

ФОРМЫ
ВОКАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ

k

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Учебник по анализу

Для высших и средних
музыкальных учебных заведений

К

КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2022

УДК 781.5 + 782.1 + 782.6 + 782.7 + 784.2 + 784.3

ББК 85.314.04

Ф796

Рецензенты

Н. И. ДЕГТЯРЕВА, доктор искусствоведения, профессор

А. В. ДЕНИСОВ, доктор искусствоведения, профессор

Редакторы

Н. Ю. АФОНИНА, кандидат искусствоведения,

В. В. ГОРЯЧИХ, кандидат искусствоведения,

Н. И. КУЗЬМИНА

Ф796 **Формы вокальной музыки** : учеб. по анализу : для
высш. и сред. музык. учеб. заведений / ред. Н. Ю. Афонина,
В. В. Горячих, Н. И. Кузьмина ; СПбГК им. Н. А. Римского-
Корсакова. — СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2022. —
608 с. : ноты. — ISBN 978-5-7379-1038-9.

Книга «Формы вокальной музыки» — единственная на сегодняшний день обобщающая работа в современном российском музыкознании по данной тематике в жанре учебника для музыкальных вузов. Она развивает материал и идеи учебного пособия «Анализ вокальных произведений» (Л., 1988), инициатором и одним из авторов которого была профессор Ленинградской — Санкт-Петербургской консерватории, доктор искусствоведения Е. А. Ручьевская (1922–2009). Книга создана коллективом авторов — учеников и коллег Е. А. Ручьевской — и выходит в свет к 100-летию со дня рождения выдающегося музыковеда.

Учебник предназначен преподавателям и студентам высших, а также средних музыкальных учебных заведений. Отдельные материалы учебника могут быть использованы в курсах оперной драматургии, истории музыки и музыкальной литературы.

УДК 781.5 + 782.1 + 782.6 + 782.7 + 784.2 + 784.3

ББК 85.314.04

© Ручьевская Е. А., насл., 2022

© Коллектив авторов, 2022

© Композитор • Санкт-Петербург, 2022

ISBN 978-5-7379-1038-9

*Памяти
Екатерины Александровны Ручьевской
(1922–2009)*

Оглавление

Предисловие	7

Часть I. СЛОВО И МУЗЫКА

Введение	11
Глава 1. Речь и мелодия. Сходство и различие	14
§ 1. Речевой и музыкальный ритм	14
§ 2. Тембр и мелодическая линия	17
Глава 2. Способы воспроизведения и изображения речевой интонации в музыке	18
§ 1. Речевой ритм	18
§ 2. Встречный ритм	19
§ 3. Мелодика речи	33
Глава 3. Синтаксис	52
§ 1. Речевой и музыкальный синтаксис	52
§ 2. Музыкальная тема	59
Глава 4. Мелодия и стихотворный текст	62
§ 1. Специфика стиха	62
§ 2. Стихотворные размеры	63
§ 3. Основные принципы вокализации поэтического текста	66
§ 4. Объединение различных принципов вокализации текста	79
§ 5. Звуковые элементы стиха. Мелодика. Рифма	84
Глава 5. Роль инструментальной партии в вокальном произведении	89
§ 1. Инструментальная фактура	90
§ 2. Инструментальные фрагменты в вокальном произведении	95

Часть II. ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Глава 1. Музыкальная форма	99
§ 1. Классификация музыкальных форм. Функции музыкального материала	99
§ 2. Общие композиционные закономерности вокальной музыки	100
Глава 2. Простые формы	104
§ 1. Период	104
§ 2. Одночастная форма	120

§ 3. Простая двухчастная форма.....	125
§ 4. Простая трехчастная форма.....	129
Глава 3. Строфические, сквозные и смешанные формы	139
§ 1. Песня и строфика	139
§ 2. Микрострофическая форма	145
§ 3. Куплетная форма	173
§ 4. Варьированная строфа	178
§ 5. Сквозная форма	192
§ 6. Смешанные формы	218
Глава 4. Сложные формы	235
§ 1. Сложная трехчастная форма	235
§ 2. Сложная двухчастная форма	241
§ 3. Рондо	247
§ 4. Вариации	255
§ 5. Сонатная форма	260

Часть III. ЦИКЛ И ОПУС В КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Глава 1. Камерный вокальный цикл	321
§ 1. Вокальный цикл как жанр и форма.....	321
§ 2. Типы вокальных циклов. Цикл, опус и сборник.....	322
§ 3. Из истории вокального цикла	325
Глава 2. Вокальные опусы и циклы П. И. Чайковского	328
§ 1. Вокальный опус и вокальный цикл.....	328
§ 2. Романсы ор. 73 как вокальный цикл	332
Глава 3. Вокальные циклы М. П. Мусоргского	341
§ 1. Строгие вокальные циклы	341
§ 2. Вокальный цикл «Без солнца»	343

Часть IV. ОПЕРА

Введение	353
Глава 1. Элементы оперы	361
§ 1. Речитатив как тип вокальной речи. Речитативный синтаксис и речитативная форма	361
§ 2. Микроарии	388
§ 3. Ария, ее типы и разновидности	391
§ 4. Ансамбль	409

Глава 2. Опера как целое	429
§ 1. Опера в ряду других форм	429
§ 2. Музыкальная драматургия и композиция	429
§ 3. Строение оперного акта. Контрастно-составные и цепные формы	432
§ 4. Принципы объединения актов и картин	437
§ 5. Сквозное действие. Интонационно-тематическое объединение актов и картин	443
§ 6. Функции оркестра в музыкальной драматургии оперы	453
Глава 3. Разновидности оперных форм	454
§ 1. Номерная опера.....	454
§ 2. Опера сквозного действия.....	459
§ 3. Камерная опера. Моноопера. Микроопера.....	463
§ 4. Новые черты оперы второй половины XX — начала XXI века	471

Часть V. ПРИЛОЖЕНИЯ

Материалы к части IV «ОПЕРА»	480
<i>В. В. Горячих.</i> Время и пространство в драматургии оперы.....	480
<i>В. В. Горячих.</i> Время в драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова.....	514
<i>А. А. Логунова.</i> Ария-рондо в итальянской опере конца XVIII века	522
<i>А. А. Логунова.</i> «Центральный финал» в итальянской опере конца XVIII — начала XIX века	532
Аналитические этюды	551
<i>Ю. В. Васильев.</i> Слово и музыка в двух романсах М. И. Глинки на стихи Н. В. Кукольника	551
<i>Л. И. Паненкова.</i> К истории двух посвящений	574
Словарь терминов	588
Список использованной литературы	599

Предисловие

Настоящее издание продолжает и в значительной степени опирается на материал учебного пособия «Анализ вокальных произведений», вышедшего в свет в 1988 году¹. Оно было задумано доктором искусствоведения, профессором Ленинградской консерватории Екатериной Александровной Ручьевской (1922–2009) для того, чтобы восполнить значительный пробел в аналитических курсах музыкальных вузов и училищ. В те годы не только не хватало специальной литературы по этой теме (существовала лишь небольшая по объему специальная работа И. В. Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений»²), но и отсутствовала достаточная теоретическая база по проблематике и методам анализа вокальной музыки³.

Как правило, формы вокальной музыки рассматривались и определялись в вузовском курсе на основе устоявшихся представлений об инструментальных формах, притом достаточно типизированных. В предисловии к учебнику 1988 года Е. А. Ручьевская отмечала, что вокальная музыка либо привлекалась (наряду с инструментальной) в качестве примеров, либо рассматривалась обзорно, кратко. Недостаточно учитывались «специфические, свойственные только вокальной музыке принципы строения мелодии, типы... тематического развития, формообразования», как и то, что «многие типовые формы инструментальной музыки резко отличаются от тех же типовых форм вокальной музыки»⁴.

Отсутствие методов анализа вокальной музыки приводит, по мнению Е. А. Ручьевской, к характерным ошибкам в аналитической практике студентов:

- «При анализе вообще игнорируется наличие текста и произведение анализируется как инструментальное;

- Принимается во внимание лишь сюжет, фабула текста, но игнорируется его форма, ритм, лексика, художественная сторона;

- Делается попытка рассматривать музыку как иллюстрацию текста, увидеть в каждом мотиве, фразе, попевке отражение буквального смысла текста»⁵.

Постоянное обращение к вокальной музыке в научных работах, лекциях, практических занятиях побудило Е. А. Ручьевскую обобщить разработанную ею и коллегами проблематику вокальных форм и жанров, выяснить саму интонационную природу вокальной мелодики и речи, дать примеры практического анализа.

¹ Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л., 1988.

² Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М., 1978.

³ Так, в указанной книге Лаврентьева рассматривала лишь общую проблематику соотношения слова и музыки, а также куплетную (с разновидностями) и сквозную формы.

⁴ Анализ вокальных произведений. С. 3.

⁵ Там же.



Е. А. Ручьевской принадлежит и постановка проблемы анализа вокальной музыки, и разработка связанных с ней основных теоретических положений. Среди них — соотношение слова и музыки, речевого и музыкального синтаксиса, способы вокализации словесной речи, соотношение композиции стихотворного текста и формы вокального произведения и многие другие. Поэтому ее авторский текст составляет центральную и важнейшую часть книги.

Время показало, что выдвинутые Е. А. Ручьевской идеи и сами методы анализа вокальной музыки оказались не только точными и перспективными, но и во многом универсальными. Особое значение приобрело фундаментальное положение о встречном ритме, разработанное ею в кандидатской диссертации «Вокальное творчество Ю. В. Кочурова» (1962) и развитое в последующих статьях и в учебнике 1988 года. Оно получило широкое распространение в отечественном музыкознании. Открывающим большие перспективы (в том числе в научном творчестве самой Е. А. Ручьевской⁶) стал новаторский подход к опере, ее музыкальной драматургии, композиции, типам музыкальной речи.

По инициативе Е. А. Ручьевской ее коллегами и учениками (Л. П. Ивановой, В. П. Широковой и Н. И. Кузьминой) были рассмотрены особенности формообразования в вокальной музыке, использование типовых и индивидуальных строфических форм, их разнообразие, совмещение в них разных принципов формообразования (особенно в сквозных и смешанных строфических формах).

Значительный научный вес теоретических положений, широкий спектр проблематики и совершенно новый (по многим параметрам) подход к вокальной музыке вывели издание 1988 года за рамки обозначенного жанра учебного пособия. Столь же важна была и практическая значимость этой книги, ценность введенных в текст сжатых аналитических этюдов, подтверждающих выдвинутые идеи и реализующих предложенные методы анализа. Всё это обеспечило широкое использование книги в научной и педагогической работе.

За прошедшие 35 лет книга стала библиографической редкостью. Однако малая ее доступность (отсутствие во многих библиотеках) — лишь одна из причин, побудивших авторов издания 1988 года вновь обратиться к материалам учебника. Необходимо было обновить, расширить и дополнить многие его разделы. Не менее важным стимулом стало и желание включить новые теоретические положения, разработанные Е. А. Ручьевской в ее оперных монографиях и других работах 1990–2000-х годов, а также ввести дополнительные материалы, посвященные анализу вокальной музыки, особенно оперы.

Значительно расширен раздел о циклических формах в камерно-вокальной музыке: в настоящем издании он состоит из трех глав. Их материал основан на опубликованной в 2019 году работе Е. А. Ручьевской и Н. И. Кузьминой «Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века».

⁶ В 1998 году вышел коллективный том «Пушкин в русской опере», в который вошла большая работа Е. А. Ручьевской о «Каменном госте» Даргомыжского. За ним последовали фундаментальные монографии ученого «„Руслан“ Глинки, „Тристан“ Вагнера и „Снегурочка“ Римского-Корсакова» (2002), «„Хованщина“ Мусоргского как художественный феномен» (2004), «„Война и мир“. Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева» (2010).



Расширен и раздел о строфических формах. Специально для настоящего издания введен новый по научной проблематике и теоретическим положениям материал о микрострофической форме (автор Н. Ю. Афонина). Новую трактовку получила сонатная форма, индивидуальные особенности которой рассмотрены преимущественно на материале опер В. А. Моцарта в контексте их музыкальной драматургии (автор В. П. Широкова). Заново написаны также параграфы, посвященные камерной опере и ее разновидностям — моноопере и микроопере (автор В. В. Горячих) и опере второй половины XX — начала XXI века (автор Н. А. Карпун).

Полностью новым (по отношению к изданию 1988 года) является раздел «Приложения» — теоретические статьи и аналитические этюды, дополняющие основной текст учебника. Исследования В. В. Горячих о времени и пространстве в опере находятся в русле предложенного Е. А. Ручьевской подхода к оперной драматургии и обращены к почти не разработанной проблематике, актуальной не только для музыковедов, но и для композиторов, дирижеров, режиссеров, исполнителей. Новое освещение арии-рондо и драматургической роли финалов срединных актов итальянской оперы конца XVIII — начала XIX века дается в статьях А. А. Логуновой.

Три аналитических этюда посвящены отдельным произведениям — романсам «Жаворонок» и «Сомнение» М. И. Глинки (Ю. В. Васильев), «Светская сказочка» М. П. Мусоргского и «Фальшивая нота» А. П. Бородина (Л. И. Паненкова).

Немаловажной частью учебника стал словарь терминов, используемых в анализе вокальной музыки. Материал словаря (помимо описания отдельных терминов стихосложения) содержит пояснения тех понятий и определений, которыми оперируют авторы издания. Статьи словаря, соответственно, различаются по объему; некоторые из них потребовали развернутого изложения.

Сохраняя все тексты, написанные Е. А. Ручьевской для издания 1988 года, его направленность, общую структуру (исключены были только главы, принадлежащие авторам, не участвующим в подготовке нового издания), коллектив авторов стремился сделать книгу свободной от узкометодических задач, от учебных ограничений курса анализа. Отсюда неравномерность в изложении теоретических и аналитических материалов в разных главах, что обусловлено, прежде всего, новизной проблематики, а также индивидуальным подходом каждого автора. Всё это, как представляется, способствует научной открытости книги, возможности продолжения, развития высказанных в ней идей. В то же время все авторы разделяют и развивают научные положения, терминологию, принципы и методы анализа, сложившиеся в ленинградско-петербургской аналитической школе (Б. В. Асафьев — Ю. Н. Тюлин — Е. А. Ручьевская).

Предлагаемая читателю книга «Формы вокальной музыки» — единственный на сегодняшний день в современном отечественном музыкознании обобщающий труд по данной тематике и в указанном жанре. Публикуемая к 100-летию со дня рождения Е. А. Ручьевской, эта работа, как надеются ее



авторы, вновь привлечет внимание к важнейшей области музыки и музыкального анализа, а изложенные в книге идеи получают свое продолжение.

Коллектив авторов глубоко признателен рецензентам — доктору искусствоведения, профессору Наталии Ивановне Дегтяревой и доктору искусствоведения, профессору Андрею Владимировичу Денисову — за полезные замечания, которые были учтены в процессе работы над учебником. Благодарим за профессиональную помощь в подготовке учебника Юлию Львовну Ногареву, сотрудницу Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Особую благодарность приносим генеральному директору издательства «Композитор • Санкт-Петербург» Светлане Эмильевне Таировой и ее сотрудникам. Прежде всего — Татьяне Юрьевне Фадеевой, верному помощнику Е. А. Ручьевской в издании ее четырех монографий, затем четырех томов работ разных лет и обеспечившей в кратчайший срок выход этого юбилейного труда. Выражаем признательность литературному редактору издательства Екатерине Борисовне Соболевской за тщательное прочтение и ценную редакторскую правку материалов книги.

Авторы книги:

Е. А. Ручьевская, доктор искусствоведения, профессор СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова — часть I; часть II: глава 1, глава 3 (§ 3); часть III (совместно с Н. И. Кузьминой); часть IV: введение, глава 1 (§ 1, 2), глава 2 (§ 1–4); словарь терминов (при участии Н. Ю. Афоной и Н. И. Кузьминой).

В. П. Широкова, кандидат искусствоведения, профессор СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова — часть II: глава 3 (§ 4–6), глава 4 (§ 5); часть IV: глава 1 (§ 3, 4), глава 2 (§ 5), глава 3 (§ 1–2).

Л. П. Иванова, кандидат искусствоведения, доцент СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова — часть II: глава 2, глава 4 (§ 1–4).

Н. Ю. Афонина, кандидат искусствоведения, профессор СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова — часть II, глава 3 (§ 1, 2).

Н. И. Кузьмина, доцент СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова — часть III (совместно с Е. А. Ручьевской).

В. В. Горячих, кандидат искусствоведения, доцент СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова — часть IV: глава 3 (§ 3); часть V (Материалы к части IV «Опера»).

Н. А. Карпун, музыковед, соискатель СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова — часть IV: глава 3 (§ 4).

А. А. Логунова, кандидат искусствоведения, доцент СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова — часть V (Материалы к части IV «Опера»).

Ю. В. Васильев, кандидат искусствоведения, доцент РАМ им. Гнесиных — часть V (Аналитические этюды).

Л. И. Паненкова, музыковед — часть V (Аналитические этюды).

Часть 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, нераздельно связано с музыкой.

В подавляющем большинстве вокальных произведений музыка объединяется со словом¹, а также с ритуалом (в культовой музыке, в обрядах,

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» Глиэра и «Концерт памяти А. Юрлова» Свиридова; можно назвать также и Сюиту-вокализ ор. 41 № 2 Метнера для меццо-сопрано и фортепиано.



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.

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 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 одно и то 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 всё 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 немало примеров подобного рода.

Дело в том, что и литературный текст, искусство слова в целом, и музыка, искусство звуков (интонационное искусство) обладают разными возможностями и средствами 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 — всё это доступно музыке больше, чем другим видам искусства. Музыка в высшей степени присущи свойства обобщения. Поэтому то, что в тексте разворачивается 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, столько 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 восточный колорит.

Музыкальное искусство владеет своими специфическими, свойственными ему одному выразительными средствами и собственным «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, срединный 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 ².

Большое влияние на развитие одного из основных жанров инструментальной музыки — симфонии — оказала опера ³. 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 ана-

² См. об этом в кн.: *Протопопов В. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М., 1979; *Ливанова Т. Н.* История западноевропейской музыки до 1789 года. М., 1983. Т. 1.

³ См. об этом в кн.: *Конен В. Дж.* Театр и симфония. М., 1975.



лизе 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 фонемы⁴ — мельчайшие неделимые звуки речи, из них складываются морфы (частицы слов)⁵ 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 (в письменном тексте он не фиксируется или фиксируется схематично, условно), тембр, мелодика, артикуляция, громкость. В совокупности эти элементы создают *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) интонация. 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 или логической направленности.

Фонематический ряд и речевая интонация по-разному соотносятся с интонацией музыкальной. Элементы фонематического ряда разговорной речи, относительно автономные от мелодии и музыкальной интонации, сохраняют свою стабильность и узнаваемость: в пении мы слышим фонемы и благодаря этому воспринимаем текст.

⁴ 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.

⁵ 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. Там же. С. 31.



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 обуславливают 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 (то есть соотношения коротких и долгих звуков), акценты, цезуры, паузы, темп. К области ритма следует отнести также организацию во времени разных по величине синтаксических построений.

Акценты. В словесной речи существует несколько типов акцентов. Акцент *качественный*, или динамический — выделение акцентированного слога с помощью силы звука. Акцент *количественный* — выделение акцентируемого слога посредством более длинного звука⁶. Во многих языках, в том числе и в русском, 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, всё 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

⁶ Понятие «количественный» соответствует понятию «квантитативный» (от *лат.* *quantitas* — количество), понятие «качественный» — понятию «квалитативный» (от *лат.* *qualitas* — качество).



и несовпадение качественного и количественного акцентов (например, растягивание, «пение» последней гласной, даже если она не под ударением, или повышение голоса, выкрик, на безударной гласной).

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

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 дыхания⁷.

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

Темп. Как и в музыке, в речи темп определяется скоростью смены акцентов, ударений. 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.

В музыке темп также влияет на степень отчетливости восприятия ритмических фигур. Разнообразные и сложные ритмические фигуры 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 содержит в себе два типа звуков — *тоны* и *шумы*. Тоны главным образом связаны со звучанием гласных и являются музыкальными звуками; шумы, связанные со звучанием согласных, — немusicalными. Но речевые тоны не выдерживаются на одной строго определенной высоте, а скользят, глиссандируют. Мелодическая линия речи и складывается из этих глиссандирующих музыкальных тонов.

⁷ См. об этом: Квятковский А. П. Поэтический словарь. М., 1966.



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 в музыке — музыкальные тоны. Организующим началом мелодической (звуковысотной) линии в музыке является лад. В мелодической линии речи тоже можно заметить зачатки лада: в ней есть опорные тоны, «кадансы», очень часто выявляется 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 вполне сопоставима с ритмической организацией в музыке. 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 (см. пример 1 на с. 19).

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 предложенном композитором темпе и ритме, 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.



1

П. Чайковский. «Пиковая дама».

I д.

Moderato

Чекалинский

Чем кон_чи_лась вче_ра иг_ра?
Су_рин Ко_неч_но, я про_дул_ся страш_но!

Наиболее яркие ассоциации с речевой интонацией вызывает 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 романа «Я помню чудное мгновенье»:

2

М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье»

Как ми_мо_лет_но_е ви_де_нье,



(«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 (появление как бы сдвинутых, замедленных звуков-четвертей), а затем едва заметное соскальзывание в следующем такте в прежнюю метрическую сетку создают особую 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 мгновение между мелодией и сопровождением (в сопровождении нет синкопы) — всё направлено к одной цели, всё вместе и создает гениально найденный Глинкой музыкальный образ «мимолетного виденья». Здесь вступили в свои права музыкальные закономерности: мелодия словно 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, 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 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 замечаются, снимаются благодаря тому, что это противоречие служит раскрытию художественного



образа. Возникает новое ритмическое единство — *мелодико-текстовый ритм*⁸. Основу его составляют два ряда элементов. Первый ряд образует речевой ритм, который оказывается 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 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 syllabic principle. *Силлабический распев.* *Силлабическим* называется такой принцип вокализации текста, при котором на каждый слог приходится один звук, слог равен тону. 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, силлабический распев бывает настолько незначительным, малозаметным, что создается иллюзия совпадения речевого и музыкального ритмов.

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

3

а

М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье»



⁸ Термин В. А. Цуккермана. См.: Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 215–216.



б

А. Бородин. «Князь Игорь»⁹.

П д.



в

А. Бородин. «Для берегов отчизны дальной»



Слияние слова и музыки представляется всюду идеальным. Слово как бы неотделимо от музыки, почти невозможно представить себе эти тексты вне мелодии. Но и продекламировать их в зафиксированном композиторами темпе и ритме нельзя — всякое ускорение исказило бы характер образа. В первой фразе (романс Глинки) такими непереводаемыми элементами будут четверть с точкой (в слове «помню») и неестественно растянутый конец фразы (четверти). В чем художественное значение этих непереводаемых в речевой ритм элементов?

Первый протянутый, распетый слог акцентирует смысловое ударение на слове «помню» — продлевает 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 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 3б) 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 тянувшегося тона возникают паузы.

Речитатив Игоря — лишь вступление к арии, но он настолько характеристичен, что даже одну только эту его фразу невозможно представить

⁹ Здесь и далее нотные примеры из оперы «Князь Игорь» А. П. Бородина даются по редакции Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова.



себе в партии другого героя оперы. Замедленность темпа, подчеркнутая строгой фактурой (подобный тип сопровождения вызывает ассоциации со вступлением к арии Сусанина), необычайная выпуклость, ритмическая рельефность каждого слова при неустойчивости, напряженности гармонии и мелодической линии придают речитативу Игоря значительность, внутреннее спокойствие. Именно этим противоречивым состоянием и отмечен психологический портрет князя.

Во фразе романса «Для берегов отчизны дальной» (слова А. Пушкина; пример 3в) такого рода замедления ударных гласных еще заметнее. И если продление ударного гласного в конце слова довольно безболезненно заменяется паузой, то внутри слова подобное продление предполагает, что мелодию можно только петь — при речевом произнесении слово рывается. Однако благодаря именно этому замедлению и пунктирному ритму сдержанная, скупая по рисунку мелодия романса уже в самом начале 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 четвертями.

4

Andantino con moto

А. Бородин. «Для берегов отчизны дальной»

из кра - я мрач - но - го из - гна - нья



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

Аналогичный распев ударных и безударных гласных встречается в романсе Глинки «Жаворонок» (слова Н. Кукольника; пример 5а) и в начале дуэта «Вы не придете вновь» (слова анонима; пример 5б).

5

а

М. Глинка. «Жаворонок»

б М. Глинка. «Вы не придете вновь»



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 *мономерности*¹⁰, метра с определенной счетной единицей, не образующего тактов в обычном смысле слова как чередования сильных и слабых долей. Даже в тех случаях, когда в мономерность 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 долгого тона, эффект гиперболизации количественного акцента.

Небольшие (из двух-трех звуков) и редко расположенные внутрислоговые распевы как на ударных, так и на безударных гласных, а также

¹⁰ Данное явление в древнерусском певческом искусстве открыто В. Н. Холоповой, ей же принадлежит термин «мономерность». См.: Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983. С. 268.



всякого рода орнаментальные украшения «накладываются» поверх основной мелодической линии, дополняют ее. При этом основные акценты, ритмический костяк текста еще достаточно ясно прослушиваются.

6

М. Мусоргский. «Хованщина».

П д.

Andantino, ma non troppo lento
Марфа *p tranquillo*

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 неприводим 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 (см. пример 7 на с. 26).



7

М. Мусоргский. «Серенада»
из цикла «Песни и пляски смерти»

L'istesso tempo alla breve

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 распеваётся всего лишь одно слово «мамо». Однако короткие мелодические мотивы с внутрислововыми распевами выражают целую гамму чувств: трепетную нежность, удивление, нарастающий восторг, успокоение.

8

С. Прокофьев. «Семен Котко».

I д.

Внутрислоговые распевы в виде пассажей и мелизмов, часто встречающиеся в вокальной музыке XVIII — начала XIX века, всякого рода украшения, которые импровизировались певцами, призваны были символизировать сильные эмоции гнева, радости, решимости и прочее. Особую выразительность такого рода внутрислоговые распевы, уже зафиксированные композитором, приобрели в операх Россини. Жемчужный смех в колоратурах юной Розины и «громовые» раскаты голоса в пассажах знаменитой арии донна 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 Русская народная песня «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка»



Активность встречного ритма здесь такова, что сам по себе текст, прочитанный или сказанный, никаких ритмических ассоциаций с напевом не вызывает. Но и по самому напеву трудно или невозможно угадать текст.

Очень характерен внутрислоговой распев как ударных, так и безударных гласных, для русской народной протяжной песни¹¹. Одним из примеров художественного претворения протяжной песни является 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. А будучи наложенной на готовую, мелодически оформленную, целостную инструментальную тему, такая мелодия «пунктиром» обозначает контуры инструментальной темы. При этом создается иллюзия слитности обеих линий, целостности не только

¹¹ Об этом как о типичном признаке протяжной песни пишет И. И. Земцовский. См.: Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Л., 1967.



инструментальной, но и вокальной линии. Примером может служить ариозо Марфы из III действия «Хованщины».

10

М. Мусоргский. «Хованщина».

III д.

Andantino molto
Марфа

Ес-ли пре-ступ-на, от-че, лю-бовь мо-я, каз-ни скорей, каз-ни ме-ня

pp

Кантилена. Понятие кантилены связывается в нашем представлении с мелодией длинного дыхания и медленного темпа, в восприятии которой внимание сосредоточивается на экспрессии длящегося музыкального тона. Все примеры встречного ритма, которые рассматривались ранее, 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 наблюдается в мелодиях Глинки и Бородина. Если в мелодии (на всем ее 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» (*cantus firmus*¹²), характерна и для полифонических произведений, где она проводится неоднократно в точном либо несколько измененном виде, 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

¹² *Cantus firmus* (лат.), буквально — прочный напев. Очень часто эти мелодии заимствовались из популярных хоралов и песен.



с атакой гласного, отсутствие которой автоматически ведет к глиссандо. Таким образом, внутрислоговой распев соединяет в себе отчетливую смену звуков разной высоты и длинное дыхание, что обеспечивает соединение 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 ни кантилена силлабического типа, ни сплошные внутрислоговые распевы. В сольных мелодиях и то и другое соединяется в разных пропорциях и соотношениях. Примером кантилены, в которой преобладает силлабический распев, может служить начало “Ave Maria” Шуберта.

11

Ф. Шуберт. “Ave Maria”

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 спасибо...».

12

Русская народная песня «Эх, да вот спасибо...»

♩ = 78





В этой мелодии внутрислоговые распевы попадают то на ударные, то на безударные слоги. Сами распевы также неодинаковы, несимметричны. Местами внутрислоговой распев растянут длинными звуками. Всё это вместе и создает впечатление, будто бы текст «погружен» в мелодию. Но 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 в тексте (при смене слов или стихов), 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 русскоязычной) всегда короче ударного (см. пример 74 на с. 107).

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 (шестивий, 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 выпукло и ярко лишь в отдельных моментах мелодии.

Нередко, особенно в народной плясовой песне, встречается такая игра ритмов, при которой одно и то же слово произносится с разными ударениями (*гуля́ла, гуля́ла, гуля́ла*). Ударение перекачивается 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 внесение 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, приобретая, в свою очередь, дополнительные краски. Приведем пример из цикла «Песни вольницы» С. Слонимского.

13

С. Слонимский. «Седлайте коней»

из цикла «Песни вольницы»

Allegro con fuoco $\text{♩} = 160$

f marcato

Что же вы, ре_бя_та, при_у_ны_ли? Иль у вас, мо_ло_ды_е, де_нег не_ту? Сед_лай_те, ре_бя_та, се_бе ко_ней!

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.

14

А. Даргомыжский. «Оделась туманами Сиерра-Невада»

Allegro

О_де_лась ту_ма_на_ми Си_ер_ра Не_ва_да



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.

15

М. Мусоргский. «Хованщина».

IV д., II к.

Moderato, grave

Марфа

Видно, ты не чу-ж, княже, что судьба тво-я тебе скажет

Хотя в этой мелодии все ударные и безударные гласные остались на месте и слова укладываются естественно и просто, ритм медленного марша, волевой и непреклонный, заставляющий 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 невозможно 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. Понятие основного тона в теории музыки и в фонетике значительно различаются. В музыкальной теории основным тоном называется: 1) нижний тон аккорда в его исходном виде (в трезвучии, септаккорде); 2) устойчивый тон лада, тоника. В речевой мелодии основным тоном становится музыкальный тон (преимущественно это гласные фонемы), содержащийся в речевой интонации. В музыке происходит смена тонов разной высоты. В речевой мелодии — скольжение, изменение высоты музыкального тона.

Шумы невозможно точно зафиксировать, воспроизвести нотными знаками. Глиссандирование основного тона также не поддается записи традиционными средствами нотации, поскольку оно не укладывается в полутоновую шкалу, в музыкальную систему, господствующую в европейской музыке. 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 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 его песни «Озорник» (слова композитора; пример 16).

16

М. Мусоргский. «Озорник»

Спокойно

Стан ли твой ду-гой, под-пер - той клю-кой, нож-ки — кос-точ-ки, слов-но трос-точ-ки,

Характерной чертой мелодии является то, что варианты, полутонные 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 Шостаковича. Приведем несколько примеров из циклов «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (сюита для контральто и фортепиано, соч. 143) и «Сюита на слова Микеланджело Буонарроти» (пер. А. Эфроса; для баса и фортепиано, соч. 145; пример 17).

17

а

Д. Шостакович. «Анне Ахматовой»

из цикла «Шесть стихотворений Марины Цветаевой»

Largo

p espr. maestoso

О ты, шаль-но - е ис-ча-ди-е но - чи бе - лой!



б

Д. Шостакович. № 1 «Истина»
из цикла «Сюита на слова Микеланджело Буонарроти»

Adagio

Я ж твой слу_га: мо_и тру_ды да_ны те_бе, как солн_цу луч, —

хоть и по_ро_чит твой гнев всё то, что пыл мой сде_лать про_чит,

в

Д. Шостакович. № 7 «Изгнаннику»
из цикла «Сюита на слова Микеланджело Буонарроти»

Largo ♩ = 92

Как буд_то чтим, а всё же честь ма_ла. Е_-

_го ве_ли_чие взор наш о_сле_пи_ло.

г

Д. Шостакович. № 7 «Изгнаннику»
из цикла «Сюита на слова Микеланджело Буонарроти»

Largo

но дверь, что да_же не_бо не за_кры_ло, пред

дан_те от_чиз_на злоб_но за_пер_ла.

Переменность мелодических функций тонов (отмечено в примерах), неожиданные мелодические модуляции — как средства 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 образов.



Один и тот же прием применен разными композиторами в совершенно разных по характеру произведениях. «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 — всё 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 функции ступеней служит воплощению особой интонационной гибкости, тонкой нюансировке образа.

Другим средством изображения речевой мелодики, интонационно-го 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 стога, 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 дорийской VI и I ступеней (см. пример 18 на с. 37). Интонация стога, плача имеет «разоблачающий» смысл: крестьянка и сама не верит в нарисованную ею картину райского благополучия будущей жизни своего 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 вызваны ладовой организацией напева, целиком построенного на принципе гемитоники (атональной, полутоновой мелодике). Выявление в нем опорных тонов — устоев — зависит от ритмических акцентов. Для такого рода мелодии характерно преобладание неразрешенных диссонансов (см. пример 19 на с. 37).



18

М. Мусоргский. «Колыбельная Еремушки»

Довольно медленно

19

С. Слонимский. «Жалоба девушки»
из цикла «Песни вольницы»

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, такой 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 слышно в номере «С куклой» из цикла Мусоргского «Детская» (слова композитора; см. пример 20 на с. 38).



М. Мусоргский. «С куклой»
из цикла «Детская»

Медленно, спокойно

p

Тя — па, бай, бай, тя — па, спи, у — сни,

p

у — го — мон те — бя возь — ми! Тя — па, спать на — до.

Мотив на слове «Тяпа» (интервал уменьшенной квинты) вносит поэтический и вместе с тем реалистически достоверный нюанс в музыкальный образ ребенка, укачивающего куклу, — нежной девочки, будущей женщины. Подобная же речевая интонация (интервал увеличенной кварты), подчеркнутая гармоническим диссонансом, в сценке «С няней» создает иной образ: воображению ребенка представляется сказочный страшный бука, похититель детей. Речевая интонация имеет здесь смысл двойного изображения — страшного буки и самого ребенка, который этого буку изображает (см. пример 21 на с. 39).



21

М. Мусоргский. «С няней»
из цикла «Детская»

Довольно скоро

Песня «Козел» — авторское название «Светская сказочка» (слова М. Мусоргского) — это ироническая сценка, разыгранная одним актером. Мелодические диссонансы (ход по тонам уменьшенного септаккорда и ходы на уменьшенную квинту) поддержаны гармоническими диссонансами. Так же, как и в номере «С няней», они ассоциируются с речевой интонацией (пример 22). Однако, в отличие от фантастического пугала-буки, отвратительно грубый образ старого мужа — вполне реалистичен.

22

М. Мусоргский. «Козел»

Не очень скоро



немного скорее *cresc.*

sf *f* *ff* *f*

— зел! Ста — рый, гряз — ный, бо — ро — да — тый,

По-иному включено изображение речевой интонации в песне «Семинарист» (слова М. Мусоргского; пример 23).

23

М. Мусоргский. «Семинарист»

Не очень скоро

mf *mf*

Fas_cis, a_xis, fu_nis, en_sis, fus_tis, vec_tis, ver_mis, men_sis, У no — на Се —

— ме — на доч — ка знат — на — я та — ка — я:



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

Таким же образом, используя вместо чистой кварты тритон, Прокофьев подчеркивает характерную речевую интонацию в «Болтунье» (слова А. Барто; пример 24).

24

С. Прокофьев. «Болтунья»

Allegro



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 нередко пользуется Шостакович, а также Стравинский (сцена ярмарки в балете «Петрушка»).

В XX веке композиторы широко применяют найденные Мусоргским приемы изображения речевой интонации и речевого тембра. В совокупности с диссонирующей гармонией эти приемы создают предпосылки для сближения собственно пения (*Singstimme* — певческий голос), строго нотированного как ритмически, так и звуковысотной, и декламации (*Sprechstimme* — речевой голос). Промежуточным звеном оказывается нотированное точно или частично, условно «речевое пение» (*Sprechgesang*)¹³.

Интономы. 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

¹³ См. об этом подробнее часть IV, главу 1, § 1.



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 неизменных, инвариантных¹⁴.

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

Аналогом речевых интоном в музыке являются типовые мелодические формулы. Их происхождение и образные функции связаны с речевой интонацией, с определенными типами высказывания. К ним относятся музыкально-риторические фигуры¹⁵. Большое распространение получили также отдельные мелодические формулы, в частности, мотив вопроса (*нем.* *Fragemotiv*), мотив жалобы, вздоха (*итал.* *lamento*), а также ряд других. Они очень часто встречаются в речитативах — как в операх, так и в ораториях. Приведем некоторые из типовых формул.



¹⁴ О типовых интонациях русского языка см.: Черемисина Н. В. Мелодика и синтаксис русской синтагмы // Синтаксис и стилистика. М., 1976; Брызгунова Е. А. Звуки и интонации русской речи. М., 1969.

¹⁵ В книге О. Н. Захаровой «Риторика и западно-европейская музыка XVII — первой половины XVIII века» (М., 1983) 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 передающееся восходящим ходом мелодии, в частности, на сексту; *rathoroiia*, *rathoroeia* (возбуждение страстей) — введение полутонов, не входящих в данную ладотональность; *tirata* (протяжение, выстрел) — гаммообразное диатоническое восходящее или нисходящее движение мелодии, как правило, в быстром темпе.



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, нередко диссонирующие интервалы (тритоны, уменьшенные септимы и т. д.). Приведенные формулы чаще всего встречаются в виде кратких реплик в диалоге или в роли кадансов, 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 на с. 42) имеет характер утвердительной интонации, она устойчива, опирается на тонику на сильной доле. В этом же значении выступает и ее разновидность **1a**. Эти интонационные формулы очень характерны и для речитативных реплик в «Страстях по Матфею» Баха, и для партии Командора в опере Моцарта «Дон Жуан». Особенный характер торжественного возгласия обретает формула **1a** в речитативе из начала финала Девятой симфонии Бетховена.

26

Л. ван Бетховен. Девятая симфония.

Финал



Здесь между повторяющимися звуками появляется внутрислоговый распев — юбилация, характерная для торжественных песнопений. В продолжении звучит вариант формулы **2**. Здесь нет юбилации, но элемент кантилены вносится силлабическим распевом. Возникает 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 фермой (см. пример 27 на с. 44).



27

П. Чайковский. «Пиковая дама».

VII к.





б

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

I д.

Донна Анна Донна Эльвира

бой _ ся, ты, не _ счаст_ный!
tre _ ma, scel _ le ra _ tol

Еще более экспрессивная интонация появляется в арии Донны Анны во втором акте — здесь особая роль принадлежит гармонической последовательности в партии оркестра (IV_{65}^{+1} с разрешением в доминанту в тональности f-moll; пример 28б).

в

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

II д.

Larghetto

Донна Анна

жа _ ле _ ешь, ме _ ня жа _ ле _ ешь!
ch'io _ mo _ ra, non _ vuoi _ ch'io _ mo _ ra!

Но наиболее ярко, выразительно, уже в качестве основной темы звучат варианты формул 2 и 2а в арии Донны Анны из I действия (№ 10, речитатив и ария) — Донна Анна узнает убийцу отца (пример 28г, д, е).

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

I д.

г Andante

Донна Анна

Те _ перь все из _ вест_но, у _ бий _ цу на _ шли мы,
Or _ sai chi l'o _ po _ re ga _ ri _ re a me _ vol _ se,

д

Донна Анна

ис_пол_нить наш долг
d'un gius_to fu _ ro

е

Донна Анна

И го _ лос от _ мще_нья
Ven_det _ ta ti _ chieg _ gio,



Широкий диапазон, нисходящий скачок на сексту в середине фразы, силлабический распев, длинные ноты на вершине фразы и энергичные, волевые окончания на неустойчивых звуках лада создают неповторимо-индивидуальный, сложный, неоднозначный образ: гнев, воля, решимость, душевная боль — всё совместилось в этой арии.

По-иному трактуется формула *2a* 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.

29

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

I д.

а

Церлина

dolce

б

Дон Оттавио

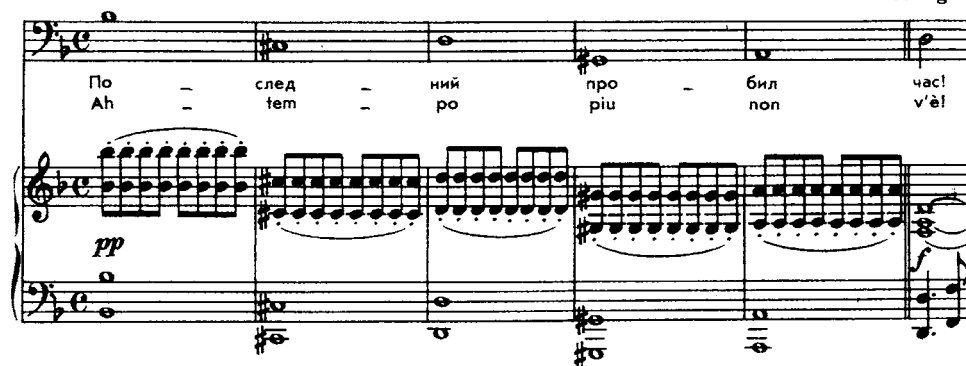


в

Командор

II д. Финал

Allegro



И совсем уже неожиданный комический характер имеет эта «речевая» формула в ариозо Гувернантки в «Пиковой даме» Чайковского (см. пример 30 на с. 47).



30

П. Чайковский. «Пиковая дама».

II к.



Обогащенная нисходящим интервалом септимы и повторением нижнего тона, вызывающим ассоциации с «кудахтающими» назидательными интонациями, эта формула 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.

31

П. Чайковский. «Пиковая дама».

а

I к.



б

III к.



в

III к.





Г

IV к.

Andante mosso

Герман

А ес_ли тай_ны
нет? И э_то все пуст_ой лишь бред мо_ей боль_ной ду_ши?

Д

IV к.

(♩ = 76)

Герман

Я не ста_ну вам вре_дить!

Во всех случаях она имеет сходный смысл, сходный подтекст: на какое-то мгновение Герман в страхе и недоумении задумывается над происходящим. Речитативная фраза в этой интонации звучит либо оголенно, без сопровождения (пример 31а), либо в паузах, разрывая развитие оркестровой темы (пример 31б), 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 зависят от ситуации, контекста, характера героя.

Огромное значение имеют мелодические формулы-фигуры в ариозной мелодике¹⁶. Под мелодической фигурой подразумеваются типовые интонационные образования, в которых главную роль играет звуковысотный рисунок, ибо ритм во многом зависит от произнесения текста. Каждая формула является инвариантом, существующим во множестве конкретных вариантов. Определяющий формулу-фигуру звуковысотный рисунок, разумеется, не индифферентен к ритму. Внутри формулы обозначены точки ритмического притяжения — сильные доли, фразовые ударения, но при этом многие (совершенно разные по звуковысотному абрису) фигуры идентичны по ритмической сетке. Общими для всех формул (и их вариантов) являются характерные черты ариозной мелодии, такие как опевания мелодических устоев, задержания, предъемы, сочетание скачков с секундовым движением.

Анализ вариантов формул ариозной мелодики «Каменного гостя» Даргомыжского и «Евгения Онегина» Чайковского, помимо их родства, показывает, что изменения происходят в двух направлениях: изменение окружения, контекста неизменной формулы и изменения — интервальные и ритмические — самой формулы. Но всегда сохраняется общий контур мелодической линии и соотношение опорных звуков мелодии, попадающих в соответствующие им ритмические отношения¹⁷.

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

¹⁶ Подробнее о ней см. § 3 главы 4.

¹⁷ Подробнее см.: Ручьевская Е. А. Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В. Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. 2-е изд., испр. и дополн. СПб., 2012. С. 87–93, 119–129. Здесь же помещен свод мелодических формул обеих опер. О мелодических формулах в «Тристане и Изольде» Вагнера, «Руслане и Людмиле» Глинки, «Снегурочке» Римского-Корсакова см.: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стил. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002. С. 48–53, 73–76, 293–303.

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).

