1961
Протопопов В	Вариационные процессы в музыкальной форме — М , 1967
Тюлин Ю , Бершадская Т , Пустыльник И , Пэн А , Тер-Мартиросян Т , Шнитке А	Музыкальная форма — М , 1965
Скребков С	Анализ музыкальных произведений — М , 1958
Ярустовский Б	Драматургия русской оперной классики — М , 1952

ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие 3

Раздел I

СЛОВО И МУЗЫКА

Введение 5

Глава 1 Речь и мелодия Сходство и различие 8
§ 1 Речевой и музыкальный ритм Акценты Темп 8
§ 2 Тембр и мелодическая линия 11
Глава 2 Способы воспроизведения и изображения речевой интонации в музыке 11
§ 1 Речевой ритм 11
§ 2 Встречный ритм Встречный ритм в вокализации текста, основанной на силлабическом принципе Силлабический распев Внутрислоговой распев Кантилена Смещение и борьба акцентов 12
§ 3 Мелодика речи Средства художественного изображения речевой интонации Мелодическая линия Тембр Интонемы Типовые формулы речевой интонации Ударные и безударные гласные в вокальной мелодии Фонематический ряд речи как средство музыкальной выразительности 24
Глава 3 Синтаксис 40
§ 1 Речевой и музыкальный синтаксис 40
§ 2 Музыкальная тема 46
Глава 4 Мелодия и стихотворный текст 48
§ 1 Специфика стиха 48
§ 2 Стихотворные размеры 49
§ 3 Основные принципы вокализации поэтического текста метрический, декламационный, кантиленный, танцевальный, ариозный 52
§ 4 Объединение различных принципов вокализации текста 63
§ 5 Звуковые элементы стиха Мелодика Рифма 68
Глава 5 Роль инструментальной партии в вокальном произведении Инструментальная фактура 71
Инструментальные фрагменты в вокальном произведении Вступление Ритурнель и интерлюдия Заключение 77

Раздел II

ФОРМЫ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Глава 1 Музыкальная форма 81
§ 1 Классификация музыкальных форм Функции музыкального материала 81
§ 2 Общие композиционные закономерности вокальной музыки 82
Глава 2 Простые формы 86
§ 1 Период Тематическое развитие в периоде Особенности строения периода в вокальной музыке Квадратный и неквадратный периоды Сложный период 86

§ 2 Одночастная форма Период в роли одночастной формы Не периодическая одночастная форма 99
§ 3 Простая двухчастная форма Простая двухчастная форма с включением с контрастной второй частью Форма бар 105
§ 4 Простая трехчастная форма Простая трехчастная форма с развивающей серединой с серединой на новом материале Реприза простой трехчастной формы точная измененная Репризы с масштабными изменениями Динамическая реприза Тональная реприза Простая трехпятичастная форма Двойная трехчастная форма 112
Глава 3 Строфическая сквозная и смешанные формы 121
§ 1 Куплетная форма Разновидности куплетной формы Куплетная форма в песне Строение куплета и припева Куплетная форма в романсе 121
§ 2 Варьированная строфа Куплетно вариационная форма Куплетно вариантная форма 126
§ 3 Сквозная форма Сквозная строфическая форма Сквозная нестрофическая форма Разновидности сквозной нестрофической формы контрастная и неконтрастная 139
§ 4 Смешанные формы 162
Глава 4 Сложные формы 178
§ 1 Сложная трехчастная форма 178
§ 2 Сложная двухчастная форма 183
§ 3 Рондо 189
§ 4 Вариации Вариации на basso ostinato 196
§ 5 Сонатная и рондо сонатная формы в вокальной музыке Строение сонатной экспозиции Главная партия сонатной формы Связующая часть Побочная партия сонатной формы Разработка Реприза Кода Вступление в сонатной форме Разновидности сонатной формы Рондо сонатная форма Сонатная и рондо сонатная форма в вокальной музыке 200

Раздел III

ЦИКЛИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Введение 215
Глава 1 Камерно вокальный цикл 215
§ 1 Принципы объединения номеров цикла сюжетный тематический 216
§ 2 Музыкальная драматургия вокального цикла Тематические и интонационные связи 220
§ 3 Ансамблевые циклы и камерная кантата 222
Глава 2 Вокально симфонические циклы 223
§ 1 Оратория Кантата 223
§ 2 Пассионы Месса Реквием Магнификат 229

Раздел IV

ОПЕРА

Введение 235
Глава 1 Элементы оперы 242
§ 1 Речитатив как тип вокальной речи и как форма Типы музыкальной речи в речитативной форме Декламация Псалмодия Сказовый речитатив Речевое интонирование или музыкальное чтение (Sprechstimme) Типы оперного речитатива их функции и взаимоотношения с партией оркестра 242

§ 2 Ария, ее типы и разновидности Ария эмоционального состояния Ария — портрет героя Ария-монолог Ария, непосредственно включенная в действие Ариозо Ариетта Каватина 267
§ 3 Ансамбль Ансамбли диалоги Ансамбли согласия Ансамбли-финалы 283
§ 4 Хор Жанры и формы хоровой музыки в опере Драматургические функции хора в опере 301
§ 5 Оркестровые эпизоды в опере Увертюра Разновидности увертюр Симфонические антракты 309
Глава 2 Опера как целое 318
§ 1 Опера в ряду других форм 318
§ 2 Музыкальная драматургия и композиция 319
§ 3 Строение оперного акта Контрастно-составные и цепные формы 320
§ 4 Принципы объединения актов и картин 325
§ 5 Сквозное действие Интонационно-тематическое объединение актов и картин Лейтмотив Развитие лейтмотивов в опере Лейтмотивная система в опере Реминисценция и ее роль в опере 329
Глава 3 Разновидности оперных форм 339
§ 1 Номерная опера 339
§ 2 Опера сквозного действия Композиция оперы сквозного действия 343
§ 3 Камерная опера, моноопера 347

Учебное пособие

Екатерина Александровна Ручьевская,
Лариса Павловна Иванова,
Валентина Павловна Широкова и др

АНАЛИЗ ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Редактор *Г А Соловьева*
Художник *Л А Яценко*
Худож редактор *Р С Волховер*
Техн редактор *Г С Мичурина*
Корректор *Т В Львова*

И Б 3651

Сдано в набор 01 03 88 Подписано в печать 18 11 88 Формат 60×88¹/₁₆ Бумага офсетная № 1 Гарнитура литературная Офсетная печать Усл печ л 22 Усл кр отт 22 Уч изд л 21,69 Тираж 9500 экз Изд № 3444 Заказ 948 Цена 1 р 40 к

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение
191123, Ленинград, ул Рылеева, д 17

Отпечатано в Ленинградской типографии № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли 191126, Ленинград, Социалистическая ул , 14

С диапозитивов Ленинградской типографии № 2 головного предприятия ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли 198052, г Ленинград, Л 52, Измайловский проспект, 29