А. Даргомыжский. «Мне грустно»

Moderato rit. a tempo



Мне груст-но, по-то-му, что я те-бя люб-лю,

6 Moderato

За каж - дый свет - лый день иль слад - ко -

- е мгно - ве - нье сле - за - ми и то - ской

В примере 32а мелодия по своим звуковысотным контурам близка к речевому интонированию. Скачки на уменьшенную 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 романа Даргомыжского речевой ритм и речевой принцип мелодической линии резко нарушены (пример 32б). 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 романа, в которой его главная мысль выражена наиболее выпукло и ярко.

Здесь Даргомыжский, один из самых чутких к слову, к речевой интонации композитор, пренебрег правилами просодии¹⁸, 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 интонационными, так и 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 вводятся в музыку XX века как выразительное средство. Так, в оратории Л. Пригожина «Слово о полку Игореве» используется шепот хора в разных ритмах, одновременные вступления голосов, что позволяет создать неожиданный и яркий звукоизобразительный эффект. Текстом отрывка служат насыщенная глухими и шипящими согласными фраза «Лисицы брешут на червленые щиты».

¹⁸ Просодия — система произношения ударных и неударных, долгих и кратких слогов в том или ином языке. Словарь современного русского литературного языка. М.; Л., 1961. Стб. 1376.



Кроме шепота хора применяется также и хоровая декламация в разных ритмах — при этом слова теряются в общем гуле, слышны лишь наиболее звучные и 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. 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 своем общем виде) присущи и вокальной мелодии, и музыке в целом.

Звуковые элементы речи, сливаясь, объединяясь, образуют первоначальную смысловую единицу речи — слово. Разные слова объединяются в синтагмы¹⁹ 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.

Мотив — это мельчайшая смысловая и конструктивная единица музыкальной речи. Он может быть уподоблен слову или синтагме в речи словесной. Величина мотива не регламентирована. Мотив, как правило, содержит несколько тонов, включает в себя акцентные и безакцентные (сильные и слабые) доли такта — подобно многосложному слову, но может состоять и из одного акцентированного, синтаксически самостоя-

¹⁹ Синтагма (термин Л. В. Щербы) — минимальный внутренне законченный и самостоятельный отрезок речи, выражающий в данном контексте одно, хотя бы и сложное понятие.



тельного тона (аналог междометию или другому односложному 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.

33

а

П. Чайковский. «Мой садик»
из «Шестнадцати песен для детей»

Allegro comodo
p dolce

мотив мотив фраза

Как мой са-дик свеж и зе-лен! Рас-пус-ти-лась в нем си-рень;

б

П. Чайковский. «Ночь»

Moderato assai
string. cresc.

Что мне звезд-ды, лу-на, не бо-склон, обла-ка, э-тот свет, что, сколь-зя на хо-лод-ный гра-нит

Фраза — 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 преобладающее значение имеет один главный акцент.

34

П. Чайковский. «Скажи, о чем»

Andante sostenuto
p

мотив мотив фраза

Ска-жи, о чем в те-ни вет-вей, ког-да при-ро-да от-ды-ха-ет,

Предложение — еще более развернутое, чем фраза, построение, завершенное кадансом. Предложения в музыке чаще объединяются в периоды и реже выступают в качестве самостоятельного раздела формы (в определенных стилях встречаются простые формы из предложений). 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. Читая или записывая текст, мы всё 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 и 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 изложен куплет в куплетной песне.

Период 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 кадансы 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

Молодой человек

2-я синтагма

поздно вечером

3-я синтагма

вернулся домой

В начале поставим акценты на ударных слогах каждого слова, обозначив их знаком $\wedge$.



Молодой человек поздно вечером вернулся домой.

Затем поставим ударения в синтагмах, прибавив к имеющимся знакам еще один, и добавим третий 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 видим, акценты синтагматические и фразовые существуют не отдельно от акцентов в словах, а 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 или относительно сильной доле такта, акцент на сильном и слабом такте, акценты внутри мотивов и акценты фразовые, акценты кульминации в предложении и в периоде.

35

Л. ван Бетховен. Соната № 4.

II ч.

Largo, con gran espressione

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 существует. 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, инструментровки и т. д. Мотив может свободно объединяться с другими мотивами, делиться на еще более мелкие построения — субмотивы, многократно повторяться подряд. Всё это невозможно в речи словесной.



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

36

А. Даргомыжский. «Юноша и дева»

Andante, quasi allegretto

Ю-но-шу, горь-ко ры-да-я, рев-ни-ва-я де-ва бра-ни-ла.

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

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.

37

С. Рахманинов. «В молчаньи ночи тайной»

Lento

у-лыб-ку, взор, взор слу-чай-ный,
пер-стам по-слуш-ну-ю во-лос,

Мотив может быть равен и слову (см. пример 40 на с. 57), и синтагме (см. примеры 33, 34 на с. 53). Музыкальная фраза может быть равна и синтагме текста (см. пример 32a на с. 50), и фразе (пример 38).

38

С. Рахманинов. «В молчаньи ночи тайной»

за-вет-ным и-ме-нем бу-диль ноч-ну-ю тьму! —



Две музыкальные фразы могут соответствовать одной фразе текста (см. пример 43 на с. 58). Музыкальная фраза может быть распета в пределах одного слова (пример 39).

39

С. Рахманинов. «Не пой, красавица, при мне»

а



б

А. Даргомыжский. «Тучки небесные»

Andante



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»; пример 40).

40

М. Глинка. «Песнь Маргариты»

Andante

semplice, con molto anima

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, пер. Э. Губера). Мелодия состоит из отдельных мотивов, разделенных паузами.

41

М. Глинка. «Песнь Маргариты»

Con passione





В сочетании с восходящим рисунком мелодии, с широкими скачками-падениями, синкопированным аккордовым аккомпанементом такой синтаксис воплощает порывистый, страстный 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, ровный ритм, плавный мелодический рисунок. Вместо синкопированных аккордов — мерная 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 говорят 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».

42

П. Чайковский. «Евгений Онегин».

III к.

Moderato mosso ♩ = 104

f Татьяна *meno mosso ad libitum*

Здесь он... здесь Ев-ге-ний!.. О бо-же, о бо-же, что по-ду-мал он... что ска-жет он

43

П. Чайковский. «Евгений Онегин».

III к.

Andante non tanto ♩ = 80

Онегин

Вы мне пи-са-ли, не от-пи-рай-тесь. Я про-

- чел ду-ши до-вер-чи-вой при-зна-нья, люб-ви не-вин-ной из-ли-я-нья



§ 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, то есть на уровне синтаксиса.

Композиция целого, форма в романе, драме, поэме, рассказе 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 музыкальный тематизм (тема).

Музыкальная тема — это синтаксически оформленное построение (мотив, фраза, предложение, период), которое репрезентирует данное произведение и лежит в основе развития всей формы или ее части. Для современной музыки характерно значительное расширение структурных рамок тематизма.

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

В произведении может быть одна тема — чаще всего в небольшом по размеру камерном сочинении (инструментальном или вокальном). В крупной форме обычно несколько тем. Новые темы появляются в новых разделах формы. В вокальной музыке, в опере изменение характера текста и сценического действия часто сопровождается появлением новых тем или резким изменением прежних.

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.

Определение сущности темы как двуединства функций — репрезентации и основы развития — предполагает и возможность преимущества какой-либо функции над другой. В оперной музыке есть темы особого рода, их роль заключается в единственном акте презентации. Они не лежат в основе развития. Но их положение в контексте, их роль в драматургии сцены, в индивидуальной характеристике персонажа — значительны. Такого рода темы назовем *монофункциональными*. Разумеется, не всякий демонстрирующий свою особость материал можно



считать монофункциональной темой. Для этого необходим определенный комплекс условий.

Во-первых, как уже было сказано, эта тема в той или иной мере *выделяется* из контекста, отличается от окружающей музыкальной среды. Во-вторых, такая изолированная или прилегающая к родственному материалу тема является *характеристикой* какого-либо персонажа или даже ситуации. В-третьих, монофункциональная тема связана с основным тематизмом оперы посредством общего комплекса средств (*общескрепляющий комплекс* по В. А. Цуккерману), определяющего ее характер. В-четвертых, ряд подобных тем, извлеченных из контекста, составляет обычно некую *целостность*, добавляет штрихи к общему портрету, тем более значимые, чем более эта тема-фраза или тема, равная предложению, выгорожена из интонационной среды и чем более она заметна. Такковы, например, реплики Наташи «Как хороша!», «Есть такие, как мы, есть и хуже нас» во II картине «Войны и мира» Прокофьева. Первая из них — восхищение красотой Элен — не столь заметна в общей ситуации бала и пикировки фрейлины Перовской с московской барыней Ахросимовой. Вторая тема-реплика подчеркнуто обособлена, как бы изолирована. Слова здесь не имеют почти никакого реального значения. Речь идет вовсе не об участниках и обстановке бала, а о характере и чувствах самой Наташи. Утвердительный каданс и целостность фразы — свидетельство уверенности Наташи, а пластичность и выразительность *простой* мелодии сближает ее с главной темой-лейтмотивом героини.

Монофункциональная тема может представлять собой микроаризо²⁰ — такова развернутая песенная тема Наташи, дважды проходящая в «Войне и мире» — в IV картине (начиная со слов «Чудо, как хороша она») и в VI («Петр Кириллович, я вам верю во всем...»). Смысл и функции этой темы, совершенно выбивающейся из общего вальсового контекста, определяются совсем не словами похвалы красоте Элен. Тема представляет собой момент сосредоточенности и одновременно яркой эмоции Наташи — вдруг, среди обольщающей атмосферы, она становится сама собой, открывается истинное состояние ее души. В VI картине смысл микроаризо тот же: это перелом в мироощущении Наташи после трагически воспринятого ею неудачного похищения. И здесь она открыта, предельно искренна, доверчива²¹.

²⁰ Подробнее о микроаризо см. часть IV, главу 1.

²¹ О монофункциональных темах в «Войне и мире» Прокофьева см. в изд.: Ручьевская Е. А. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. СПб., 2010. С. 396–407.



Совокупность монофункциональных тем создает более объемные образы героев. Наряду с этим такие темы в качестве единичных штрихов характеризуют и данный момент действия, и отдельные детали ситуации.

Слушая музыкальное произведение как единое целое, мы сравниваем каждый последующий 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, главную роль может играть мелодическая линия (см. пример 36 на с. 56), гармония (пример 44), ритм (пример 45).

44

П. Чайковский. «Мы сидели с тобой»

Andante non troppo

Мы си-де-ли с то-бой

45

А. Бородин. «Князь Игорь».

П д.

Andantino ♩ = 76

О нет, нет, друг, нет, князь, ты здесь не плен-ник мой,



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, ее звуковысотный рисунок меняется гораздо более существенно, чем 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

В вокальной музыке (и в камерных жанрах — романсе и песне, и в монументальных — оратории и опере, и в массовой и эстрадной музыке) композитор чаще 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 до сих пор 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 и др.)²², благодаря которым слово в стихе приобретает особое значение.

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.

²² Объяснение этих терминов см. в книге: Квятковский А. П. Поэтический словарь.



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

В синем небе звезды блещут,
В синем море волны хлещут...²³

Перекрестная рифма — *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...²⁴

И стихотворный размер (метр), и симметричность строк, и рифма делают слово в стихе более выпуклым, более значительным, а также служат образному содержанию стиха²⁵.

§ 2. СТИХОТВОРНЫЕ РАЗМЕРЫ

В русской классической поэзии второй половины 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 используются строки разной длины: от двух- до шестистопной.

Особое значение имеет 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:

²³ Здесь и далее в основном приводятся стихи Пушкина.

²⁴ Более сложные сочетания рифмованных строк образуют, например, форму сонета *абба абба вгв гвг* или четырнадцатистрочную онегинскую строфу *абаб ввгг деед жжж*.

²⁵ О рифме подробнее см. § 5 данной главы (с. 87).



1) **силлабическая**, в которой принимаются 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 — ритмическая система, основанная на различии долгих и кратких слогов и звуков, независимо от ударений²⁶. Из античной системы заимствованы в современной поэзии названия стоп (ямб, хорей и т. д.). Но сами античные стопы имели другой ритмический рисунок. Например, если русский ямб — двухдольный размер и может быть записан ♩, то античный ямб — трехдольный (♩). Кроме того, в античной поэзии ударения в стопе могли не совпадать с ударениями в словах;

3) **тонический стих** — квалитативный стих, организованный не по принципу количества слогов, а по принципу регулярности ударений (качественных акцентов);

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

Назовем основные размеры классической русской силлабо-тонической поэзии.

Хорей — стопа двухсложная: первый слог ударный, второй безударный. Самый распространенный вид хорей — четырехстопный:

Буря мглою небо кроет,
Вихри снежные крутя...

Ямб — также двухсложная стопа. В противоположность хорей 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...

Анапест — трехсложная стопа с третьим ударным слогом:

Я тебе ничего не скажу,
Я тебя не встревожу ничуть!

(А. Фет)

²⁶ Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. С. 268.



Дактиль — трехсложная стопа с ударением на первом слоге:

Тучки небесные, вечные странники!..

(М. Лермонтов)

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*:

Урну 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 полнударным, как в строках:

Льет печально свет она

или:

Ночной зефир

струит эфир,

а также — во всех примерах на трехсложные размеры. Стихотворные строки с пропущенными ударениями будут уже не полнударными. Например, полнударный стих первой строки сменяется стихом (вторая строка), в котором сохранены только два ударения из четырех:

— ◡ — ◡ — ◡ — ◡

Мчатся тучи, вьются тучи;

◡◡ — ◡◡ ◡—

Невидимкою луна

Пропуски ударений не мешают воспринимать вторую строчку как стихи, так как оставшиеся ударения возникают не случайно, а 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 также для более «простонародного» содержания.

Стихотворные размеры связывались и с определенными жанрами вокальной музыки. Например, хорей считался размером песенным, пригодным для песни с четким ритмом. Вспомним известную песню композитора XVIII века Ф. 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 дальной» Бородина, «Закливание» Шапорина.

Итак, стихотворные размеры во многом предрасположены к определенным сферам содержания. Стихи с короткими строками (двух-, трехстопные) требуют оживленного темпа и не годятся для философских размышлений. 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

Стихотворный размер и связанный с ним 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 темпам, 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 трехдольной пульсацией (в размерах $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$ и $\frac{4}{4}$ с триолями). Они 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 — метрический. За основу принимается стихотворная стопа. Размер стиха, его условная метрическая схема в мелодии превращается в реальную, стих 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. Все стопные ударения, независимо от количества реальных ударений в стихе, получают одинаковый количественный акцент. Стопа прозвучит по-разному в зависимости от того, насколько ударный слог будет длиннее безударного. Приведем разные варианты музыкального воплощения стоп:

46

М. Глинка. Романсы

а



б



в



г

Con moto





Д

Presto



Дым стол_бом, ки_пит, ды_мит_ся па_ро_ход!

е

Andantino



Не ще_бе_чи, со_ло_вей_ку,

ж

Tempo di marcia



В две_над_цать ча_сов по_но_чам, из гро_ба вста_ет ба_ра_бан_щик

з

Andante con moto



Ду_бра_ва шу_мит, сби_ра_ют_ся ту_чи

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, глинкинские романсы «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 видим, очень велики. Композитор, опираясь на ритм стиха, может варьировать музыкальный ритм, создавая 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 почти не встречается полноударный стих и ритм словесной фразы получает достаточную свободу. Декламационный принцип соответствует возвышенному стилю, стилю глубоких раздумий, эмоционально наполненных монологов.

В декламационной мелодии внимание к слову, выделение слова и синтагмы, а не стихотворной строки, приводят 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 и 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 в декламационной мелодии отчетливо слышны, ее мелодико-текстовый ритм не копирует ни актерскую декламацию, 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.

47

П. Чайковский. «На нивы желтые»

Andante

На ни_вы жел_ты_е ни_схо_дит ти_ши_на, в ос_тыв_шем

воз_ду_хе от мерк_ну_щих се_ле_ний дро_жа не_сет_ся звон...

В первой части романса Чайковского «На нивы желтые» (слова А. Толстого) некоторые естественные словесные и фразовые ударения (отмечены в примере крестиками) подчеркнуты, гиперболизированы благодаря длинным нотам. Музыкальные фразы «нисходит тишина» и «дрожа несет ся звон» построены так, что принцип речевой мелодики — вокализация безударных гласных на одной высоте — не выдерживается. Фразы звучат распевно и широко, внимание привлекается к каждому слову текста. Замедленная декламация и создает здесь впечатление тяжелого, мрачного раздумья, трагической безысходности.



Еще заметнее проникает распевное начало в декламационную мелодию романса Ю. Кочурова «Недавно, оболещен» (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 «преlestным сновиденьем»), и внутрислоговой распев в завершающей музыкальной фразе:

48

Ю. Кочуров. «Недавно, оболещен»

Andante sostenuto
mf con espr.

Не-дав-но, о-боль-щен пре-lest-ным сно-ви-день-ем, в вен-
-це си-я-ю-щем, ца-рем я зрел се-бя;

Третий принцип воплощения стиха — *кантиленный*. 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» (см. пример 49 на с. 71).

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 (см. пример 50 на с. 71):



49

М. Глинка. «Вы не придете вновь»

а

Moderato

Вы не при_де_те вновь, дней прош_лых на_слаж_де_нья! Вы
не при_де_те вновь, дней прош_лых на_слаж_де_нья!
не при_де_те вновь!

б

Moderato

Вы не при_де_те вновь,
Вы не при_де_те вновь,

50

А. Даргомыжский. «Тучки небесные»

Andante

Туч_ки не_бес_ны_е, веч_ны_е стран_ни_ки!

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

Примером кантилены на нестихотворный текст может служить каватина Кончаковны (А. Бородин, «Князь Игорь»). Текст каватины 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 начальной строфы, ни проза с многочисленными повторами слов (см. пример 51 на с. 72).



51

А. Бородин. «Князь Игорь». III д.

Largo
Кончаковна

p *amoroso*

Ночь, спускайся скорей,
тьмой окутай меня.

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, всё развитие образа сосредоточено в музыке, прежде всего — в страстной, необыкновенно красивой, насыщенной внутрислоговыми распевами вокальной мелодии восточного характера.

Четвертый принцип — танцевальный. Название это условное. Не всегда в таких мелодиях 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 ощутимы. Танцевальный ритм часто совпадает с ритмом (метрической сеткой) стиха. Например, все трехсложные размеры — анапест, амфибрахий и 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 (в этих же танцевальных ритмах), если за основу берется кантиленный принцип и ударный слог вдвое длиннее безударного (как в романсах Глинки «Песнь Маргариты» — ямб, «Венецианская ночь» (слова И. Козлова) — хорей).

Но нередки случаи, когда акценты танцевального ритма не совпадают или даже противоречат акцентам стихотворного размера и речевым акцентам. Встречный ритм проявляется здесь не столько в силлабическом распеве — продлении, увеличении 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

М. Глинка. «В крови горит огонь желанья»

Allegretto passionato

В кро-ви го-рит о-гонь же-ла-нья, ду-ша то-бой у-
 -яз-вле-на. Лоб-зай ме-ня: тво-и лоб-за-нья мне сла-ще
 мир-ра и ви-на, сла-ще мир-ра и ви-на.

Романс Глинки (музыка была сочинена сначала на другой текст) написан в ритме вальса. Текст поется таким образом, что акценты падают то на ударные, то на безударные гласные. Ямб пушкинского стиха превращается в мелодии в дактиль. Но в пении, в реальном звучании эти несовпадения акцентов не только не режут слух, но и сами по себе имеют выразительное значение. Ровное движение восьмыми, сглаживающее акценты, 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 (см. пример 53а на с. 74).

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.



Ритмическая формула романса, если ее воспроизвести в быстром темпе, напоминает ритм мазурки, а в медленном — ритм испанского траурного танца сарабанды (или чаканы). Но в том среднем темпе, который дан 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).

55

П. Чайковский. «Закатилось солнце»

Andante

p

meno più f

За_ка_ти_лось солн_це, за_и_гра_ли крас_ки лег_кой по_зо_ло_той в си_не_ве не_бес...

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 на с. 31). Здесь под ударением на сильных долях и синкопах оказываются безударные слоги текста (отмечено знаком). В то же время другие ударения текста 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, ариозный принцип сходен с декламационным принципом. Название «ариозный» (как и «танцевальный») также условное. Этот тип вокальной мелодии аналогичен мелодике ариозо (форме высказывания в опере). Он занимает промежуточное положение между метрическим типом, декламационным, и типами мелодии, в которых музыкальный ритм растворяет, подавляет ритм стихотворный и ритм речевой (кантиленный, танцевальный типы).



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 целое. Речевые ударения приглушаются, отступают на второй план, и фраза — музыкальная и словесная — имеет один главный акцент и один дополнительный. В отличие от декламационной мелодии, где акцент падает на слово или синтагму, которые имеют свой ритмический рисунок, в ариозной мелодии ритм фразы обычно более ровный, с движением восьмыми длительностями. Фразовый акцент может быть динамическим, или качественным (ударение приходится на сильную долю такта), количественным (силлабический распев, длинная нота) и мелодическим (выделение акцента скачком 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. Ариозная мелодия, с ее тяготением к повторности одинаковых по величине фраз (симметрия, однако, почти никогда не бывает полной), напротив, требует обычно более быстрого темпа. В ней словесная фраза стягивается в музыкальную и на первом плане оказывается фраза как целое, 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 размеру 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 (см. пример 56 на с. 77).

В романсе Чайковского «Я тебе ничего не скажу» (слова А. Фета) общие контуры ритма первой фразы в вокальной партии в основном



56

А. Даргомыжский. «Ты скоро меня позабудешь»

Andante, quasi allegretto

Ты ско_ро ме_ня по_за_бу_дешь, но я не за_бу_ду те_бя; ты

в жиз_ни раз_лю_бишь, по_лю_бишь, а я ни_ко_го, ни_ког_да!

сохраняются, а ритмический рисунок фразы меняется: появляется силлабический распев в словах «молча», «ни за что» и «сердце».

57

П. Чайковский. «Я тебе ничего не скажу»

Allegretto con moto

Я те_бе ни_че_го не ска_жу, я те_бя не встре_во_жу ни_чуть

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

М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье»

*Allegro moderato**dolce e spianato*

1-я строфа

Я по_мню чуд_но_е мгно_ве_нье: пе_ре_до мной я_ви_лась ты,

2-я строфа

В том_ле_нье гру_сти без_на_деж_ной, в тре_во_гах шум_ной су_е_ты

3-я строфа

Шли го_ды. Бурь по_рыв мя_теж_ный рас_се_ял преж_ни_е меч_ты,

4-я строфа

В гла_ши, во мра_ке за_то_че_нья тя_ну_лись ти_хо дни мо_и



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. Так, в романсе Чайковского «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи», слова Д. Ратгауза) основа музыкальной фразы — половина стихотворной строки, а не целая строка.

59

Adagio

П. Чайковский. «Ночь»



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

60

а

Allegro moderato

П. Чайковский. «Средь мрачных дней»



б

Andante con moto

П. Чайковский. «В эту лунную ночь»



в

Andante non troppo

П. Чайковский. «Мы сидели с тобой»





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 всё 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 качествен 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 линии 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 регулярных 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 принципов отличает романс Чайковского «Ночи безумные» (слова А. Апухтина). Полноударный стих в трехсложном размере (дактиль) обуславливает мерность ритма, совпадение всех ударений в тексте и мелодии, что характерно 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

П. Чайковский. «Ночи безумные»

Andante non troppo, un poco rubato



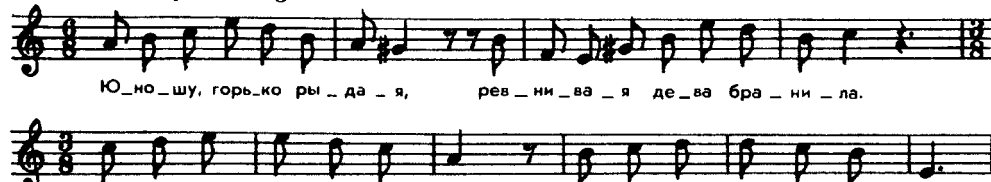
Но _ чи бе_зум_ны_е, но _ чи бес_сон_ны_е, ре_чи не свя_з_ны_е, взо_ры у_ста_лы_е...

В романсе Даргомыжского «Юноша и дева» (слова А. Пушкина) — стихотворение, написанное гекзаметром 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 текста, с сохранением 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. На первом плане слышна фраза как целое, но не музыкально-поэтические стопы.

62

А. Даргомыжский. «Юноша и дева»

Andante, quasi allegretto



Ю_но_шу, горь_ко ры_да_я, рев_ни_ва_я де_ва бра_ни_ла.
К ней на пле_чо пре_кло_нен, ю_но_ша вдруг за_дре_мал.



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 романа, как, например, в романсе Чайковского «Забыть так скоро» (слова А. Апухтина).

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 (см. пример 60а, б, в на с. 78).

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 синтаксическим 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

А. Даргомыжский. «И скучно, и грустно»

Andante non troppo, lento

p

И скуч - но, и груст - но, и не - ко - му ру - ку по - дать в ми -

- ну - ту ду - шев - ной не - взго - ды. Же - ла - нья!.. Что поль - зы на - прас - но и веч - но же - лать?

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» (см. пример 64 на с. 82).



64

М. Глинка. «Не искушай»

Moderato*spianato ma con anima*

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 среди 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 в примере 65 отмечены длинные ноты на безударных гласных). Эпизоды вольной жизни на природе (амфибрахий) — бурные, в характере драматической баллады. В мелодии выдержан метрический принцип. Мерность ритма как раз и придает драматической музыке оттенок балладности, повествовательности.

65

А. Даргомыжский. «Свадьба»

а

Andante



б

А. Даргомыжский. «Свадьба»

Allegro

Вен_ча_ла нас пол_ночь средь мрач_но_го бо_ра; сви_

_де_те_ли бы_ли ту_ман_но_е не_бо да тус_клы_е звез_ды;

Объединение ариозного и декламационного принципов с кантиленой можно наблюдать, как было уже показано, в романсе Даргомыжского «Мне грустно» (слова М. Лермонтова, см. пример 32 на с. 50).

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.

Иногда в песне, реже в романсе (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 приспособливает 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 (новый текст к известной мелодии) обычно основана на том, что за образец берется структура стиха — ритм, строение строки и строфы прежнего текста. Характерный пример — многочисленные частушки, сочиненные 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 ритма, 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 (обнаруживаемые при наложении речевого и музыкального ритмов) в пении, в реальном звучании незаметны. 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 самого 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 ее звуки сольются.

§ 5. ЗВУКОВЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ СТИХА. МЕЛОДИКА. РИФМА

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 обуславливает 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, чем 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 мело-



дики стиха, которая обычно отражается в типе интонации, в строении вокальной линии и ее 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. Мелодика лирической поэзии обуславливает совсем иной, более плавный, извилистый рисунок, свойственный лирической ариозной мелодии.

Поскольку, 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 стихотворного ритма. 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 других поэтических строк, в которых подразумевается иная речевая интонация. Иначе говоря, интонация мотива, фразы, первоначально зафиксировавшая в себе речевую мелодическую линию, превращается в музыкальную тему, которая развивается, повторяется, видоизменяется, не подчиняясь речевой интонации каждой новой 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 в кульминационную 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. Она звучит не вопросительно, а утвердительно.

Даже в тех случаях, когда стихотворная и музыкальная интонации совпадают — 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 (см. пример 66 на с. 86).



66

а

С. Рахманинов. «Я жду тебя»

Largo

f *ten.*

Я жду те - бя!

б

f *ten.*

Я жду те - бя!

в

ten.

Я жду те - бя!

Композитор может вообще 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 (репризной) 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 призрак счастья призываешь...

Одинаковая светлая музыка возможна и художественно оправдана 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 может не вызвать никаких ассоциаций с речевой мелодией. Так, в первой части каватины и рондо Антонида «В поле чистое гляжу» из I действия оперы «Жизнь за царя» Глинки речевая мелодия совершенно растворилась в вокальной кантилене.

Рифма — один из важных признаков стихотворной речи. Рифма важна не только в ритмическом строении, в композиции стиха. Она также и 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 ямб), и благодаря рифме:

Подъезжая под Ижоры,
Я взглянул на небеса
И вспомнил 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 «очи» в шутовском альбомном стихотворении:

Вы соединить 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 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 поэтический рифме), но всё построение целиком. Так, перекрестный повтор фраз в первой строфе романса Свиридова «Подъезжая под Ижору» (*абаб*) соответствует перекрестной рифме 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 имеет сопровождения. Инструментальное сопровождение в народной музыке чаще появляется в сольной песне или в песенно-танцевальных жанрах. В профессиональной музыке многие жанры (особенно хоровые) не имеют инструментальной поддержки. 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 века²⁷.

Инструментальное сопровождение возникло как поддержка голоса в сольной песне (затем и как поддержка вокального ансамбля и хора). Его роль может быть достаточно скромной — создать фон и держать тональность, но может быть и весьма значительной. Нередко главные музыкальные события происходят именно в сопровождении, содержание раскрывается прежде всего в партиях оркестра, фортепиано или других инструментов.

Инструменты обладают большими техническими возможностями, нежели человеческий голос. Это широкий диапазон, подвижность, легкость смычковых и деревянных духовых инструментов, огромный, равный оркестру диапазон органа или рояля — инструментов, соединяющих подвижность, виртуозность с мощностью многоголосного звучания. В ансамбле или оркестре 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, имеет однако, не только

²⁷ Православная церковь, как известно, запрещает участие инструментальной музыки во время богослужения.



и не столько фоновое значение: она раскрывает внутренний смысл, под-текст (пейзажи в операх Римского-Корсакова и Вагнера).

Таким образом, сопровождение прежде всего соотносится с вокальной партией (партиями), но нередко как бы «через голову» вокальной партии — с текстом, с развитием сюжета.

§ 1. ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ФАКТУРА

Музыкальную фактуру как конкретный вид изложения музыкального текста можно уподобить «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 мелодических линий, координированных между собой. Гомофонной является фактура, в которой есть главный мелодический голос и сопровождение. Объединяет, скрепляет разные планы фактуры обычно *гармония*. Гармония в сопровождении может быть представлена аккордами (аккордовая фактура), или фигурациями (движением по звукам аккорда — гармонической фигурацией, или повторением аккордовых звуков либо всего аккорда — ритмической фигурацией). И аккордовая фактура, и гармоническая фигурация могут включать в себя приемы мелодической фигурации — проходящие звуки, задержания, камбиату, предъём. В смешанной фактуре при сохранении гармонической основы вместо одного (главного) мелодического голоса могут быть два или несколько самостоятельных голосов.

Приведем примеры разных типов фактуры:

- *Аккордовая* (с ритмической фигурацией)

67

Р. Шуман. «Я не сержусь»
из цикла «Любовь поэта»

Nicht zu schnell (Не слишком скоро)

Я не сер - жусь,
Ich gro - ße nicht,

mf



- Гармоническая фигурация

68

А. Даргомыжский. «Я вас любил»

Moderato assai

Я вас лю - бил, лю - бовь е - ще, быть мо - жет,

- Смешанная фактура

69

А. Даргомыжский. «Она придет»

Moderato assai

Ме - ня лю - бовь пре - об - ра - зи ла,

я стал за - дум - чив и у - ныл! Я но - чи



70

П. Чайковский. «Ночь»

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!

p

espr.

p

espr.

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, характерное 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 лишь поддерживается аккордами. В начале второй строфы та же мелодия звучит на фоне мрачного, тревожного аккомпанемента (тремоло, триоли секстами в низком регистре). Эпический тон высказывания сменился драматическим.

71

С. Рахманинов. «Уж ты, нива моя»

а

Lento

Уж ты, ни - ва мо - я, ни - вуш - ка,

б

un poco cresc.

Уж вы, ду - мы мо - и, ду - муш - ки,



71 В

a tempo

По те - бе ль, ни - ва, ве - тер раз - гу - ли - вал,

Тип фактуры не менее, чем ритм, выявляет 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») всё время переключает внимание с одного события на другое. И если в романсе Чайковского единство образа подчеркнуто единством фактуры, а динамика 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 развитии 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, пер. Л. Мея). 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 в вокальной партии звучат после кульминации умиротворенно-устало, в то время как начальная 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 может нести в себе не только инструментальная партия, но и проведение темы в вокальной партии — например, появление тем начального хора «Родина моя» и темы-предвестницы хора «Слався» в партии Сусанина в сцене его разговора с поляками (Глинка, «Жизнь за царя»). Эти темы подсказывают 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 невидимом граде Китеже»), в «Пиковой даме» Чайковского и многих других²⁸.

§ 2. ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ФРАГМЕНТЫ В ВОКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

И в камерных, и в вокально-симфонических произведениях (опера, оратория, кантата) есть разделы, предназначенные для инструментальной музыки. Это вступления, увертюры, интродукции, прелюдии, заключения, отыгрыши, постлюдии. Нередко инструментальные разделы включаются

²⁸ О музыкальном тематизме, роли инструментальной музыки в опере см. часть IV.



между вокальными — оперные антракты, интерлюдии, ритурнели (отыгрыши).

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 дает необходимый эмоциональный тон, и без него первые вокальные фразы прозвучали 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. В романсе же Глинки («В крови горит огонь желанья», слова А. Пушкина) — ярко, звонко, приподнято, подчеркивает 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^п передает еще и специфический испанский колорит. Арпеджированное аккордовое вступление в романсе Чайковского «Скажи, о чем в тени ветвей» (слова В. Соллогуба) создает светлое, даже торжественное настроение, ярко подчеркивает мажорный колорит всего романса, тогда как в романсе «На нивы желтые» (слова А. Толстого) — звучит мрачно, как звон похоронного колокола (низкий регистр, диссонантный II₂ фа минора).

Фактурная формула сопровождения в песнях 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). Тема может быть 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. 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 к романсу «Благословляю вас, леса» (слова А. Толстого).

Ритурнель и интерлюдия. Ритурнель, интерлюдия, инструментальные вставки (там, где они есть) — всегда являются органической частью художественного произведения. Они требуют от певца сопереживания, включения в музыку.

Ритурнели, интерлюдии обычно играют роль связок между строками песни или романса, разделами арии *da capo* и т. д. Интерлюдия нередко повторяет материал вступления и является сама завершением куплета. Одновременно интерлюдии связывают куплеты и строфы, переключают внимание слушателя в иной эмоциональный план. Таков фортепиан-



ный отыгрыш-ритурнель, связывающий припев со строфами, в «Старом капрале» Даргомыжского (слова П. Беранже, пер. В. Курочкина).

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

1. Самое простое заключение — короткий отыгрыш, подобный вступлению фонового типа, продленный аккомпанемент.

2. Заключение, в котором повторена (с изменениями или без них) последняя фраза или предложение вокальной партии (Глинка, «Где наша роза» на 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» на слова А. Апухтина; Рахманинов, «Я жду тебя» на слова М. Давидовой, «Как мне больно» на слова Г. Галиной).

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

Часть II

ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Глава 1. Музыкальная форма

§ 1. КЛАССИФИКАЦИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ. ФУНКЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Простые и сложные формы. Простыми формами являются те, разделы которых состоят из мотивов, фраз, предложений, но не образуют форм более сложных, чем период. К простым формам относятся период, простые одночастная, двухчастная, трехчастная.

Формы, разделы которых написаны в простых, а иногда и сложных формах, называются сложными. К ним относятся сложная трехчастная, сложная двухчастная, рондо, сонатная форма, рондо-соната.

Особое место в системе музыкальных форм занимают вокальные строфические и сквозные формы — их разделы могут представлять собой как период, так и форму сложнее периода.

Все перечисленные формы относятся к типу одночастных, то есть таких, разделы которых не являются самостоятельными и при слушании не допускают перерыва.

Циклические формы. Циклической называется форма, части которой настолько самостоятельны, что могут быть исполнены отдельно, а вся форма допускает небольшие перерывы между частями. Это не значит, что циклическая форма возникает из любых самостоятельных одночастных произведений. 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. 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, экспозиция основного тематического материала, разработка, связка, экспозиция нового тематического материала, реприза, дополнение, кода). Функции музыкального материала непосредственно воспринимаются на слух по многим характерным признакам.

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

Для *экспонирования*, наоборот, характерны уравновешенность построений (формы периода и предложения), экономия средств, простота гармонии, избегание далеких модуляций, опора на Т и D.

Для *развивающих, разработочных* разделов характерны 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 характерны кадансирование, повторение главных мотивов, вращение гармонии вокруг тоники, 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 взаимоотношения 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: одним из самых очевидных и элементарных проявлений такой активности является повторение одного и того же материала с разным текстом, что встречается как в песне, романсе, так и в опере. «Встречное» развитие может проявиться также в несовпадении масштабов построений, объединенных одной мыслью, одним настроением. Очень часто 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 слышать 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 главные черты содержания, возникает вместе с первой фразой, с первыми словами текста (а во многих случаях в инструментальном вступлении). В дальнейшем тематизм начинает развиваться независимо от текста, повторения и варианты темы уже не совпадают с изначальным 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. И поэтические, и музыкально-поэтические строфы — это стадии в развертывании психологического сюжета.

Так соотносятся между собой строфы стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье», и так же соотносятся музыкальные строфы романса Глинки на этот текст. Глинка заострил контраст между двумя первыми и двумя средними строфами и подчеркнул общность первой и пятой («Душе настало пробужденье» — репризное повторение музыкального материала первой строфы). В целом же композиция пушкинского стихотворения определила композицию романса Глинки.

Разделы музыкальной формы вокальных сочинений, 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 нередко не совпадает со стихотворной. 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 музыкальной формы.



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 в тексте и повторяемые слова оказываются ключевыми, очень важными по смыслу. Например, именно повторение слов «моя любовь... моя любовь» в кульминации романа «На нивы желтые» Чайковского (слова А. Толстого) раскрывает всю глубину и трагичность переживания. Точно так же повторения текста в заключении обычно связаны с утверждением основной мысли стихотворения. Музыка при этом может раскрыть иной смысл, иной подтекст, как, например, в заключении романа 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 общей план мелодической линии. При повторении же эти слова звучат как вывод, как итог благодаря тому, что мелодия последней фразы, завершающей вокальную линию, одновременно является и кульминацией романа.

Совершенно разбивается строфа, когда она попадает в диалогическую сцену оперного либретто. Слушая разговор Татьяны с Няней (II картина «Евгения Онегина» 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, заключенной Пушкиным в строгие рамки строфы, возобладали 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, Alleluia, 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 всё время окрашивается по-разному, в зависимости от музыкального развития. Поэтому анализ фуги или другой развернутой хоровой формы с коротким текстом ставит специфическую задачу: проследить взаимодействие «неподвижного» тезиса 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 и к обобщению, и к детализации.

Глава 2. Простые формы

§ 1. ПЕРИОД

Период, возникший в песенно-танцевальных жанрах Средневековья, Возрождения и барокко, функционально двойственен: это и наиболее крупная единица синтаксиса, и одновременно — наиболее распространенная форма экспонирования темы в гомофонной инструментальной и вокальной музыке.

Подобно тому, как единство поэтической строфы обусловлено ее смысловой цельностью и определенным способом построения (стихотворным размером, рифмой), период как целое возникает при определенных условиях.

Период состоит из предложений, различающихся своими кадансами. В свою очередь, предложения включают более мелкие синтаксические



единицы — фразы и мотивы (в инструментальной музыке и в орнаментированной / колорированной вокальной мелодии это могут быть фигуры). Одним из условий целостности периода является тематическое единство: в периоде излагается одна тема. Другое условие — структурное единство, возникающее на основе согласования кадансов предложений. Контраст устойчивости и неустойчивости как правило создается гармонией: срединному кадансу на доминанте отвечает заключительный на тонике. Соотношение «неустой — устойчив» может возникнуть и благодаря различию мелодико-ритмического оформления кадансов (оба они могут быть как тоническими, так и доминантовыми), в этом случае происходит согласование несовершенного срединного каданса и совершенного заключительного.

На основе модели «неустой — устойчив» возможны разные варианты гармонического соотношения кадансов периода. Так, например, в романсе Чайковского «Средь шумного бала» (слова А. Толстого) первое предложение начального периода завершается мимолетным отклонением из основной тональности *h-moll* в параллельный мажор — *D-dur* (остановка на I_6), а второе возвращается в исходный *h-moll* (I_5).

72

Moderato

П. Чайковский. «Средь шумного бала»

p con tristezza

Средь шумно-го ба-ла, слу-чай-но,

в тре-во-ге мир-ской су-е-ты те-бя я у-ви-дел,



Период может быть гармонически разомкнутым, заканчивающимся на неустойчивой доминантовой гармонии. Он нередко встречается в массовой песне, куплет которой состоит из тематически контрастных запева и припева. Например, в «Песне о Родине» И. Дунаевского (слова В. Лебедева-Кумача) и песне «Солнечный круг» А. Островского (слова Л. Ошанина) разомкнутый период-запев объединяется с контрастирующим припевом. В камерной вокальной музыке выразительность неустойчивого заключительного каданса периода связана с нюансами текста. Так, в романсе Чайковского «Ни слова, о друг мой» (слова А. Плещеева) остановка на доминанте подчеркивает недосказанность, многоточие в окончании строфы.

73

П. Чайковский. «Ни слова, о друг мой»

Andante, ma non troppo

p

Ни сло_ва, о друг мой, ни вздо_ха... Мы бу_дем с то_бой мол_ча_

p

— ли — вы... Ведь мол_ча над кам_нем, над кам_нем мо_гиль_ным

mf



скло_ня_ют_ся груст_ны_е и _ вы...

В романсе Чайковского «Нет, только тот, кто знал» (слова И. Гете, пер. Л. Мея) остановка на гармонии D / II в заключительном кадансе периода, соответствующего первой строфе текста, придает оттенок томительного ожидания слову «стражду».

74

П. Чайковский. «Нет, только тот, кто знал»

Andante non tanto

p espr.

Нет, толь_ко тот, кто знал сви_да_нья жаж _ ду, —

p

пой_мет, как я стра_дал и как я страж _ ду.

p f

Гармоническое согласование кадансов периода нередко подчеркнуто их мелодическим и ритмическим сходством. Это свойственно темам танцевального характера в инструментальной музыке. В вокальной музыке кадансовая рифма, взаимодействуя с рифмой в тексте, усиливает ее, акцентируя выразительные детали вокальной линии. В романсе Глинки



«Жаворонок» (слова Н. Кукольника) внутрислоговые распевы на словах «землей», «песня», «струей», «громче» гармонируют с кадансовым завершением обоих предложений периода одинаковой мелодической фигурой внутрислогового распева (пример 75). Горделивый танцевальный росчерк кадансов в романсе Глинки «Победитель» (слова В. Жуковского) подчеркивает его жанр — болеро (пример 76).

75

М. Глинка. «Жаворонок»

Moderato

p

Между не_бом и зем_лей пес_ня раз_да_ет_ся,
не_ис_ход_но_ю стру_ей гром_че, гром_че льет_ся.

76

М. Глинка. «Победитель»

Allegro moderato

mf

Сто кра_са_виц свет_ло_о_ких пред_се_да_ли на тур_
_ни_ре. Все цве_точ_ки по_ле_вы_е, а мо_я од_на, как ро_за!

По тематическому материалу различаются периоды повторного и неповторного строения. Второе предложение периода повторного строения может полностью совпадать с первым, за исключением заклю-



чительного каданса. Но чаще всего во втором предложении повторяется только начало первого, как это происходит в примерах 75, 76 (см. с. 108). Повтор во втором предложении может быть секвентным. В песне Шумана «Ее он страстно любит» из цикла «Любовь поэта» (слова Г. Гейне) перенесение начальной фразы из Es-dur (первое предложение) в f-moll (второе предложение) оттеняет печальный подтекст слов «Ее он страстно любит, но ей приглянулся другой».

77

Р. Шуман. «Ее он страстно любит»
из цикла «Любовь поэта»

(Не слишком быстро)

Es-dur

mf

E _ e он стра_сно лю _ бит, но ей при_гля_нул _ ся дру _
Ein Jüng_ling liebt ein Mäd _ chen, die hat ei_nen an _ dern er _

mf

f-moll

_ гой; дру_гой тот лю_бит дру_гу _ ю и выб_рал сво_е _ ю же_ной.
_ wählt; der and_re liebt ei_ne and _ re und hat sich mit die_ser ver_mählt.

В романсе Глинки «Дедушка! Девицы раз мне говорили» (слова А. Дельвига) секвенция (g-moll – B-dur) связана с характерным для русской песни параллельно-переменным ладом, в духе которой и выдержан романс (см. пример 78 на с. 110).



78

Allegretto

М. Глинка. «Дедушка! Девицы раз мне говорили»

Де-душ-ка! Де-ви-цы раз мне го-во-ри-ли:

нет ли не-бы-ли-цы иль ста-рин-ной бы-ли?

p

g-moll

B-dur

В периоде неповторного строения развитие строится на обновлении материала во втором предложении, при этом сохраняются характерные мелодические, ритмические, фактурные элементы первого. В романсе Глинки «Не называй ее небесной» (слова Н. Павлова) мелодия второго предложения начального периода сохраняет ритмический рисунок и фактуру первого, а минорное отклонение из A-dur в d-moll обрисовывает элегическую интонацию восходящей сексты (от V к III ступени лада), которая является «ключевой» в романсе.

79

Andante mosso

М. Глинка. «Не называй ее небесной»

p grazioso e semplice

О-на без-греш-ных сно-ви-де-ний те-бе на ло-же не-по-шлет, и для не-



Нередко изменение звуковысотного контура мелодии во втором предложении сочетается с сохранением ритмического рисунка и синтаксиса первого. В этом случае в периоде проступает тематическая повторность. Такое строение имеет начальный период романса Чайковского «Средь шумного бала» (см. пример 72 на с. 105–106) и ариозо Германа «Я имени ее не знаю».

80

П. Чайковский. «Пиковая дама».

I д.

*Andante**dolce*

Особая структура в вокальной музыке (не характерная для музыки инструментальной) возникает при точном, включая тождество кадансов, повторении двух предложений. При этом поэтический текст в повторяемом предложении меняется. В этом проявляется специфика вокальной музыки: музыкальная тема, определяющая основные черты прочтения поэтического текста, концентрируется уже в первом предложении, а его повторение создает структуру, эквивалентную периоду. Такие примеры есть в романсах Глинки «Венецианская ночь» (слова И. Козлова), «Я здесь, Инезилья» (слова А. Пушкина), песне «Липа» из цикла «Зимний путь» Шуберта (слова В. Мюллера) (см. пример 81 на с. 112).



81

Ф. Шуберт. «Липа»

из цикла «Зимний путь»

Mässig (Умеренно)

p

У вхо - да в го - род ли - па, под ней бе - жит ру -
Am Brun - nen vor dem To - re da steht ein Lin - den

- чей; я ча - сто слад - ко гре - зил в те - ни е - е вет - вей.
baum; ich träumt' in sei - nem Schat - ten so man - chen su - ssen Traum.

Весомость предложения в вокальном периоде, его строфическая законченность нередко усиливается фортепианным отыгрышем — повтором кадансовой фразы каждого предложения. В «Серенаде» Шуберта (слова Л. Рельштаба) отыгрыши звучат как эхо; в песне «Седины» из цикла «Зимний путь» интонационное обострение повторенной у фортепиано заключительной фразы первого предложения сгущает ее драматическую экспрессию, а отыгрыш в конце второго предложения подчеркивает контраст — мажорное просветление.

82

Ф. Шуберт. «Седины»

из цикла «Зимний путь»

Etwas langsam (Несколько медленнее)

p

У - кра - сил и - ней мне че - ло, рас - сы - пал прядь се - ду - ю.
Der Reif hat ei - nen wei - ssen Schein mir ü - ber's Haar ge - streu - et.

Ста - реть, знать, вре - мя мне при - шло, я
Da glaubt' ich schon ein Greis zu sein, und



ду — мал не го — рю — я.
hab' mich sehr ge — freu — et.

В роли периода в вокальной музыке может выступать объединение нескольких фраз. Так, фразовый синтаксис темы ариозо Ленского «Я люблю вас, Ольга» из оперы Чайковского «Евгений Онегин», не «подчиняющейся» периоду, передает интонацию свободно льющейся взволнованной речи.

83

П. Чайковский. «Евгений Онегин».

I к.

L'istesso tempo
Ленский

Я люб — лю, вас, я люб — лю вас, Оль_га,
как од_на без_ум_на_я ду_ша по — э — та

Другой пример такого рода структуры — рефрен романса Глинки «Ночной зефир». Строфа стихотворения Пушкина, состоящая из кратких строк-синтагм, объединяющихся в лаконичные фразы, у Глинки представляет собой замкнутое построение из трех музыкальных фраз.

84

М. Глинка. «Ночной зефир»

Moderato

Ноч — ной зе_фир стру — ит э_фир. Шу_мит, бе_жит Гва_ —
— дал — кви_вир. Шу_мит, бе_жит Гва_ дал — кви_вир.



«Эталоном» классического периода является *квадратный* период, состоящий из двух предложений, количество тактов в которых кратно двум: 4 т. + 4 т., 8 т. + 8 т. Его симметричная структура отличается устойчивостью, уравновешенностью. Примером может служить начальный период темы финала Девятой симфонии Бетховена — оды «К радости».

На фоне «эталона» выделяются другие варианты, к которым относятся *неквадратные* периоды: с расширением, с дополнением и из трех предложений. *Расширение* в периоде связано, как правило, с увеличением масштабов второго предложения, обусловленным развитием, направленным к кульминации. В вокальной музыке расширение нередко совпадает с повторением заключительного стиха строфы или его фрагмента. В романсе Глинки «В крови горит огонь желанья» (слова А. Пушкина) заключительный стих строфы первый раз звучит с кульминационным подъемом от f^1 к f^2 , при повторе — в нисходящем после кульминации хроматическом скольжении к тонике b^1 (см. пример 52 на с. 73).

В романсе Чайковского «День ли царит» (слова А. Апухтина) расширение во втором предложении связано с восторженным кульминационным повтором слов «Всё о тебе! Всё, всё, всё, всё о тебе!».

85

Allegro agitato

П. Чайковский. «День ли царит»

День ли ца-рит, ти-ши-на ли ноч-на-я, в снах ли бес-связ-ных, в жи-тей-ской борь-
 -бе, всю-ду со мной, мо-ю жизнь на-пол-ня-я, ду-ма всё та же, од-на, ро-ко-
 -ва-я, всё о те-бе! Всё о те-бе! Всё, всё, всё, всё о те-бе!

Неквадратность в периоде может быть связана с *дополнением* — построением, следующим после заключительного каданса периода и основанном на повторе кадансирующих оборотов. В вокальной музыке дополнение нередко представлено инструментальным отыгрышем, повторяющим заключительную музыкально-текстовую фразу. Такие дополнения-отыгрыши после каждого предложения периода были отмечены в примере 82 (см. с. 112–113). Инструментальные отыгрыши завершают и оба предложения начального периода в романсе Чайковского «Благословляю вас, леса» (слова А. К. Толстого). Повторы оборотов вокальной мелодии оттеняют ее низкий басовый «густой» тембр светлым тембром высокого регистра фортепиано.



86

П. Чайковский. «Благословляю вас, леса»

Andante sostenuto

p

Бла-го-слов-ля-ю вас, ле-са, до-ли-ны, ни-вы, го-ры,

p

во-ды,

f

poco cresc.

бла-го-слов-ля-ю я сво-бо-ду и го-лу-бы-е не-бе-

p

poco cresc.

-са!

mf



Период из трех и более предложений в вокальной музыке встречается 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 создают возможность детализации мелодического и гармонического развития. Оно отражает разнообразие, богатство зрительно-живописных ассоциаций, которые возникают в музыкальном прочтении текста.

87

А. Даргомыжский. «Оделась туманами Сиерра-Невада»

Allegro

1-е предложение

2-е

предложение

3-е предложение

4-е предложение

5-е предложение

О - де - лась ту - ма - на - ми Си - ер - ра - Не - ва - да, вол -

- на - ми и - гра - ет кри - сталь - ный Хе - ниль, и к бе - ре - гу

ве - ет с по - то - ка про - хла - да, и в воз - ду - хе бле - щет среб -

- ри - ста - я пыль, и в воз - ду - хе бле - щет среб - ри - ста - я пыль.

В романсе Глинки «Сомнение» (слова Н. Кукольника) начальный период состоит из трех предложений. Третье предложение является вариантным, интонационно обостренным повтором второго: в мелодии появляются обороты с уменьшенной септимой («я стражду»), затем с нисходящим скачком на октаву («я плачу») (см. пример 88 на с. 117).



88

М. Глинка. «Сомнение»

Andante mosso

1-е предложение

Уй _ ми _ тесь, вол _ не _ ни _ я стра_сти, за _ сни, без_на_деж_но _ е

2-е предложение

серд_це; я пла_чу, я стра_жду, ду _ ша у_то_ми _ лась в раз_

3-е предложение

_ лу _ ке, я стра_жду, я пла_чу, не вы_пла_кать го _ ря в сле_зах.

В первых двух строфах песни Шумана «Мне снится ночами» из цикла «Любовь поэта» (слова Г. Гейне) точный повтор первого предложения в музыке сочетается с обновлением в тексте: музыка *a a b*, текст *a b c*. Повтор обусловлен внутренней психологической логикой: зыбкая, призрачная музыка двух начальных предложений периода — это отражение видения («Мне снится ночами образ твой»). В заключительном третьем предложении («И я стремлюсь к тебе с тоской, у ног твоих рыдая») внезапно прорывается внутренняя боль. Этот психологический поворот отражен в структуре предложений: начальные симметричные двухдольные четырехтакты сменяются асимметричным заключительным трехтактом, со сменой размеров $\frac{3}{4}$ — $\frac{2}{4}$.

89

Р. Шуман. «Мне снится ночами»
из цикла «Любовь поэта»

Легко

1-е предложение

Мне снит_ся но _ ча _ ми об _ раз твой, ты смот_ришь при_вет_но,
All nächt_lich im Trau_me seh' _ ich dich, und se_he dich freund_lich

2-е предложение



3-е предложение ritard.

взор скло_ня_я, и я стрем_люсь к те_бе с тос_кой, у ног тво_их ры_да_я.
 freund_lich grü_ßen, und lauf auf wei_nend stütz' ich mich zu dei_nen sü_ßen Fü_ßen.

Два периода неповторного строения могут объединиться в единую структуру *сложного периода* посредством согласования заключительных кадансов. В инструментальной музыке первый период завершается неустойчивой доминантовой гармонией, второй — устойчивой тонической. Простые периоды в составе сложного получают статус предложения.

В вокальной музыке соотношение кадансов внутри сложного периода может быть иным, выходящим за пределы тонико-доминантового согласования, что обусловлено смысловыми нюансами поэтического текста. Так, например, начальный период в романсе Чайковского «Растворил я окно» (слова К. Р.) содержит четыре предложения, образующие два простых периода неповторного строения. Они объединены в сложный, гармонически разомкнутый период повторного строения (*ав – ав₁*), при этом оба каданса простых периодов-предложений неустойчивы: срединный каданс — на D / F-dur, заключительный — на D / d-moll. Остановка в конце на доминанте параллельного минора, ритмическое выделение слова «далекой», которому предшествует пауза, продление мелодического движения на один такт в сравнении с срединным кадансом (мелодия в первом предложении сложного периода завершалась в седьмом такте, во втором — в восьмом) — всё это оттеняет заключительную фразу «об отчизне я вспомнил далекой».

90

П. Чайковский. «Растворил я окно»

Allegro

Рас_тво_рил я ок_но, ста_ло душ_но не_вмочь, о_пус_тил_ся пред ним на ко_ле_ни,
 и в ли_цо мне пах_ну_ла в _сен_ня_я ночь бла_го_вон_ным ды_хан_ьем си_ре_ни.



А вда_ли где-то чуд _ но за_пел со_ло_вей; я вни_мал е_му с гру_стью глу_бо_кой,

и с то_с_ко_ю о ро_ди_не вспо_мнил сво_ей; об от_чи_з_не я вспо_мнил да_ле_кой.

Другой вариант удвоения периода — *двойной период*, представляющий собой переизложение периода с вариационными изменениями, касающимися фактуры, регистра, ритмического рисунка, тембра, динамики, при полном сохранении его синтаксического строения, гармонического плана, тождестве кадансов. Такой период часто встречается в классикоромантической инструментальной музыке — симфониях, камерных ансамблях, сольных фортепианных сонатах и др.

В вокальной музыке особенности двойного периода обусловлены ее спецификой: возможностями варьирования мелодии, а также связью с поэтическим текстом. Вариационные изменения вокальной линии и фактуры сопровождения обычно минимальны, однако, в сочетании с новым текстом (музыка *а а*, текст *а в*) они усиливают выразительность отдельных слов, фраз. Примеры — двойные периоды в песнях Шуберта «Блуждающий огонек» из цикла «Зимний путь» и «Любопытство» из цикла «Прекрасная мельничиха». В первой песне распев начальных мотивов при повторе периода усиливает трагизм интонации («Но привычно мне блужданье, цель одна у всех путей»); во второй — колорирование мелодии второго предложения подчеркивает ее светлый мажорный характер («Спрошу ручей я светлый, ответит он легко»).

Еще один вариант двойного периода в вокальной музыке связан с изменением тонального плана при повторе: однотональный период становится модулирующим. Пример — в романсе Чайковского «Средь шумного бала» (слова А. Толстого), начальный простой период которого заканчивается совершенным кадансом в тональности *h-moll*. При повторении с новым текстом, в составе двойного периода, в конце второго предложения происходит модуляция в *D-dur*, оттеняющая заключительные слова второй строфы «как моря играющий вал»¹.

¹ Подробнее о романсе «Средь шумного бала» см. в параграфе «Простая трехчастная форма».



§ 2. ОДНОЧАСТНАЯ ФОРМА

В системе классико-романтических инструментальных и вокальных форм к простым относятся формы, не содержащие структур сложнее периода: простая одночастная, двухчастная и трехчастная. Специфика одночастной формы связана с преобладанием в ее развертывании синтаксического уровня членения (мотив, фраза, предложение). Это отличает ее от простых двух- и трехчастных форм, в которых синтаксис подчинен более высокому композиционному уровню завершенных разделов.

Вокальная простая одночастная форма встречается как самостоятельное произведение (в жанре камерной вокальной миниатюры), а также как часть более крупного целого — раздел куплетной или строфической формы. По внутреннему строению различаются две ее разновидности: *периодическая* и *непериодическая*. В первом случае ее структура совпадает с периодом.

Рассмотрим два примера периодической одночастной формы: романсы Танеева «В дымке-невидимке» (слова А. Фета) и Чайковского «Ни отзыва, ни слова, ни привета» (слова А. Апухтина). В обоих романсах это сложный по структуре период с расширением второго предложения. Период содержит две строфы текста с повтором заключительного стиха второй строфы, который в музыке становится кульминационным. Особое значение в тематическом развитии вокальной линии приобретает начальная музыкальная фраза.

У Танеева первая фраза — нисходящее скольжение мелодии в диапазоне большой сексты (от III к V ступени) — воплощает основной образ романса, образ хрупких видений.

91

С. Танеев. «В дымке-невидимке»

Andante con moto

В ды_м_ке не_ви_дим_ке вып_лыл ме_сяц веш_ний

Эта фраза становится источником всего последующего развития. Она варьируется и в вокальной партии, и в сопровождении, которое то дубли-



рует голос, то образует с ним полифонический дуэт — подобно «тени», ответу основной мелодии. В каждом предложении развитие вокальной линии направлено к возвращению начальной фразы — рефрену обеих строф «И тебе не больно? И тебе не томно?» В расширении второго предложения эта фраза повторена с кульминационными изменениями: на $1/2$ тона выше, с более напряженной гармонией (V_9 , II_7), ритмическим расширением, распевом концовки на нисходящей септимере, солирующим повтором в партии фортепиано. Но напряжение быстро гаснет, исчерпывается в многократных повторах начального оборота. В фортепианном отыгрыше — дополнении к периоду — фраза постепенно «растворяется», истаивает в фигурации.

Романс Чайковского «Ни отзыва, ни слова, ни привета» — монолог, в котором постепенно нарастает драматическое напряжение. Тематическое развитие, также опирающееся на начальную фразу, строится иначе, чем в романсе Танеева. Уже в первом предложении периода Чайковский меняет синтаксис второй фразы: подчеркивая отдельные слова текста, отделяет паузой заглавный мотив (на словах «Пустынею меж нами мир лежит»),

92

П. Чайковский. «Ни отзыва, ни слова, ни привета»

Andante

Ни от_зы_ва, ни сло_ва, ни при_ве_та... пус_

ты не_ю меж на_ми мир ле_жит, мысль мо_я с во_

cresc.



Повторение отдельных наиболее выразительных концовок мелодических фраз в партии фортепиано обостряет экспрессию, внутреннее психологическое напряжение. Во втором предложении повторы у фортепиано усилены более плотной аккордовой фактурой, динамическим нарастанием (*crescendo*, *f*). Так постепенно подготавливается «раздвоение» фактуры: на кульминации у фортепиано звучит своя, идущая навстречу голосу линия (восходящая секвенция на вариантах мотивов основной фразы); вокальная мелодия и сопровождение образуют два самостоятельных пласта, вступающих в патетический диалог.

Непериодическая одночастная форма представляет собой свободное построение, складывающееся из элементов синтаксиса: попевок, фраз, предложений. Так, например, на вариантном развитии попевок строится форма строфы в лирической протяжной песне.

93

Русская народная песня «Я сидела с любезным вечерок»

В камерной вокальной миниатюре свободная непериодическая одночастная форма характерна для психологизированного романса-монолога. Стремясь отразить нюансы текста, композитор следует за каждой его фразой. Такова форма песни Моцарта «Мой тяжек путь» (слова И. Гермеса)



и заключительной песни цикла Шумана «Любовь и жизнь женщины» (слова А. Шамиссо).

Песня Шумана строится на характерном для вокальной миниатюры XIX века приеме мелодического и гармонического варьирования начальной музыкальной фразы, приобретающей значение «микротемы» (как и в отмеченных ранее романсах Танеева и Чайковского). Мелодия монолога «Ты в первый раз наносишь мне удар» состоит из шести фраз, соответствующих числу строк текста. Основные черты первой фразы — речевой повтор одного тона, скупые выдержанные аккорды сопровождения, объем фразы в 3–4 такта, расчлененность, связанная со знаками препинания в тексте, — определяют контур всех последующих. Повторение начальной фразы образует экспозицию песни.

94

Р. Шуман. «Ты в первый раз наносишь мне удар»
из цикла «Любовь и жизнь женщины»

Adagio

Ты в пер _ вый раз на _ но _ сишь мне у _ дар, но стра _ шен он.
Nun hast du mir den ers _ ten Schmezz ge _ tan, der a _ ber traf;

Две последующие фразы — развивающие. Мелодия интонационно обостряется, в ней появляются надломленные хроматические обороты, в гармонии — уменьшенный септаккорд, цепь отклонений (g-moll, b-moll, c-moll), всё это подводит к высотной кульминации (d^2). В заключительных фразах, отражающих состояние безысходности, мелодия возвращается к начальному диапазону и основной тональности.

По-новому преломляется характерный для неперiodической одночастной формы прием развития начальной фразы в первой пьесе вокального цикла С. Слонимского «Лирические строфы» (слова Е. Рейна). Исходная фраза сначала вариантно распевается в диалоге голоса и фортепиано. Затем, на словах «Лица, пальцы ночных огней», распевы в голосе накладываются на образованные из той же фразы звенящие пассажи фортепиано, отражающие призрачный звуковой образ «ночных огней» (см. пример 95 на с. 124).

С. Слонимский. «Поздно вечером»
из цикла «Лирические строфы»

Andante, a piacere

p cantabile

Позд-но ве-че-ром цве-тет серд-це,

ord.
mf cantabile

pizz. *f* *p*
(*con sempre*)

pizz. (pizz.)

цве-тет серд-це. Ли-ца, паль-цы

pp *f espr.* *p*

(ord.) (pizz.) *f* *bΔ*

ноч-ных ог-ней, ли-ца, паль-цы ноч-ных ог-ней

(ord.) (ord.) 8

p *pp* *p*

(ord.) (colpo s. corde)

(pizz.) *f*



§ 3. ПРОСТАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

В простой двухчастной форме первая часть, экспонирующая тему, представляет собой период. Вторая часть, развивающая материал первой или излагающая новую тему, не превышает период. Областью применения двухчастной формы являются бытовые жанры — песенные, танцевальные, с которыми связано ее происхождение. В массовой песне, фольклорных жанрах — игровой, шуточной, плясовой песне — она является формой куплета, состоящего из запева и кадансирующего припева. Многочисленные примеры двухчастной формы «запев-припев» мы находим, помимо упомянутых жанров, в опере («Куплеты тореадора», «Хабанера» из оперы Бизе «Кармен»).

Для камерно-вокальной музыки наиболее характерна простая двухчастная форма, в которой вторая часть развивает тематический материал первой и не является припевом. Развивающий характер второй части проявляется в ее общей неустойчивости (отклонениях от основной тональности, акцентировании неустойчивых гармоний).

Части двухчастной формы обычно одинаковы по масштабу. Эта симметрия может быть подчеркнута структурным подобием, когда обе части представляют собой периоды повторного строения. Примером могут служить куплеты песен Шуберта «Дождь слез» из «Прекрасной мельничихи», «Липа» из «Зимнего пути». Развивающий характер второго периода в «Дожде слез» проявляется неустойчивостью мелодических и гармонических оборотов.

Иногда вторая часть двухчастной формы превышает по масштабам первую. Это происходит, например, при повторе заключительных строк текста и, соответственно, заключительной музыкальной фразы или предложения. В романсе Глинки «Не искушай...» (слова Е. Баратынского) повтор усиливает кульминационный характер заключительной мелодической фразы «И не могу предаться вновь». В романсах «Венецианская ночь», «Жаворонок» повтор подобен небольшому припеву, который вносит оттенок жанровой песенной формы (куплет с припевом), естественно сочетающийся с песенной простотой мелодий романсов.

Особая разновидность простой двухчастной формы — **двухчастная форма с включением**². Ее вторая часть, как правило, состоит из двух предложений: первое предложение — развивающее или на новом материале, а второе возвращает (*включает*) материал второго предложения первой части. В камерной вокальной музыке такая разновидность

² Термин «включение» принадлежит Ю. Н. Тюлину. В учебнике Л. А. Мазеля эта разновидность простой двухчастной формы называется «репризой».



простой двухчастной формы чаще всего связана с текстом, содержащим повтор отдельных строк-рефренов внутри строфы. Так, в песнях Шуберта «Любимый цвет» и «Зеленая лента на лютне» из цикла «Прекрасная мельничиха» повторение фразы «Ей мил зеленый цвет» в первой и «Мне мил зеленый цвет» во второй песне происходит и в тексте, и в музыке. Прием включения может подчеркнуть смысловую «арку» между разными стихами, как, например, в песне Шумана «Из слез моих расцветает» из цикла «Любовь поэта». Вариантный повтор предложения начального периода в конце песни оттеняет смысловой параллелизм строк «и мои вздохи становятся пением соловья» и «перед окном твоим звенит песня соловья».

Простая двухчастная форма *с тематически контрастной второй частью-припевом* встречается в массовой куплетной песне, где припев воплощает обобщенное содержание. В камерной вокальной музыке она встречается реже. В отдельных ее примерах в камерном жанре характерно усложнение музыкального языка, усиление, по сравнению с массовой песней, тематического контраста между запевом и припевом. Всё это обусловлено воплощением иного — не обобщенного, а индивидуального содержания.

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 как танцевальный вальсовый припев, что вносит в музыку черты сценичности. Между разделами двухчастной формы возникает яркий контраст лирического ариозо (первая часть; пример 96) и вальсового припева (вторая часть; см. пример 97 на с. 127).

96

А. Даргомыжский. «Друг мой прелестный»

Andante

О, про_снись, ут_ро на_сту_па_ет! За_кры_та дол_го дверь тво_я,



97

Più mosso

А. Даргомыжский. «Друг мой прелестный»

Друг мой прелестный, выйди скорей.

Вальсовость припева подчеркнута появлением в аккомпанементе типичной танцевальной формулы «бас – аккорд», сменой размера ($\frac{4}{4} - \frac{3}{4}$), 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, 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 (Т – S в запеве, Т – D в припеве). Она возникает, в частности, из-за постоянно внедряющегося в вертикаль тона IV^+ , создающего острые секундовые сочетания. Всё это связано с трагическим подтекстом: песня — шутовская маска, скрывающая горечь и отчаяние.

98

Allegro ♩ = 144Д. Шостакович. «Песня о нужде»
из цикла «Из еврейской народной поэзии»

Крыша спит над чердаком под соломой сладким сном.



a₁ *p cresc. espr.*

В ко_лы_бель_ке спит ди_тя без пе_ле_нок, на_ги_шом.

f *v*

Гоп, гоп, вы_ше, вы_ше! Ест ко_за со_ло_му с кры_ши.

v₁ *cresc.*

Гоп, гоп, вы_ше, вы_ше! Ест ко_за со_ло_му с кры_ши.

f

Ой!



В романсе Даргомыжского «Титулярный советник» (слова В. Курочкина) контрастная вторая часть двухчастной формы не является припевом. Сам контраст воплощает зримое «сценическое действие», превращая романс в своего рода жанровую сцену. Уже в первой части интонационно яркое противопоставление двух фраз — робкой, «деликатной» начальной и властной повелительной ответной — рисует портреты «действующих лиц»: титулярного советника и генеральской дочери. Мелодия следует речевому ритму текста, сопровождение ограничивается скупой аккордовой поддержкой.

Вторая часть — развязка конфликта, «портрет» униженного, морально уничтоженного человека. Речевой ритм стиха здесь деформируется, размер $\frac{6}{8}$ меняется на $\frac{2}{4}$, подчиняясь мерному однообразному движению «покачивающейся» фигуры . Стаккато, неустойчивая гармония (органный пункт доминанты), снятая опорная доля в сопровождении — всё это рисует неуверенную, «заплетающуюся» походку. На словах «И пьянствовал целую ночь» в мелодии появляется «отчаянный» восходящий скачок на септиму; увеличенное трезвучие в гармонии оттеняет фразу «и в винном тумане носилась пред ним». Завершается романс интонациями первой части, вновь возникающими на заключительных словах «генеральская дочь». Эта смысловая и музыкальная арка придает форме романса цельность и завершенность.

§ 4. ПРОСТАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Репризная простая трехчастная форма закрепились как основной вид этой формы в инструментальной музыке венских классиков. Она получила распространение в качестве раздела более крупных форм (сложной трехчастной, рондо), входивших в состав сонатно-симфонического цикла, а также как форма самостоятельного произведения.

В вокальной музыке простая трехчастная форма встречается в романсе, Lied, ариозо, арии. Она состоит из экспозиционного раздела (как правило, это период), срединного — развивающего, неустойчивого раздела, и репризного, повторяющего материал первого раздела в точном или измененном виде. Чаще всего она однотемна, что связано с текстом, воплощающим единый образ, одно настроение.

Развивающая середина простой трехчастной формы может быть разрабаточной: свободной по строению, разомкнутой, с быстрой сменой тональностей, вычленением коротких мотивов и фраз, секвенциями. Такие середины часто встречаются в вокальной музыке Чайковского



с характерным для нее ариозным, иногда приближающимся к декламационному, прочтением текста, стремлением передать свободный поток речи.

В романсе Чайковского «Ни слова, о друг мой» (слова А. Плещеева) мелодия в первой строфе (период) строго следует синтаксису текста. Она состоит из отделенных паузами фраз, соединяющих речитативную расчлененность (подчеркнутую скупым аккордовым сопровождением) с единством мелодической волны (подъем к кульминации на e^2 и спад). В нисходящем окончании всей мелодической волны и большинства составляющих ее фраз слышна интонация трагической обреченности. Во второй (серединной) строфе эта интонация усилена, ее развитие доведено до кульминации. Дыхание становится учащенным, фразы текста дробятся на отдельные слова, мелодия — на короткие мотивы, вычлененные из концовки первой фразы романса. Волна восходящей мотивной секвенции подготавливает кульминационный «взрыв» — протяженную ариозную фразу. Эта фраза — вариант начального оборота романса, звучащего здесь на октаву выше, с тритоном $c^2 - fis^2$, на характерной для музыки Чайковского «ностальгической» субдоминантовой гармонии. И спад после кульминации — возвращение в прежний регистр, к речитативу, к точной репризе (повтору первой строфы) — звучит еще обреченнее³.

Развивающий средний раздел может повторять периодическую структуру первой части, как, например, в песне Шуберта «Мельник и ручей» из цикла «Прекрасная мельничиха» (слова В. Мюллера).

Опора на песенно-танцевальные жанры, периодичность строения среднего раздела часто сочетаются с ладовой и гармонической неустойчивостью, модуляциями, разомкнутостью — остановкой на доминантовой гармонии перед репризой. Пример такой середины есть в романсе Чайковского «Средь шумного бала».

Новый материал в середине вокальной простой трехчастной формы встречается редко. При этом функция развития в нем сохраняется и раздел может быть свободным построением разработочного характера. Пример — ария князя Гремينا из VI картины «Евгения Онегина» Чайковского. Текст первого раздела и точной репризы арии — воспевание возвышенного, благородного чувства любви к Татьяне Лариной. Мелодия, соответственно синтаксису стиха, развивается плавно и неторопливо, протяженными фразами (у Чайковского ремарка: «С благородством, спокойно, но тепло»). Раздел написан в форме сложного периода повторного строения, соответствующего двум строфам текста.

³ Другой пример разработочной середины — в ариозо Германа «Я имени ее не знаю» из I картины оперы «Пиковая дама».



В среднем разделе, текст которого — о пустоте и суетности светского общества («Среди лукавых, равнодушных, шальных, балованных детей...») — речь становится более отрывистой и возбужденной. В музыке начало середины контрастирует первой части: меняется темп — *piu mosso quasi Allegro* вместо начального *Andante sostenuto*, в аккомпанементе появляются синкопы, мажор сменяется параллельным минором. Изложение здесь неустойчиво: мелодическая линия состоит из коротких фраз и мотивов, они имитируются в оркестровом сопровождении, происходит беспрерывное модулирование. Всё это создает разработочную неустойчивость движения, устремленного к кульминационной солирующей ариозной фразе (аккомпанемент почти снят) — дифирамбу Татьяне на словах «она блистает как звезда во мраке ночи».

Новая тема в середине может быть изложена в форме периода — например, в романсе Чайковского «Погоди» (слова Н. Грекова). Тематический контраст в музыке связан с текстом, смысл которого — в противопоставлении быстротечности, суетности человеческой жизни и вечного покоя природы, воплощением которого становится красота летней ночи.

Первая строфа романса – это взволнованная ариозная мелодия («Погоди! Для чего торопиться! Ведь и так жизнь несется стрелой»), тонально неустойчивая, модулирующая. В середине, воспевающей звездный покой, тишину летней ночи, интонации начала романса приобретают иной характер. Контраст создается прежде всего средствами фактуры и гармонии. Энгармоническая модуляция в торжественный «звездный» *Ges-dur*, выдержанный на протяжении раздела, «покачивающаяся» баркарольная ритмическая фигура в аккомпанементе, тонический органнй пункт в начале строфы, мягкий VI_6 в функции тоники — всё это придает музыке середины оттенок возвышенной мечтательности, а в конце строфы — лирического дифирамба. Форма середины — период с расширением во втором предложении, вариантно повторенный, разомкнутый в партии фортепиано.

Для обоих примеров характерно то, что новый материал в среднем разделе интонационно близок начальному, и контраст возникает на основе общности.

Реприза простой трехчастной формы в вокальной музыке (как и в инструментальной) может быть *точной* или *измененной*. В точной репризе музыка и текст первой части повторяются без изменений. В вокальной музыке она встречается реже, чем в инструментальной, поскольку точные повторы строф на близком расстоянии для поэтических форм



не характерны (если только текст не написан специально для музыки или не приспособлен к ней композитором).

К точным относятся и такие репризы, музыка которых содержит минимальные изменения, обусловленные заключительной функцией раздела. Такова реприза в романсе Чайковского «Ни слова, о друг мой». Первая строфа 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 главной тональности (cis-moll). Точная реприза в арии Гремина из VI картины оперы «Евгений Онегин» расширена повтором последней фразы «и жизнь, и молодость и счастье» на октаву ниже, в предельно низком для баса регистре, что придает особую весомость заключительным словам.

Повторение в репризе трехчастной формы музыки первой части может сочетаться с изменением стихотворного текста: музыка *а в а*, текст *а в с*. Это обусловлено способностью музыки обобщить содержание разных поэтических строф. Чаще всего такие тексты (без повторения первой строфы в конце) выдержаны в едином настроении. Примеры тому — романс Глинки «Свадебная песня» (слова Е. Растопчиной), романсы Чайковского «Колыбельная песня в бурю» (слова А. Плещеева), «Я тебе ничего не скажу» (слова А. Фета), первая часть песни Шуберта «Мельник и ручей» из цикла «Прекрасная мельничиха».

Измененные репризы вокальной простой трехчастной формы содержат обновление тематического материала, амплитуда изменений которого варьируется от небольших нюансов, деталей до значительной трансформации. Это обновление разных составляющих материала (мелодии, гармонии, ритма, фактуры, регистра, динамики, синтаксиса) может происходить как при сохранении его первоначальной структуры, так и при изменении (расширении или сокращении). Особый тип — **динамическая реприза**, характеризующаяся *качественной* стороной изменений, в результате которых она становится *кульминацией* простой трехчастной формы.

В романсе Чайковского «Средь шумного бала» (слова А. Толстого) изменения в репризе происходят на фоне сохранения структуры первого раздела. Он изложен в форме сложного периода, в котором при повторении начального периода-предложения изменен каданс. Первая строфа-период завершается в основной тональности h-moll, во второй строфе на заключительных словах («как моря играющий вал») происходит модуляция в D-dur, отражающая смысловой нюанс текста:



образ прекрасной незнакомки-«видения» как будто обретает черты яви, иллюзорной реальности. В репризе оттенок иной: этот образ истаивает в печальном полусне, превращаясь в мираж («И грустно я, грустно так засыпаю»). Эти нюансы переданы изменениями в мелодии, гармонии, фактуре последней строфы-периода. В партии фортепиано появляются усиливающие экспрессию имитации фраз, составляющие дуэт с голосом; в серединном кадансе вместо отклонения в D-dur — отклонение в e-moll; заканчивается период в основной тональности h-moll. На словах «засыпаю» и «но кажется мне, что люблю» появляются речитативные обороты (повтор тона *fis'*), передающие состояние оцепенения, погружения в сон. Эмоциональная кульминация в конце второй строфы-периода отражена контрастом двух фраз: первой — ариозной, звучащей *pizz f* («Люблю ли тебя, я не знаю»), и последней фразы («но кажется мне, что люблю»), застывшей на речитации доминантового тона h-moll.

В песне «Седины» из цикла «Зимний путь» Шуберта реприза расширена. Два предложения начального периода тонально и ладово контрастируют: первое — c-moll, второе — G-dur. Выразительность заключительной фразы каждого предложения усилена ее повтором в партии фортепиано. В репризе ладовый контраст предложений сохраняется сопоставлением одноименных тональностей c-moll – C-dur. Второе предложение расширено повторением в голосе слов «в тоске бродя по свету», и эта фраза, возвращающая тональность c-moll, увеличена до трех тактов. «Баховская» кадансовая формула (с задержанием) в партии фортепиано, сопровождающая конец фразы, усиливает ее трагический характер.

99

Ф. Шуберт. «Седины»
из цикла «Зимний путь»

Etwas langsam (Довольно медленно)

Ho, стран _ но, я се _ дым не стал, в тос _ ке бро _ дя по
Wer glaubt's? und mei _ ner ward es nicht auf die _ ser gan _ zen

све _ ты, в тос _ ке бро _ дя по све _ ты!
Rei _ се, auf die _ ser gan _ zen Rei _ се!

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: скачок



на октаву вверх, подъем на *crescendo* к g^2 преодолевают инерцию обреченной нисходящей интонации начала. И тем трагичнее звучит прерванный оборот в конце этой фразы (D/c-moll – VII₇/f-moll), а затем — ее измененный повтор с резким октавным падением вниз к тонике.

100

Ф. Шуберт. «Ворон» из цикла «Зимний путь»

Etwas langsam (Довольно медленно)

Во - рон, дай ты мне най - ти вер - ность до мо - ги - лы,
 Krä - he, lass mich end - lich seh'n Treu - e bis zum Gra - be,

во - рон, дай ты мне най - ти вер - ность до мо - ги - лы.
 Krä - he, lass mich end - lich seh'n Treu - e bis zum Gra - be.

Расширение репризы часто встречается в романсах Чайковского, воплощающих напряженные психологические состояния с характерными для них волнами эмоциональных подъемов и спадов. Так, в романсе «Нет, только тот, кто знал» (слова И. Гете, пер. Л. Мея) первый раздел — это предложение, заканчивающееся неустойчивым кадансом на D/es-moll (основная тональность — Des-dur). В значительно расширенной репризе, включающей две строфы текста, музыка передает различные оттенки состояния любовного томления, которым пронизан весь романс: от состояния предельного напряжения — к успокоению в конце. Сначала повтор заключительных слов строфы («поймет, как я страдал») происходит на эмоциональном подъеме: в вокальной мелодии появляется восходящий скачок к f^2 на слове «поймет», а оборот с VI^я ступенью, усиливающей томительный оттенок интонации, выделяет слово «страдал». Одновременно фортепианная партия «досказывает» то, что не досказано в голосе, восходящей октавной мелодической линией, которая ведет к кульминации. Этот дуэт двух линий продолжается и в заключительном повторении всей строфы, но уже на интонации эмоционального спада: голос спускается вниз к тонике Des-dur, у фортепиано звучит вариант вокальной мелодии начала романса.

Сокращения репризы в вокальной музыке возможны в том случае, когда первый раздел 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 этих романсах — период из двух предложений, а в репризе остается одно, но с кульминационным расширением.



Динамическая реприза вокальной простой трехчастной формы чаще всего расширена. В романсах Чайковского кульминация обычно совпадает с заключительными словами. В зону кульминации входит и обширная фортепианная кода на интонациях вокальной партии, как, например, в романсах «Скажи, о чем в тени ветвей» (слова В. Соллогуба), «День ли царит» (слова А. Апухтина).

В романсе «День ли царит» мелодическое развитие в первом разделе направлено к кульминации на восклицаниях «Всё, всё, всё, всё о тебе!», завершающих расширенное второе предложение периода. Динамизация репризы усиливает кульминацию во втором предложении повторением слов «помыслы, чувства и песни, и силы» и расширением восходящей секвенции на интонации восклицания «Всё для тебя!» Заканчиваясь восходящим автентическим оборотом V–I, достигнув мелодической вершины a^2 , эта интонация в конце репризной строфы звучит восторженно-экстатическим дифирамбом⁴.

В вокальной музыке встречается **простая безрепризная трехчастная форма**, в заключительном разделе которой возвращается тональность первого раздела, но не повторяется его тема. В песне Шуберта «Спокойно спи» из цикла «Зимний путь» в такой форме излагается куплет. Текст В. Мюллера, содержащий две строфы, отражает оттенки настроения одинокого странника: печаль («Чужим пришел сюда я»), воспоминание о надежде («Любовь сулила счастье»), обреченность, безнадежная тоска («Теперь кругом ненастье»). Это настроение отражено в интонационном единстве материала куплета, но структура поэтического текста в музыке Шуберта изменена: повтор фразы «Любовь сулила счастье, уж речь о свадьбе шла» образует самостоятельную строфу. В результате возникает простая трехчастная форма, каждый раздел которой представляет собой повторенное (точно или с изменениями) предложение. В минорном первом разделе (d-moll) нисходящая мелодическая линия, замкнутая в обоих предложениях кадансом на тонике, звучит скорбно, обреченно. В мажорной середине мелодия становится восходящей, предложение секвентно повторено на кварту вверх (F-dur – B-dur). В тональной репризе возвращается d-moll, нисходящее движение мелодии, повтор предложений. Выразительность обновленных нисходящих оборотов, открывающих репризу, обострена: движение мелодии по звукам Π_7 / d-moll, появление в партии фортепиано болезненных малосекундовых «возгласов»

⁴ Другие примеры динамических реприз — в арии Ленского из I картины «Евгения Онегина», ариозо Германа из I картины «Пиковой дамы».



(на гармонии Π_{65}), предваряющих, а затем сопровождающих вокальную фразу, — всё это усиливает ее скорбный характер⁵.

101

Ф. Шуберт. «Спокойно спи»

из цикла «Зимний путь»

Mässig, in gehender Bewegung (Умеренно)

p

Чу _ жим при_шел сю _ да я, чу _ жим по _ ки _ нул край, из
Fremd bin ich ein_ge _ zo _ gen, fremd zieh'_ich wie _ der aus, der

роз вен _ ки спле _ та _ я, был ве _ сел щед _ рый май. Лю _ бовь су _ ли _ ла
Mai war mir ge _ wo _ gen mit man_chem Blu _ men_strauss. Das Mäd_chen sprach von

сча _ стье, уж речь о свадь_бе шла, лю _ бовь су _ ли _ ла сча _ стье, уж
Lie _ be, die Mut_ter gar von Eh', das Mäd_chen sprach von Lie _ be, die

речь о свадь_бе шла. Те _ перь кру_гом не _ на _ стье, от
Mut_ter gar von Eh', Nun ist die Welt so trü _ be, der

сне _ га даль бе _ ла, те _ перь кру_гом не _ на _ стье, от сне _ га даль бе _ ла.
Weg ge_hüllt in Schnee, nun ist die Welt so trü _ be, der Weg ge_hüllt in Schnee.

Простая трехчастная форма нередко бывает удвоена. Один из вариантов удвоения — **простая трехнятичастная форма а в а в а** с точным повтором среднего раздела.

В аналогичной вокальной форме тождество в музыке сочетается с изменением поэтического текста: текст **а в а с а**, музыка **а в а в а**. Примеры — в романсах Глинки «Сомнение» и «Баркарола» (слова Н. Кукольника). Средние разделы этих романсов интонационно близки крайним, что обусловлено образным единством строф текста. И этим же

⁵ Подобный тип трехчастной формы куплета, состоящий, в отличие от приведенного выше примера, из тематически контрастных разделов, близкий сквозной строфической форме, отметим и в песне Шуберта «Весенний сон» из того же вокального цикла (см. ее анализ в параграфе «Смешанные формы»).



образным единством вербального содержания обусловлена естественность сочетания *повтор в музыке + новый текст* в масштабах всей трехчастной формы.

Иное в романсе Глинки «Ночной зефир», текст которого содержит контраст двух живописных планов: «фон» — ночь, шум Гвадалквивира, нежное, чуть слышное веяние воздуха (первая, третья и пятая строфы), и «рельеф» — портрет молодой испанки, «серенада», обращенная к ней (вторая и четвертая строфы). В обеих серединах трехпятичастной формы романса этот контраст отражен появлением новой темы.

Первый раздел и два его повтора представляют собой построение из трех фраз. Новая тема средних разделов контрастирует им: волнообразное движение баркарольного аккомпанемента (размер $\frac{6}{8}$), тонический органный пункт, почти неподвижная, чуть колеблющаяся мелодия первого раздела сменяются гармонически и мелодически более подвижной «серенадой», с характерной для нее формулой сопровождения «бас – аккорд». Самостоятельность середины подчеркнута тональным контрастом (F-dur — первая часть, A-dur — середина) и замкнутостью формы (период с повторенным вторым предложением в функции дополнения).

Другой вариант удвоения простой трехчастной формы — **простая двойная трехчастная форма *a в a с a***, образующаяся в случае обновления не только текста, но и музыки при повторении среднего раздела. Как и простой трехпятичастной форме, ей свойственна рондообразность строения. Но, в отличие от формы рондо, где разделы *в* и *с* — это изложение новых контрастных тем, в двойной трехчастной форме эти разделы остаются в статусе развивающих середин.

Возможное в такой форме варьирование реприз может быть обусловлено и текстом, и заключительной функцией второй репризы. Примеры — вторая, четвертая и пятая песни Шумана из цикла «Любовь и жизнь женщины» (слова А. Шамиссо). Так, текст четвертой песни «Колечко золотое» содержит пять поэтических строф *a в с d a*, в музыке им соответствует двойная трехчастная форма *a в a с a*. Музыка первой, второй и третьей строф носит спокойный, умиротворенный характер. Мелодия опекает устойчивые ступени, все скачки заполнены плавным секундовым движением (см. пример 102a на с. 138).



102a

Р. Шуман. «Колечко золотое»

из цикла «Любовь и жизнь женщины»

Innig (Тепло, с душой)

p

Ко - леч_ко зо_ло_то - е, то - бо_ю лю_бу_юсь я, и
 Du Ring an mei_nem Fin - ger, mein gol_de_nes Rin - ge - lein, ich

неж_но к ус_там при_жи_ма - ю, в те_бе вся на_деж_да, вся лю_бовь мо_я.
 drück_e dich fromm an die Lip - pen, dich fromm an die Lip_pen, an das Her_ze mein.

Четвертая строфа (с) – кульминационная, передающая чувство восторженного самоотречения («Хочу отдать я для друга блаженство жизни всей») — контрастирует другим строфам.

102б

Р. Шуман «Колечко золотое»

из цикла «Любовь и жизнь женщины»

Nach und nach rascher (Постепенно ускоряя)

Хо - чу от_дать я для дру - га бла -
 Ich will ihm die_nen, ihm le - ben, ihm

ritard.

_ жен - тво жиз - ни всей,
 an - ge_hö - ren ganz,



В мелодии, образующей волну восходящего, затем нисходящего движения, исчезает симметрия одинаковых по протяженности и сходных по рисунку двутактовых фраз, характерная для предыдущих строф. Скачки, тональные отклонения, частота смен гармонии, ускорение, а затем замедление темпа — всё это создает учащенный пульс развития, музыка приобретает характер взволнованной речи. Изменено и сопровождение: мягкая распевная фортепианная фактура (с удвоением вокальной мелодии, фигурированием среднего голоса гармонии) сменяется ритмически остигнутым аккордовым движением. Варьирование во второй репризе (*a₁*) связано лишь с заключительным кадансом: период из модулирующего (*Es-dur* – *B-dur*), как было в первой и третьей строфе, становится однотональным.

Глава 3. Строфические, сквозные и смешанные формы

§ 1. ПЕСНЯ И СТРОФИКА ⁶

Музыкально-поэтический жанр песни существует в культуре всех народов разных исторических периодов цивилизации. Внешняя *простота* песни — результата изначально анонимной (народной) художественной деятельности, доступность интонаций песенной мелодии как «музыки для всех» находятся как будто в противоречии с величайшим многообразием и тематики песен, и их функций, а в итоге — с интонационным и видовым богатством песенных жанров. Конечно, это противоречие мнимое, но в основе представления о нем лежит загадка художественного выражения *простого* в искусстве, тайна непосредственного воздействия *простого* как *совершенного* (в высоких образцах жанра песни) и общезначимого: «Сила элементарного [простейших, элементарных интонаций] <...> заключается в изначальном широком спектре их семантики, в их потенциальной многозначности»⁷, — пишет Е. А. Ручьевская.

Для профессиональной музыки песня — и специфическая модель художественного постижения мира, и самостоятельный жанр, и источник

⁶ Текст параграфа основан на фрагментах различных работ Е. А. Ручьевской и обобщает идеи ученого о природе песни и строфической формы.

⁷ Ручьевская Е. А. Поэма «Отчалившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова // Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Т. 2. СПб., 2011. С. 215.



«общительных» интонаций, а также — воплощение определенных принципов формообразования и отдельных музыкальных форм.

Е. А. Ручьевская отмечает характерную особенность обращения к песне и песенности (в том числе к фольклору) русских композиторов-классиков: «фольклор, песня не является ни чужеродной цитатой, ни предметом стилизации. Песня как бы присваивается композитором, становится таким же *авторским словом* как собственный тематизм; язык песни выступает наравне с собственным языком, песня (песенный материал) подвергается изменениям и развитию в соответствии с художественной (смысловой) ролью»⁸.

Главным представителем песни является *мелодия* в ее взаимодействии с мелодикой и структурой поэтического текста⁹. Слова, образы текста, сюжет повествования — важнейшая составляющая именно песни как демократического вокального жанра; песенная мелодия является, по словам Е. А. Ручьевской, носителем «интонированного, спетого слова»¹⁰. Соответственно, вокализация слов в песне направлена на отчетливость восприятия текста и обычно следует силлабическому принципу (слог = звук). Вместе с тем, некоторые стороны организации текста отражаются в мелодии посредством встречного ритма и «встречного синтаксиса». В фундаменте этого положения лежит открытый и обоснованный Е. А. Ручьевской принцип ритмизации — один из важнейших признаков песенности: «Ритмизация включает в себя распределение акцентов, их регулярность (или нерегулярность) и частоту (или разреженность) — известное ритмическое *обособление*, *ритмическая характеристичность мелких и мельчайших синтаксических элементов мелодии*»¹¹. На основе ритмизации текста в песенной мелодии возникают обобщенные, повторяющиеся музыкально-ритмические фигуры (скандирование ровными длительностями, ритмическое остинато, рисунок , подчеркивание ритмом активного зачина-толчка либо окончания фразы¹²). При этом важным является «не столько этот [данный, конкретный] ритм сам по себе, сколько отношения ритмов внутри самих мелких единиц синтаксиса.

⁸ Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб., 2005. С. 77–78.

⁹ «Мелодика — шире интонация стиха (как и прозы <...>) — тесно связана с синтаксисом (именно на это особое внимание обращает Эйхенбаум)» // Ручьевская Е. А. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. С. 434.

¹⁰ Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. С. 35.

¹¹ Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. С. 101.

¹² См. об этом: Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. С. 104.



<...> Ритмизация мелких синтаксических единиц мелодии делает значимым *слог* текста <...> служит более внятному выявлению звуковысотных отношений в мелодии, а также функциональных отношений внутри более крупных построений, например, образованию строфы, двойной строфы, строфы типа а а b b. <...> Ритмизация как элемент песенности противостоит также и ритмической и синтаксической свободе речитатива»¹³.

Вокальное начало песенной мелодии, ее распевность нередко сближают с кантиленностью, от которой песенная мелодия всё же значительно отличается: «Кантилена — мелодия длинного дыхания в медленном темпе, концентрирующая внимание на экспрессии длящегося музыкального тона. Вокальная кантилена обычно основана на смешении разных принципов вокализации текста: силлабическом и внутрислоговом распеве»¹⁴. Кантилена свойственна отдельным видам песни, например, русской протяжной, либо лирической песне в умеренно-медленном темпе. Однако песня как многоликий жанр не связана с каким-либо определенным темпом. Вокально-распевное начало в ней обусловлено ее синтаксисом: тесным мелодическим «контактом» окончаний и начал фраз, мотивов; вокальная линия «переливается» от одного оборота к другому как интонационно единое построение со своей структурной иерархией: «Песенная мелодия представляет собой целостную структуру, в которой значимы все ее уровни, от единичного звука до формы целого — мелодической строфы. Для песенной мелодии характерен *плотный синтаксис* — попевки, мотивы, фразы, предложения плотно прилегают друг к другу. Цезуры и паузы не нарушают <...> целостности и сопряженности синтаксических единиц. Песенная мелодия может существовать *автономно*, без сопровождения. Основу ее синтаксиса могут составлять как периодические, симметричные построения, так и асимметричные. Важен лишь принцип *целостности* и *сопряженности всех элементов мелодии*»¹⁵.

Определив признаки песенной мелодии, Е. А. Ручьевская формулирует понятие *плотного синтаксиса*, при котором «значимость тона, значимость единиц мелкого синтаксиса, значимость крупного синтаксиса (подобий периода или предложения) составляют иерархию мелодической

¹³ Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. С. 102.

¹⁴ Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века. Саратов, 2019. С. 106.

¹⁵ Там же. С. 108.



структуры»¹⁶. Отсутствие цезур, весомость и связность элементов — от «субсинтаксических оборотов и *слога-тона*»¹⁷ до целостности всей формы — составляют основу иерархии песенной структуры.

Песенный синтаксис с его цельностью, значимостью всех элементов, является, как показано Е. А. Ручьевской в книге о «Хованщине» Мусоргского, жанровым признаком песни в музыке, даже вне иных ассоциаций с песенным жанром¹⁸. В то же время жанр песни в профессиональной музыке может быть построен на иных основаниях: «Песня как жанр обычно строится на основе песенного синтаксиса, но может быть сформирована и на других (декламационном, ариозном, смешанном) принципах. Песни (Lied) Р. Штрауса, Малера как раз могут не включать в себя принцип песенного синтаксиса и песенной формы. Песенная мелодия строится по принципу <...> синтаксиса стихоподобного, в отличие от синтаксиса речитативного — прозоподобного. Песенная мелодия и построенная на основе песенного синтаксиса песенная форма структурированы по принципу тесной взаимосвязи синтаксических единиц („плотный“ синтаксис). Взаимосвязь на всех уровнях — попевка (мотив), фраза (предложение), период или строфа — признак песенного синтаксиса и песенной формы. При этом строфа в песенной форме — понятие не количественное, а качественное. Строфа — это и следующий после попевки (мотива) уровень целостности: она может разрастаться, включать в себя достаточно протяженные синтаксические структуры. Строфой может быть и часть целого, и самостоятельная форма. Песенная форма представляет собой высший уровень целостности, какова бы ни была ее структура. Конечно, песенная форма вполне допускает асимметричный, не кратный ритм и свободное „выращивание“ формы из мелодического зерна. Но при этом сохраняется сомкнутость синтаксиса, целостность формы и всех ее уровней»¹⁹.

¹⁶ Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. С. 74.

¹⁷ Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. С. 78.

¹⁸ К аспектам песенности, характерным для «Хованщины» Мусоргского, по Е. А. Ручьевской, относятся: «1) <...> песенная структура мелодии, для которой характерна значимость, весомость всех ее элементов — формы, синтаксиса, субсинтаксических оборотов и *слога-тона*; для песенной мелодии характерны синтаксическая плотность, отсутствие цезур и целостность формы, ассоциативная связь с жанром; 2) <...> песенный синтаксис, предполагающий целостность, значимость всех элементов без конкретных ассоциаций с жанром песни». Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. С. 78.

¹⁹ Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. С. 28.



Песенная форма²⁰ — также понятие не количественное, а качественное (подобно понятию строфической формы). «Песенная форма строится на основе песенной мелодии, содержащей вариантно-вариационное развитие одного мелодического зерна, или контрастные сопоставления (например, чередования запева — припева) <...> либо на основе периодических структур, либо по принципу контрастно-составной и цепной формы. В песенной форме главным представителем является *песенная мелодия*. К песенным могут быть отнесены и инструментальные формы, основанные на песенном тематизме, с его плотным синтаксисом, сопряженностью элементов мелодии»²¹.

Музыкальной формой, органичной для жанра песни, является **строфическая форма**. Она и вырастает из песни, которую можно назвать «колыбелью» строфики и отнести к родовым признакам песенного жанра.

Вокальная строфическая форма уходит своими корнями в архаические виды художественного творчества с их синкретизмом поэзии, музыки и танца. Она бытует в фольклоре, в современной массовой песне, в профессиональных вокальных жанрах. Повтор кличей-возгласов, обрядовых напевов, песенных мелодий с меняющимся текстом способствует их запоминанию. Взаимодействие текста и мелодии сформировало строфическую словесную и музыкальную структуру. Возникшая в сфере вокальной музыки (песня, романс) строфическая форма проникает затем и в жанры инструментальные.

Поэтическая строфа²² — основная единица поэтического текста, содержащая высказанную мысль, воплощенную в определенной структуре (в соотношении стоп, слов, строк-стихов, рифм и т. д.). *Музыкальная строфа*, являясь единицей вокально-строфической формы, также представляет собой смысловое и структурное единство. Но если текст в последовании поэтических строф меняется, то музыка строф может и повторяться, и меняться в широком диапазоне (от изменения мелких деталей до образного переосмысления всего тематизма строфы или появления в ней нового

²⁰ Понятие «песенная форма» апеллирует к жанру песни и ее структурным признакам. В таком значении это понятие принципиально отличается от аналогичного, введенного еще в XIX веке немецким музыковедом А. Б. Марксом для обозначения простых форм (простой двух- и трехчастной) и применяемого в работах Ю. Н. Холопова.

²¹ Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века. С. 108.

²² «Строфа (от *греч.* *στροφή*, букв. — кружение; поворот) — 1) в Древней Греции хоровая песнь на театре, при исполнении которой хор двигался по сцене, возвращаясь на свое первоначальное место. Затем строфой стали называть форму поэзии, объединявшую собой определенное количество стихов, расположенных в известном порядке. 2) В наше время строфа — это сочетание нескольких стихов, объединенных общей мыслью». Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 289.



музыкального материала). Тем самым музыкальная строфа может обобщать, укрупнять и преобразовывать строфы поэтического текста.

Вокальная строфическая форма представляет собой цепь соизмеримых, относительно завершенных, функционально определенных разделов-строф. Музыкальные строфы в своем последовании могут как сопоставляться (при замкнутости формы, наличии цезур, инструментальных проигрышей, хоровых реплик), так и связываться (при гармонической разомкнутости, неустойчивости кадансов).

Строфическая форма отличается от типовых простых и сложных форм большей свободой в отношении количества частей, их строения, их функций. Это зависит от строения текста, от типа вокализации стиха, но в конечном счете всё определяется трактовкой текста самим композитором — его выбором строф, их компоновкой, изменением словесного ряда. Музыкальная строфа часто соответствует по масштабу и строению одной текстовой строфе, но может раздробить ее либо объединить в себе разные поэтические строфы, подчинить стопу, стих и саму поэтическую строфу музыкальным закономерностям, синтаксису мелодии.

В камерной вокальной музыке сложилось несколько видов строфических форм. Их различие определяется «поведением» музыкального материала строфы: его повторением, изменением, заменой. Это простая строфическая, вариационно-строфическая и вариантно-строфическая, сквозная строфическая и смешанный тип строфической формы.

В жанре песни откристаллизовался наиболее «чистый», ясный по своим признакам вариант строфики с неизменной музыкой и обновлением слов строфы. Эта форма концентрирует главный композиционный принцип строфики: остинатность регулярного сопоставления повторяющихся разделов. Поэтика строфического ритма формы сохраняет архаическую функцию «назывного» вокально-словесного ряда, известную по фольклорным жанрам выкликаания и заклинания, повествовательного перечисления имен, свойств, действий.

Усиление остинатности и одновременно обогащение строфы происходит в ее варианте, включающем запев и припев, повторяющий и музыку, и слова. Такая строфа содержит предпосылки проявления в песне контраста, элемента игры, диалогичности (соло — хор, вопрос — ответ). Функции припева — в основном завершение строфы, выражение главной мысли текста либо, напротив, смена повествования на «припевные» слоги (типа «ой, дид ладо», «люли, люли»), наконец, появление наиболее яркой, запоминающейся мелодической темы²³.

²³ См. об этом: Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. СПб., 2006. О припеве см.: с. 50–51.



Поскольку припев входит в песенную строфу, и сам он, и вся строфа по своему строению достаточно свободны, то запев и припев могут меняться местами (сначала припев, затем запев²⁴) и даже функциями²⁵. На этом, среди прочего, основана свобода построения строфических разделов большой хоровой формы, например, в опере «Снегурочка» Римского-Корсакова с переменными функциями участков строфы²⁶.

Термины, характеризующие строфическую форму, отчасти синонимичны. Это собственно *строфа* (о ней речь шла ранее), *куплет*, *припев*; они дополняются терминами *рефрен* и иногда *ритурнель*. Французское слово «куплет» (*couplet*) означает «строфа», французское слово «рефрен» (*refrain*) означает повторяющийся стих, строфу, припев; ритурнель (*франц.* *ritournelle*, *итал.* *ritornello*) — припев, возвращение. В точном смысле раздел строфической формы — это музыкально-поэтическая строфа; куплет, как и куплет с припевом — разделы, строфы песенной строфической формы; рефрен — раздел формы рондо; ритурнель — инструментальный проигрыш, вступление или заключение вокальной строфической формы. В практике, в описании вокальной строфики обычно сближаются термины *строфа*, *куплет* и даже *рефрен*, тогда как за *ритурнелем* сохраняется значение инструментального фактора формы.

§ 2. МИКРОСТРОФИЧЕСКАЯ ФОРМА

Общее происхождение музыки-поэзии-танца предопределило ведущий признак строфики: оstinatную периодическую повторность как повествовательный ритм чередования строф. Периодичность в данном случае означает не признак музыкального периода, а проявление регулярности, цикличности в последовании элементов музыкальной формы. Строение

²⁴ «Песня о Родине» И. Дунаевского на слова В. Лебедева-Кумача начинается с припева «Широка страна моя родная». См. об этом § 3. Куплетная форма.

²⁵ На том же основана практика умножения и перестановок припева в массовой песне. Примером служит песенка Роберта «Веселый ветер» И. Дунаевского на слова В. Лебедева-Кумача из кинофильма «Дети капитана Гранта». Музыка каждой строфы *a – b – проигрыш – c*; текст в строфах меняется только в середине *b*, и его повторение в крайних частях придает им характер припевов. Однако хор как признак припева вступает во второй части (как припев) и продолжает исполнять третью часть строфы, при этом они разделены проигрышем. Части гармонически замкнуты, но объединены разными способами: 1-я и 2-я — тонально, 2-я и 3-я составили бы простую двухчастную форму со включением, если бы не проигрыш между ними. В целом строфа песни сама представляет строфическую форму с переменностью функций запева-припева.

²⁶ О построении крупной формы в «Снегурочке» на основе мелких и мельчайших песенных структур и переменных функций запева и припева см.: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. С. 173–190.



песенной, песенно-танцевальной строфы также включает в себя этот признак. Он выражается в периодическом повторении разных компонентов мелодии, связанных со строением текста, отчасти с моторикой танцевального движения.

Так, стопа, в зависимости от характера распева, преломляется в песенной мелодии в повторяющемся ритмическом рисунке. Стих (строка) текста обычно соответствует музыкальной фразе либо предложению, и так как величина стихов одинакова или соизмерима, то они распеваются как равные или близкие по протяженности. Возникает стихоподобный, плотный, сомкнутый песенный синтаксис. Мелодия такой строфы образуется из четко разделенных, сходных по функции мелких синтаксических звеньев: фраз, реже мотивов или предложений.

Такая форма является *микрострофической*. Она построена на периодическом сопоставлении однородных по структуре, материалу и функции, соизмеримых по величине и относительно автономных синтаксических элементов — *микростроф*²⁷. Понятие «микро», таким образом, относится к синтаксическому статусу элементов этой формы, выступающих в функции «квазистроф». Однако по своей величине микрострофическая форма бывает и краткой, и достаточно протяженной. Ведущее значение в микрострофике имеет *фраза* как синтаксический эквивалент строки-стиха текста.

Подобная форма характерна для фольклора, бытовых жанров (песни, танца), песенных по происхождению протестантских мелодий, но встречается также в романсе, в Lied. Закономерности микрострофики как жанровый признак могут сопутствовать изложению песенно-танцевального тематизма в вариациях, рондальных рефренах, в других формах и даже проявляться вне песенно-танцевального материала.

В профессиональной музыке XVII–XVIII веков, в условиях гармонического многоголосия микрострофическая форма стала одним из источников типовых классических структур (периода, простой двух- и трехчастной). Она близка им в некоторых отношениях, но в целом значительно от них отличается.

Микрострофическая форма — это не «маленькая» строфическая форма, а ее проекция на синтаксис. Сопоставляемые или связанные между собой строфы остаются разделами, тогда как микрострофы — это структурно несамостоятельные синтаксические звенья. Они кратки, легко сцепляются друг с другом посредством мелодических кадансов,

²⁷ См. об этом: Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. С. 19.



вопросо-ответных ладовых «рифм», сходства звуковысотной линии и ритма. Закономерность периодичности реализуется (аналогично строфике) в сопоставлении, мерности, обнаруживается нередко в остинатности ритмического рисунка и всегда — в регулярности чередования фраз (реже предложений). Автономия микростроф весьма относительна и свободно нарушается при их функциональном различии (например, в развитии, при нарастании гармонической неустойчивости). Поэтому виды соединений микростроф внутри строфы многообразны и нестабильны.

Принцип повторности в микрострофах проявляется по-разному: это точный или вариантный повтор мотива или фразы, подобие ритма, звукоряда, гармонического оборота в разных звеньях. Статусу микростроф способствует однотипность их кадансов (чаще на устойчивой ступени). Тем самым они «рифмуются» между собой по ладовой концовке, в многоголосии — по одинаковой, в основном, гармонии. Всё это порождает остинатный синтаксический ритм их чередования. Встречается и вопросо-ответное (доминанта — тоника) соподчинение фразовых кадансов, что связывает микрострофы в замкнутое предложение. В подобном соотношении фраз проявляются свойственные некоторым видам песни диалогичность, игровое начало.

Рельефнее всего признаки микрострофики заметны в песенно-танцевальных жанрах устного народного творчества. Краткость фразы в них соответствует формульности фольклорного напева, повтор — периодичности строения стиха, моторике движений, а вариантность является признаком устного бытования²⁸.

103

Русская народная песня «А мы просо сеяли»



В русской хороводно-игровой (свадебной) песне «А мы просо сеяли, сеяли» кратчайший куплет образуется повторением фразы-микрострофы (текст *a a*, мелодия *a a*) с припевным вариантом слов («Ой, дид ладо!») второй фразы. Такова же и строфа плясовой песни «Камаринская» (со структурой *a a*, в одноименной оркестровой фантазии Глинки).

Количество микростроф и их группировка определяются объемом словесной строфы (количеством строк-стихов) и ее структурой (числом

²⁸ См. об этом: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. С. 47–48.



стоп в стихе, типом рифмы). Поэтому в песенной строфе встречаются и два звена, и развернутая цепь звеньев, с разным соотношением тематического состава (повторением, варьированием, обновлением). Цепочка микростроф нередко «огранивается» ярким, привлекающим внимание зачином и заключением в виде дополнения, припева. В сочетании запева-припева также выражается игровая диалогическая природа жанра (сольный зачин — хоровой ответ), хотя настоящим припевом (разделом строфы с повторением слов текста) заключительная микрострофа не является — она реализует функцию замыкания, дополнения.

Песенная строфа из повторения двух мелодически разных музыкальных фраз, по типу *aa bb*, получила название *пара периодичностей*. Примеры такой двухэлементной строфы многочисленны²⁹. Роль дополнения (припева) в них выполняет вторая пара фраз с повторяющимся или измененным текстом, как в русских народных песнях: «Ах вы, сени, мои сени, || Сени новые мои, || Сени новые, кленовые, || Решетчатые!» (текст: *a b c d*, мелодия *a a₁ b b₁*); «Со вьюном я хожу, || С золотым я хожу, || Я не знаю, куда вьюн положить || Я не знаю, куда вьюн положить» (текст: *a a₁ b b*, мелодия *a a b b*).

Микрострофика типа пары периодичностей подобна простой двухчастной форме, с тем отличием, что она состоит не из предложений, а из фраз, повторения которых не образуют периода. В ней, как и в строфе из одной повторенной фразы, главенствует оstinатный синтаксический ритм.

Несмотря на краткость микростроф, сама строфа (куплет) из них самостоятельна, а ее повторение «умножает» строфическую регулярность.

Подобное строение строфы можно встретить, помимо фольклора, в песнях, романсах, операх русских композиторов при музыкальном воплощении обряда, плясовой, колыбельной, иных фольклорных жанров и в целом всей сферы песенности. Мелодический песенный материал, погруженный в многоголосный фактурный и гармонический контекст, является хотя и важнейшим, но всё же элементом тематического комплекса. Вследствие этого песенные микрострофы могут обрести повышенную интонационную значимость, структурную самостоятельность, либо подчиниться функции развития.

Рассмотрим некоторые темы Пролога из оперы «Снегурочка» Римского-Корсакова. Все приведенные в данном объеме мелодии служат

²⁹ Подробнее об этом: Мазель Л. А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М., 1967. С. 405–412. Л. А. Мазель приводит немало примеров пар периодичностей из разнонационального фольклора, инструментальной и вокальной профессиональной музыки разных эпох, из оперы.



куплетами разных строфических форм Пролога³⁰, и все они основаны на фразовой микрострофике. Две основные мелодии «Песни и пляски птиц» построены как двух- и трехфразовые предложения (пример 104а, б); в сценах «Проводы масленицы» мелодические строфы включают и предложение (пример 104в), и двухчастную микрострофическую структуру с припевом (пример 104г). Гармонический аспект многоголосия либо не противоречит микрострофике своей нейтральностью (одна гармоническая функция на фразу в мелодии примера 104а, или на всю мелодию примера 104б; педаль на доминантовом тоне в мелодии примера 104в), либо подчеркивает ее окончанием всех фраз на тонике (мелодия примера 104г).

104

Н. А. Римский-Корсаков. «Снегурочка».

Пролог

а Две микрострофы с возгласом-дополнением:

текст и мелодия *a b* (3 т.) + (3 т. + 1 т.) *b*

Allegro

О - рел - во - е - во - да, пе - ре - пел - по - дья - чий, по - дья - чий,

б Три микрострофы:

текст *a b c*, мелодия *a a₁ b* (2 т. + 2 т. + 3 т.)

Сби - ра - лись пти - цы, сби - ра - лись пев - чи ста - да - ми, ста - да - ми;

в Две микрострофы с возгласом-расширением³¹:*a a₁* (4 т. + 5 т.)

Allegro pesante

Ой, чест - на - я Мас - ле - ни - ца! Ой, чест - на - я Мас - ле - ни - ца! Ой!

³⁰ См. об этом: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. С. 174–178.

³¹ Начальный возглас текста («Ой») открывает фразы мелодии, тогда как тот же заключительный возглас расширяет окончание мелодического построения.



г Три разновеликие пары микростроф:

текст и мелодия *ab cd cd* (4 т. + 3 т.) + (2 т. + 2 т.) + (2 т. + 2 т.)

Allegro con brio

Ра-ным - ра - но ку - ры за - пе - ли, про вес - ну об - ве -

сти - ли. Про - щай, про - щай, про-щай, Мас - ле - ни - ца; про -

щай, про - щай, про-щай, Мас - ле - ни - ца!

В приведенных мелодиях можно заметить звуковысотную симметрию «обращенного» движения, что отмечено Е. А. Ручьевской в исследовании музыкального языка «Снегурочки» Римского-Корсакова³². Симметрия возврата мелодии к начальному или срединному тону звукоряда, подобно фигуре ∞ — общестилистический признак мелодических тем «Снегурочки» Римского-Корсакова, опирающихся на формульность мелодики русского фольклора³³. Эта формульность предполагает мелодическое богатство, разнообразие внутри единого по рисунку контура. Важно, что данная формула является «принципом строения, выраженным в максимальной автономии, завершенности каждого тематического ядра»³⁴. Это еще раз подтверждает относительную самостоятельность синтаксических элементов (здесь — фраз, предложений), допускающих их микрострофический статус.

В примерах из «Снегурочки» заметна еще одна важная закономерность микрострофики: проявление периодичности на нескольких уровнях мелодической строфы (в ее иерархии, напомним — тон, единицы мелкого и крупного синтаксиса³⁵). В мелодиях примеров 103 и 104 наблюдаются пульсации и ритма, и равных (примеры 103, 104б) либо масштабно подобных фраз-микростроф (примеры 104а, в), и их групп (пример 104г). При этом сами куплеты неквадратны: они то увеличены возгласом (пример 104а, в),

³² Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. С. 74–76.

³³ Там же. С. 74.

³⁴ Там же. С. 74, 75–76.

³⁵ Там же. С. 74.



то трехзвенны (пример 104б), то состоят из неравных фраз (пример 104г). Вместо квадратности (метрического признака группировки тактов, объединенных, как правило, гармоническим ритмом) в мелодиях устной фольклорной природы отчетлива мерная пульсация долей, заложенная в повторяющемся ритмическом рисунке — четком, танцевальном, с ритмически утвердительными кадансами.

Помимо песенно-танцевальных жанров с присущим им энергичным ритмом и быстрым темпом, микрострофика свойственна также колыбельной песне с ее «убаюкивающей» однородной лексикой («баю-бай») и мелодикой, мерностью ритма, «завораживающими» повторами фраз и мотивов. Бородин в романсе «Спящая княжна» (на собственный текст) обогащает колыбельную тему рефрена чертами повествовательной песни-сказки (см. пример 105 на с. 152). Плавное колыбельное «колыхание» в мелодии, «переливы» бесполутоновых трихордов, а в них — повторность оборотов как выражение «магической» интонации, мерный силлабический ритм создают образ «дремóты», таинственной, зачарованной красоты. Тому же способствует сопровождение, словно окутывающее мелодию размытыми, волшебными гармоническими красками (полифункциональное остинато баса и больших секунд, тоника с секстой).

Микрострофические пары периодичностей в вокальной партии рефрена, хотя и отличаются гармонически (углублением плагальности внутри второй пары), но все они оканчиваются тоникой, сопоставляются. Лишь последняя фраза слита (как и в примерах 104а, в) с повторенным однозвучным (и однословным) мотивом («Спит»)³⁶. Примечательно, что второе проведение рефрена в романсе сжато до первой пары фраз и окончания, при неизменной цельности и законченности раздела. Такова одна из особенностей микрострофической структуры: она сохраняет свою структурную завершенность даже при сокращении на одно или несколько звеньев³⁷. И, напротив, вокальная партия эпизодов этой «сказки», хотя и построена на двутактовых «строках» с повторностью ритмического рисунка, вовлечена в стремительное звуковысотное и гармоническое развитие («фантастические» целотонные секвенции, мажорно-минорные модуляции) и полностью утрачивает признаки микрострофики,

³⁶ Первый однозвучный мотив «Спит» прилагает ко второй микрострофе *b*, по звуковысотному рисунку и особенно гармонии. Но в середине романса, где рефрен сокращен, оба однозвучных мотива выполняют функцию дополнения, как своего рода уменьшенные до одного тона микрострофы.

³⁷ Аналогичное сжатие микрострофы при развитии типично для инструментальной концертной формы XVIII века (см. первые части и финалы концертов «Времена года» А. Вивальди, кроме концерта «Зима»).



фразовый синтаксис почти сливается в одну линию. Функциональная неустойчивость оказывается несовместима с мерной микрострофической повествовательностью.

105

А. Бородин. «Спящая княжна»

Пара периодичностей, расширенная дополнением:

$a \ a_1 \ b \ b_1 \ c \ c$ (2 т. + 2 т.) + (2 т. + 2 т.) + (1 т. + 1 т.)

Andantino p

Спит. Спит в ле - су глу - хом, спит княж - на вол - шеб - ным сном,
спит под кро - вом тем - ной но - чи, сон ско - вал ей креп - ко о - чи.
Спит, спит.

Мелодически родственные, соразмерные по величине, сопоставленные и вместе с тем продолжающие друг друга в непрерывном чередовании микрострофы создают регулярный, периодический синтаксический ритм (моторный в танцевальной песне, мерный в иных по жанру напевах). Экспозиционная «назывная», повествовательная «интонация перечисления»³⁸ позволяет добавлять мелодические микрострофы и строки-стихи текста, продлевать песенные звенья.

Так, в вокальной миниатюре «Сороченька» Стравинского из цикла «Три песенки (Из воспоминаний юношеских годов)» (1906) цепочка микростроф составляет три группы периодичностей. Мелодия в духе детских песенок (считалок, прибауток), с характерной для них скороговоркой, усложнена ладово (т. 5 и 7), словно при изображении повышенного «тона» речи. Отличие этого примера от предыдущих — в мелодической разомкнутости начальных фраз, что в сочетании с ладовой завершенностью мелодии средних микростроф ($b \ b$) носит вопросо-ответный характер и «выдает» происхождение структуры мелодии из пары периодичностей; последние микрострофы ($c \ c$) замыкают построение. Однако сопровождение, компенсируя остинатность вокальной партии, не только гармонически осложняет

³⁸ Об интонациях «перечисления» см.: Хеннги О. Вокальная народная музыка Швейцарии: к первому изданию пастушеских мелодий (1805) // Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской государственной консерватории. Вып. 4. СПб., 2007. С. 165–192.



вертикаль в скерцозно-изобразительном «ключе», придавая вариационность вторым звеньям каждой пары, но и делает единой всю форму.

106

И. Стравинский. «Сороченька»

Три группы периодичностей в мелодии:

aa bb cc (2 т. + 2 т.) + (2 т. + 2 т.) + (2 т. + 2 т.)

Умеренно

a *a*

Со-ро-чень-ка чи, чи, чи, на с-лоч-ку не ска-чи.

mf *f p stacc.*

b *b*

Вско-чи - ла на с - лоч - ку, сло - ми - ла го - ло - вуш - ку.

c *c*

Дай-те мне ве - ре - воч-ку за - вя-зать го - ло - вуш-ку.



Важную роль в отчетливом разграничении микростроф и в восприятии их периодичности играет повторяющийся ритмический рисунок мелодии, обусловленный жанром с типичным для него видом распева слов. Характерна для песни метрическая либо танцевальная вокализация поэтических стоп текста с образованием в мелодии лаконичных ритмоформул. Двудольные стопы (ямб, хорей) нередко вокализируются мерным силлабическим «скандированием» либо движением мелкими одинаковыми длительностями, в зависимости от жанра; встречаются и контрастные сочетания короткого и долгого тона (♩ ♩, ♩ ♩). Трехдольные стопы (дактиль, амфибрахий, анапест) получают в песенной мелодии «четный» ритмический облик (♩ ♩♩, ♩ ♩ ♩, ♩♩ ♩), в подвижном темпе воплощающий энергию, акцентность, танцевальность. Простые, краткие ритмоформулы, имеющие в музыке различный характер (соответственно замыслу композитора), относятся к жанровым признакам песенной мелодии и способствуют отчетливости ее микрострофической структуры.

Примером может служить строфа песни Садко «Высота ли, высота поднебесная» из оперы Римского-Корсакова «Садко». Ликующий, праздничный характер песни, кульминационной в развитии образа Садко, с ее «молодецким» зачином, звенящим квинтовым тоном в каждой фразе, усилен вариантной оstinатностью энергичной ритмоформулы. Соответствуя «былинному» ритму текста оперы с трехдольной стопой-словом, она вносит дополнительное членение в структуру фразы: признаки мотивной микрострофики (трехкратность ритмической фигуры анапеста с ее четким, «твердым» окончанием). Такая двухплановая оstinатность придает мелодии необыкновенно динамичный «заряд», преодолевающий ладовое замыкание последней фразы³⁹ и устремленный к кульминации сквозь цепь варьированных строф (см. пример 107 на с. 155).

Иной характер имеет ямбический ритм в песенных темах хора «Вставайте, люди русские» (№ 4) из кантаты Прокофьева «Александр Невский» (слова В. Луговского и С. Прокофьева, пример 108 на с. 155). Все темы крайних частей этого хора (сложного трехчастного по структуре) опираются на одну ритмоформулу, и все они построены как микрострофические. Четкий, «рубленный» мелодический ритм, как и регулярный ритм чередования микростроф, пронизывает музыку крайних частей. Ритмоформула несет энергию акцентного скандирования; метрический тип вокализации вносит ударения и на безударные слоги. Каждая микрострофа

³⁹ Замыкание последней фразы на тонике придает строфе черты периода.



107

Н. Римский-Корсаков. «Садко».

IV к.

Периодичность микростроф:

a b c d (4 т. + 4 т. + 4 т. + 4 т.)

Allegro non troppo

Вы - со - та ли, вы - со - та под - не - бес - на - я, глу - бо -

та, глу - бо - та О - ки - ан - мо - ре, ши - ро - ко раз - дол - е по

всей зем - ли, глу - бо - ки о - му - ты дне - пров - ски - е.

первой части начинается ямбическим восходящим зачином-призывом («Вставайте!..»), раскачивающиеся терцовые ходы звучат подобно набату.

108

С. Прокофьев. «Вставайте, люди русские»

из кантаты «Александр Невский»

Пара периодичностей: *a a + b c*

Allegro risoluto $\text{♩} = 72$

Вста - вай - те, лю - ди рус - ски - е, на слав - ный бой, на

смерт - ный бой, вста - вай - те, лю - ди во - лья - ны - е, за

на - шу зем - лю чест - ну - ю!

Другой хор кантаты — «Песня об Александре Невском» (№ 2) — выявляет характерную для микрострофики диалогичность в соотношении звеньев. Композитор переосмысливает типичную для песни игровую,



вопросо-ответную переключку разнотембровых «реплик», персонифицируя партии хора (лирические голоса — альты и тенора, эпические — басы) и углубляя их контраст в кинематографически-театральном, отчасти в ораториальном духе.

Хореические стихи зачина этой песни (по 6 стоп в строке) вокализованы неравными синтаксическими структурами, различными по темпу и даже жанру. Альтово-теноровая мелодия⁴⁰ — это гимническая песня: «самодостаточная» по форме (свободное асимметричное предложение 4,5 такта), относительно устойчивая. Комментирующая ее басовая партия напоминает торжественно-героическую декламацию; тяжелая мерность трехтактовых фраз в «замедленном» крупном ритме, широкий размах утвердительных интонаций, в которых значимо каждое слово, рисуют законченный эпически-песенный образ. Обе эти «песни», дополняя друг друга, образуют замкнутую микрострофическую структуру (зачин — два дополнения), а ее вариантное повторение, приближая форму к периоду, одновременно воплощает идею повествовательной строфики ($A A_1$). Примечательно, что в быстрой середине хора диалог (тенора и басы) становится более простым — игровым, ритм — плясовым, упругим; каждая из двух срединных строф завершается одной широкой фразой (последняя из них звучит как хоровой припев).

109

С. Прокофьев. «Песня об Александре Невском»
из кантаты «Александр Невский»

Диалогические микрострофы:

(a) (b c) (4,5 т. + 3 т. + 3 т.) + (a) (b, d) (4,5 т. + 3 т. + 3 т.)

Lento $\text{♩} = 60$ (A) *p*

А и бы - ло де - ло на Не - ве - ре - ке.

На Не - ве - ре - ке, на боль - шой во - де.

⁴⁰ В примере приведена только партия альтов, тенора исполняют ее в удвоении в приму.



Там ру - би - ли мы зло - е во - ин - ство,

зло - е во - ин - ство, вой - ско швед - ско - е.

Особое место среди песенных жанров занимает протестантский хорал. Его мелодии в большинстве своем произошли из песенных, либо из пересочиненных григорианских напевов; они бытуют в различных вариантах. Синтаксис протестантских напевов по-песенному плотный, сомкнутый, однако звуковысотность отличается «пологим» рисунком, сглаженностью рельефа. Их ритм также выровнен, соответственно задаче мерной силлабической вокализации религиозного текста (слог равен звуку).

В протестантских хоралах встречается микрострофическая форма, по некоторым признакам близкая периоду. Однако внутренняя структура хорального напева почти всегда обнаруживает «архаичную» дискретность мелкого синтаксиса: преобладание равномерного фразового ритма, однородность цезур, отсутствие объединения в предложения путем соподчинения кадансов (главного условия периода). Приведем два примера известных протестантских хоралов, к которым многократно обращался И. С. Бах и другие композиторы его времени: это принадлежащие Мартину Лютеру четырехфразовые мелодии “Nun komm der Heiden Heiland” (1524) и “Vom Himmel hoch” (1539).

110

a

М. Лютер. Протестантский хорал
“Nun komm der Heiden Heiland”

Nun komm, der Hei - den Hei - land, der Jung - frau - en Kind er - кант,

daß sich wun - der' al - le Welt, Gott solch Ge - burt ihm be - stellt.



6

М. Лютер. Протестантский хорал
“Vom Himmel hoch”

Vom Him - mel hoch da komm ich her, ich bring euch gu - te neu - e

Mär; der gu - ten Mär bring ich so viel, da - von ich sing und sa - gen will.

Не свойственны периоду уже экспозиционно-завершающие функции первых микростроф (*a*). Закрытые тоникой, мелодически самодостаточные фразы возглашают главную интонационную идею песни: суровую архаическую⁴¹ (пример *110a*), героическую, праздничную (пример *110b*). В напеве “Nun komm...” обрамление начальной фразой вносит в квадратную пару предложений *ab ca* «репризность» и вариантность группировки (*a bc a*, или *a bca, abc a*), что также не характерно для периода. В напеве “Vom Himmel hoch...” происходит сквозное мелодическое обновление: микрострофы-фразы *b c* «комментируют» начальный тезис (*a*) в четких квартовых и почти фанфарных ходах, приводя к гимнической последней, обобщающей фразе как интонационному итогу (*d*). Таким образом, и в этой мелодии микрострофы, помимо парности *ab cd*, группируются в вариантах *a bcd*, или *a bc d*. В обеих мелодиях фразовая микрострофичность господствует.

Многострочная строфа текста вокализуется в развернутой цепи фразовых микростроф, группирующихся в относительно самостоятельные, но также мелкой синтаксической природы построения: пары и тройки фраз, предложения. Они также воплощают микрострофический регулярный ритм на следующем синтаксическом уровне, способствуя образованию более глубоких цезур. В результате создаются эквиваленты периода, двух, трех, четырех «частей»⁴².

⁴¹ Источником этой мелодии является средневековый григорианский напев “Veni redemptor gentium” Б. Амброзиуса (386 г.).

⁴² Образец периодической неквадратной и вариантной микрострофики представляет рефрен хора из оперы-пастиччо Вивальди «Дорилла» на музыку ритурнеля из концерта «Весна» (с небольшим изменением: распетым кадансом). Микрострофы образуются в хоре из цепочек по три фразы, повторенных в динамике *rit* и *rit*; трехзвучные группы-предложения (3 т. *f* + 3 т. *p*, затем 3,5 т. *f* + 3,5 т. *p*) с их «эхо» объединены в большую строфу кадансами (половинным в удвоенной середине, полным в конце).



Пример мелодии на многострочный текст — хорал “Macht hoch die Tür, die Tor macht weit”. В примере 111 скобки и буквы отмечают парное объединение (соответственно парной рифме текста) восьми фразовых микростроф (*ab cc, dd ef*), обобщенных четырьмя более крупными *A B C D*. Как и в четырехфразовых напевах, здесь выделен зачин (*a b*) и окончание-припев (*e f*), причем вопросо-ответная ладовая и мелодическая симметрия уподобляет их периодам, но «уменьшенным», с фразовой структурой. В отличие от них, срединные фразовые группы (с повторением текстовых строк), не объединяясь в пару, образуют цепочку из двух самостоятельных «периодичностей» (*cc, dd*): эта светлая рождественская песня вмещает в своей середине еще две короткие «песенки».

111

Протестантский хорал “Macht hoch die Tür”

Macht hoch die Tür, die Tor macht weit; es kommt der Herr der
 Herrlichkeit, ein König aller Königreich, ein Heiland aller
 Welt zugleich, der Heil und Leben mit sich bringt; der halbenjauchzt, mit
 Freuden singt: Gelobet sei mein Gott, mein Schöpfer reich von Rat.

Укрупнение, иерархический «рост» микростроф всё же имеет свои пределы. Мелодия на длинный текст строфы может выйти за рамки только синтаксических структур, приближаясь к простой форме из самостоятельных частей. Но при этом сохраняется внутренний микрострофический ритм как ведущий.

Удвоенная пара периодичностей образует развернутую строфу в № 4 “Omnia Sol temperat” из кантаты Орфа «Кармина Бурана» (на тексты анонимных средневековых поэтов-вагантов; пример 112 на с. 160). По строению мелодия близка периоду, хотя и не содержит соподчинения мелодических кадансов, разомкнута остановкой на доминантовом тоне.



112

К. Орф. «Кармина Бурана». № 4

$\text{♩} = 72$

pp

a

a₁

Om - ni - a Sol tem - pe - rat pu - rus et sub - ti - lis,

a

b

c

no - vo mun - do re - se - rat fa - ci - em A - pri - lis, ad a - mo - rem pro - pe - rat

b₁

c

b₁

a - ni - mus he - ri - lis, et io - cun - dis im - pe - rat de - us pu - e - ri - lis.

Как и в других частях кантаты, здесь композитор воссоздает стилистику архаической песни. Восьми стихам латинского текста с перекрестной рифмой соответствуют восемь фраз с аналогичными ритмо-мелодическими «рифмами». Микрострофы собраны попарно в составе двух предложений. Их начала нарочито смещены, передавая как будто спонтанное вступление голоса (на долю «раньше времени»).

Закономерности микрострофики влияют на сложившиеся типовые структуры — период, простые и строфические вокальные формы.

Одним из максимально возможных расширений микрострофической формы, вплоть до образования в ней относительно самостоятельных строф, является строфа «Марсельезы» (Р. де Лилль) на 13-строчный текст (с повторением одной строки).

Музыкальная строфа «Марсельезы» состоит из трех соизмеримых участков *A B C*, причем последний в практике исполнения песни как гимна Франции повторяется хором и обозначен как припев, что удлинит общую цепь разделов (*A B C C*). Некоторое сходство с простой безрепризной трехчастной формой (смена лада, характера интонаций в строфе *B*, возвращение к мажорным фанфарам в строфе *C*) не заслоняет отличий. Строфа песни не похожа ни на одну из типовых форм, что объясняется микрострофической природой ее строения ⁴³.

⁴³ Микрострофическая природа мелодии «Марсельезы» отчетлива даже в гармонизации ее как массовой песни, в которой главенствуют автентические обороты. Только Берлиоз в своей вокально-оркестровой обработке «Марсельезы» придал ей гармоническую «глубину».



«Слитая» со знаменитыми революционными лозунгами текста мелодия пронизана интонациями «комплекса героического», которые разворачиваются одна за другой в длинной периодической цепи четырнадцати двутактных фраз-микростроф. Общий «тон» и характер мелодии задан первой, замкнутой парой микростроф, а в ней — смелым росчерком начальной фразы, мелодической «эмблемой» песни. Возгласы-воззвания, плакатные фанфары, маршевость, энергичная поступь секвенций (мажорных и «суровых» минорных) и даже ораторская декламация в почти оперном духе продолжают и накапливают интонации героики (в этом и проявляется микрострофический ритм повествовательных «интонаций перечисления»). Возникает «сверх-строфичная», количественно гиперболизированная форма⁴⁴ с вариантной группировкой микростроф: А (*ab cc, d*), В (*ef gh*), С (*i i j k l*) + С [хор] (*i i j k l*).

Преобладание мерных повторов (в ритме и синтаксисе) и разомкнутость большинства фраз («призывы к действию») подчеркивают их самостоятельный статус, остигатное чередование двутактовых микростроф реализует периодичный синтаксический ритм целого. Всё это, в сочетании с маршеобразной пульсацией пунктирных «ямбов» и «печатающим шагом» силлабическим скандированием компенсирует асимметрию, отсутствие маршевой квадратности (10 т. + 8 т. + 10 т.). И первый (А), и второй (В) участки строфы разомкнуты, последний (С) имеет продолжающий характер, завершаясь только заключительной фразой (см. пример *113* на с. 162). Таким образом, хотя строфа-куплет «Марсельезы» А В С С сама имеет строфическую форму с припевом, но образована она поверх микрострофической, как форма второго плана.

Разрастание микрострофики за пределы малой формы происходит в одной из самых распространенных песенных структур под названием **бар-форма**⁴⁵, которая характерна для песен мейстерзингеров, светской песни и песни-танца эпох Возрождения и барокко, а также для подавляющей части протестантских хоралов. Эта форма обычно считается

⁴⁴ Если бы «Марсельеза», сохранив некоторую часть материала, была бы обычной по строению, квадратной, простой двухчастной песней — она бы потеряла весь свой энергетический «заряд», свою магнетическую мощь. Почти так и происходит в русской «Рабочей Марсельезе» конца XIX века (слова П. Лаврова, музыка позже скорректирована А. Глазуновым), где от исходного образца остались в основном утвердительные ходы с пунктиром и трезвучные фанфары, а форма приблизилась к форме бар с тремя строфами.

⁴⁵ Значение названия формы «бар», возможно, указывает на арабское *barath* — знак приветствия участников поединка, турнира. Происхождение формы усматривают в строении античной «триады»: строфы хора, состоящей из собственно строфы, антистрофы и эпода — заключения.



113

Р. де Лилль. «Марсельеза»

Al-lons en-fants de la Pa-tri-e, Le jour de gloire est ar-ri-vé.

Con-tre nous, de la ty-ran-ni-e, L'é-ten-dard sang-lant est le-vé.

l'é-ten-dard sang-lant est le-vé, En-ten-dez-vous, dans les cam-pag-nes

Mu-gir ces fa-rou-ches sol-dats. Ils vien-nent jus-que dans nos bras

é-gor-ger vos fils, vos com-pag-nes! Aux ar-mes, ci-to-yens!

For-mez vos ba-tail-lons; Mar-chons, mar-chons,

Qu'un sang im-pur a-breuve nos sil-lons!

двухчастной $||: a :|| b^{46}$, ее первая часть повторяется с другими словами (текстовая схема бар: abc). Однако в музыке природа, как и строение бар-формы чисто микрострофическое: она состоит из последовательно однородных фраз и их групп. Сама первая часть $||: a :||$ уже пред-

⁴⁶ Названия частей бар-формы: ауфгезанг (нем. Aufgesang, первая часть), составляющие ее повторяющиеся части — штоллены (нем. Stollen), последняя часть — абгезанг (нем. Abgesang). Как правило, эти понятия связываются прежде всего со строением строфы текста: равными штоллами в ауфгезанге и соизмеримым с ним по объему абгезангом.



ставляет собой две, реже три фразовые микрострофы, повторяющиеся с другим текстом; остальная часть напева также фразовой структуры, количественно и по материалу вариантна. В схематическом обозначении музыка бар-формы имеет вид *a a b c d e f...*, иногда она обрамляется повтором первой фразы.

Образец бар-формы — хорал “Que Dieu se monstre seulement” (см. пример 114), называемый также «Гугенотской Марсельезой», «Песней сражений»: «Со своим характером суровости, своим медлительным, но уверенным движением, со своими периодическими остановками <...> вполне сохраняя утвердительные интонации и в некотором роде догматический оттенок, она представляет наиболее верный тип гугенотского

114

Протестантский (гугенотский) хорал
“Que Dieu se monstre seulement”

a *b*

Que Dieu se monstre seu - le - ment, Et l'on ver - ra sou - dai - ne - ment

c *a*

A - ban - don - ner la pla - ce, Le camp des en - ne - mis es - pars,

b *c*

Et ses hai - neux de tou - tes parts. Fu - ir de - vant sa fa - ce.

d *d*

Dieu les fe - ra tous s'en fu - ir. Ain - si qu'on voit s'és - va - nou - ir

e *f*

Un a - mas de fu - mé Com - me la cire au - près du feu,

g *h*

Ain - si des mé - chans de - vant Dieu La force est con - su - mé - e.

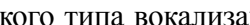


пения»⁴⁷. Многоэлементная микрострофика хорала опирается на утренные пропорции стиха формы бар (по 6 стихов в каждой половине формы), «распетого» в последовательности фразовых микростроф (*a b c*) (*a b c*) (*d d e*) (*f g h*). Третьи фразы каждой группы, соответственно стиховым рифмам, отличаются ритмическими окончаниями и служат завершению предложений. Из них замкнутое первое образует эквивалентный периоду раздел, который, будучи повторен с другим текстом, является также строфой. Микрострофические ритмы (ритм чередования и равных фраз, и равных предложений) придают всей двухчастной бар-форме в целом черты строфичности.

Статус вокальной микрострофической формы меняется с нарушением плотности песенного синтаксиса инструментальными вставками: отыгрышами, ригурнеллями внутри строфы.

Рассмотрим в качестве примера развернутую, приближающуюся к двухчастной форме строфу песни № 5 из цикла «К далекой возлюбленной» Бетховена (слова А. Эйтелеса). Шесть строк поэтической строфы в музыкальной строфе сгруппированы по три с небольшим отыгрышем между этими группами, кроме того, мелодия насыщена отклонениями (C-dur – a-moll, F-dur – C-dur). Однако микрострофическая периодичность проявляется и здесь, благодаря повторности ритмоформул



 . Ритмический рисунок фраз (производный метрического типа вокализации амфибрахия) симметричен: «толчок»-затакт, оstinатное движение и торможение. В темпе *Vivace* бодрый безостановочный ритм мелодии, передающей радостное, весеннее чувство, подчеркивает границы фраз и предложений в двух цепочках микростроф: $(a\ b\ c) + (a_1\ d + e\ e_1)$. Первое предложение неквадратно (в тексте — три строки, в мелодии — три фразовые микрострофы), зато квадратно второе, расширенное повторением фразы и представляющее собой период микрострофического типа, с припевом (две последние фразы). И всё же фразовый ритм, хотя и приглушенный, «живет» в мелодии песни как основной, его оstinатность добавляет этой «песне радости» и воодушевленность, и игровой, почти танцевальный характер.

⁴⁷ Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М., 1975. С. 245. Ж. Тьерсо пишет о ней как о главной песне французских гугенотов. Но сама мелодия, опубликованная в 1525 году, принадлежит немецкому композитору Матиасу Грейтеру (Matthias Greitter: 1494–1550): Evangelisches Kirchengesangbuch. Ausgabe für die evangelisch-lutherischen Kirchen Niedersachsens. Hannover, 1983. Melodienummern: 54, 70, 100, 147, 183.



соединяется с соседней строфой (как второй частью), а также меняет строение (становится замкнутым периодом; сжимается до элементарной песенной периодичности — точного повтора фразы без отыгрыша; удваивается до полноценного периода с расширением и т. д.). Максимальное изменение и размыкание микростроф происходит в центре песни (от т. 32, пример 1166). Здесь, омраченная минором, вопросительными окончаниями, контрастными тональными сдвигами (a-moll, g-moll, e-moll), с замедленной вдвое ритмоформулой дактиля (♩ ♩♩ вместо фигуры ♩♩♩) песенная мелодия приобретает характер внутреннего монолога.

116

Ф. Шуберт. «Вестник любви»

а

Ziemlich langsam

Rau - schen des Bäch - lein, so sil - bern und hell,

eilst zur Ge - lieb - ten so

mun - ter und schnell?



6

Ziemlich langsam

Wenn sie am U - - - fer, in

Träu - - - me ver - senkt,

mei - - - ner ge - den - - - kend, das

Köpf - - - chen hängt;



Разделение фраз-микростроф ритурнелями может преобразовать всю композицию в строфическую форму, как, например, в основанных на мелодии “Vom Himmel hoch” хоралах № 9 (D-dur) и № 23 (G-dur) из Рождественской оратории Баха. Фразы хорала насыщены гармоническими «событиями», многозвучная вертикаль эмоционально «артикулирует» каждый тон и укрупняет микрострофу до значения раздела. Каждая из четырех микростроф, продолженная ритурнелем, последовательно возглавляет четыре раздела-строфы хорала. Функция ритурнеля — «комментарий» главной мысли, выраженной в микрострофе (тексте и мелодии). Тематический материал ритурнелей самостоятелен: празднично-фанфарный в ре мажорном хорале № 9, в соль мажорном хорале № 23 — лирический пасторальный, в ритме сицилианы. Схема обоих хоралов: *a rit.* + *b rit.*₁ + *c rit.*₂ + *d rit.*₃. В такого рода строфике (уже не микро-) складываются также предпосылки к образованию наиболее развитой барочной формы: концертной, с ее контрастом сольных тембров (здесь эту функцию выполняет хор) и тутти (оркестр).

117

И. С. Бах. Рождественская оратория.

а

Хорал № 9

S.
A.

Ach, mein herz - lie - bes Je - su - lein!

T.
B.

==



A piano introduction for Chorale No. 23. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff, both in the key of D major (two sharps). The treble staff begins with a whole rest followed by a quarter rest. The bass staff begins with a whole rest followed by a quarter rest. The piano accompaniment starts with a series of chords and moving lines in both hands, featuring a mix of eighth and sixteenth notes.

6

Хорал № 23

Vocal and piano parts for Chorale No. 23. The vocal parts are for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano accompaniment is shown in two systems. The first system shows the vocal parts with the lyrics "Wir sin - gen dir in dei - nem" and the piano accompaniment. The second system shows the vocal parts with the lyrics "Heer" and the piano accompaniment. The piano accompaniment features a mix of chords and moving lines in both hands, with a focus on the right hand.



Аналогичный тип развития хора встречается в I акте оперы Вагнера «Нюрнбергские мастерзингеры» (1-я сцена в церкви св. Екатерины), где оркестровые вставки между хоральными микрострофами позволяют развернуть психологическое действие, завязку сюжета (обмен взглядами между двумя влюбленными героями, как указано в ремарках). Различие музыкального материала (строгая по ритму и гармонии «вертикаль» микрострофы хора — и ариозная, с имитациями, задержаниями и романтической гармонией музыка ритурнеля) подчеркнуто контрастом тембров: микрострофа хора как «цитата» исполняется хором на фоне органа, оркестровая вставка — оркестром.

118

Р. Вагнер. «Нюрнбергские мастерзингеры».

I д.

Mäßig

S.
A.
T.
B.

ff

Da zu dir der Hei - land kam,

Mäßig

ff (Orgel auf dem Theater)

mf dolce (im Orchester)

(Walther Vlc.)

drückt durch Gebärde eine schmachkende Frage an Eva aus.)

dim.

Br.



Микрострофика может быть «встроена» в крупную, в том числе строфическую форму по-разному, в зависимости от стиля и драматургических задач, решаемых композитором.

В развитой барочной форме песенно-танцевальный тематизм, начинающийся со «строфической рифмы», как правило, продолжается текучим по характеру развитием, по принципу «ядро-развертывание». Так, музыкальный материал первой строфы арии “Et exultavit” из Магнификата ре мажор Баха включает ариозное предложение — «ядро» из двух мелодических фраз вокальной партии, разомкнутое половинным кадансом, и продолжающее его слитное оркестровое построение (пример 119a). Структура этой строфы, несмотря на «периодоподобную» квадратность и согласование кадансов, больше напоминает соотношение фразового «зачина» и продолжающего его ритурнеля (подобно хоралам с инструментальными вставками). Неустойчивость этой структуры возрастает по мере развития строф арии, в которых экспозиционные

119a

И. С. Бах. Магнификат ре мажор.
Ария № 2



фразы вовлекаются в тональное движение. Так, уже в следующей строфе начальное предложение продолжается в вокальной партии его вариантным повторением в доминантовой тональности и переходит далее к слитному развитию (пример 119б). В итоге фразы-микрострофы выполняют в форме «заглавные» функции, начиная построения, продолженные уже вне фразовой микрострофической структуры.

119б

И. С. Бах. Магнификат ре мажор.
Ария № 2

et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us,

et ex - ul - ta - vit spi - ri - tus me - us,

et ex - ul - ta -



Такое строение очень характерно для развитых барочных вокальных и инструментальных форм. Можно назвать такие примеры, как ария ми мажор № 9 из Магнификата И. С. Баха, большая часть арий из его же Рождественской оратории⁴⁸. В музыке последующих эпох песенно-танцевальная микрострофика составляет, как было показано ранее, основу вокальной строфы, разделов и сцен в операх русских и зарубежных композиторов⁴⁹. Постоянная область ее применения — жанры современной массовой музыкальной культуры.

Микрострофика узнается в музыке разных стилей по ряду признаков, таких, как остиная периодичность структурного ритма, точный или вариантный повтор равномасштабных элементов. Мерная повествовательность, диалогичность (запев-припев) как свойства микрострофического архетипа составляют выразительный потенциал, позволяющий в вокальной музыке разных жанров выстраивать как малые, так и развитые композиции.

§ 3. КУПЛЕТНАЯ ФОРМА

Куплетной является 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 — восходит к древнейшим жанрам народной музыки⁵⁰.

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

Сюжет, содержание, развернутое в тексте последовательно, в музыке куплета сконцентрировано, обобщено: куплет вбирает в себя основные черты образа текста, его жанровое содержание. В то же время музыка, напев песни, соединяясь с каждой новой строфой стиха, звучит по-новому. Это впечатление возникает благодаря тому, что музыка высвечивает

⁴⁸ В инструментальной музыке аналогичным образом строятся ритурнели первых частей Итальянского концерта, Бранденбургских концертов Баха (№ 2, 4, 6) и масса других образцов.

⁴⁹ Помимо опер Римского-Корсакова, прежде всего «Снегурочки» и «Садко», песенно-танцевальная микрострофика встречается также в операх «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргского; в «Кармен» Бизе, «Аиде» Верди.

⁵⁰ 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.



различные оттенки новых слов. Поэтому в куплетной песне особенно велика роль творческой инициативы исполнителя, который может своими средствами подчеркнуть эти различные оттенки содержания каждого куплета.

Разновидности куплетной формы. Куплетная форма имеет две разновидности:

- куплетная форма *без припева*;
- 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). Пример укорочения строфы (куплет равен полустрофе текста) — народная песня «По Дону гуляет», многие протяжные песни, где куплет 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) повторяется 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 выражает смысл всей песни. Куплетная форма с припевом встречается чаще в народной и в особенности массовой песне, где необходимость повтора не только музыки, но и текста обусловлена социальным предназначением и способом бытования песни. Так, соль-



ный запев и хоровой припев встречаются в массовых революционных, в солдатских песнях. В опере или оперетте такое строение песни может быть мотивировано сценическим действием. Куплетная песня с хоровым припевом лежит, например, в основе драматической сцены оперы «Аскольдова могила» Верстовского (песня Торопа с хором).

Куплетная форма в песне. Песня — главная область применения куплетной формы. Рельефная, запоминающаяся мелодия, многократно повторенная, характерна для всех разновидностей жанра: народной, массовой, эстрадной песни. Для древних жанров фольклора (веснянка, колядки, другие обрядовые песни) типичны песенные формулы, короткие попевки. 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, может быть исполнено и без него (любительское музицирование) или с другим сопровождением (различные аранжировки эстрадных песен). Мелодия куплета (как и мелодия припева) куплетной песни обычно не содержит ярких контрастов, для нее типично соединение, синтез разнородных интонаций. Например, соединение маршевого ритма и широкого распева, разговорной речевой интонации с кантиленой, что особенно характерно для песен И. Дунаевского («Песня о Родине», слова В. Лебедева-Кумача). Широкая распевная мелодия течет в строгих «гранитных берегах» маршевого ритма в революционных песнях, песнях Великой Отечественной войны (А. Александров, «Священная война», слова В. Лебедева-Кумача), в песнях наших дней и 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 изобилует песня В. Соловьева-Седова «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 яркая сама по себе мелодия вместе с текстом обретает выразительную силу. Так, в песнях Б. Окуджавы и В. Высоцкого мелодия не отличается индивидуальностью, но именно 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 создается соотношением музыки двух контрастных частей, дополняющих друг друга. Контраст между куплетом и припевом достигается разными средствами: например, сменой темпа (И. Дунаевский, «Курортная», слова В. Волженина): быстрый запев — медленный припев или наоборот; сменой лада: мажорный запев — минорный припев либо наоборот (Дунаевский, «Песня о Родине»); сменой ритма и метра. 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. Обычно хор подхватывает и повторяет мелодию солиста — последнюю строфу или ее половину. В этих случаях различие между куплетной песней с припевом и 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 куплетами раздел. Если же припев представляет собой лишь фразу или предложение в мелодии и строку или полустрофу в тексте, то существенных отличий между куплетной формой с припевом и без припева не будет.

Строение куплета и припева. Строение куплета в песне зависит от жанра и характера напева. В народной обрядовой песне куплет может быть равен одной 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 в лирической протяжной)



песни нередко состоит из ряда фраз, не образующих периода. Например, мелодия песни А. 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 А. 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 куплетной формы. Иногда песня начинается с припева как, например, «Песня о Родине» или песня «Веселый ветер» И. Дунаевского (слова В. Лебедева-Кумача). В некоторых случаях обе части (запев и припев) построены в двухчастной форме, как в «Марше энтузиастов» И. Дунаевского, в песне «Гимн демократической молодежи» А. Новикова (слова Л. Ошанина). Иногда припев удваивается, как в песне Свиридова «Маритана» (из музыки к пьесе Ф. Дюмануа и А. Деннери «Дон Сезар де Базан»).

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

§ 4. 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. Это позволяет сблизить последовательное развитие сюжета или психологического содержания текста с последовательным музыкальным развитием. Схема соотношения текста и музыки в варьированной строфе следующая:

текст	a b c d
музыка	a₁ a₂ a₃ a₄

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 его прочтения композитором, в ней нет раз и навсегда установленных форм, структур, типичных для первой строфы или для последующего развития.

Различаются две разновидности формы варьированной строфы: *куплетно-вариационная* и *куплетно-вариантная*. Основной принцип варьированной строфы — соединение обобщения с индивидуализацией — осуществляется в них не одинаково.

Куплетно-вариационная форма. В основе этого весьма распространенного типа формы варьированной строфы лежит вариационный принцип. Вокальная мелодия 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 достаточно разграничены: мелодия, повторяясь почти без изменений, как в куплетной форме, раскрывает образ обобщенно. Сопровождение же детализирует текст и тем самым 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, подчиняясь ему.



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 (наличие или отсутствие сюжета и драматических, психологических сдвигов), и от трактовки его композитором. В том случае, когда преобразования в вариациях значительны, форма в целом приближается к типу *вариаций на soprano ostinato*; если же изменения незначительны, то на первый план выступает *куплетность*.

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

В опере народная песня может быть использована и как деталь жанровой сцены, 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.

Например, в песне Марфы «Исходила младешенька» из «Хованщины» Мусоргского народная мелодия в вокальной партии проходит без изменений во всех куплетах (тип вариаций *soprano ostinato*). Эта мелодия своей сдержанной величавостью, светлым характером выражает самые главные, сущностные 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 и 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 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, о теплящихся свечах). Наконец, в пятой вариации непрерывное звучание трелей в сопровождении — характеристический штрих, передающий неотвязные мысли Марфы о злой мести. Таким образом, изобразительные моменты в вариациях в согласии с текстом песни и действием оперы не только конкретизируют образ, но и вносят существенные психологические детали, выражающие 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 традиции использования куплетно-вариационной формы в операх русских композиторов — творчество 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 которых отчетливо проступает жанровая песенная основа. Изменения в сопровождении не всегда связаны со сквозным развитием содержания текста, конкретизацией детали. Сопровождение обычно более обобщенно отражает некоторые нюансы и градации одного характера, одного настроения.

Примером использования куплетно-вариационной формы в камерной вокальной музыке может служить первая песня из цикла «К далекой возлюбленной» Бетховена (слова А. Эйтелеса). 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 подчинено созерцанию величественной картины мироздания.

В третьем и пятом куплетах изменения фортепианной фактуры очень существенны, фон становится более трепетным, активным и напряженным. В соответствии с текстом музыка приобретает 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».



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 интонационного содержания. Неизменным или почти неизменным может сохраняться только начало куплета.

При всем отличии принципов развития, обе разновидности варьированной строфы имеют общие черты: для них характерно соединение обобщения, целостности с детализацией и индивидуализацией, совмещение 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 (при существенном преобразовании куплетной основы) — к сквозной.

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

Одним из распространенных способов варьирования куплета является изменение его ладовой и тональной окраски. *Ладовое* варьирование возникает в случае замены исходной тональности на одноименную. 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 — прием, широко распространенный в жанрах камерно-вокальной музыки, в частности в песенном творчестве Шуберта. Свежесть и сила психологического воздействия этого приема у Шуберта необычайна. Контрасты подавленности и просветления, надежды



и отчаяния, действительности и грезы — вот далеко не полный круг выразительных возможностей этого приема.

Интересный пример ладового 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, затем в одноименном мажоре.

120

Ф. Шуберт. «Песня арфиста» № 2

а

Langsam (Медленно)

Кто го_речь злой нуж_ды вку_сил, кто час_то по_но_чам, у_ны_лый,
Wer nie sein Brot mit Trä_nen aß, wer nie die kum_mer vol_len Näch_te,

p

б

Кто го_речь злой нуж_ды вку_сил, кто
sein Brot mit Trä_nen aß, wer

pp legato

ча_сто по_но_чам, у_ны_лый,
nie die kum_mer vol_len Näch_te,



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» на 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 этому 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 (gis-moll) зыбко и неустойчиво, и совсем призрачно, как бы завлекая путника в неведомую даль — во втором (E-dur). Именно тонально-гармоническое варьирование создает впечатление неуловимости, загадочности, эфемерности образа.

Тональное варьирование может создавать ярчайшие красочные, темброво-колористические эффекты. Подтверждением сказанному служит романс Даргомыжского «Вертоград» (слова А. Пушкина). В этом романсе три строфы единого по настроению поэтического текста «перекраиваются» Даргомыжским на две музыкальные. Гармоническому оформлению этих строф свойствен параллелизм тонального развития (первая строфа F – A, вторая D – F). 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 втором куплетах 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 неизменно или почти неизменно только начало, после чего следует новое развитие, которое часто приводит к глубоким внутренним преобразованиям как вокальной мелодии, так и сопровождения: изменяется весь ход развития мелодии, тональный план, фактура, динамика и т. д. При этом форма, масштабные соотношения, пропорции куплета могут либо остаться неизменными, либо существенно преобразоваться (увеличиться или сократиться) в последующих куплетах.



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

В анализе куплетно-вариантной 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). Такой скрытый, внешне никак не проявляющийся в первой половине картины драматизм получает выражение в напряженном развитии, нарастающем от первой строфы к последней, кульминационной. Форма романса Полины — три неравнозначных по своей динамике и экспрессии волны развития — содержит последовательное раздвижение рамок куплета (первый куплет 9 тактов, второй — 12, третий — 14) и расширение диапазона, усиление экспрессии мелодии.

Куплетно-вариантная форма романса Полины идеально соответствует как внешней сценической, так и внутренней эмоциональной атмосфере действия.

Другое основание возникновения куплетно-вариантной формы — одинаковое начало (анафора) поэтических строф. Первая фраза каждой строфы стихотворения А. К. Толстого «То было раннею весной» — его словесный лейтмотив, слова, вбирающие в себя глубокий подтекст, дающие возможность по-разному трактовать содержание. Для Чайковского в этой фразе важны последние слова — «раннею весной». Композитор как бы переводит содержание стихотворения из сферы воспоминаний, 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, вызвала необходимость динамической подготовки кульминации в последней строфе, обрисовку некоторых деталей текста, что и придает музыке характер действия в настоящем, а не в прошедшем времени⁵¹.

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.

Пример 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 стихотворных строф включает в себе значительный образный контраст, смысловое противопоставление: контраст наивной окрыленности беспечной юности и сознания быстротечности жизни (первая строфа); контраст весеннего цветения земли и дисгармонии, разлада с миром одинокой, полной мрачных предчувствий души (вторая строфа); контраст вечного стремления к недостижаемому, возвышенному идеалу и сознания безнадежности, эфемерности всех грез (третья строфа). Четвертая строфа стихотворения — забвение противоречий, «погружение в идиллию», беззаботное и радостное принятие сегодняшнего дня.

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

121

Ф. Шуберт. «Юноша у ручья»

Allegretto

Над ручь_ем меч_та_тель ю_ный рвал цве_ты и плел ве_нок.
An der Quel_le saß der Kna_be, Blu_men wand er sich zum Kranz,

⁵¹ 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 полетный характер мелодии.

Вторая, третья и четвертая строфы содержат значительные контрасты внутри куплета. Во втором куплете две его контрастные половины (идиллическая и патетическая) отделены инструментальным проигрышем. Однако изменение исходного характера музыки во второй половине куплета подготовлено постепенно, оно происходит последовательно вплоть до последних тактов куплетов. Уже в конце первой полустрофы изменяется фактура сопровождения: она становится более активной ритмически, напряженно пульсирующей и более плотной — темп как будто 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 интонации — широкие интервальные скачки, движение по аккордовым звукам, тесситурная напряженность звучания. Всё 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*), у фортепиано с мрачным величием звучат тяжеловесные аккорды, появляется чеканный пунктирный ритм, мелодия приобретает декламационность. Патетический характер подчеркнут и в гармонии (неаполитанский сектаккорд и уменьшенный септаккорд), а также неожиданным тональным поворотом в параллельный «дон-жуановский» *d-moll* (вместо основного *F-dur*). Куплет завершается фортепианным отыгрышем, в котором дважды провозглашаются трагические фанфары рока — «мотив судьбы». Этот символический образ концентрирует в себе смысловой психологический подтекст строфы: мотив фатальных предчувствий, рокового предначертания (см. пример 122 на с. 188).

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 недостижимому идеалу



122

Ф. Шуберт. «Юноша у ручья»

Allegretto

Что мне зов при_ро_ды, что зем_ли вос_крес_шей зов? Лишь глу_бо_ким
 A_ber tau_send Stim_men der er_wa_chen den Na_tur Wek_ken in dem

Sehr langsam (Очень медленно)

тай_ным вздо_хом я от_ве_тить им го_тов.
 tie_fen Bu_sen mir den Schwe_ren Kum_mer nur.

и сознание тщетности этого стремления. Преображение музыки куплета здесь также происходит постепенно. Во второй половине куплета («Вслед за милым тем виденьем», с т. 9) звучит скорбный элегический вариант интонации первого куплета («Тот ручей цветы повлек», с т. 7).

123

Ф. Шуберт. «Юноша у ручья»

Sehr langsam

Вслед за ми_лым тем ви_де_ньем тщет_но ру_ки я тя_ну,
 Seh_nend breit ich mei_ne Ar_me nach dem teu_ren Schat_ten_bild,



Sehr langsam

ах, до_гнать е_го не в си_лах, я лов_лю лишь тень од_ну, я лов_
 ach, ich kann es nicht er _zei_chen, und das Herz ist un_ge_stillt, und das

_лю лишь тень од_ну, до _гнать е _го не в си_лах.
 Herz ist un _ge_stillt, ich kann es nicht er _rei_chen.

Фактура сопровождения и тип мелодики здесь еще прежние, но уже в такте 13 звучит новый ариозный вариант той 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 горьким снижающим 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»), повторенное канцонирующее построение, занимающее всю вторую половину куплета. Звонкий, прозрачный колорит этой концовки во многом обусловлен тем, что и мелодия, и сопровождение представляют своеобразное подражание инструментальным наигрышам, сигнальным интонациям, зовам.



Так, в сопровождении звучит мотив «золотого хода валторны», инструментальны и интонации голоса: мелодия, основанная на многократном обыгрывании звуков трезвучия, вызывает ассоциации с пасторальными наигрышами духовых инструментов.

124

Ф. Шуберт. «Юноша у ручья»

Allegretto

Пле _ щет ключ, по _ ет до _ ли _ на, здесь пе _ ча _ лям всем ко _ нец.
Horch, der Hain er _ schallt von Lie _ dern, und die Quel _ le rie _ sel't klar.

В этой песне важно понять и оценить не только психологическую мотивированность контрастирующих, развивающих разделов куплета, но и роль неизменных зачинов, тот подтекст, который раскрывается благодаря возвратам к его первоначальному облику. Наивная, полная светлых надежд радость бытия, свежесть чувств, гармония человека и природы — вот подтекст этой песни. Тоска же по идеалу и мысли о бренности жизни лишь ненадолго омрачают светлое «сейчас»⁵².

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, но при этом композитор неоднократно повторяет один и тот же текст, сопровождая его различными вариантами музыки в куплетах. Такой тип куплетно-вариантной формы встречается в жанрах духовной музыки на канонические латинские тексты, главная особенность которых — краткость, формульность. В этом случае развернутая музыкальная композиция может сформироваться только

⁵² У Шуберта на этот же текст есть еще одна, более поздняя песня, написанная в куплетной форме и минорной тональности (c-moll), где «траурная элегия» куплета диссонирует с текстом последней, идиллической строфы, раскрывая совершенно иной, чем в первой песне, психологический подтекст — безнадежную обреченность всех иллюзий.



на основе многократного повтора (в полифонических и иных формах). Примером относительной независимости музыкального развития от текста может служить ария *Agnus Dei* из Мессы до мажор Моцарта (К. 317). Ее краткий, формульный текст звучит в трех куплетах арии 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. Эмоциональный рост, элементы сквозного развития образа от строфы к строфе (вопреки неизменному тексту) с кульминацией 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, происходит взаимопроникновение этих двух принципов. Подобным образом строится, например, песня гусяра «Из-за озера Яра глубокого» из II действия оперы «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. В первых двух куплетах варьирование затрагивает лишь сопровождение, в вокальной мелодии изменения минимальны. 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 I 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 образуется в результате существенного изменения среднего куплета-варианта и близости заключительного куплета к начальному (Шуман, «Тихие слезы»; Моцарт, *Agnus Dei* из Мессы до мажор К. 317).

Рондальность возникает в куплетно-вариантной форме «типа прорастания» тогда, когда начальная неизменная часть куплета довольно самостоятельна по форме (предложение или период), при этом вторая, изменяемая часть каждый раз существенно обновляется. В результате неоднократные изменения и возвращения к первоначальному облику



куплета вносят в форму черты рондальности (Шуберт, «Юноша у ручья», «Маргарита за прялкой»; Берлиоз, “Le spectre de la rose” — «Дух розы» из вокального цикла «Летние ночи»; Чайковский, «На землю сумрак пал»).

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

§ 5. СКВОЗНАЯ ФОРМА

Сквозная форма основана на принципе непрерывного обновления музыкального материала либо его сквозном развитии. Более чем какая-либо иная, она способна отразить детали поэтического текста, развитие его сюжета. В сквозной форме широко используются и картинно-живописные возможности музыки. Эта форма получила широкое распространение в жанре романтической баллады, где сюжет требует последовательного раскрытия в музыке. Большое внимание уделяли этой форме композиторы, особенно чуткие к тончайшим образным оттенкам текста.

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

- *Сквозная строфическая форма* с менее детализированным подходом к тексту, при котором в пределах раздела музыка сохраняет единый образ, обобщающий характер строфы в целом.

- *Сквозная нестрофическая форма* с более детальным отражением текста, построенная на принципе последования кратких разомкнутых музыкальных построений, не образующих законченных форм.

Сквозная строфическая форма основана на сопоставлении крупных, структурно оформленных эпизодов, значительно контрастирующих между собой. Само название ее указывает на то, что в ней строфическое чле-



нение поэтического текста в целом совпадает с разделами, внутренними гранями музыкальной формы. Каждая строфа (или полустрофа) имеет новый музыкальный материал, отражающий образы, события текста, развитие его сюжета.

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. В результате в сквозной строфической форме музыка в пределах раздела сохраняет единое настроение, единый характер.

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 не лишает ее обобщенности и цельности. В сквозной строфической форме используются чисто музыкальные средства обобщения. Подобно соотношению текста и музыки в куплетной форме, с характерным для нее преобладанием общего над частным, целого над деталью, и в сквозной строфической форме каждая из строф отличается обобщенным раскрытием характера текста.

Так же, как и в куплетной форме, в сквозной строфической главенствует тип мелодии с ярким встречным ритмом⁵³. К этому располагает само строение стиха, с закругленностью строк и строф, их синтаксической завершенностью, отсутствием переносов, строгостью метрики, преимущественно короткими строками 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». Часто сам текст песен содержит жанровые черты застольной, колыбельной, охотничьей, серенады. Целостность и единство сквозной строфической формы определяют также репризные повторы материала отдельных разделов, неоднократные возвращения тематизма тех или иных строф, что скрепляет форму.

Примером сквозной строфической формы с контрастным сопоставлением строф и репризным замыканием является песня Шуберта

⁵³ Декламационный тип мелодии встречается в этой форме значительно реже.



«Предчувствие война» (слова Л. Рельштаба) из «Лебединой песни».
 Схема соотношения текста и музыки в этой песне такова:

текст	a	b	c	d	d
музыка	a	b	c	d e	d ₁ e ₁ (a)

Яркий контраст-сопоставление возникает между первой строфой, целиком выдержанной в характере «погребального шествия», и второй, с ее светлой песенной мелодией, мерным движением сопровождения.

125

Ф. Шуберт. «Предчувствие война»

a Nicht zu Langsam (Не слишком медленно)

На ста_ла ночь, спо_кой_ным сном кру_гом весь ла_герь спит.
 In tie_fer Rub'_liegt um mich her der Wal_fen_brü_der Kreis,

pp

б

Etwas schneller (Немного скорее)

Е_ще не_дав_но мо
 Wie hab'_ich, oft so

мир_ным сном лю_бил за_быть_ся я,
 süß ge_träumt an ih_rem Bu_sen warm,

p *dim.*



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 — это лад и тональность (вместо патетического до минора первого раздела — светлый ля-бемоль мажор второго), тип мелодики (вместо декламации — широкая кантилена). Наконец, контрастны и жанровые основы тематизма этих разделов в целом.

Жанровый прообраз тематизма первого раздела — старинный трехдольный танец чакона, в значительной мере определяющий склад фактуры, ее суровую аккордовую поступь и характер движения — медленный темп, ритм шага с синкопой-продлением второй доли такта. Траурный, патетический характер чаконны обобщает в себе основной образ песни, ее подтекст: мрачным предчувствиям героя суждено сбыться.

Рельефность контраста второго раздела (второй строфы) подчеркнута сменой тактового размера ($\frac{4}{4}$ 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 — тревожный, зловещий. Мелодика вновь приобретает декламационные черты. Смысловой же подтекст 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» (см. пример 126 на с. 196).

Четвертая строфа усиливает общую направленность драматического развития всей песни. Единая линия роста внутреннего напряжения, 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 (см. пример 127 на с. 196–197).



126

Nicht zu Langsam

Ф. Шуберт. «Предчувствие война»

pp *3* *3* *3* *3*

A
Hier,

здесь лишь саб - ли да шты - ки,
wo der Flam - men dü - strer Schein,

127

Ф. Шуберт. «Предчувствие война»

а

Geschwind, unruhig (Быстро, беспокойно)

Нет, серд - це, стра - ха ты не знай,
Herz, daß der Trost dich nicht ver - läßt.

cresc.



6

Geschwind, unruhig (Быстро, беспокойно)

Лю - бовь мо - я,
Bald ruh' - ich wohl

на - век про - щай,
und schla - fe fest,

Однако при всех внутренних контрастах четвертая строфа песни представляет один целостный раздел формы: две контрастирующие ее половины объединены общим характером движения, связаны логикой непрерывного развития. Постепенный рост напряжения, кульминация в конце полустрофы, ее подхват и постепенный спад во второй половине создают единую, сквозную линию, которая объединяет контрастирующие образы в целостный раздел. Наконец, граница раздела формы, ее каданс совпадает с концом поэтической строфы, что подчеркивает строфический принцип песни.

Образная детализированность этой строфы и сквозное обновление тематизма в предшествующих разделах песни обуславливают необходимость введения музыкально-обобщающего начала, придания всей форме 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 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 выявил 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»).

128 *сварливо* *mf cresc.* М. Мусоргский. «Гопак»

Коль же_нил_ся, са_та_на, до_бы_вай же мне пше_на. Вот как!

Наиболее сильный и резкий контраст — между пятой и шестой строфами. Плясовой «частушечный» ритм, скороговорку сменяет тихая мажорная колыбельная («Только, старый, не грехи, 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 (см. пример 129 на с. 199).



129

М. Мусоргский. «Гопак»

с подходцем

p

Как бы ла я мо ло до ю, да у год ни це ю,

p

Восьмая строфа («Ой, Семены, вы, Иваны») возвращает к плясовому ритму; в девятой возвращается текст и музыка первой строфы. Повторение это не только закругляет и замыкает форму песни, но и имеет глубокое смысловое значение, завершает ее сюжет. 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 «Гопак» — это уход в иллюзии, мечты. Однако в отличие от «Гопака» основной пружиной драматургии в «Колыбельной Еремушки» является контраст между всё более просветляющейся музыкой куплетов-строф и припевом-ритурнелем. Мрачный, скорбный характер этого припева на словах «баю-бай» разрушает все иллюзии.

130

М. Мусоргский. «Колыбельная Еремушки»

Довольно медленно

pp

Ба ю-бай, бай, Ба ю-бай, бай, Ба ю-бай, бай,

pp

p



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 самостоятельного нового раздела формы. Иногда такого рода репризные фрагменты содержат лишь краткое напоминание начального тематического зерна.

Репризность в сквозной строфической форме не ограничивается 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 в ее соотношении с текстом предстает в следующем виде:

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

Как видно из схемы, пятая строфа песни 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 движения «от мрака к свету», действенного стремления к идеалу.

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 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 один крупный раздел. Такое объединение центральных строф в единый раздел формы выделяет, укрупняет «идеальный» образ в ряду других контрастно сопоставленных образов песни.

Немаловажным фактором единства сквозной формы являются интонационно-тематические связи ее частей. Однако в вокальной партии эти



интонационные связи обычно не подчеркнуты. Они рассредоточены, как бы 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 устлавливается героическая интонационная сфера с характерными для нее фанфарными мотивами, ходами мелодии по звукам трезвучия, энергией и напористостью маршевых, пунктирных ритмов.

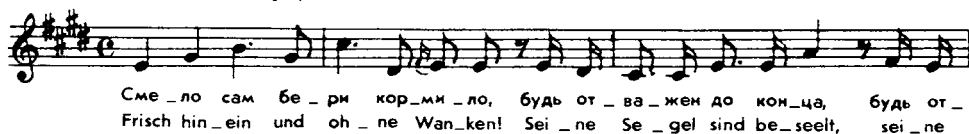
Фанфарные интонации, составляющие основу героической образности последнего раздела песни, в рассредоточенном виде присутствовали и в тематизме других разделов, не определяя, однако, их характера в целом.

Приведем примеры этих интонационных связей:

131

Ф. Шуберт. «Желание»

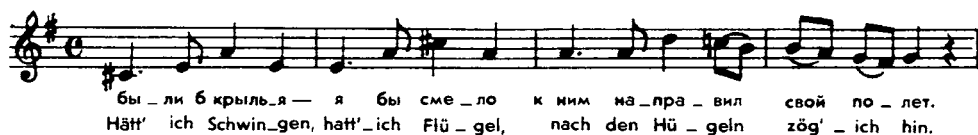
а Schnell (Быстро)



б



в



г





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». Второй элемент темы фортепианного вступления, олицетворяющий гаснущий порыв и непосредственно связанный с трепетным, взволнованным звучанием первой строфы, входит в состав новой, раскрывающей совершенно иной образ темы фортепианного сопровождения в третьем разделе.

132

Ф. Шуберт. «Желание»

Ziemlich geschwind (Довольно быстро)

133

Ф. Шуберт. «Желание»

Ziemlich geschwind (Довольно быстро)

Строй_ный хор гар_мо - ний чи - стых
Har_mo - nie - en hör' - ich klin - gen,



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, отражает образ текста: торжественное и стройное звучание хора.

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

I	II	III	IV	V	VI	VII
строфа	строфа	строфа	строфа	строфа	строфа	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 тонально и композиционно (замкнутая трехчастная репризная форма). Точно так же возвращение диэзной тональной сферы в седьмой строфе после длительного господства бемольных тональностей подчеркивает героический образ песни — образ 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 ней, при контрастном тематизме, присутствует единая линия развития фактуры, ритма, темпа. Это создает определенную динамику формы с постоянным нарастанием активности и затем спада или непрерывным нарастанием активности до самого конца.

Единая линия сквозного музыкального развития 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), «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: Шумана — «Подснежник» (слова анонима) ор. 96 № 2, баллады «Перчатка», «Валтасар» (слова Г. Гейне); Вагнера — «Стой», «В теплице» из цикла «Пять стихотворений» (слова М. Везендонк); Малера — «Я потерял для мира» (слова Ф. Рюккерта); Шёнберга — «Скиталец» (слова Ф. Ницше) ор. 6 № 8; Рахманинова — «Судьба» (слова А. Апухтина); Свиридова — «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*. **Контрастная** — текуча и многоэлементна по своему тематизму, что является следствием детального отображения в музыке образного содержания текста. Любой поворот действия, каждый новый образ текста вызывает обновление музыкального тематизма — фактуры сопровождения, типа мелодики, лада, тональности, иногда смену темпов и размера, что разрушает строфическую целостность стиха. Именно поэтому в контрастной сквозной форме нет крупных, структурно оформленных, замкнутых разделов. Понятие «раздел» вообще не применимо к данному типу формы: целое складывается здесь из небольших эпизодов-фрагментов, а 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», написанную на одну восьмистрочную строфу стихотворения И. Гете. Несмотря на столь краткий стихотворный текст, песня 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.

134

Ф. Лист. «Горы все объемлет покой»

Langsam, sehr ruhig (Медленно, очень спокойно)

p *sotto voce*

Всю-ду ти-ши-на и по-кой.
Ü-ber al-len Gip-feln ist Ruh;

pp *pp*

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 повторенный хорал и декламационные фразы мелодии как бы «повисают в воздухе» без развития, без движения, — все 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), но самостоятелен по своему характеру, тематизму, выразительным средствам. Экспрессивные интонации «вздоха», томления, появление внутрислогового распева в вокальной партии — всё 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» (см. пример 135 на с. 206).

Характер музыки третьего эпизода обусловлен смысловым эмоциональным подтекстом, заключенным в словах («жди», «скоро»). Страстное,



Langsam, sehr ruhig (Медленно, очень спокойно)

не - ве - сти ле - со - вы
 die Vö - ge - lein

смо - лк - ли, спят го - ры.
 schwei - gen im Wal - de.

нетерпеливое чувство растет постепенно, достигая апогея — экстатической кульминации — в конце эпизода, после чего наступает внезапный перелом, спад, знаменующий переход к заключительной фазе формы.

Третий эпизод песни — самый протяженный (15 тактов) и одновременно самый напряженный, неустойчивый по развитию. Его характер и тематизм наиболее ярко контрастируют характеру и тематизму всех других эпизодов (см. пример 136а на с. 207).

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 достаточно пространно, благодаря чему эмоциональный подтекст фразы текста («жди и ты, скоро») раскрывается композитором крупным планом: 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 (см. пример 136б на с. 207).



136

Ф. Лист. «Горы все объемлет покой»

а

Langsam, sehr ruhig (Медленно, очень спокойно)

p

По - до -
War - te

sempre dolciss.

ten.

- жди,
nur,

по - до - жди!
war - te nur!

ten.

б

Langsam, sehr ruhig (Медленно, очень спокойно)

*ritard.**poco rall.*

Ты ус - нешь, ско - ро, ско - ро и ты ус - нешь.
du auch, bal - de ruh - est du auch, du auch.

pp

ppp

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*, *ppp*): постепенное угасание звучания, истаивание, растворение в тишине.



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

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

К сквозной нестрофической форме с контрастным материалом относится и «Колыбельная» из цикла «Песни и пляски смерти» Мусоргского (слова А. Голенищева-Кутузова). Текст «Колыбельной» по смыслу делится на два больших раздела. Первый рисует обстановку действия, второй представляет собой диалог матери и Смерти. Соответственно и вся «Колыбельная» 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», состоящая из постоянно обновляющихся запевов (реплики матери) и неизменных припевов, основана на взаимодействии сквозного развития и куплетной припевности. Форма этой песни в целом может быть представлена так: сквозная форма (до диалога) и смешанная форма (диалог).

В первом разделе, в отличие от последующего действенного диалогического раскрытия сюжета, преобладает повествовательное 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 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 снижающейся интонации стона (пример 137). Эта лаконичная интонационная характеристика уже содержит в себе целый образ — образ беззащитного и безответного страдания.

137

М. Мусоргский. «Колыбельная»
из цикла «Песни и пляски смерти»



Из общей эмоциональной атмосферы раздела выделяется 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 изменена, в ней жанровые признаки колыбельной подчеркнуты оstinatностью фона.

138

М. Мусоргский. «Колыбельная»
из цикла «Песни и пляски смерти»
poco ritard.



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 совершенно независимо от его строфической структуры. Исчезают, вернее, становятся незаметными и рифмы (см. пример 138 на с. 209).

Содержание поэтического текста раскрывается в музыке в сквозном контрастном развертывании кратких, структурно неоформленных эпизодов. В них 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 фортепианной партии, например, унисонные, с настороженными паузами шаги приближающейся Смерти и ее мертвенный хорал резко противопоставлены драматическому эффекту тремоло (реакция испуганной матери).

В контрастах раскрывается в дальнейшем и сам 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, подавляющим волю призраком этого обманчивого покоя.

Простой, незатейливый мотив колыбельной («Бледное утро уж смотрит в окошко») сменяют ласковые, сочувственные и одновременно обольстительные интонации следующего эпизода («Плача, тоскуя, любя»), за которым следует опять новый, зыбкий и призрачный образ обманчивого покоя («Вздремни-ко немножко»; см. пример 139 на с. 211).

Контрастное развертывание всей формы 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 обусловлено также ее тональной ориентацией и интонационно-тематическими связями.

Единство формы «Колыбельной» во многом определяется главенствующей ролью двух основных тональностей песни: фа-диез минора



139

М. Мусоргский. «Колыбельная»
из цикла «Песни и пляски смерти»

Lento funesto

Блед — но — е — ут — ро — уж — смо — трит в о — кош — ко.

Пла — ча, тос — ку — я, лю — бя, ты у — то — ми — лась. Вздрем —

— ни — ко — нем — мож — ко, я по — си — жу за те — бя.

sf *pp* *sf* *sf* *accentuato* *3*

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 органным пунктом; то опорой снижающих оборотов мелодических фраз.

Тематическое же единство формы проявляется, например, в том, что жанровые признаки песни, обобщающие образ колыбельного пения, имеют два характерных типа ритмического движения:



 — при разном их интонационном наполнении. 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 интонации 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. Дейша-Сионицкой); в вокальных произведениях Прокофьева — «Отчалила лодка» (слова А. Апухтина), «Гадкий утенок» (слова Г. Андерсена), «Под крышей» (слова В. Горянского), «Серое платье» (слова З. Гиппиус), «Здравствуй» (слова А. Ахматовой).

Вторая — **неконтрастная** — сквозная нестрофическая форма получила широкое распространение в оперных монологах и в романсах монологического типа. В основе ее лежит декламационная мелодика. Она встречается чаще всего в небольших по масштабу произведениях, написанных на лирические стихи, которые, как правило, не имеют сюжетного развития, зато сосредоточены на передаче тонких нюансов психологического состояния.

К музыкальному воплощению сквозной неконтрастной формы располагают определенные типы строения текста — стихи с переносами (enjambement), с длинными строками, неравномерными цезурами, а также проза. В этом случае композитор «читает» подобный текст как прозу, подчиняясь правилам фразово-синтаксической декламации с ее асимметричным членением текста по смыслу. Такой текст и вызывает к жизни декламационную или декламационно-ариозную мелодику, обладающую возможностью последовательного отражения его (текста) психологических деталей. Так как декламационная мелодика не укладывается в рамки периодических структур, то и форма целого возникает на основе постоянного сквозного развития мельчайших тематических элементов (мотивов, субмотивов, ритмических последовательностей и даже интервалов). Их непрерывное вариантное преобразование, интонационное обновление в разном ритмосинтаксическом контексте,



в сцеплении-сопряжении с другими интонационными элементами и рождает свободное движение внешне как бы разорванной мелодической линии.

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 разворачивании разнообразных психологических оттенков и деталей. Именно поэтому при внешней разорванности и свободе мелодической линии форма в целом внутренне спаяна, обладает большой степенью слитности, единством фактуры и мелодического развития. Такая форма имеет свои фазы — кульминации и спады — и 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 — ровностью скромной по диапазону мелодической линии, лишенной экспрессивных кульминаций, остинатностью ритма фортепианного сопровождения, умеренной динамикой. При всем этом произведению свойственны глубокая психологическая напряженность и внутренний драматизм. И хотя в целом в романсе преобладает одно настроение сдержанной печали, музыка с поразительной тонкостью передает мельчайшие 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 бывшего увлечения, сожаление и сострадание, наконец, запечатленная в памяти рассказчика робкая улыбка и торопливый жест, отвергающий сочувствие.

Чрезвычайно выразительными психологическими деталями отмечено уже самое начало 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 ; см. пример 140 на с. 214). Именно в таких деталях постепенно раскрывается психологический подтекст произведения: за нерешительностью, смущением рассказчика угадывается его причастность к судьбе этой случайно встреченной женщины.



140

С. Рахманинов. «Вчера мы встретились»

Moderato ♩=56

Вче_ра мы встре_ти_лись: о_на ос_та_но_ви_лась, я так- же...

Выразителен в психологическом отношении следующий фрагмент романа, 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 переменялась, в глазах потух огонь»), музыка приобретает на короткое мгновение чисто рахманиновское качество лирической «неизбывности» — в памяти будто всплывает бывшее светлое чувство, но тотчас гаснет, сменяясь болью и сожалением.

141

С. Рахманинов. «Вчера мы встретились»

Moderato

О, бо_же! Как о_на с тех пор пе_ре_ме_ни_лась! В гла_зах по_тух о_гонь, и ще_ки по_блед_не_ли...



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 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». Выразительно и мимолетное изменение прежнего темпа музыкальной «речи» — его ускорение (на словах «ради бога, велела мне молчать») с последующим возвращением к покорным, на выдохе, с усилием произносимым словам-мотивам (см. пример 142). 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.

142

С. Рахманинов. «Вчера мы встретились»

Moderato

Я го-во-рить хо-тел; о-на же, ра-ди
бо-га ве-ле-ла мне мол-чать и тут же от-вер-ну-лась,

dim.



Декламационно-аризонный 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 оказываются совершенно незаметны.

Форму романса можно представить как сквозную одночастную, состоящую из трех взаимосвязанных, переходящих одна в другую фаз развития. Каждая из них имеет свою линию развития, движение к кульминации и спад. Так, вслед за первой кульминацией («в глазах потух огонь») следует 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 интонаций на словах «она же, ради бога». 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 создание!»), который теплотой и человечностью своих интонаций 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 (см. пример 143а на с. 217).

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 примеров развития этого субмотива в романсе (см. пример 143б на с. 217).



Другой элемент также получает в романсе самостоятельное развитие (пример 143б).

Наконец, особое значение в романсе приобретает сквозное вариантное преобразование интонации возгласа (пример 143г).

143

С. Рахманинов. «Вчера мы встретились»

а



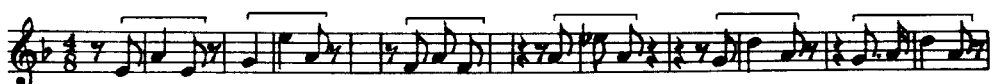
б



в



г



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 из одноименной оперы, монолог Орфея из первого действия «Орфея»). 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 веке эта форма занимает равноправное положение в ряду других вокальных форм.



§ 6. СМЕШАННЫЕ ФОРМЫ

В *смешанной форме* 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 вокальных формах композитор может то более обобщенно раскрывать содержание и эмоционально-психологический подтекст стихотворения, то (там, где этого требует текст) более детально следовать событиям текста, отражать его образы в движении, в развитии, в изменении.

В вокальном произведении могут взаимодействовать и переплетаться разные формы: куплетная и сквозная, куплетная и варьированная строфическая, сквозная и трехчастная. Рассмотрим некоторые наиболее характерные примеры таких смешанных форм.

Примером простейшего смешения куплетной формы и формы варьированной строфы может служить песня «Во сне я горько плакал» из цикла Шумана «Любовь поэта».

Если проанализировать стихотворение Г. Гейне, то станет очевидно, что оно содержит предпосылки куплетности. К куплетной трактовке песни предрасполагает и тождество зачинов⁵⁴ всех трех строф стиха, многократное возвращение к тяжелой, навязчивой мысли («Во сне я горько плакал»), 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 возникает из совокупности многих выразительных средств: декламационный тип мелодики, ее узкий диапазон, жанровый прообраз траурного шествия, скупая аккордовая фактура сопровождения, тональность *es-moll*, низкий регистр и, наконец, форма.

⁵⁴ Такой прием называется анафорой.



Так, траурная неподвижность мелодии, ее безкульминационность усиливаются куплетным повтором первых двух строф.

В третьей же строфе стихотворения 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 качественного изменения куплета: здесь впервые в песне появляется сдвиг 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.

144

Р. Шуман. «Во сне я горько плакал»
из цикла «Любовь поэта»

Leise (Тихо) ritard.

Мне снилось: лю-бим я то-бой.
mir träum-te: du wärest mir noch gut.

Кульминация — взрыв отчаяния в третьей строфе — оправдана не только психологически (горькое пробуждение, разрушение иллюзии), но необходима и в чисто музыкальном плане. Интонационная ровность первых двух куплетов, отсутствие в них моментов сгущения интонационной экспрессии, вопросительно-неустойчивые концовки куплетов способствуют накоплению внутреннего напряжения, и форма песни в целом направлена к одной заключительной, пронзительно-экспрессивной кульминации в третьей строфе.

145

Р. Шуман. «Во сне я горько плакал»
из цикла «Любовь поэта»

Leise (Тихо)

Про-снул_ся я, вновь ры-да-я, жгу_чей объ_ят тос_кой.
Ich wach-te auf, und noch im-mer strömt mei-ne Trä-nen flut.



Рассмотренный выше тип формы, основанной на переходе от одного принципа формообразования к другому в последней строфе, — характерное для вокальной музыки явление, тесно связанное с особенностями развития сюжета, образов, всей смысловой стороны поэтического текста, часто направленного к концу, к развязке, к раскрытию замысла и идеи 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 с признаками куплетности и двухчастности, характерно для песен Шуберта «Форель» и «Серенада». Форма этих песен может быть представлена в виде двух накладывающихся друг на друга форм (куплетной и двухчастной): **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 («Лучи так ярко грели» и «А рядом с длинной гибкой»), тематический контраст в третьей строфе («Но скучно стало плуту») раскрывает сюжет стихотворения в действии («Поток взмутил 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 a₁ 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 обычно приводит к образованию целостного, относительно законченного, выдержанного в одном настроении обособленного эпизода внутри сквозной формы. Такой куплетный фрагмент может появиться в любом ее разделе: в начале, в середине, в конце.

Одним из примеров подобной структуры, где эпизод, построенный в куплетно-вариационной форме, «поднимается на пьедестал» в заключительном разделе всей композиции, может служить песня «Полководец» из цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти» (слова А. Голенищева-Кутузова). Она завершает цикл и именно поэтому ее заключительный раздел — песня Смерти (куплетно-вариационная форма с незначительными изменениями в мелодии и варьированием сопровождения) выделяется особо. На эту «песню в песне» — обобщенный образ вселенского зла — падает основной смысловой акцент цикла. Драматургия «Полководца» направлена от сквозного изобразительного развертывания батальных событий к музыкальному обобщению, раскрывающему философский подтекст.

Форма «Полководца» в целом содержит три крупных раздела.

1. Картина битвы (две первые строфы стихотворения: «Грохочет битва» и «Пылает полдень»).
2. Картина ночного поля брани. Этот раздел строится более подробно. В нем выделены 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 и трофеи (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 ее раздел, объединяющий две строфы, — грандиозная фреска, рисующая картину битвы. Характерной особенностью этого раздела является укрупнение контуров формы, создание протяженного, единого по своему внутреннему дыханию и динамике пласта при сохранении ясного строфического членения и индивидуального облика каждой из двух строф. В этой широко развернутой 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 «Полководца» сразу настраивает восприятие на грандиозный, отнюдь не камерный масштаб.

Музыкальное единство двух первых строф очевидно. В основе вокальной партии обеих строф лежит декламационный тип тематизма, пронизанный напряженными интонациями воинственных кличей. Две первые строфы объединяют и изобразительные фактурные элементы 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 границах строф, вводом новых тематических элементов. И если первая строфа развертывается на фоне сурового хора, родственного напеву заубойной службы «Со святыми упокой», то во второй появляется новый тематический элемент: нисходящие хореические интонации — яростные, неистовые удары и броски *sf*.

146

М. Мусоргский. «Полководец»
из цикла «Песни и пляски смерти»

Vivo (alla guerra)

Пы_ла - ет пол - днь,

mf *sf*

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

Среди жуткого затишья, наступившего во втором разделе, выделяется эпизод торжественного выезда Смерти-полководца (четвертая строфа). Он отличается яркой обобщенной характеристичностью (тяжеловесный, торжественный и страшный марш), представляя собой относительно самостоятельный и целостный фрагмент внутри второго раздела. Важ-



ная роль в выделении этого фрагмента, в повышении его самостоятельности принадлежит фортепианной партии. Именно в сопровождении звучит скрепляющая весь эпизод ритмическая оstinatная формула — преобразованный «мотив битвы» из второй строфы первого раздела, приближенный к траурному маршу. Однако этот мотив здесь существенно изменен, 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.

147

Grave, marziale

М. Мусоргский. «Полководец»
из цикла «Песни и пляски смерти»

Тог_да о_за_ре_на лу_но_ю, на бо_е_

вом сво_ем ко_не, ко_стей свер_ка_я бе_лиз_

_но_ю, я_ви_лась смерть.



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

148

М. Мусоргский. «Полководец»
из цикла «Песни и пляски смерти»

а

Andantino, alla marcia

И в ти - ши - не, вни - ма - я воп - ли и мо - лит - вы,

б

Risoluto

Как пол_ко_во - дец, ме - сто бит_вы кру_гом обь_е_ха_ла о_на.

Так постепенно подготавливается тема эпилога, вывод-обобщение и самого номера, 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 повтор усиливает и умножает выразительность победоносного шествия Смерти, воинственный пафос всеразрушающей силы. Наконец, сам жанр песни и связанная с ним куплетно-вариационная форма обладают максимальными возможностями художественного обобщения, раскрывают 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 много-составного 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» (слова В. Мюллера), где контрастное, трехчленное строение куплета (А В С) подчинено логике сквозных строфических форм. Однако точный повтор всех трех строф с другим текстом образует второй куплет, создает более крупный план формы — куплетный. Схема формы будет такой:

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 трех последующих строф. Этот смысловой параллелизм (прекрасный сон — внезапное пробуждение — горькое осознание действительности) обуславливает куплетное тождество разделов формы, ее крупный план. Однако наличие яркого образного контраста внутри «триады» приводит к разворачиванию 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 метрические сдвиги отражают резкий контраст, характерный для образного строя куплета. Так, в первом разделе образ прекрасной грезы («Мне грезился луг зеленый») воплощается у Шуберта в просветленной сицилиане с характерной для нее изящной, как бы парящей в невесомости мелодией и прозрачной фактурой.

149

Ф. Шуберт. «Весенний сон»
из цикла «Зимний путь»

Etwas bewegt (С некоторым оживлением)

Мне гре_зля_ся луч ве _ се _ лый, це _ тов раз_но _цвет_ный ко _ вер.
Ich träum_te von bun_ten Blu _ men, so wie sie wohl blü_hen im Mai,



Второй раздел («Пропел петух внезапно» — тревожный драматический речитатив) приводит к резкому изменению мелодии, фактуры, темпа, гармонии. Мелодия, утрачивая песенную протяженность и закругленность фраз, становится прерывистой, крайне напряженной и приобретает черты декламационности с почти надрывной интонацией в кульминации-кадансе («И ворон на крыше кричал»).

150

Ф. Шуберт. «Весенний сон»
из цикла «Зимний путь»

а Schnell (Скоро)

Про_пел пе_тух вне_зап_но. Он слад_кий сон про_гнал,
Und als die Häh_ne kräh_ten, da ward mein Au_ge wach,

б Schnell (Скоро)

И во_рон на кры_ше кри_чал.
es schrie_en die Ra_ben vom Dach.

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 (e, d, g, a-moll), которые в сочетании с неуклонным восхождением мелодии приводят к кульминации — «крику» боли, эмоциональному надрыву.

Следует отметить также существенное преобразование фактуры в этом разделе. Вместо прозрачной, плавно «покачивающейся» фигурации



начала первого раздела появляются разорванные паузами аккорды, напряженные регистровые «всплески» диссонантных аккордов из двух трионов (Π_7^{+3}) и, наконец, тревожное тремоло на органном пункте тоники.

Следующий, третий раздел заключает в себе психологическую реакцию на внезапное пробуждение. В нем раскрыто состояние оцепенения и опустошения, в котором смешиваются реальность и сон.

Резкий темповый сдвиг (*Schnell* — *Langsam*), который происходит в третьем разделе, создает впечатление некоторой рефлексирующей заторможенности. Впечатлению заторможенности и оцепенения способствует также педальный тон пустых октав в верхнем голосе фортепианной партии.

151

Ф. Шуберт. «Весенний сон»
из цикла «Зимний путь»

Langsam (Медленно)

Но кто же там цве_та _ ми у_кра_сил мне ок_на все?
Doch an den Fen_ster_schei_ben, wer mal_te die Blät_ter da?

Взаимопроникновение куплетной и сквозной строфической форм может осуществляться также на основе преобразования запевно-припевного принципа, специфического для куплетной песни, на основе сочетания всё время обновляющегося запева и неизменного припева. В этом случае преобразования запева подчинены логике сквозного развития формы, неизменные же припевы — логике куплетности. Схематически такой тип формы можно представить так: **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. Примером такого рода взаимодействия закономерностей сквозной строфической



и куплетной формы может служить песня Даргомыжского «Старый капрал» (слова П. Беранже, пер. В. Курочкина). Драматургия этой песни основана на развитии и обновлении музыки запевов и неизменном возвращении припева («В ногу, ребята, раз, два!»). Оба принципа имеют глубокую психологическую обоснованность и в совокупности раскрывают драматическую ситуацию песни.

Преобразования музыки запевов складываются в единую драматическую линию, отражают психологический процесс постепенного отключения 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 всё 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 отметить, что припев вводится каждый раз неожиданно.

152a

А. Даргомыжский. «Старый капрал»

Темп весьма умеренный немного скорее

Вот о_на, служ_ба сол_да_та!.. В но_гу, ре_бя_та! раз! два!



6

Темп весьма умеренный поскорее

Тень им_пе_ра_то_ра вста_ла!.. В но_гу, ре_бя_та! раз! два!

p *sf*

B

Медленно

скорее

Вы_мо-лит мир мне у бо_га!.. В но_гу, ре_бя_та!.. раз! два!

Запев подчеркнуто остается недосказанным, обрывается как раз в тот момент, когда память героя прикасается к самому сокровенному, чем 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 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, типичных для трехчастной формы в инструментальной музыке, эта тематическая общность разделов может отступать на второй план. На первый же план выдвигается принцип сквозного обновления материала, усиливающего контраст с другими разделами.

Именно поэтому в такого рода формах во всех трех разделах возможны резкие и неожиданные темповые сдвиги (и прежде всего на границе второго и третьего разделов), 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».

Три раздела романса-монолог 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 романса — интонация упрека (трехтактный мотив на словах «Забыть так скоро, боже мой»), которая пронизывает все его разделы, в каждом из них приобретая новый смысл, новую эмоциональную окраску (см. пример 153 на с. 231). Какие же музыкальные изменения приходят с этой интонацией и заставляют нас воспринимать ее всё время по-новому?



153

П. Чайковский. «Забыть так скоро»

Moderato

За-быть так ско-ро, бо - же мой,

Так, в переходном участке среднего раздела прежде пластичная, уравновешенная и закругленная начальная фраза романса дробится на короткие декламационные мотивы, выразительность которых усилена скорбной интонацией «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).

154

П. Чайковский. «Забыть так скоро»

Moderato

За-быть так ско-ро, бо - же мой,

За-быть так ско-ро, за-быть так ско-ро,

так ско-ро!

В третьем разделе начальная фраза предстает опять в совершенно преобразованном виде, несмотря на то, что ее звуковысотные контуры сохраняются. Изменяются прежде всего лад (минор) и темп произнесения слова (вместо сдержанности — открытое смятенное чувство). 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 (см. пример 155 на с. 232).



155

Allegro

П. Чайковский. «Забыть так скоро»

За-быть лю-бовь, за-быть меч-ты, за-быть те-клят-вы

В этом разделе речь героини становится прерывистой и взволнованной, в коротких мотивах выявляется совершенно иное качество интонации: впервые звучат активные восходящие затактовые обороты.

Именно благодаря рельефной, отчетливо выявленной мелодической узнаваемости начала романса и первой фразы его заключительного раздела, последний и воспринимается как своеобразная динамическая реприза с трансформацией исходной музыкальной темы-тезиса.

Однако объяснение композиции этого монолога только как 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, присущего романсу. Закономерности сквозного развития формы проявляются здесь именно в «трехчленном» контрасте разделов, каждый из которых существенно отличается по настроению, по развитию материала, по фактуре, темпу, ладовому и гармоническому оформлению.

Так, строгая аккордовая фактура, неторопливое развертывание мелодии, всё время вращающейся в кругу неизменных, бесстрастных повторов, во многом определяют задумчиво-повествовательный тон всего первого раздела романса.

156

П. Чайковский. «Забыть так скоро»

За-быть так ско-ро, за-быть так ско-ро!



Второй раздел монолога, посвященный воспоминаниям героини о минувшем счастье, значительно отличается от предыдущего характером музыки. От скупой и сдержанной интонации упрека не остается и следа — мелодия начинает звучать широко и привольно, особую выразительность приобретают распевные затакты в объеме сексты, закругленность каждой фразы.

Фактура в этом разделе сразу оживает и одухотворяется. Это проявляется и в оживлении ритмической пульсации, и в полифонизации ткани: открытая и устремленная вокальная фраза сразу же имитационно подхватывается сопровождением и ведет вместе с ним упоительный и самозабвенный дуэт.

157

П. Чайковский. «Забывать так скоро»

Andante

Третий раздел формы — взволнованная и страстная реакция на воспоминание о былом. Несмотря на мелодическую связь первых мотивов 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. Характерное для первых двух разделов формы замедленное, как бы нарочито сдерживаемое развитие, в третьем — словно прорывается, становится стремительным и чрезвычайно насыщенным.

158

П. Чайковский. «Забывать так скоро»

Allegro

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 отчаянье и протест героини звучат с 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 контрастных 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 является кодой-обрамлением. Наиболее широко распространенный тип такого рода смешения сквозного строфического обновления материала и репризности представляет собой трехчастная форма с многострофной серединой, в свою очередь членищейся на несколько относительно самостоятельных и завершенных разделов. Примерами могут служить песня Мусоргского «Сиротка» (слова композитора) 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: первая 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 и шестая строфы («Нет моей силушки», «С голоду смерть страшна»).

В песне же Шумана середина трехчастной формы состоит из двух разделов и охватывает две поэтические строфы («Звучит мне голос любимый» и «Уснуть хочу навеки»).

Таким образом, если смене поэтических образов в чередовании строф соответствует существенное изменение музыкального материала, то музыкальное развитие в целом подчиняется принципу непрерывного обновления, то есть принципу сквозных форм. Когда же, несмотря на репризное оформление, мы воспринимаем в форме не три, а большее количество разделов, то 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.

Чертами репризной трехчастности, вариантно-строфической формы и сквозного развития отмечен романс Глинки «Я помню чудное мгновенье». Схематически форма этого романса может быть выражена следующим образом: **ab cd a₁a₂**.

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 заключительность 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 строф, не позволяет определить эту форму как сложную трехчастную, а заставляет отнести это произведение к типу смешанных форм.

Глава 4. Сложные формы

§ 1. СЛОЖНАЯ ТРЕХЧАСТНАЯ ФОРМА

Сложной называется репризная трехчастная форма, в которой структура составляющих ее крупных разделов сложнее периода. Обычно это простая двухчастная или трехчастная форма. Статус сложной формы определяется прежде всего строением ее первого раздела, функцию которого в инструментальной музыке могут выполнять не только простая двух- и трехчастная форма, но также сонатная и вариационная.

В вокальной музыке XVII — первой половины XVIII веков разновидностью сложной трехчастной формы является *ария да саро*⁵⁵.

Согласно музыкальной эстетике эпохи барокко ария да саро была воплощением аффекта — гнева, скорби, радости и т. д. И репризный

⁵⁵ Да саро (*итал.* — с начала) означает точный повтор раздела.



повтор крупного раздела, как и характерные для барочной арии многократные повторы отдельных слов, фраз, строф внутри разделов, служили средством усиления, утверждения аффекта.

Текст арии *da caro* содержит две строфы: **А** (соответствует первому и репризному разделам) и **В** (соответствует среднему разделу). В зависимости от содержания текста, отражающего единый аффект или его смену во второй строфе, середина либо развивала интонации первой части, либо строилась на новой контрастной теме. Ария открывалась развернутым вступлением — оркестровым ригурнелем на теме первой части, повторяющимся далее по окончании каждой из частей.

Примером арии *da caro* с контрастной серединой является № 9 из оратории Генделя «О радости, печали и мудрости»⁵⁶ (по стихотворениям Дж. Мильтона). Это ария аллегорического персонажа, олицетворяющего один из четырех человеческих темпераментов — Меланхолию, означающую окрашенное печальными размышлениями восприятие мира. И не случайно текст крайних частей арии содержит это ключевое слово: “sweet bird, that shun’st the noise of folly, most musical, most *melancholy*!..” (дословно: «милая птичка, избегающая шума глупости, самая музыкальная, самая *меланхоличная*!)). Основной образ мажорной первой строфы (D-dur) — сладостное и одновременно печальное пение соловья («Поет он там в дубраве дальней всех сладостней и всех печальней»). Его отражением в развернутом ригурнеле становятся трели, разнообразные пассажи в партиях инструментов барочного оркестра (флейты, струнных, чембало), подражающих соловьиным руладам. Этот материал сопровождает первую часть арии — диалог солиста (сопрано) и оркестра. Вначале вокальная партия, подобно речитативу, точно следует ритму и синтаксису текста, но постепенно и в ней появляются виртуозные пассажи-фиоритуры (см. пример 159 на с. 237).

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 одноименным минором (d-moll), появляется выразительная ариозно-декламационная мелодия с хроматическим восхождением к кульминации. Экспрессия мелодической линии оттеняется строгостью мерных, ритмически остигатных аккордов сопровождения, напоминающих поступь сарабанды (см. пример 160 на с. 237).

⁵⁶ *Итал.*: «L’Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato», буквально — «Веселый, Печальный и Умеренный»).



159

Г. Ф. Гендель. «О радости, печали и мудрости».

№ 9

Andante

по _ ет, по _ ет он там, в ду_бра_ве

даль_ней, всех сла_дост_ней и всех пе_чаль_ней

160

Г. Ф. Гендель. «О радости, печали и мудрости».

№ 9

Larghetto

У_молк_нет песнь, — я но_вой жду; ти_хо вдаль бре_дя, гля_жу, как в зе _

_нит плы_вет лу_на, как в зе_нит плы_вет лу_на, как в зе_нит плы_вет лу_на



Тематический контраст середины подчеркнут сменой темпа и размера: А — Andante $\frac{4}{4}$, В — Larghetto $\frac{3}{4}$, А (da capo). Контраст проявляется и в структуре разделов: первый раздел и реприза — тонально замкнутая строфическая форма; середина — тонально разомкнутая, модулирующая (d-moll – a-moll), по структуре подобна свободному аккомпанированному речитативу⁵⁷.

Другой вариант формы арии da capo характерен для духовных кантат и пассионов И. С. Баха. Он отличается интонационным единством, отсутствием контраста между разделами формы. Середина арии сохраняет темп, размер, фактуру начала. Текст такой арии воплощает один аффект, одно состояние, которому подчинено музыкальное развитие.

Разделы барочной арии da capo излагаются в строфической форме. Это может быть варьированная строфа, в которой повтор текста сочетается с обновлением в музыке (*a a*), а само развертывание следует модели инструментальной старинной двухчастной формы⁵⁸. Строфы внутри раздела отделяются оркестровыми ритурнелями (как это происходит в крайних частях арии Меланхолии из оратории Генделя).

Раздел может представлять собой сквозную строфическую форму, где каждое последующее музыкальное построение, соответствующее повтору текста, является мелодически новым продолжением предыдущего. Примером такого сквозного мелодического развития является ария № 10 из «Страстей по Матфею» Баха.

Вне зависимости от характера материала, контрастного или неконтрастного началу, середина арии da capo всегда звучит менее устойчиво, чем крайние разделы. Это обусловлено активным модуляционным развитием, тональной разомкнутостью среднего раздела, который нередко заканчивается на доминантовой гармонии. Всё это придает середине арии da capo развивающий характер, функционально подчиняя ее крайним разделам.

Изменения в репризном разделе арии возникают в тех случаях, когда первая часть модулирует в тональность доминанты, а реприза возвращает движение в исходную тональность, как, например, в № 11 и № 63 из «Страстей по Иоанну» И. С. Баха.

Характерным для арии da capo приемом изменения репризы, не фиксируемым в нотном тексте, была импровизация певца — колорирование

⁵⁷ О речитативе *accompagnato* см. часть IV «Опера», глава 1, § 1.

⁵⁸ Первый раздел старинной двухчастной формы модулирует из исходной тональности в доминантовую или параллельный мажор, второй — из доминантовой / параллельного мажора возвращается в исходную. Масштабы музыкальных строф варьируются, их одинаковые / сходные начала имеют разные продолжения.



(украшение) мелодии в репризе. Об этом пишет Г. Аберт в 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»⁵⁹.

Во второй половине XVIII века, в эпоху Гайдна и Моцарта, разделы арии *da saro* излагаются не только в строфической форме, но и в иных, типичных для музыки венских классиков. Так, например, в арии Симона из первой части оратории Гайдна «Времена года» крайние разделы написаны в простой двухчастной форме.

В оперных ариях и камерно-вокальной музыке XIX–XX веков сложная трехчастная форма встречается редко. Ее примеры — ария и романс Ратмира из оперы Глинки «Руслан и Людмила»⁶⁰. Использование этой формы у Глинки не случайно: свойственные ей масштабная развернутость, достаточная устойчивость, замкнутость отвечают «восточному покою» характера Ратмира, состоянию погруженности в грезы в арии «Чудный сон живой любви» и томной неги в романсе «Она мне жизнь». Крайние разделы арии и романса Ратмира в обоих случаях представляют собой простую трехчастную форму с тональной репризой. Средние разделы интонационно близки крайним, однако яркие тональные сдвиги на грани разделов (*Es-dur* – *H-dur* в арии и *Des-dur* – *A-dur* в романсе) подчеркивают контраст сопоставления. Обе середины являются эпизодами — свободными разомкнутыми построениями, связанными с репризой переходом⁶¹.

Редкий пример сложной трехчастной формы с серединой-эпизодом в камерной вокальной музыке — романс Глинки «Песнь Маргариты» (на текст из трагедии И. Гете «Фауст»). В первой части (*h-moll*, простая двухчастная форма) ламентозные интонации нисходящих секунд, ритмическая оstinatность, монотонность мелодии передают состояние глубокой тоски, покорности судьбе («Тяжка печаль и грустен свет. Ни сна, ни покоя мне, бедной, нет»; см. пример 161 на с. 240).

⁵⁹ Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 1. Кн. 1. М., 1987. С. 242–243.

⁶⁰ В книге В. А. 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».

⁶¹ Сложная трехчастная форма с серединой типа трио, характерная для инструментальной музыки (например, для жанровых частей — менуэта, скерцо — сонатно-симфонического цикла), вокальной музыке не свойственна.



161

М. Глинка. «Песнь Маргариты»

Andante



Однако за внешним оцепенением скрывается внутреннее напряжение, отчаяние, которое отражено в заключительном предложении двухчастной формы. Повтор текста сопровождается здесь изменением мелодии, предвосхищающим главную кульминацию в репризе романса: нисходящие секунды становятся восходящими, фраза «Ни сна, ни покоя мне, бедной, нет» звучит дважды, достигнув в конце мелодической вершины — g^2 .

Средний раздел, текст которого рисует радужный мир грез, контрастирует началу. Минор сменяется мажором (D-dur) с последующей цепью отклонений в далекие «ирреальные» мажорные тональности F-dur, B-dur. Развитие мелодии, форма средней части — разомкнутое, свободное модулирующее построение (эпизод) — отличаются неустойчивостью. Начинаясь зыбкими, разорванными паузами мелодическими оборотами («За ним гляжу я, за ним хожу. Его ищу я, не нахожу...»), эпизод завершается пластичной ариозной фразой («и сладкие речи как говор струй»), обретающей тональный центр — B-dur. В этот момент меняется фактура сопровождения: вместо неустойчивых синкопированных аккордов начала эпизода возвращается романсовая фигурация из первой части. Но светлая иллюзия длится лишь миг: окончание мажорной фразы истает на длительно выдержанном терцовом тоне B-dur, энгармоническая модуляция (через увеличенное трезвучие) возвращает h-moll репризы.

В репризе изменения происходят во второй части простой двухчастной формы. На словах «зачем не могу я за ним лететь, любить и млет, и в поцелуе с ним умереть» в трагическом образе «Любовь-Смерть» находит открытый эмоциональный выход внутреннее напряжение, которым пронизана музыка романса. Начало второй части варьирует интонации среднего раздела сложной трехчастной формы: задыхающиеся, взволнованные декламационные обороты (включающие уменьшенную квинту и септиму) на фоне синкопированных аккордов звучат крайне обостренно.

Кульминация — фраза «и в поцелуе с ним умереть» — выделена гармонией неаполитанского сектаккорда. Аккорд «останавливает» фигурации аккомпанемента, а затем умолкает, из-за чего вся фраза (с ремаркой *a piacere*) приближается к речевой декламации. Замена минорной тоники мажорным трезвучием в конце романса вызывает ассоциации с трагически просветленным H-dur коды первой части Шестой симфонии и увертюры-фантазии «Ромео и Джульетта» Чайковского.



§ 2. СЛОЖНАЯ ДВУХЧАСТНАЯ ФОРМА

Сложной двухчастной называется форма, каждый раздел которой представляет собой построение сложнее периода. В вокальной музыке она встречается чаще всего как форма арии, ансамбля в опере и оратории⁶². Предпосылкой ее возникновения является определенный тип текста, содержащий сопоставление контрастных состояний (аффектов). В музыке контраст отражен сопоставлением двух тематически самостоятельных разделов (**А В**). Строение разделов сложной двухчастной формы не регламентировано, и в целом форма отличается структурной свободой, индивидуальным решением в каждом конкретном случае.

Характерная черта сложной двухчастной формы — смена темпа, размера, нередко тональности на границе разделов **А** и **В**. Такая смена свойственна циклическим формам инструментальной и вокальной музыки, где она происходит на грани частей, составляющих цикл (сонаты, сюиты, симфонии, вокального цикла). Вследствие этого сложная двухчастная форма совмещает в себе черты одночастной и циклической форм. Однако ее разделы, в отличие от частей цикла, несамостоятельны: в разомкнутом первом разделе — недостаточность заключения, второй нередко подобен коде на новом материале.

В камерной вокальной музыке сложная двухчастная форма встречается редко. Один из примеров — песня Бетховена «Аделаида» (слова Ф. Матиссона). Ее стихотворный текст — любовная лирика, в которой слышны романтические «вертеровские» мотивы. Первый раздел песни — это «грезы любви», когда весь мир и природа ассоциируются с образом возлюбленной. В поэтическом тексте второго раздела — переход от светлых пейзажных ассоциаций к образу-символу единства любви и смерти (цветок, выросший из сердца героя стихотворения, на его могиле). Каждая строфа заканчивается рефреном — возгласом «Аделаида!». Разделы контрастируют друг другу темпом: **А** – *Larghetto*, **В** – *Allegro molto*. Повторы строф текста сочетаются с изменениями в музыке.

Структура раздела **А** (текст *а в в с с*, музыка *а в в₁ с с₁*) соединяет черты сквозной строфической и сонатной формы. Три начальные музыкальные строфы составляют сонатную экспозицию: *а* — изложение главной темы в основной тональности B-dur; *в* — связующая часть, подготавливающая переход в тональность доминанты; *в₁* — побочная тема в тональности F-dur. Третья и четвертая музыкальные строфы *с с₁* — модулирующая разомкнутая разработка.

⁶² Многочисленные примеры сложной двухчастной формы в оперных ариях и ансамблях приведены в книге В. А. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений. Сложные формы».



Раздел строится на развитии песенной темы (*a*) первой строфы («Друг твой бродит один в садах весенних»), состоящей из трех фраз с дополнением — повтором возгласа «Аделаида!».

162

Л. ван Бетховен. «Аделаида»

Larghetto

Друг твой бро - дит о - дин в са - дах ве - сен - ных, неж - ным
Ein - sam wan - delt dein Freund im Fröh - lings - gar - ten, mild vom

чуд - ным си - я - нием о - за - ре - н - ный, свет сквозь вет - ки дро - жа - щие стру -
lieb - li - chen Zau - ber - licht um - flos - sen, das durch wan - ken de Blü - ten zwei - ge

- ит - ся, А - де - ла - и - да! А - де - ла - и - да!
zit - fert, A - de - la - i - de! A - de - la - i - de!

Во второй (*b*) и третьей (*b*₁) музыкальных строфах интонации становятся взволнованными, декламационными («В ярком зеркале рек, в снегах альпийских, в облаках золотистых»). Вторая строфа завершается отклонением в C-dur (D / F-dur), третья звучит в F-dur. В следующих «разработочных» строфах (*c* *c*₁) появляются далекие тональности Des-dur, Ges-dur, разомкнутая последняя строфа (*c*₂) завершается на D₇ / b-moll. Интонация заключительного возгласа-рефрена «Аделаида!» в строфе *c*₁ изменяется, звучит неустойчиво, в гармонии появляются уменьшенные септаккорды. Из восторженно-утвердительной она превращается в настойчивую мольбу «услышь меня!» Это момент наивысшего эмоционального напряжения, разрешение которого наступает в экстагической ликующей B-dur'ной теме второго раздела («О чудо! О чудо! На моей могиле из пепла моего сердца будет цвести цветок»; см. пример 163 на с. 243).

Интонационное родство новой темы (*d*) с первой частью проявляется в юбилейных распевах оборота нисходящей секунды с задержанием, характерного для начальной темы (*a*). Нисходящие, направленные к тонике кадансовые мелодические фразы, завершающие предложения периода, симметрия, квадратность строения, кадансирующие дополнения к периоду — всё это подчеркивает заключительный, устойчивый



163

Л. ван Бетховен. «Аделаида»

Allegro molto

характер звучания новой темы. Форма раздела **В** — вариантно повторенная двухчастная музыкальная строфа ($d\ d_1$). Но, если в разделе **А** развитие строилось на постоянном интонационном обновлении, то во втором разделе оно сочетается с повтором: изменена только первая часть двухчастной строфы, она звучит в одноименном миноре (b-moll); вторая, мажорная часть строфы, повторена, подобно припеву, без изменений. Заключительный характер усилен и обширной кодой.

По-иному разворачивается сложная двухчастная форма в другом вокальном произведении Бетховена — «Песнь покаяния» (из цикла «Шесть духовных песен на слова К. Ф. Геллерта»). В тексте религиозно-морализующего характера противопоставлены две идеи: раскаяние, сожаление о греховности прожитой жизни (**А**) — и стремление к добру, обретению внутреннего покоя (**В**). Первый раздел (Adagio, a-moll, $\frac{3}{4}$) образует простую трехчастную форму (текст $a\ b\ c\ d$, музыка $a\ b\ a_1\ a_2$). Его тема включает речитативные (т. 4–5), декламационные обороты (нисходящие скачки на септиму в т. 7–8, 10–11), подчеркивающие отдельные слова текста. Малосекундовые концовки фраз усиливают оттенок *lamento*, соответствующий эмоции раскаяния, сожаления (см. пример 164 на с. 244).

Свобода строения начального периода, излагающего тему, проявляется в речевой асимметрии синтаксиса, неквадратности фразовой структуры мелодии. Заключительная фраза в репризе первого раздела (a_1) расширена движением к кульминации на словах «Дай силы мне достойно жить». Кода-дополнение (a_2) разомкнута, неустойчивые окончания ее фраз опираются на гармонию доминанты a-moll.



164

Л. ван Бетховен. «Песнь покаяния»

Poco adagio

Ли — ста — ю вновь сво — ей я жиз — ни по — весть. О,
 An — dir al — lein, an — dir hab' — ich ge — sün — digt und

сколь я гре — шен был и слаб! Су — ди ме — ня, ты мой су — дья, о
 ü — bel oft vor dir ge — tan. Du siehst die Schuld, die mir den Fluch ver —

со — весть! И пред то — бой про — стерт я, слов — но жал — кий раб.
 — kün — digt; sieh, Gott, auch mei — nen Jam — mer, mei — nen Jam — mer an.

Во втором разделе (*Allegro*, A-dur, $\frac{3}{4}$) начальный оборот первого раздела обретает гармоническую и метрическую устойчивость, становясь истоком мажорной гимнической песенной мелодии (см. пример 165 на с. 245). Форма раздела **В** — куплетно-вариационная, каждый куплет — простая двухчастная форма.



165

Л. ван Бетховен. «Песнь покаяния»

Allegro, ma non troppo

Мелодическая устойчивость, четкая квадратная периодическая структура куплета, повторенного трижды (с юбилейным варьированием в сопровождении), определяют заключительный характер второго раздела. В итоге связь разделов возникает не только на основе интонационного родства, но и контраста в изложении материала: неустойчивого, близкого речитативу *assomagnato*, в разделе А — и устойчивой «арии» в куплетной форме в разделе В.

Сложная двухчастная форма в камерной вокальной музыке может быть связана с текстом, не содержащим резкого эмоционального контраста, как, например, в песне Шуберта «Любопытство» из цикла «Прекрасная мельничиха» (см. пример 166 на с. 246).

Текст песни передает тонкие эмоциональные оттенки состояния надежды, томления. Музыка обоих разделов сложной двухчастной формы выдержана в одной тональности (H-dur), темп варьирует нюансы медленного движения: А — *Langsam* (медленно), В — *Sehr langsam* (очень медленно). Однако смена размера (А — $2/4$, В — $3/4$), фактуры, характера мелодии создают контраст, хотя и достаточно мягкий, сглаженный.



166

Ф. Шуберт. «Любопытство»

из цикла «Прекрасная мельничиха»

Langsam (Медленно)

Ни звез-ды, ни цве-точ-ки не спра-ши-ва-ю я, о -
 Ich fra-ge kei-ne Blu-me, ich fra-ge kei-nen Stern, sie

— ни объ-яс-нить мне не мо-гут, что так то-мит ме-ня.
 Kön-nen mir al-le nicht sa-gen, wass ich er-führ' so gern.

Форма песенной темы первого раздела («Ни звезды, ни цветочки не спрашиваю я») — двойной модулирующий период (H-dur – Fis-dur). Во втором разделе («Любви моей источник, как нем ты нынче стал»), изложенном в простой трехчастной форме, появляются более сложные нюансы. Это и светотень одноименных тональностей в первой фразе (H-dur – h-moll), и 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».

167

Ф. Шуберт. «Любопытство»

из цикла «Прекрасная мельничиха»

Sehr langsam (Очень медленно)

Люб-ви мо-ей ис-точ-ник, как нем ты нын-че стал,
 O, Bäch-lein mei-ner Lie-be, wie bist du heut' so stumm!

В камерной вокальной музыке русских композиторов пример сложной двухчастной формы — песня Даргомыжского «Тучки небесные». Ее первый раздел (Andante) — это варьированная строфа, в мелодии которой слышны интонации русской протяжной песни (обилие внутрислоговых распевов, свобода ритмического рисунка). Второй раз-



дел (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 цикла Мусоргского «Песни и пляски смерти» (слова А. Голенищева-Кутузова). Музыка ее первого раздела (Moderato, $\frac{2}{4}$) пронизана ощущением истомы, болезненного наслаждения, которое рождено и предсмертным томлением, и негой весенней ночи. Вокальная линия опирается на неустойчивые мелодические интервалы (уменьшенной септимы и квинты), гармония — на неустойчивые созвучия (уменьшенное трезвучие и уменьшенный септаккорд, D_7 , D_9 , большой мажорный септаккорд), «повисающие» неразрешенными. Тоники (e-moll, a-moll) лишь слегка «просвечивают» сквозь пелену завораживающих красотой звучания аккордов. Всё это, вместе с разомкнутостью формы, превращает первый раздел во вступление ко второй части — собственно серенаде-колыбельной, которую поет сама Смерть (L'istesso tempo, alla breve, $\frac{6}{8}$). Здесь появляется устойчивая, тонально определенная песенная тема (es-moll), она развивается на обширном пространстве вариантно-строфической формы. И в крупном масштабе (строф), и в малом (фраз, предложений) серенады акцентируется монотонная повторность: это и оstinатные повторы мелодико-ритмических и гармонических оборотов, и «магическое» притяжение к квинтовому тону *си-бемоль* в мелодии и тоническому аккорду в гармонии.

§ 3. РОНДО

Рондо называется форма, основанная на чередовании неоднократно возвращающегося раздела (рефрена) с другими разделами (эпизодами). Наименьшее возможное количество разделов рондо — пять: три проведения рефрена и два эпизода (**ABACA**). 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 содержания поэтического текста, а также характерными чертами развития, отличающими вокальную музыку. Количество разделов вокального рондо зависит от количества строф текста. Тональные отношения рефрена и эпизодов не регламентированы. В музыке вокального рондо нередко проявляется отчетливо выраженное интонационное родство рефрена и эпизодов, а также и самих эпизодов.

Форма рондо — одна из часто встречающихся в оперных ариях. Рассмотрим примеры из опер Глинки: рондо Антонида из I действия «Жизни за царя» и рондо Фарлафа из «Руслана и Людмилы».



Рондо Антонида входит в состав сложной двухчастной формы арии: первая (вступительная) часть — минорная каватина (*Andante, f-moll, 2/4*), вторая часть — мажорное рондо (*Allegro grazioso assai, As-dur, 4/4*). Текст и музыка рондо передают настроение светлого ожидания. Эпизоды строятся на продолженном мелодическом развитии легкой радостной темы рефрена. Оба они представляют собой свободные модулирующие построения (первый: *Es-dur – c-moll*, второй: *Des-dur – f-moll*), которые завершаются одинаковыми распевными минорными элегическими фразами, интонационно родственными началу каватины (пример 168). Подобие окончаний усиливает «параллелизм», сходство эпизодов⁶³.

168

М. Глинка. «Жизнь за царя».

I д.



В рондо Фарлафа («Близок уж час торжества моего») 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 речитации на одном звуке. Всё это, вместе с повтором оstinатной ритмоформулы, передает интонацию речи упивающегося ликованием рыцаря Фарлафа.

169

М. Глинка. «Руслан и Людмила».

II д.

Vivace assai
f Фарлаф

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.

⁶³ Прием одинакового окончания эпизодов рондо встречается в арии Фигаро («Мальчик резвый») из оперы Моцарта «Женитьба Фигаро». В целом эпизоды арии контрастны друг другу, однако их текст (вторая и четвертая строфы) завершается одними и теми же словами («Распростишься ты с кружевами, и с венками, и с цветами, с помадой, с духами!»), что влечет за собой повтор в музыке, подобный припеву.



В таком ярко комедийном характере выдержаны рефрен, первый и третий эпизоды, развернутая кода рондо.

Приведем схему рондо Фарлафа:

А	В	А	С	А	Д	В	А	Кода
Близок уж час	Людмила, напрасно	Близок уж час	Руслан, забудь ты о Людмиле!	Близок уж час	В заботах, тревоге	Людмила, напрасно	Близок уж час	
F-dur	d-moll	F-dur	B-dur	F-dur	h-moll	d-moll	F-dur	

Все разделы сопоставлены друг с другом без связок-переходов. Наиболее контрастен рефрену второй эпизод (С): здесь исчезает оstinatная ритмоформула, мелодическая линия становится более пластичной.

170

М. Глинка. «Руслан и Людмила».

II д.

Vivace **Фарлаф**

Рус_лан, за_буди ты о Люд_ми_ле! Люд_ми_ла,

же_ни_ха за_буди! При_мыс_ли об_ла_дать княж_ной серд_це ра_дость

о_щу_ща_ет и за_ра_не_е вку_ша_ет сла_дость мес_ти и люб_ви.

Третий эпизод (Д), вокальная партия которого выдержана в характере буффонной скороговорки, связан с вторым эпизодом материалом оркестрового сопровождения — решительной «хвастливой» инструментальной темой, предвещающей эпизод С (см. пример 171 на с. 250).

Эта связь обусловлена сюжетной логикой текста, поскольку оба эпизода начинаются обращением к Руслану: «Руслан, забудь ты о Людмиле» (С); «В заботах, тревоге, досаде и грусти скитайся по свету, мой храбрый соперник» (Д). Сюжетная логика приводит и к повтору первого эпизода (В) после третьего, поскольку первый — 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 всего рондо, доводит до гиперболических масштабов прием



171

М. Глинка. «Руслан и Людмила».

II д.

Vivace
Фарлаф

mf В за -

f *pizz.*

- бо - тах, тре - во - ге, до - са - де и грус - ти

mf

остинатных повторов отдельных фраз, предложений в тексте и в музыке. Это 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 разделов. Примером может служить «Болтуня» Прокофьева (слова А. Барто). Это девятичастное рондо, в основе которого — комическое сопоставлении двух интонационно контрастных типов речи героини стихотворения А. Барто — «пай-девочки» Лиды: преувеличенно «благодарной» речи в рефрене («Это Вовка выдумал, что болтуня Лида, мол...»); см. пример 172а на с. 251) и захлебывающейся скороговорки в эпизодах («Драмкружок, кружок по фото...»; см. пример 172б на с. 251).

Интонация эпизодов с головой выдает болтушку Лиду. Контраст «чинно распетой» мелодии рефрена и речитации-скороговорки эпизодов подчеркнут темповым сдвигом: Moderato (рефрен) — Allegro (эпизоды). По масштабам эпизоды значительно превышают рефрен, изложенный в форме «правильного» восьмитактного периода повторного строения. Эпизоды представляют собой варианты куплетной формы, в музыке и тексте которых многократно возвращаются одни и те же фразы: Лида тараторит без умолку, беспрерывно повторяя одно и то же. В первом эпизоде два куплета, состоящие из предложений. Первый куплет —



172a

С. Прокофьев. «Болтунья»

Moderato

Э _ то Вов_ка вы _ ду_мал, что бол_ту_нья Ли_да, мол...

А бол_тать-то мне ког_да? Мне бол_тать-то не ког_да.

простая трехчастная форма (*а в а*); второй (*а в в₁*) завершается вариантным повтором середины (*в₁*) с постепенным замедлением темпа: болтушка Лида постепенно «выдыхается».

172б

С. Прокофьев. «Болтунья»

Allegro

Драм_кру_жок, кру_жок по фо_то, хор_кру_жок—мне петь о _хо_та!

За кру_жок по ри _со _ва_ню то_же все го _ло _со _ва_ли...

Во втором эпизоде три куплета, каждый из которых двухчастен (*а в, а с, а в*); во втором куплете вторая часть меняется вместе с текстом.

172в

С. Прокофьев. «Болтунья»

Allegro

А у нас у_чи_тель стро_гий. Он се_год_ня на у _ро_ке

объ_яс_нял на_счет Я_по_ньи. «Вы спро_си_те, кто не по_нял.»



В третьем эпизоде два двухчастных куплета, во втором изменена вторая часть (*а в, а в₁*).

172г

С. Прокофьев. «Болтунья»

Allegro

Я те-перь до ста - ро - сти в на-шем клас-се ста - ро-ста.

До че - го мне хо - чет - ся стать, ре - бя - та, лет-чи-цей!

В последнем, четвертом эпизоде несколько раз повторяется вторая часть куплета. Мальчик с улицы поддразнивает Лиду: «Он говорит: „Иди сюда, я тебе ириску дам“», она же сопротивляется соблазну бросить уроки: «А я говорю: „У нас нагрузки по-немецки и по-русски“».

172д

С. Прокофьев. «Болтунья»

pp *dolce*

Он го-во-рит: «И - ди сю-да, я те - бе и - ри - су дам». А

я го-во-рю: «У нас на-груз - ки по- не-мец - ки и по- рус-ски...»

Ее фраза звучит при повторах всё выше и «отчаяннее» — сначала от *gis*¹, затем от *cis*² и от *e*², пока не исчезает вовсе, означая, что благие намерения потерпели крах.

Тональные соотношения разделов основаны на характерных для Прокофьева полутоновых и большетерцовых сдвигах:

A	B	A₁	C	A₂	D	A₃	F	A
G-dur	G-dur	As-dur	E-dur	C-dur	As-dur	As-dur	E-dur	G-dur

Несмотря на тематический и тональный контраст рефрена и эпизодов, на отсутствие специальных связующих построений (кроме двутактного вступления к последнему проведению рефрена), переходы между разделами возникают благодаря мелодической связи конца предыдущего с началом последующего. Так, тон *c*² связывает конец эпизода **B** с началом рефрена **A₁**, тон *as*¹ энгармонически превращается в *gis*¹ при переходе от рефрена **A₁** и **A₂** к эпизодам **C** и **F** и т. д. Интонационное родство



эпизодов, связь разделов посредством общих тонов объединяют в единое целое цепь контрастных куплетов «Болтуни».

В романсе Даргомыжского «Ночной зефир» (слова А. Пушкина) форма пятичастного рондо (АВАСА) отличается яркостью контрастов в сопоставлении не только рефрена и эпизодов, но и самих эпизодов между собой. Стремясь усилить театрально-сценический характер текста стихотворения Пушкина, Даргомыжский оттеняет вторую и четвертую поэтические строфы различным музыкальным материалом, в отличие от Глинки, в романсе которого на тот же текст они тематически одинаковы⁶⁴.

Прочтение пушкинского текста Даргомыжским и Глинкой заметно отличается с самого начала — в музыке рефрена. У Глинки это мажорная (F-dur, 6/8) тема в характере баркаролы, у Даргомыжского — сумрачная, минорная (c-moll, 6/8) тема, драматический оттенок которой привнесен композитором.

173 *Allegretto non troppo, lento* А. Даргомыжский. «Ночной зефир»

p

Ноч - ной зе -

- фир стру - ит э - фир

Рефрен становится в романсе Даргомыжского «декорацией» для действия, которое разворачивается в эпизодах: в первом — это появление «прекрасной испанки», во втором — обращенная к ней серенада.

⁶⁴ Форма романса Глинки «Ночной зефир» — простая трехчастная (а в а в а).



Самостоятельность мизансцен-эпизодов подчеркнута в романсе сменой лада, тональности, темпа, размера, паузами-ферматами, разграничивающими все разделы.

В первом эпизоде («Вот взошла луна золотая») музыка чутко оттеняет нюансы текста: из интонации начала эпизода, имитирующей приглушенную речь, рождается яркая, с прихотливым изгибом линии мелодия, сопровождаемая «quasi-гитарными переборами» в ритме болеро.

174

А. Даргомыжский. «Ночной зефир»

Allegro moderato

Вот взо_шла лу_на зла_та_я, ти _ ше... чу... ги_та_ры звон!

Второй эпизод («Сбрось мантилью, ангел милый») начинается с серенады — пластичной мелодии на фоне фортепианного сопровождения, подчеркивающего менуэтный характер темы.

175

А. Даргомыжский. «Ночной зефир»

Moderato

Сбрось ман_ти_лью, ан_гел ми_лый, и я_вись, как май_ский день.

В заключительном кадансе серенады внезапно появляются гитарные переборы (болеро) из первого эпизода, а вслед за ними в вокальной партии звучат и интонации темы «прекрасной испанки». Далее они смешиваются с интонациями серенады, всё более пылкими, просительными (при этом повторяется фраза «Сквозь чугунные перилы ножку дивную продень»). В итоге возникает иллюзия диалогической сцены, по ходу действия которой «кавалер» становится всё более настойчивым.



Тематическая связь контрастных эпизодов в романсе подчеркнута не только реминисценцией материала первого эпизода внутри второго, но также и тем, что оба эпизода заканчиваются одинаковым фортепианным ритурнелем на теме болеро. Это усиливает жанровый характер мизансцен, в которых куплет — как и полагается в серенаде — сопровождается отыгрышем. Одновременно ритурнель сопряжен с рефреном: заключительная тоника ритурнеля наступает с возвращением исходной темы.

§ 4. ВАРИАЦИИ

Вариационной называется форма, состоящая из экспонирования темы и следующих затем ее видоизмененных повторов. В инструментальной музыке сложились разные виды вариаций: *остинатные, строгие, свободные*. В вокальной музыке — это куплетно-вариационная форма⁶⁵ (в частности, *soprano ostinato*), а также вариации на *basso ostinato*.

Вариации на basso ostinato в музыке эпохи барокко — это слитные полифонические вариации, где, в отличие от циклических инструментальных вариаций, сама тема и каждая вариация не являются самостоятельными разделами. Темы *basso ostinato* часто имеют формульный характер: в основе басовой «формулы» лежит нисходящее (или восходящее) диатоническое или хроматическое движение от I к V ступени. Темы, основанные на нисходящем хроматическом движении (риторической фигуре *passus duriusculus*⁶⁶), связаны с музыкой, воплощающей аффект скорби, страдания (*lamento*). Яркими примерами таких остинатных вариаций, басовые темы которых содержат фигуру *passus duriusculus*, являются предсмертная ария Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Г. Перселла (пример 176) и хор *Crucifixus* («Распят») из Мессы *h-moll* Баха (пример 177).

176

Г. Перселл. «Дидона и Эней».

III д.

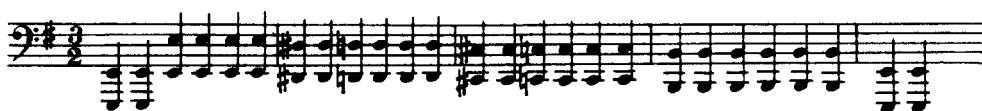
Grave e largo



177

И. С. Бах. Месса *h-moll*. *Crucifixus*

Poco adagio



⁶⁵ См. о ней в главе 3.

⁶⁶ *Passus duriusculus* (лат.) — жестковатый ход.



В вариациях на basso ostinato индивидуальность произведения обусловлена не столько формульной темой, сколько самим процессом варьирования — музыкальной тканью, которая располагается над басовой темой. Полифоническое взаимодействие двух пластов фактуры — неизменного баса и изменяющейся «надстройки» — определяет форму вариаций на basso ostinato в каждом конкретном произведении. Количество разделов в таких вариациях обычно не совпадает с числом проведений темы. Это происходит благодаря тому, что развитие в изменяющемся комплексе голосов, подчиненное структуре текста и более протяженному вокальному «дыханию», объединяет несколько проведений басовой темы в единую фазу движения.

Проследим этот процесс в арии Дидоны, где форма оstinатных вариаций совмещается со строфической формой, определяемой строением вокальной мелодии, ее протяженностью и цезурами текста. Гармонизованная тема basso ostinato является здесь фоном (basso continuo) для развертывания мелодии. Одиннадцать проведений g-moll'ной басовой темы группируются следующим образом:

I	II–V	VI–IX	X–XI
Оркестровое вступление	Первая и вторая строфы (текст <i>a a</i> , музыка <i>a a</i> ₁)	Третья и четвертая строфы (текст <i>b b</i> , музыка <i>c d</i>)	Оркестровое заключение

Характерно полифоническое несовпадение цезур в двух пластах фактуры. Мелодия первой и второй строф (“When I am laid in earth” — «Когда я лягу в землю») заканчивается вопросительным оборотом — остановкой на неустойчивом тоне (a^1 , в гармонии — D_7) раньше завершения басовой темы, окончание которой звучит кадансирующим оркестровым ритурнелем, досказывающим строфу. Начало третьей строфы — диалог голоса, повторяющего как заклинание слова “Remember me” («Помни меня») речитацией на тоне d^2 , и выразительных интонаций lamento в сопровождении. Следующая затем ариозная мелодическая фраза (“but ah!.. forget my fate” — «но ах!.. забудь мою судьбу») «преодолевают» кадансовое окончание басовой темы. Ее цезура (снова на неустойчивое — тон d^2 на гармонии D_6) приходится на второй такт очередного проведения басовой темы. В четвертой строфе (повторяющей текст третьей) начало мелодии сдвинуто на такт вперед относительно темы баса, и возглас “Remember me” — на интонации восходящей кварты $d^2 - g^2$, окрашенной гармонией VI_7^{+8} , — звучит кульминацией.



Два последних проведения образуют оркестровое заключение арии, в котором басовая тема сочетается по вертикали с интонациями *lamento* — имитациями во всех голосах оркестровой фактуры хроматического мотива «вздоха». В гармонии повтор интонации *lamento* создает экспрессивную цепь аккордов с задержаниями. Горизонтальное продвижение этого мотива «преодолевают» гармонический каданс темы и два ее проведения объединяются в одно.

Существенное значение в вариациях на *basso ostinato* приобретает и гармоническое варьирование. Так, в хоре *Crucifixus* из мессы *h-moll* Баха 13 проводений басовой темы представляют собой 13 вариантов гармонизации хроматического нисходящего тетрахорда от I к V ступени тональности *e-moll*. Гармоническое варьирование вступает во взаимодействие с приемами полифонического развития. В итоге возникает более крупный план формы — строфический, связанный с текстом, которому подчиняется комплекс верхних голосов (хор). Канонический текст обеих строф одинаков: “*Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, pasus et sepultus est*” («Распятый за нас при Понтии Пилате, страдавший и погребенный»).

Такты 1–4: оркестровое вступление — первое (аккордовое) проведение темы.

Такты 5–36: второе — девятое проведения темы, первая строфа.

Такты 37–53: десятое — тринадцатое проведения темы, вторая строфа.

Первая строфа развивается на основе мотетного принципа: звенья мотета (малые строфы) образуются имитациями во всех голосах интонационных оборотов, выделяющих отдельные слова, синтагмы текста. Так, первая малая строфа, звучащая дважды, строится на распеве главного слова “*Crucifixus*” секундовым мотивом *lamento*. Во второй малой строфе (т. 13–29, от слов “*etiam pro nobis*”) мелодические линии, соответственно объему текста, более развернутые, в них усиливаются внутрислоговые распевы. При этом цезуры в хоровых голосах и кадансы проводений басовой темы в оркестре не совпадают. Первый каданс на тонике во всех голосах возникает лишь в конце второй малой строфы (т. 29). Он оттеняет фактурный поворот от имитационной полифонии второй малой строфы к движению аккордами в третьей малой строфе, подчеркивающему смысловой акцент заключительных слов текста — “*passus et sepultus est*”. Строфа завершается неустойчивым вопросительным оборотом в партии сопрано и остановкой на доминантовой гармонии.



Начало второй большой строфы (т. 37–53) отделено цезурой-паузой в хоре. По сравнению с первой она сжата во времени: в ней отсутствуют повторы слов (кроме заключительных), внутри нее нет малых строф, она разворачивается слитно. В мелодико-линейном и гармоническом движении вторая строфа более напряженная, экспрессивная.

Ее начало, интонационно подобное первой строфе, обостряет ламентозный «вздых» опеванием I и V ступеней интервалом уменьшенной терции (примеры 178, 179 на с. 259):

178

И. С. Бах. Crucifixus

Линия каждого голоса становится протяженной, весь текст пропевадается на едином дыхании. В результате три проведения басовой темы объединяются в единое целое, кадансы преодолеваются, линейное разворачивание порождает необычные с точки зрения функциональной логики, крайне экспрессивные гармонические последования⁶⁷. Завершение мелодической линии (сопрано), варьирующее ритмоинтонацию конца первой большой строфы, подчеркивает кадансовую рифму: неустойчивому вопросительному обороту на гармонии доминанты e-moll «отвечает» устойчивый тонический каданс (с предъемом) во второй строфе.

⁶⁷ В десятом проведении возникают следующие гармонии: VI₆ – II₂ – II₆⁻⁸ / IV – II₆₅ – неаккордовое сочетание – VII₂ – IV₆ – II₇ / IV – VI / IV (на басу II ступени) – II₇ – V₉ / IV.



The image displays a musical score for J.S. Bach's 'Crucifixus' from the Mass in B minor. It consists of two systems of staves. Each system includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a grand staff for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are in Latin and are distributed across the vocal parts. The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more active, melodic line in the left hand, often using arpeggiated figures.

System 1:

Vocal parts: Cru - ci - fi - xus. E - ti -

Piano part: Accompaniment with arpeggiated figures.

System 2:

Vocal parts: - am pro no - bis sub Pon - ti - o Pi - la -

Piano part: Continuation of the accompaniment.

System 3:

Vocal parts: - fi - xus e - ti - am pro - no - bis sub Pon -

Piano part: Continuation of the accompaniment.

System 4:

Vocal parts: - ci - fi - xus

Piano part: Continuation of the accompaniment.

System 5:

Vocal parts: Cru - ci - fi - xus

Piano part: Continuation of the accompaniment.



Последнее, тринадцатое проведение басовой темы (повтор слов “passus et sepultus est”) — это заключение, в котором остается только хор и basso continuo. Движение всех голосов здесь направлено в нижний регистр: сопрано (от g^1) и бас (от e малой октавы) хроматически спускаются вниз, следуя за басовой темой. В последних тактах происходит модуляция в параллельный мажор (G-dur), придающая заключительным словам “sepultus est” («погребенный») мистический оттенок.

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 веке. Их примеры многочисленны как в инструментальной, так и в вокальной музыке. Например, в камерной вокальной музыке это песни из цикла П. Хиндемита «Житие Марии»: «Введение Марии во храм» (“Die Darstellung Mariä im Tempel”), а также первая песня триптиха «Об успении Марии», завершающего цикл (“Vom Tode Mariä I”). Другой пример — «Город спит» из вокально-инструментальной сюиты Шостаковича «Семь стихотворений на стихи А. Блока».

Темы вариаций на basso ostinato в музыке XX века отличаются большей интонационной свободой, индивидуализированностью по сравнению с формульными темами доклассического периода. Столь же индивидуальным является и построение вариационной формы в целом в каждом произведении.

§ 5. СОНАТНАЯ ФОРМА ⁶⁸

Сонатная форма — одна из высших форм инструментальной музыки. Возникновение и эволюция этой формы неразрывно связаны

⁶⁸ Автор исходит из убеждения в том, что сонатная форма в вокальной музыке является достоянием классической эпохи. За пределами венской классики сонатная форма в вокальных жанрах всегда исключение, особый случай. Встречающийся в ряде учебников и учебных пособий анализ таких сочинений, как песня Листа «Лорелея» и хор Танеева «Развалину башни, жилище орла» в качестве образцов сонатной формы представляется не вполне обоснованным. Позиция автора предопределяет отбор анализируемого материала и ракурс его рассмотрения. Очерчивая «ареал» сонатной формы в музыке венских классиков, автор сосредотачивает внимание на оперном творчестве Моцарта, где наиболее ярко и многообразно представлен спектр ее возможностей и драматургический потенциал. Дидактически обоснованный порядок преподнесения материала выдерживается в этом параграфе лишь отчасти. Уделяется внимание не столько «грамматике» сонатной формы арии, сколько «поэтике» и драматургическому статусу. Немаловажное значение имеет также показ эволюции самой сонатной структуры арии и ее драматургического «амплуа». Такой подход предполагает отступления, апелляцию к контексту оперы, что, естественно, ведет к значительному расширению раздела в целом. Его опорные вехи — сфера бытования сонатной формы в вокальных жанрах классиков и за пределами классического стиля; экспозиция; разработка (ее особенности и процесс эволюции); «звездный час» сонатной формы в драматургии «Похищения из сераля»; сонатная форма в зрелых операх Моцарта.



с процессом формирования классического стиля в музыке XVIII века. Уже в середине столетия сонатная форма становится «царицей» всех форм. Без сонатной формы не обходится ни один жанр инструментальной музыки: симфония, квартет, концерт, (за редким исключением) соната и др. Сонатная форма в музыке композиторов-классиков нередко «узурпирует» пространство сонатно-симфонического цикла, появляясь во всех частях, кроме менюэта.

В этот период (вторая половина XVIII столетия) экспансия сонатной формы распространяется и на жанры вокальной музыки — мессу, ораторию, оперу. Ее «век» в вокальной музыке был относительно коротким, в то время как в инструментальных жанрах сонатная форма продолжала развиваться и эволюционировать вплоть до последних десятилетий XX века.

Сонатная форма впервые появляется в итальянской опере *seria* в период полного господства музыки над драмой. «Концерт в костюмах» — меткая характеристика оперы *seria* середины XVIII века. Этот период совпадает с расцветом искусства виртуозного пения, где голос воспринимается как гибкий и выразительный музыкальный инструмент, лишь незначительно уступающий по своим техническим возможностям скрипкам, флейтам или виолончелям. Отношение к певческому голосу как к инструменту — исходная предпосылка для адаптации этой специфически инструментальной формы в виртуозной оперной арии. Сонатная форма в оперных ариях И. К. Баха почти не отличается от сонатной формы в его же концертах и симфониях. В зависимости от выражаемого аффекта они представляют специфически инструментальные амплуа энергичного сонатного *Allegro* или более мягкого сонатного *Andante*.

«Золотой век» сонатной формы в *оперной арии*, *ансамбле* (хоровом и сольном номере оратории или мессы) связан с именами Гайдна и, особенно, Моцарта. В операх Моцарта выразительный и драматургический потенциал сонатной формы раскрывается наиболее полно и разносторонне, отражая сложность, неоднозначность характера и эмоциональной реакции действующего лица, его внутреннюю драму, сложность ситуации, в которой оказывается тот или иной персонаж, показывая их в движении, в процессе, в действии.

В то же время сонатная форма как в опере, так и в инструментальной музыке обладает особыми возможностями художественного обобщения, способностью подняться над частностями, деталями конкретной ситуации и показать ее самые главные, существенные стороны с высоты птичьего полета. В этом случае драматургическая функция арии



выходит на новый уровень художественного обобщения. С одной стороны она в полной мере вписывается в коллизию сценического действия, а с другой — выходит на уровень основной идеи оперы в качестве своеобразной «эмблемы» ее целостного художественного замысла. В таких ариях сонатная форма призвана показать не сложность и противоречивость характера персонажа или борьбу чувств, а напротив — его внутреннюю цельность.

В операх Моцарта сонатная форма претерпевает значительную эволюцию. Удельный вес сонатной формы в зрелых операх Моцарта заметно снижается, уступая место более индивидуальным, разнообразным и гибким оперным формам. Если в «Идоменее» все арии опирались на единую, общую для всех действующих лиц композиционную модель сонатной формы, то в реформаторских операх Моцарта сонатная форма появляется всё реже и реже, не исчезая в то же время совсем. В каждой зрелой опере есть хотя бы одна ария, написанная в сонатной форме. Через иерархию вариантов композиций арий Моцарт расставляет драматургические акценты. Ария в сонатной форме как правило и становится таким драматургическим акцентом — она выделена из общего контекста оперы. В иерархии больших и маленьких арий (сонатных и не сонатных) отражается и моцартовское представление о мире «земном» и мире «возвышенном». Как правило, ария в сонатной форме связана с представлением о возвышенном — с миром этических ценностей, высоких идеалов. Она поднимает образ-персонаж над суетным миром повседневности и жизненной прозы.

В зингшпиле «Похищение из сераля» только главная героиня Констанца «удостоена» особой привилегии — тремя ариями в сонатной форме. В каждой из них многогранно раскрывается образ девушки (стойкой, страдающей в разлуке с любимым, но обладающей величайшей нравственной силой). Сонатная форма арий Констанцы поднимает этот образ на недостижимую высоту. По сравнению с ней меркнет даже образ ее верного возлюбленного Бельмонта, усомнившегося в верности девушки. В ариях Констанцы находит обобщенное выражение и основная идея оперы — вознесение на пьедестал идеала чистой преданной любви, а последняя ария становится даже своеобразной эмблемой «Похищения из сераля».

В опере *buffa* «Так поступают все» только одна ария (ария Феррандо) обладает привилегией высшей формы — сонатной. Это уже само по себе разрушает общепринятое представление о симметрии пар любовного «четырёхугольника». Симметрию нарушает и количественное соотноше-



ние арий персонажей «четырёхугольника», где Фьордилиджи, Дорабелла и Гульельмо имеют ровно по две арии и только образ Феррандо в трех разных по характеру ариях раскрывается более разносторонне и глубоко. Образ мечтателя и идеалиста Феррандо нарушает симметрию «четырёхугольника» «Так поступают все», делает его не равносторонним, а в итоге не совместимым со скептической моралью оперы.

Эволюция сонатной формы в операх Моцарта связана и со значительным изменением ее масштабов и особенностей структуры. После «Идоменей» и «Похищения из сераля» сонатная форма в ариях становится значительно более компактной и лаконичной. Большие, развернутые арии сменяются более краткими и, одновременно, более плотными, концентрированными. Такие арии уже не останавливают полностью внешнее действие оперы и более органично вписываются в развитие ее драматической коллизии. Само течение времени в реформаторских операх Моцарта значительно ускоряется независимо от ее жанра. В зингшпиле «Волшебная флейта» время движется значительно быстрее, чем в зингшпиле «Похищение из сераля». Быстрое течение времени — характерная особенность оперы *buffa*. Но в «Свадьбе Фигаро» и в «Так поступают все» время движется еще стремительнее, чем в комических операх современников Моцарта. В условиях такого ускоренного темпоритма спектакля изменяются и структурные параметры музыкальных номеров оперы, в том числе ориентированных на сонатную форму.

В творчестве Моцарта сонатная форма впервые появляется и в ансамбле — в ситуации «Он и Она». В «Свадьбе Фигаро» таких ансамблей-сцен две: открывающий оперу дуэт Фигаро и Сюзанны, а также сцена Графа и Графини в начале финала II акта. В этих ансамблях живость и естественность сценического общения персонажей соединяются с сонатным принципом расстановки сил и их взаимодействия. Характер этих ансамблей, исключая даже кратковременную остановку действия, во многом обусловлен динамизмом, процессуальной логикой сонатной формы. Она же предопределяет и целостность, законченность номера или сцены, их специфически музыкальную стройность и упорядоченность. В то же время моцартовское понимание соотношения музыки и драмы, стремление установить между ними некое подвижное равновесие ведет к преобразению сонатной формы в ансамблях, прежде всего, их репризных разделов.

Относительное равновесие музыки и драмы (чисто музыкального принципа репризы и необратимого процесса сквозного сценического действия) достигается в ансамблях оперы «Свадьба Фигаро» в том числе



на основе так называемой «замещающей репризы». Под понятием «замещающая реприза» подразумевается функционально и структурно подобный репризе раздел сонатной формы, сохраняющий (как и в обычной репризе) принцип тонального подчинения побочной партии главной, но тематически отличающийся от экспозиции. Иными словами, в «замещающей репризе» темы главной и побочной партии оказываются новыми, соответствуя тем самым изменившейся драматургической ситуации.

Дальнейшая судьба сонатной формы в жанрах вокальной музыки идет по линии довольно быстрого угасания. Арии в сонатной форме еще появляются в операх современников Моцарта, проживших долгую жизнь, как, например, Керубини. Этот композитор, родившийся всего на четыре года позже Моцарта, прожил 81 год и умер в 1842 году в период расцвета романтического искусства. Ранние итальянские оперы *seria* Керубини в полной мере соответствуют их жанровому канону. Соответствуют этому канону и большие арии в сонатной форме. Но и во французский период в его лирической трагедии «Медея» (1797) масштабность и динамизм сонатной формы остаются востребованными.

После Керубини сонатная форма и в опере, и в оратории уже не норма, а скорее исключение. В этом отношении судьба сонатной арии отличается от судьбы другой модели развернутого сольного номера — контрастно-составной арии «медленно – быстро», также сложившейся в XVIII веке, но переступившей порог нового времени (например, в операх Глинки, Верди и других).

Среди исключений — «Lacrimosa» из Реквиема Берлиоза (1837). Это — самый масштабный и наиболее контрастный номер Реквиема. Контрасты главной и побочной партий «Lacrimosa» образуют некие драматургические полюса — противопоставление страха, ужаса смерти надежде и утешению. Универсальность коллизии и ее максимально обобщенный показ, как и несомненная возвышенность самого жанра Реквиема, содержательно и эстетически не противоречат эстетике и семантике сонатной формы. Вне этого во всех отношениях особого жанра, вне универсальной содержательной сферы сонатная форма утрачивает свою актуальность, ее история продолжится только в инструментальных жанрах.

Еще одним исключением является ария Руслана из II действия оперы Глинки «Руслан и Людмила» — своеобразная музыкальная эмблема оперы, девиз «Любовь и Доблесть», начертанный на рыцарском щите. Свежесть, новизна, эмоциональная полнота и открытость музыкального языка этой арии удивительным образом сочетаются с классической стройностью и ясностью формы. Глубинная связь арии Руслана с музыкой



классической эпохи проявляется в сходстве закономерностей музыкального мышления — частоте и интенсивности темпоритма смены событий, способности концентрации на самом существенном, универсальном, отсекая при этом второстепенные детали. Ария Руслана персонифицирует основные идеи оперы в большей мере, чем психологический портрет героя. Ее содержательный план фокусирован на универсальной сфере этоса, а это одна из «компетенций» сонатной формы.

Период формирования сонатной формы совпадает со временем радикального изменения мироощущения эпохи, вкусов, восприятия искусства. Становится актуальной потребность в разнообразии, частой смене впечатлений, но главное — формируется представление о динамике процесса перехода из одного эмоционального состояния (образа) в другое. Именно этот процесс и определяет логику и особенности строения сонатной экспозиции — основного раздела сонатной формы. Сонатная форма позволяет показать взаимодействие образных сфер в их развитии и итоге. В этот процесс вовлекаются (каждый по-своему) все разделы сонатной формы — не только экспозиция, но также разработка и реприза.

Экспозиция, разработка и реприза — три основных раздела сонатной формы, образующих ее крупный план. Эти разделы различны по функции и по строению. «Завязка» действия формируется в экспозиции, его развитие происходит в разработке, а результат достигается в репризе. Процессуальная основа сонатной формы проявляется в том, что все разделы сонатной формы (даже экспозиция) так или иначе неустойчивы. Каждый раздел сонатной формы вызывает ожидание последующего этапа «действия»: завершение экспозиции — ожидание разработки, а процесс развития в разработке — ожидание репризы.

Исходной предпосылкой непрерывности сонатной формы становится определенная логика ее тонально-гармонического движения. В экспозиции — это острое нарушение равновесия всего раздела в результате смещения центра тяжести от исходной тональности к тональности доминанты в мажоре (или параллельной в миноре). В разработке — это доминирование тонально-гармонической неустойчивости, представленной и активным модуляционным процессом, и сферой отдаленных от основной тональностей, а в репризе — утверждение основной тональности.

Экспозиция — основной раздел сонатной формы, определяющий ее «лицо» и специфику. Без экспозиции сонатная форма не может состояться в принципе. Сонатная форма без разработки, встречающаяся в медленных частях сонатно-симфонического цикла, а также нередко и в оперных ариях — равноценный вариант этой формы, одно из



ее специфических «амплуа». В ряде случаев сонатная форма не имеет и полноценной репризы. Реприза может быть сокращена, разомкнута (как в увертюре моцартовского «Дон Жуана»), замещена другим, совершенно новым тематическим материалом), что нередко встречается именно в оперных формах.

Характерной особенностью сонатной экспозиции становится формирование двух территорий, двух зон «действия» — *главной* и *побочной* партий. Территория главной партии, в свою очередь, включает в себя два основных этапа: 1) изложение *темы главной партии*; 2) *связующую часть*, структурно и гармонически неустойчивый этап главной партии, устремленный вперед, навстречу новому разделу сонатной экспозиции — *побочной партии*.

Тема главной партии может быть как структурно замкнутой, так и разомкнутой. В первом случае границу между двумя стадиями главной партии (изложение темы и начало связующей части) отмечает завершающий изложение темы каданс в основной тональности, после которого и начинается связующая часть. Такой способ перехода от изложения к развитию, от относительной устойчивости темы к неустойчивости связующей части является общим для завязки сонатной «интриги» как в инструментальных, так и в вокальных жанрах.

В оперных ариях переход к связующей части главной партии обычно сопровождается появлением нового текста. В зависимости от масштабов и драматургического статуса арии между изложением темы главной партии и началом связующей части может появиться оркестровый ригурнель. Этот ригурнель подчеркивает границу внутреннего членения главной партии и, одновременно, усиливает твердость завершения темы. Как правило, такой ригурнель появляется в ариях царственных персонажей или в ситуациях, показывающих моральное превосходство действующего лица. В иных ситуациях, когда персонаж оперы всецело находится во власти аффекта, всепоглощающего чувства (скорби, волнения или ярости), такой разделительный, упорядочивающий ригурнель оказывается неуместным. Ведь сильное чувство спонтанно. Оно, подобно стихии, стремится прорвать преграды и разделительные барьеры на своем пути.

Своеобразные полюса в этом отношении представляют ария Констанцы (№ 11) из моцартовского зингшпиля «Похищение из сераля» и ария Электры (№ 29а) из оперы «Идомей». Ария Констанцы появляется в острый момент развития сценического действия, представляя реакцию на посягательства паши Селима. Эта реакция — императивное, бесповоротное «Нет!», пробуждающее энергию отпора, благородный гнев, отвагу,



твердость духа, выраженных с чрезвычайной ясностью. Само изложение темы главной партии в арии Констанцы может быть уподоблено некоему тезису, нравственному императиву, не подлежащему сомнению утверждению. Логическая функция каданса — точки в конце изложения темы — подтверждается здесь оркестровым ритуарелем и глубокой цезурой после него. Главная партия развертывается в арии Констанцы словно по пунктам: 1) «Мысль высказана. Она окончательна и пересмотру не подлежит. Точка; 2) Связующая часть». Такое строение главной партии усиливает общий характер ответа Констанцы Селиму, поднимая ее образ до подлинного величия.

Совершенно иначе замкнутая тема главной партии переходит в развитие связующей части в арии Электры из оперы «Идомея». Электра — персонаж одержимый, сжигаемый мучительным чувством ревности. Это чувство не знает границ, разливаясь горячим потоком по всей территории главной партии. На этой территории отсутствуют какие-либо контрасты, неизменна взволнованная пульсация фактуры. В быстром темпе, словно на одном дыхании, проносятся и сама тема главной партии (10 тактов), и связующая часть (11 тактов), а завершающий тему главной партии каданс не останавливает стремительный разворот темы, но лишь очерчивает кратковременный спад напряжения, за которым следует еще более яростная волна нарастания уже близких к безумию чувств.

При всем различии арий Констанцы и Электры процессуальная логика их связующих частей оказывается во многом сходной. Сходство обусловлено определенными стереотипами строения связующей части общими и для вокальной, и для инструментальной музыки. Эти стереотипы универсальны, относительно независимы от протекающих на территории связующей части тематических процессов, проявляясь, прежде всего, в сфере тонально-гармонической логики и синтаксиса. Как и в инструментальной музыке, в связующей части арии есть этап модулирования — своеобразного опровержения первоначальной тональности главной партии, есть и этап так называемого доминантового предыкта, формирующий ожидание перехода к новому разделу сонатной экспозиции — побочной партии.

В приведенных примерах из моцартовского «Идомея» и «Похищения из сераля» связующие части и в том, и в другом случае проходят через стадию модулирования и подготавливающего побочную партию доминантового предыкта. Однако драматургический профиль связующих частей арий Констанцы и Электры, оказывается при этом разным, во многом даже противоположным.



В арии Электры модуляционный процесс начинается сразу же после очерчивающего границы темы главной партии каданса. Уже в следующем такте ее относительное равновесие взрывается вторжением уменьшенного септаккорда к доминанте B-dur, переходящего без разрешения в доминанту к Es-dur. В таком контексте достижение параллельной тональности Es-dur (тональности будущей побочной партии) происходит яростно и неукротимо. Неистовый характер Электры именно в процессе развития раскрывается наиболее ярко и полно. Он ощутим также в том, что достигнутая тональность Es-dur не приносит успокоения. За ней следует волна стремительного роста эмоционального напряжения, где ускоряется гармонический ритм, а вместе с ним изменяется и синтаксис вокальной партии. Прежние двухтактные фразы сменяют короткие прерывистые мотивы и их восходящее секвентное развитие. Кульминация этого процесса становится одновременно точкой перелома, перехода связующей части в ее новую фазу — доминантовый предыкт к побочной партии. На территории предыкта процесс развития тормозится, появляются повторы мотивов и гармонических оборотов кадансирующего характера на неустойчивой доминантовой гармонии. Тем самым весь раздел главной партии обретает некую закругленность, относительную завершенность. Однако специфика этой завершенности в том, что она формируется в момент наивысшей неустойчивости развития главной партии, оставляя в итоге весь раздел открытым, разомкнутым, устремленным вперед — к побочной партии.

Совершенно иначе протекает процесс развертывания связующей части в арии Констанцы. В отличие от арии Электры связующая часть в арии Констанцы не прилегает так плотно к изложению темы главной партии. Напротив, она отделена от нее глубокой цезурой, представляя относительно автономный, самостоятельный раздел экспозиции.

Значительность связующей части арии Констанцы обусловлена и поразительной концентрацией разнообразных музыкальных событий, происходящих на ее территории. Сложная психологическая и процессуальная логика этого раздела может быть уподоблена некоей *сквозной драматической сцене*, развертывание которой согласовано как с драматургической фабулой оперы в целом, так и с конкретной ситуацией сценического действия. Действующими «лицами» этой драматической сцены становятся Любовь, Отвага и Страх.

В отличие от арии Электры связующая часть в арии Констанцы не однородна по тематизму. В ней раскрывается сложная гамма противоречивых чувств. Отсюда — контрастность и фрагментарность соседних



фраз мелодии, частые смены оркестровой фактуры. На протяжении 16 тактов связующей части фактура меняется шесть раз, в то время как ее модуляционный процесс разворачивается значительно медленнее, крупнее, включая только два тональных поворота — из основной тональности в параллельный a-moll и в доминантовую тональность G-dur, с последующим омрачением, затенением этой тональности g-moll'ем доминантового предыкта. Трем тональностям связующей части (a-moll, G-dur и g-moll) сопутствуют яркие контрасты, радикально меняющие тип мелодики, способы вокализации текста, синтаксис и фактуру. Масштабные соотношения зон действия этих тональностей: 4 такта (a-moll), 6 тактов (G-dur), 6 тактов (g-moll).

Контрастные образные сферы связующей части арии Констанцы представлены, однако, не в сопоставлении, а в процессе перехода из одного эмоционального состояния в другое. Существенной стороной этого процесса становится асинхронность изменений различных планов фактуры, когда событие в оркестровой партии опережает изменения, происходящие в мелодии, или наоборот — предвосхищение нового образа сначала возникает в мелодии, а оркестровая партия реагирует с опозданием.

В связующей части происходит и яркая образная «модуляция» императивной темы главной партии в иную — лирическую — образную сферу. Начинаясь столь же твердо, решительно, как и тема главной партии (“Nichts, nichts, nichts soll mich erschüttern” — «Ничто, ничто, ничто не должно меня страшить»), новая тема связующей части почти сразу переходит в a-moll. Столь энергичный поворот в контексте арии производит впечатление некоего решительного действия — движения навстречу драматическим испытаниям. Уже в самом начале связующей части, на протяжении четырех тактов трижды меняется фактура оркестрового сопровождения. Решительные «шаги» трех чеканных аккордов, сопутствующих троекратному “nichts” в вокальной партии, сменяются «аккордом ужаса» — уменьшенным септаккордом с драматическим тремоло струнных, но уже в четвертом такте (в момент разрешения уменьшенного септаккорда) фактура снова меняется. Теперь это беспокойная пульсация синкопированного ритма. На фоне этого ритма и происходит последующий поворот в G-dur, а вслед за ним изменяется и мелодия. Теперь это пылкое, вдохновенное лирическое высказывание.

Кажется, что, едва ступив на мученическую стезю и испытав неподдельное чувство страха, Констанца овладевает собой. Ведь ее ведет сила, способная противостоять любому страху — любовь. Появляясь словно вопреки драматическому a-moll, модуляция в G-dur приводит



к остановке модуляционного процесса. Эта модуляция становится последним действенным «шагом» тонального развития связующей части. С этого момента развитие меняет свой вектор, начинается внутренний рост лирического образа. На протяжении шести тактов G-dur лирический образ становится всё более страстным, восторженным, воодушевленным. Столь ранняя остановка тонального развития не приводит к статике связующей части. Она остается динамичной, неустойчивой, эмоционально подвижной и детализированной. Характерное для развивающих разделов структурное дробление, ускорение синтаксической пульсации мотивов происходит и здесь. Протяженная четырехтактная фраза предыдущего a-moll сменяется в G-dur то двухтактными, то одноктактными мотивами-восклицаниями, а непостоянство фактуры оркестрового сопровождения лишь усиливает общий неустойчивый характер.

Символично, что именно развитие пылкой, восторженной лирической сферы G-dur становится драматургическим центром и кульминацией всей связующей части. Символичны и метаморфозы ее фактуры. В кульминационный момент развития лирической сферы фактура неожиданно расцветает, становится пластичной и гибкой, освобождаясь от прежней беспокойной пульсации синкопированного ритма.

Обоснование драматургической коллизии связующей части безусловно содержится в тексте арии. Он весь говорит о бесстрашии Констанцы, о ее готовности претерпеть любые страдания и муки. Но в связующей части появляется слово, которое, начиная с эпохи барокко, всегда провоцировало композиторов подчеркнуть его некоей изобразительной деталью — “nur dann, nur dann würd’ ich zittern” («только тогда, только тогда бы я задрожала»). Моцарт также откликается на слово “zittern”, и музыка у него тоже начинает «дрожать». Тем не менее развертывание связующей части далеко от наивной изобразительности. В связующей части Моцарт на какое-то время снимает образ Констанцы с котурнов, показывая истинную цену ее любви и мужества. Эта цена — естественное человеческое чувство — страх и его преодоление. Его образ — спутник всех событий связующей части, почти постоянно присутствующий на втором плане, в детализированной, подробно выписанной партии оркестра. Страх еще нет в самом начале связующей части. Оно дерзко и отважно. Страх появляется внезапно вместе с «аккордом ужаса» на территории ля минора, сохраняясь и дальше в качестве скрытого фона. Лишь однажды, на кульминации лирической сферы G-dur’a, страх отступает, вытесняется самозабвенным чувством любви. Однако, накануне доминантового предыкта и далее, уже до конца связующей части, оркестровая фактура



вновь начинает пульсировать и «дрожать». В мелодии в этот момент также возникает надлом — хроматический ход, переводящий G-dur в тень g-moll'ного доминантового преддыкта.

В драматургическом отношении обширная g-moll'ная зона преддыкта с его пульсирующим фоном — момент слабости, упадка духа. Прежняя смелость, решительность сменяются растерянностью и страхом. В вокальной партии особую выразительность приобретают короткие, прерывистые мотивы. Лишь в самом конце связующей части как жалоба, с неподдельным страданием звучит двутактная обобщающая фраза. Значимо и то, что этот преддыкт появляется в посткульминационной зоне — на спаде, после восторженной кульминации в G-dur⁶⁹. Здесь же, в момент упадка душевных сил, впервые очерчивается и символический «низ» певческого диапазона арии.

В арии Констанцы связующая часть становится единственным эпизодом, где ее образ показывается в минуту душевной слабости. Всё дальнейшее (побочная партия, реприза и кода) — только рост, только восхождение к головокружительным высотам свободы и дерзновения. Поразительная плотность событий и их детализированный показ на относительно кратком временном отрезке связующей части отражает специфику театрального мышления Моцарта, его чувство сцены, где время неизбежно ускоряет свой бег, становится концентрированным и интенсивным. Это свойство моцартовского музыкального мышления так или иначе проявляется и в его инструментальной музыке. Однако ни в одной сонате, симфонии или концерте связующая часть не позволяет провести аналогии с драматической сценой. Связующая часть в инструментальной музыке, как правило, тяготеет к более обобщенному раскрытию ее процессуальной основы.

Другой вариант изложения темы главной партии оставляет ее *открытой, разомкнутой*. Такая разомкнутая тема главной партии как правило имеет отчетливую цезуру — каданс с остановкой на гармонии доминанты. По своей структуре разомкнутая тема представляет всего лишь предложение. Открытость, неуравновешенность этой структуры вызывает сильнейшее ожидание дальнейших событий, становится источником динамизма последующего разворота формы. Не случайно в опере такая «завязка» сонатной «интриги» характерна для арий драматического характера, раскрывающих экстремальные эмоциональные

⁶⁹ В этом отношении драматургическая логика связующих частей арий Констанцы и Электры диаметрально противоположна. В арии Электры кульминацией связующей части становится именно зона доминантового преддыкта. К нему и устремлена волна предшествующего развития связующей части.



состояния — отчаяние, мятежность, безрассудность, демонический напор, сферу *furioso*.

Примером такой разомкнутой структуры может служить ария Царицы Ночи (№ 14) из «Волшебной флейты» Моцарта, где сразу же после изложения разомкнутой темы главной партии, словно игнорируя условности и нормы, пропуская связующую часть, начинается побочная партия. Столь внезапный переход подобен некоему «властному жесту», в полной мере соответствуя общему «повелительному наклонению» арии (Царица Ночи в этой арии приказывает своей дочери Памине убить Зорастро).

В ином амплуа разомкнутая структура темы главной партии встречается у Моцарта в оперных ансамблях. Ее открытость в дуэте Сюзанны и Фигаро (№ 1) позволяет персонажам совершенно непринужденно и естественно обмениваться репликами. Не менее значима в этом случае и экономия времени, ускорение темпоритма музыкальных событий. Открытость темы главной партии позволяет «экономить» на связующей части. Этот важный этап главной партии становится лишним, поскольку сама тема оказывается функционально двойственной, совмещающей в себе и собственно изложение основной темы арии, и некоторые свойства связующей части (переход в неустойчивое состояние с остановкой на доминантовой гармонии).

Редукция сонатной формы — характерное явление зрелого оперного творчества Моцарта. Сжатие и ускорение темпоритма событий нередко ведут к отказу не только от самостоятельной связующей части, но и от заключительной части побочной, оставляя лишь самое существенное и специфическое — тему главной и побочной партий и их причинно-следственную связь. Сонатная форма в поздних операх Моцарта всё дальше отдалается от своего инструментального прототипа. В то время как в его поздних симфониях, квартетах и других инструментальных сочинениях происходит расширение и усложнение всех слагаемых и всех разделов сонатной формы, в опере она, напротив, становится всё более лаконичной, концентрированной на главном, всё меньше напоминает концертный «номер», вписываясь в драматургический контекст оперы и ее индивидуальный стиль. Эти изменения преобразуют изнутри само течение художественного времени в опере, ускоряя его, делая более динамичным и интенсивным.

В опере Моцарта «Так поступают все» время летуче и мимолетно. Оно стремительно разворачивается и в предельно лаконичной, единственной драматической арии этой оперы — арии Феррандо (№ 27), узнавшего об измене возлюбленной. Такая стремительность перехода от состояния



отчаяния и даже гнева в главной партии к ее противоположности в побочной партии (теме идеала, святости верной любви) в инструментальной музыке вызвала бы недоумение. Однако в контексте оперного спектакля, в контексте поэтики «мимолетностей» «Так поступают все» она органична.

В арии Феррандо главная партия занимает всего семь тактов в быстром темпе, образуя разомкнутое предложение с кадансом на доминанте *c-moll*. На территории этого предложения, начиная с четвертого такта, разгорается импульсивный процесс. Почти мгновенно начинается интенсивный рост эмоционального напряжения. Целостная структура семитактного предложения оказывается в итоге взрывной, абсолютно неуравновешенной. Динамизм этого процесса неотделим от его крещендирующего «профиля» — от растерянности первых тактов к взрыву отчаяния, от прерываемого ферматами, неуверенного ритма к бешеному пульсу тревожно бьющегося сердца. Крещендирующий «профиль» проявляется и в устремленности мелодической линии вверх — к кульминации в последнем такте (см. пример 180 на с. 274).

В этой устремленности главной партии к следующему разделу (побочной партии) и заключается сущность так называемого *динамического сопряжения* — специфически сонатного взаимодействия двух основных разделов экспозиции — главной и побочной партий. Обычно формирование зоны перехода в иную образную сферу, подготовки и ожидания побочной партии происходит на территории связующей части. Связующая часть — относительно самостоятельный раздел главной партии, начинающийся после изложения главной темы. Однако в арии Феррандо самостоятельная, обособленная от изложения связующая часть отсутствует. Векторная линия формируется внутри самой темы главной партии, что приводит к общей сжатости сонатной экспозиции и сонатной формы в этой арии в целом. Такая лаконичность становится художественно состоятельной лишь как часть драматургической целостности «Так поступают все» — оперы в высшей степени подвижной, изменчивой, склонной к мимолетному движению чувств и к ускоренному темпоритму смены музыкальных событий. Другое условие состоятельности столь лаконичной сонатной формы — полнота и интенсивность раскрытия музыкальных образов, плотность музыкальной информации и отсутствие «общих мест».

Для интерпретации образа Феррандо и общего замысла оперы немаловажен вопрос: куда направлен импульсивный порыв главной партии, к чему он устремлен? Побочная партия арии Феррандо — полная противоположность драматизму главной партии. Это сфера идеальной лирики,



180

В. А. Моцарт. «Так поступают все».

№ 27. Каватина Феррандо ⁷⁰

Allegro

2 Oboi

2 Clarinetten in B

2 Fagotti

2 Corni in C

Allegro

Violino I

Violino II

Viola

Ferrando

Ver-ra-ten, ver-spot-let, ver-las-sen von ihr, ver-las-sen von
Tra-di-to, scher-mi-to, dal per-fi-do cor, dal per-fi-do

Violoncello

Contrabasso

Clar. in B

Fag.

Viol. I

Viol. II

Viola

Fe.

ihr, cor, und doch schlägt in feu-ri-ger, sch-nen-der Lie-beder Teu-ren noch
io sen-to che an-co-ra queel'al-ma l'a-do-ra, io sen-to per-

Vc.

Cb.

⁷⁰ Все нотные примеры в тексте главы даны по следующим изданиям опер В. А. Моцарта: “Cosi fan tutte” [«Так поступают все»]. KV 588. Партитура. Edition Perets. Berlin, 1941; “Cosi fan tutte”. Klavierauszug. Bärenreiter Urtext, 2006; “Die Entführung aus dem Serail” [«Похищение из сераля»]. KV 384. Klavierauszug. Bärenreiter Urtext, 2004.



почти религиозного поклонения идеалу любви. К ней-то и устремлена «лихорадка» чувств главной партии. Развернутая (21 такт) тема побочной партии появляется сначала в оркестре, в хорале деревянных духовых инструментов — так, словно она внезапно отрывается от земли, воспаряет над грешным миром, а время замедляет свой бег.

Строгий хорал деревянных духовых в начале побочной партии — событие яркое, драматургически значимое, символическое. Этот хорал звучит как будто издалека, явившись из другой, находящейся «этажом выше» житейских буден реальности. Свет этого идеального мира словно озаряет вокальную партию, становится «вершиной-источником» внутреннего роста темы побочной партии, постоянного стремления расширить ее границы, отодвинуть или преодолеть неизбежность заключительного каданса. Е. И. Чигарева сходные по своему процессуальному развороту моцартовские темы называет «темами любви», связывая их в творчестве Моцарта с тональностью A-dur⁷¹. Подобный A-dur появляется в мечтательной первой арии Феррандо (№ 17), здесь же «тема любви» звучит в обычной для c-moll'ной главной партии параллельной тональности Es-dur — тональности моцартовской идеальной лирики, тональности арии Тамино из «Волшебной флейты», запечатлевшей момент пробуждения идеального чувства, стремления к «далекой возлюбленной» при созерцании портрета прекрасной незнакомки — Памины.

Начало побочной партии арии Феррандо необычно и по своему интонационному строю. Тема побочной партии не утверждает новую тональность Es-dur, но как будто стремится к ней. Ее исходная неустойчивая интонация восходящей малой септимы (на доминантовой гармонии) словно открывает новую перспективу, новый ориентир высоты и прозрачности звучания. Этот новый ориентир перекрывает кульминацию главной партии, становится «вершиной-источником» побочной партии, предопределяя ее драматургический смысл — представление о некоей идеальной ценности, существующей над драмой, независимо от драмы и даже вопреки.

В побочной партии арии Феррандо полностью отсутствует рефлексия, воспоминание о прошлом. Она вся в настоящем времени. В настоящем времени живет и неугасимое стремление к идеалу. При всей цельности тематизма побочной партии она не остается внутренне неподвижной, «застывшей». В процессе развертывания в ней происходит постепенное оживление оркестровой фактуры, появляются

⁷¹ Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М., 2000. С. 208.



и вариационные изменения мелодической линии. Направленность этих изменений — от строгости хоральной фактуры к нарастанию взволнованности, к восторгу последних тактов экспозиции — отражает рост лирического чувства, всецело захватывающего душу и сердце персонажа, становящегося неотделимым от него.

В арии Феррандо отсутствует самостоятельная заключительная часть и разработка. Драматургическая логика этой арии исключает сомнения, отрицания, борьбу чувств. Она выдвигает на первый план одну, безусловно доминирующую смысловую линию — сферу идеальной лирики побочной партии. Безграничная, почти религиозная верность своему идеалу не допускает какого-либо искажения, замутнения образа. Подтверждением этого становится реприза арии Феррандо, где тональное подчинение побочной партии оказывается неполным. Она звучит здесь не в основной тональности *c-moll*, а в одноименном *C-dur*, подчиняясь основной тональности лишь формально, но не по образной сути, полностью сохраняя при этом свой светлый возвышенный характер.

В минорных ариях, симфониях, концертах, сонатах Моцарта тональное подчинение побочной темы всегда ведет к подчинению полному, образному в том числе. В этом случае мажорная в экспозиции тема побочной партии покорно подчиняется в репризе минору главной партии ⁷². Такое полное подчинение ведет к существенному изменению характера темы. Ряд арий Моцарта, связанных общей тональностью *g-moll*, — например, Илии (№ 1 из оперы «Идоменей»), Констанцы (№ 10 из «Похищения из сераля»), — объединяет очевидное сходство драматургического «профиля». В том и другом случае элегический *g-moll* главной партии представляет тоскующих на чужбине девушек, параллельный *B-dur* побочной партии обращен к светлым образам любви и надежды, в то время как в репризе эти же светлые образы меркнут, надежда угасает, подчиняясь безутешному минору главной партии.

В арии Феррандо такого полного подчинения побочной партии не происходит, и это, возможно, единственный пример в творчестве Моцарта, где побочная партия оказывается на редкость прочной, неуязвимой по отношению к драматической главной партии и к ситуации внешнего действия оперы. Более того, побочная партия в репризе по сравнению с экспозицией расширяется, она растет, поднимается на новую высоту. Тональность *C-dur* по своей тесситуре ниже *Es-dur* на малую терцию. Вопреки этому вариантные изменения в мелодии ведут к расширению

⁷² Исключением является лишь клавирная Фантазия Моцарта *c-moll* (KV 396), где побочная партия в репризе не подчиняется минору главной партии. Как и в арии Феррандо, побочная партия в репризе фантазии звучит в *C-dur*.



диапазона мелодии. Если в экспозиции диапазон побочной партии раз-
вертывался в пределах малой септимы, то в репризе он раздвигается
до большой ноты. Примечательно и сравнение высотных уровней всех
разделов арии Феррандо: экспозиция главной партии — g^2 , экспозиция
побочной партии — as^2 ; реприза главной партии — g^2 , реприза побоч-
ной — a^2 . Таким образом, высотный ориентир побочной партии под-
нимается на полтона выше главной партии, а в репризе превышает его
еще на полтона.

Внезапность, быстрота переключения драматической главной партии
в идеальную сферу побочной усиливает остроту их контраста, обнажа-
ет полюса «здесь» и «там» — импульсивной эмоциональной реакции
и идеала, который «живет» по своим законам и неподвластен мгнове-
нию. Столь сильный контраст не характерен для отношений главной
и побочной партий в инструментальных сочинениях Моцарта. Не столь
контрастны их темы даже в двух драматических $g\text{-moll}$ ’ных симфониях
№ 25 и № 40. Такой контраст возможен лишь в условиях строгой эконо-
мии тематических ресурсов, отказа от сопутствующих, дополняющих
тем, ответвлений от основной линии развертывания сонатной экспозиции.
Этот путь ведет к упрощению сонатной экспозиции и почти плакатному
противопоставлению ее смысловых полюсов. Подобный драматургиче-
ский принцип получит распространение в инструментальной музыке
композиторов-романтиков, но сама идея такой поляризованной драматургии
впервые возникла в моцартовской опере, и это, возможно, не случайно.
В генетическом коде оперы как жанра заложена среди прочего и ее де-
мократическая направленность — стремление к прямому воздействию на
слушателей, к максимальной доступности художественной информации.
В сложном, многозначном контексте опер Моцарта тоже возникают такие
«моменты истины». Одним из «моментов истины» в «Так поступают все»
становится маленькая ария «маленького Вертера» — Феррандо.

Побочная партия — второй крупный раздел сонатной экспозиции,
развертывающийся уже на территории новой, утвердившейся тональ-
ности. Для мажорной главной партии такой новой тональной сферой
в побочной партии обычно становится тональность доминанты, для ми-
норной — параллельный мажор. Внутренняя противоречивость тональной
организации сонатной экспозиции состоит в том, что исходная (титульная)
тональность главной партии оспаривается и развитием связующей части,
и последующим развертыванием новой тональной сферы в побочной
партии, и ее итоговым утверждением. В противоположной направлен-
ности векторов развития главной и побочной партий это противоречие



проявляется наиболее явно. В отличие от разомкнутой структуры главной партии побочная партия оказывается замкнутой.

Такая направленность побочной партии к итогу, к утверждению новой тональной сферы предопределяет и особенности ее строения. Подобно двум подразделам главной партии побочная партия также включает две части: *основную*, представляющую тему (темы) побочной партии и *заключительную* часть — подведение итогов не только побочной партии, но нередко и всей экспозиции. Такое строение побочной партии характерно и для вокальной, и для инструментальной сонатной формы. Как и в инструментальной музыке, побочная партия в оперной арии тяготеет к большей (чем главная) протяженности, к непропорциональному расширению своей территории.

В инструментальной музыке это расширение нередко достигается через введение ряда побочных тем, называемых, соответственно 1-й и 2-й побочными. В оперной арии такой путь раздвижения рамок побочной партии встречается лишь в виде исключения. К исключениям относятся и две побочные темы в экспозиции арии Царицы Ночи (№ 14 из оперы «Волшебная флейта»). Как и внезапность, властность перехода к побочной партии после главной, так и появление второй побочной темы в этой арии неотделимы от ее «повелительного наклонения», от агрессии экстенсивного роста формы, от неумности напора демонической силы.

В то же время тематизм побочной партии может быть неоднородным, включающим в процесс развертывания ряд новых тем, следующих друг за другом по принципу цепного тематизма. В этом случае каждый элемент тематической цепи оказывается синтаксически и функционально не самодостаточным. Такая цепь может включать два или три звена, соотносящихся между собой как «ядро и развертывание». Например, две арии Констанцы из «Похищения из сераля» (№ 6, 11) имеют похожую двухзвенную структуру основной части побочной партии. И в том, и в другом случае первое звено становится своеобразным «ядром» последующего развертывания побочной партии, осуществляемого уже на другом материале.

Масштабные соотношения «ядра» и последующего развертывания в большой героической арии Констанцы (№ 11) — 8 и 30 тактов, где «твердая» структура «ядра» (период) с появлением нового материала превращается в «рыхлую», свободную. В грандиозных масштабах арии в целом (319 тактов) начальный период побочной партии всего лишь преходящий эпизод — «подножие» предстоящего восхождения на головокружительную высоту. Этот период с минимальными отличиями первого



и второго предложения представляет, по сути, простую, смиренную просьбу (“verschone mich”) — «пощади меня», повторенную дважды. Появление нового материала совпадает с новой фразой текста: “des Himmel Segen belohne dich!” («небесное благословение тебя вознаградит»). И в музыке это уже не просьба, а захватывающее дух утверждение свободы (см. пример 181 на с. 279–281). Именно в процессе развертывания побочной партии пленница Констанца забывает все прежние страхи и становится свободной как птица.

181

В. А. Моцарт. «Похищение из сераля».

№ 11. Ария Констанцы

102

K. *Fl. Ob.*

Vc. solo Viol. solo

mich; des Him-mels Se - gen be-loh - ne

dich! Des Him-mels Se - gen be-loh - ne dich! Des Him-mels

105

K. *Ob. Archi Vc. solo*

Se -



107 Vi-²)

109

111

113

Viol. solo

Fl. solo

Ob.

Vc. solo

Fl.+ Viol. solo

Ob.+ Vc. solo

Fl.

Vc. solo

Ob.

Viol. solo

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 116-117) shows a vocal line (K.) and piano accompaniment (Ob., Viol. solo, Soli). The second system (measures 118-119) continues the vocal line with lyrics and piano accompaniment. The third system (measure 120a) shows a vocal line and piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time.

116

K.

Ob.

Viol. solo

Soli

118

K.

- gen be - loh -

120a

K.

- ne dich, des

Открывающая этот процесс новая тема по своим жанровым истокам не типична для тематизма побочных партий. Подобные темы у Моцарта встречаются не в побочных, а именно в главных партиях его симфоний, серенад и кассаций, появляясь после вступительной интрады. В их основе — узнаваемая мангеймская модель развертывания главной партии увертюрного характера. Именно с этой моделью и связано возникновение легендарного представления о «мангеймском crescendo». Такие увертюрные, постепенно разгорающиеся темы, как правило, развертывались на длительном пульсирующем тоническом органном пункте, на фоне



которого в верхних голосах формировались короткие мотивы, опирающиеся на тоны мажорного трезвучия — сначала вокруг тонического тона, затем вокруг терции лада, наконец, поднимаясь еще выше, вокруг квинты и далее насколько позволял «рабочий диапазон» сочинения⁷³.

Именно так, со своеобразной «увертюры» открывается путь к свободе в побочной партии арии Констанцы. В ней также, как нередко у мангеймцев, на тоническом органном пункте с фигурой “murki”⁷⁴ в басу разгорается процесс неуклонного восхождения — исходный мотив от «*соль*» повторяется затем от «*си*», наконец от «*ре*», а дальше... наступает прорыв, освобождение, ничем не скованный, ликующий полет души. В духе мангеймцев подготовка к этому событию сопровождается терцово-секстовыми вторами мотивов мелодии в оркестре.

Пространство свободы — это 26 тактов виртуозного концертирования и 10 тактов заключительной части⁷⁵. Виртуозное концертирование на территории побочной партии (включая заключительную часть) — специфическое для оперной арии явление, одна из точек пересечения арии с жанром инструментального концерта. Колоратуры нередко появляются в побочной партии даже медленных скорбных арий, однако занимают в них достаточно скромное место. Существует распространенное представление о том, что ария Констанцы предназначалась для «ловкого горлышка» знаменитой примадонны и именно этим объясняется беспрецедентный размах сферы концертирования в побочной партии. В творчестве Моцарта нет больше ни одной арии, сопоставимой по масштабам концертирования с этой арией. Однако выдающимися виртуозными возможностями примадонны не объяснить логичность, драматургическую обоснованность процесса развертывания этой арии. Представление

⁷³ Такая разгорающаяся тема главной партии открывает, например, первую часть Концерта для альты с оркестром оп. 1 К. Стамица. По этой же модели развертываются т. 9–13 главной партии клавирной сонаты Моцарта D-dur № 6 (KV 284).

⁷⁴ Murki — первоначально название южно-немецкого крестьянского танца. В профессиональной музыке XVIII–XIX века этим словом обозначали фигуру ломаных октав в басу. Появление фигуры murki нередко связано с варварскими образами (простонародная «Волынка» И. С. Баха, «янычарские» образы Моцарта и его современников, «дионисийство» Бетховена в финале VIII симфонии). Особый характер приобретает фигура murki в мангеймском стиле. В творчестве композиторов-мангеймцев происходит своеобразное «обнуление» варварских прообразов murki. Она сопутствует теперь образам душевного подъема, воодушевления, общей атмосфере *con brio*, из которой рождалась симфония, концерт или соната.

⁷⁵ Анализ арии Констанцы дается по уртексту Neue Mozart-Ausgabe, где был восстановлен первоначальный текст этой арии, подвергшийся в последующих постановках значительному сокращению. В частности, в исполнительской практике утвердилось сокращение концертирующей части на 11 тактов. Купюре подверглась самая виртуозная часть (т. 109–120).



о «горлышке» примадонны заслоняет идеальный подтекст этой музыки, одухотворяющей виртуозную сферу не только для удовлетворения тщеславия певца, но, прежде всего, для раскрытия образа Констанцы в движении, в процессе. Итогом этого процесса и становится подъем на некую качественно новую ступень — образ полета, радости, ликования, нового чувства безграничной свободы.

Несомненно, предпосылкой для появления этого образа стало словосочетание «небесное благословение». В ликовании побочной партии очевидны отсылки к высокому стилю церковной музыки то в виде канонических секвенций, то в цепочке задержаний в «спускающихся с небес» секстаккордах. Мотив покровительства высших сил значим для поэтики «Похищения из сераля» в целом. Однако в арии Констанцы сфера ликования оказывается значительно шире, выходя за пределы религиозных смыслов. В ней соединяются и традиции юбилейных в духовной музыке, и тот дерзновенный смысл, что заложен в этимологии слова «виртуозность», производном от латинского слова “virtus” (доблесть, храбрость, сила, стойкость). Пространство концертирования в арии Констанцы ассоциируется и с образами полета, с традицией выделения колоратурами слова “volare” (летать).

Однако над всеми этими смысловыми нюансами возвышается радость свободной игры, концертного состязания голоса с оркестром. В духе инструментального концерта инициатива свободного обмена репликами может исходить от оркестра, а голос откликаться на нее, предлагая собственный вариант каскада колоратур. Инициатива может переходить и к голосу, побуждая оркестр к состязанию по изменившимся правилам игры — к высокому стилю канонической секвенции. В процессе состязания слово и несомый им смысл становятся несущественными, отступая на периферию восприятия. Связь двух слогов в слове “Segen” (Se-gen), отделенных друг от друга двенадцатью тактами внутрислогового распева, становится совершенно неуловимой. В пространстве между этими слогами человеческий голос превращается в инструмент.

Новая образная сфера концертирующей фазы побочной партии и сопутствующее ей ощущение свободы преображают и оркестровую фактуру. В ней появляется воздух, прозрачность и легкость. Изменяется и ритмический пульс — так называемые «барабанные басы», равно как и пульсирующий «континуум страха» остаются в прошлом. Новая воздушная среда осязаема во всем — даже в паузах, сопутствующих каждой ноте басовой линии. Изменяется и состав оркестра. Прежний оркестровый



«массив» отступает, выдвигая на первый план *concertini* — группу солирующих инструментов, включающих флейту, гобой, солирующую скрипку и солирующую виолончель. Символично и полное исчезновение баса на одиннадцать тактов — развертывание процесса концертирования на новом, высоком (в буквальном и переносном смысле) уровне. Разворот побочной партии ввысь словно открывает некую пространственную перспективу. В музыкальной поэтике Моцарта преодоление духа тяжести, сил земного тяготения нередко становится своеобразным эквивалентом представления о свободе⁷⁶.

Концертирующий стиль сохраняется и в заключительной части побочной партии. Ее утвердительный характер, твердость кадансовых оборотов, вновь обретенная плотность фактуры, упругость ритма раскрывают еще одну грань образа Констанцы — энергию, решительность, твердость характера, сознание собственной силы — те качества, которые присущи подлинно героической личности. Оркестровый ригитурнель, выполняющий роль второй заключительной части, знаменует триумф свободного духа, героической воли, преодолевающей препятствия на своем пути. Дальнейший разворот арии Констанцы будет связан именно с раскрытием героической ипостаси образа, поднимающим на еще большую, почти недостижимую высоту утверждение этического императива.

Ария Констанцы — единственная героическая ария «Похищения из сераля». В драматургии этой оперы она занимает особое место. Именно с этой арией связан важнейший драматургический акцент оперы в целом. Особое положение арии Констанцы в контексте «Похищения из сераля» предопределено не только ее масштабом и полнотой раскрытия образа, не только героическим статусом, но и ярко выраженным концертным наклоном. Ария Констанцы как бы выведена за пределы «алгоритма» чередования сольных номеров, ансамблей и диалогов оперы, стоит «над» действием. В арии Констанцы театральная сцена превращается в концертную эстраду, в театр одного актера, полностью завладевающего вниманием слушателей, сосредотачивающего его на себе.

Концертный модус арии заявляет о себе не только обширной территорией концертирования, не только завершениями основной и заключительной частей побочной партии характерными для инструмен-

⁷⁶ Об идеале легкости в культуре Просвещения Шиллер писал: «Способность побеждать тяжесть часто применяется в качестве символа свободы. Мы подчеркиваем свободу фантазии, придавая ей крылья; Психея порхает у нас на крыльях бабочки; тяжесть, очевидно, — узы для всего органического, и победа над ней представляет недурной символ свободы». Шиллер Ф. Каллий, или О красоте // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. М.; Л., 1950. С. 135.



тального концерта трелями. Ее концертное наклонение предопределено самой структурой экспозиции — так называемой двойной экспозицией, специфической именно для жанра концерта. Так же как и в инструментальном концерте, первая экспозиция в арии Констанцы излагается в оркестре, а вторая — с участием солиста и с новым соотношением тональностей главной и побочной партий. Как и в концерте, вторая (сольная) экспозиция разворачивается значительно шире, чем первая (оркестровая). В арии Констанцы масштабные соотношения двух экспозиций — 60 и 84 такта. Тематизм этих экспозиций, как и в инструментальном концерте, совпадает не полностью, но в репризе (как и в концерте) темы, звучавшие прежде только в оркестровой или только в сольной экспозиции, консолидируются на одной территории, взаимно дополняя и обогащая друг друга. Столь масштабная, полноценная оркестровая экспозиция в оперной арии беспрецедентна. До арии Констанцы такого рода открытой апелляции к жанру концерта не было ни в одной более ранней опере Моцарта и не будет в дальнейшем. Она уникальна и в контексте «Похищения из сераля», и в контексте оперного творчества Моцарта в целом, возвышаясь одинокой вершиной, нерушимым форпостом силы и верности в изменчивом мире человеческого бытия.

Героический статус арии Констанцы — хрупкого создания, женщины — также оказывается беспрецедентным в опере XVIII века, где героями были исключительно мужчины — цари или полководцы. Реформаторские оперы Моцарта в корне меняют поэтику оперного жанра. Модель оперы *buffa* оказывается несовместимой с пафосом и этосом героической арии. В комических операх Моцарта, его предшественников и современников героический пафос — неизменный объект насмешки, пародирования, игрового «увенчания — развенчания»⁷⁷ величин неистинных, мнимых. Героический «антураж» нередко сопутствует в комической опере напыщенным характерам, облеченным хоть какими-то «властными полномочиями». Таким персонажем является, например, Подеста в комической опере восемнадцатилетнего Моцарта «Мнимая садовница». Торжественное «венчание» этого образа в его арии (№ 8) представлено широко развернутым *Andante maestoso* главной партии сонатной формы, а дальше — с появлением побочной происходит мгновенное его «развенчание» совершенно невероятным для инструментальной сонатной формы образом.

В инструментальной музыке контраст главной и побочной партий может быть сколь угодно ярким, даже поляризованным, но во всех

⁷⁷ См. об этом: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.



(без исключения) случаях этот контраст предполагает единство темпа. В «героической» же арии Подесты неожиданность изменения темпа в побочной партии подобна внезапному взрыву смеха, «развенчанию» мнимого величия персонажа, демонстрации истинной природы этого недалекого, туповатого существа. Дух оперы buffa врывается в побочной партии, сметая все условности, всё наносное, ненастоящее, фальшивое. На сцене остается персонаж, повторяющий как заводной механизм незамысловатую фразу (*соль – си – до – ля – ре – до – си – соль*) целых пять раз, не способный и далее изложить свою мысль хоть с каким-то развитием.

Взрывной буффонный характер побочной партии предопределяет, прежде всего, ее оркестровый тематизм — «смеховой» контрапункт-комментарий к оstinato вокальной партии. В его основе — сложившийся в опере buffa и нередко встречающийся у Моцарта (например, в арии Лепорелло из «Дон Жуана») тип буффонного тематизма — своего рода «фигура смеха», представленная каскадом низвергающихся фигураций. Архетип этой фигуры достаточно устойчив, включая короткий, взрывной «приступ» в виде тираты или шлейфера и последующее «извержение» фигураций, произвольно катящихся с вершины-источника вниз. В арии Подесты короткая взрывная фигура «приступа» выделена динамически (*f*), предшествуя триольному «извержению» фигураций, скатывающихся вниз на две октавы с почти «физиологической» непринужденностью. Двухтактные фразы — взрывы и раскаты смеха, сопутствуют каждому повторению незатейливого мотивчика мелодии. И это оркестровое оstinato, с его атмосферой неумолкающего хохота, беспощадно и окончательно развенчивает мнимое величие образа Подесты.

Расширение и драматизация процесса развертывания побочной партии в инструментальных произведениях нередко происходит через так называемый *сдвиг* — некую драматическую коллизию, неожиданно взрывающую ровное течение побочной темы, создавая на ее территории очаг драматического напряжения. Подобные драматические взрывы обычно бывают непродолжительными, занимая всего несколько тактов. Они не становятся самостоятельным разделом побочной партии, но возникают внутри нее. Внутри же развертывания темы побочной партии происходит еще одно драматургически значимое событие — преодоление «сейсмически опасной зоны» сдвига с последующим возвращением в «русло» побочной партии. В инструментальной музыке преодоление драматической коллизии сдвига обычно совпадает с зоной каданса — утверждения



значимости этого события и завершения разворачивания темы побочной партии.

В отличие от инструментальной музыки сдвиг в побочной партии оперной арии не является нормой. Исключением становится лишь ария Идоменей (№ 12a) из одноименной оперы Моцарта. Эта ария принадлежит к сложившейся еще в эпоху барокко традиции героической арии, сохранившей свою значимость в опере *seria* и в эпоху Просвещения. Грандиозное по своим масштабам *Allegro maestoso* (158 тактов) арии Идоменей и его ослепительный *D-dur* имеют точки соприкосновения и с жанром симфонии, и с жанром инструментального концерта. Удивление вызывает тот факт, что столь мощная, развернутая ария написана на чрезвычайно короткий текст (всего 4 строчки в экспозиции и 4 строчки в разработке). Весь текст говорит о муках преследуемого неумолимым роком Идоменей, о том, что гнев моря бушует в его сердце, что Нептун не перестает ему угрожать.

Но как соотносится с содержанием текста характер этой арии? В ее оркестровой партии значительную роль играет идея движения — фигуративный тематизм, лишь отдаленно, внешне напоминающий о бушующей стихии моря. В целом же фигура Идоменей в этой арии раскрывается вопреки прямому смыслу текста. Ее царственное *maestoso* представляет образ сильной, несломленной личности, стремящейся противостоять судьбе. В этом стремлении ощутишь некий внутренний огонь, словно сила действия (гнев моря) становится равной силе внутреннего противодействия.

Образы рока и его синонимы в тексте — «Нептун», «гнев моря» — в музыке до определенного момента открыто не заявляют о себе. Они ждут своего часа. Прорыв этих образов, с подобающей этому событию внезапностью совпадает с остродраматической коллизией сдвига на территории побочной партии. Вторжение уменьшенного септаккорда *a-moll* и остановка на три такта развития побочной темы производит впечатление некоей разверзшейся бездны, где свет прежнего *A-dur* внезапно превращается в крошечную тьму. В согласии с текстом арии рок появляется здесь в облике моря — кипящей морской пучины, и элемент изобразительности в данном случае вполне уместен и естественен. На фоне остановившейся гармонии уменьшенного септаккорда бурлящая стихия моря находит выражение в характерной фигурации оркестровой партии — в яростном, турбулентном движении фигур по кругу, в водо-



вороте их многократного повторения. Последующее преодоление сдвига не приводит, однако, к кадансу, завершающему основную часть побочной партии. Напротив, словно вырываясь из роковой бездны, музыка стремится отодвинуть и эту черту, воспрянуть духом, сохранить достоинство, открыть (вопреки роковому предначертанию) перспективу будущего.

Заключительная часть — относительно самостоятельный итоговый раздел побочной партии. Ее масштаб, количественные и качественные характеристики неразрывно связаны с типом арии и драматургическим контекстом сцены. В оперной арии она может включать одну или две темы, одна из которых звучит только в оркестре. Если тема заключительной части всего одна, то подведение итогов всей экспозиции происходит именно в оркестре, по аналогии с жанром инструментального концерта, где завершение второй экспозиции маркируется оркестровым ритурнелем — *tutti*. Такое итоговое царственное оркестровое *tutti* завершает, например, экспозицию арии Идомея (№ 12a). Однако нередко тема заключительной части сначала появляется в вокальной партии и уже в качестве второго обобщающего материала вступает оркестровое завершение, как это происходит в арии Констанцы (№ 11). Такое строение побочной партии характерно для арий динамичных, заряженных мощной внутренней энергией, с широким разворотом экспозиции и всей сонатной формы в целом. В таких ариях есть множество точек пересечения с жанром инструментального концерта, с концертным сонатным *Allegro* в том числе.

Однако такое концертное «наклонение» арии не универсально. Существует целый ряд лирических арий, где самостоятельная заключительная часть отсутствует. Музыка чувства не стремится подводить итоги, открыто и внятно сигнализировать о приближении конца экспозиции. Зона кадансирования в этом случае исподволь формируется внутри самой побочной темы, минуя риторическую упорядоченность двух частей побочной партии. Например, побочные партии всех трех арий кроткой Илии (№ 1, 11, 19) из оперы «Идомея» не имеют самостоятельных, обособленных заключительных частей. Развертывание побочных партий происходит там очень свободно, без принуждения к логическому обоснованию их сквозного процесса: словно по внутреннему велению эти побочные партии приходят к своему завершению и к концу экспозиции в целом.

Завершенность, относительная законченность экспозиции предопределяет и тип связи с последующими крупными разделами сонатной формы — с разработкой, а в случае ее отсутствия — с репризой. Нормой



для классической сонатной формы и в том, и в другом случае является так называемый *сдвиг-сопоставление*, подразумевающий законченность, обособленность экспозиции от последующего развития в разработке, отсутствие между ними непосредственной причинно-следственной связи. В инструментальных сочинениях Гайдна, Моцарта, раннего Бетховена сдвиг-сопоставление на грани экспозиции и разработки присутствует всегда. Столь же обязателен он и для сонатной формы в жанрах вокальной музыки. В то же время большая свобода сонатной формы в опере, допуская целый ряд исключений из правил, в ряде случаев приводит к преодолению замкнутости экспозиции и эти вольности всегда имеют драматургическое обоснование.

В анализе арии Электры (№ 29а) уже отмечалось сопутствующее ее образу стихийное начало, стремление развернуть всю главную партию словно «на одном дыхании». В еще большей мере это относится к ее первой арии (№ 4), которая, начинаясь с оркестрового вступления на доминантовом органном пункте, возбужденно и отчаянно, взывая к адским фуриям, без всяких сдерживающих сил несется всё время вперед и вперед. В d-moll'ной арии Электры ощутимо родство с безбрежной стихией бушующего моря, с роковой угрозой, исходящей от него. В такой арии было бы противоестественно поставить разумную, упорядочивающую точку в конце экспозиции. Необычно для классической сонатной формы и строение побочной партии: она трехчастна и не имеет самостоятельной заключительной части. Ее роль выполняет реприза простой трехчастной формы. Однако, репризная структура побочной партии неустойчива и взрывчата. Сама идея репризы в побочной партии арии Электры становится своеобразным отражением ее одержимости, того мятущегося состояния, которое, словно по кругу, возвращается к мысли о мщении (*“vendetta e crudeltà”* — «мечь и жестокость»). Лишь в короткой четырехтактной середине звучит неподдельное страдание, но в репризе пылающее мстительным огнем сердце Электры оказывается вновь во власти *idée fixe*, взрываясь призывами к мщению.

Процессуальная основа восьмिताктного предложения первой части уже сама по себе репрезентативна. В ее основе две стадии сквозного процесса — оstinatное нагнетание (5 тактов) и последующий за ним эмоциональный взрыв (3 такта). В момент нагнетания музыка, не зная покоя, попадает в замкнутый круг оstinатных повторов. Так мечется загнанный зверь в ловушке, из которой нет выхода. Нет выхода и у Электры, она не владеет собой и последующий эмоциональный взрыв ярости и отчаяния естественен и психологически мотивирован.



Импульсивность, драматизм этого события, итоговая неуравновешенность структуры неотделимы от особенностей ладовой организации темы побочной партии, от необычного взаимодействия одноименных тональностей F-dur и f-moll. Нормативная для d-moll'ной арии тональность F-dur в начале побочной партии оказывается «окольцованной» доминантовым преддыктом f-moll связующей части и драматическим взрывом внутри побочной темы. Такой взрыв не имеет ничего общего с характерным для музыки Моцарта «наплывом» тени одноименного минора в мажорных сочинениях. Внезапность этого события в арии Электры по силе своего воздействия сродни сдвигу в побочной партии. Однако в отличие от сдвига, прорыв f-moll совпадает с зоной кадансирования, синтаксического обобщения структуры предложения, становится ее итогом и, одновременно, кульминацией — яркой грозовой вспышкой в конце предложения.

Этот же материал возвращается в репризе простой трехчастной формы с небольшим расширением в кадансовой зоне. Такая реприза лишь упорядочивает материал побочной партии, но остается внутренне неуравновешенной, неустойчивой, устремленной к последующему развитию. Так завершается сонатная экспозиция арии Электры. Ее характер — стихийный, не ведающий ни минуты покоя — оказывается несовместимым с представлением о некоей точке относительного покоя, равновесия, риторического подведения итогов экспозиции, которые сопутствуют, как правило, заключительной части. Экспозиция арии Электры остается без самостоятельной заключительной части — так, словно неумное беспокойное чувство, не зная пределов и границ, стремится «перелиться через край».

Вступающий далее короткий (4 такта) оркестровый ритурнель также, вопреки традиции, не имеет заключительного, итогового характера. С самого первого такта ритурнель включается в процесс стремительно-го развития. Цепочка восходящих секвенций, ускоряющийся темпоритм смены гармонических функций, скрытая в тремолирующей фигурации⁷⁸ мелодическая линия, образующая волну интенсивного нарастания (в духе самых страстных, экспрессивных волн в музыке Чайковского) — всё вместе предопределяет кульминационный характер этого ритурнеля в арии Электры, достигающего и в экспозиции, и в репризе высшей точки напряжения и неустойчивости.

⁷⁸ Примечательно, что «огненный» характер этой тремолирующей фигурации в ранней опере «Идоменей» почти полностью совпадает с пульсацией оркестрового сопровождения “Dies irae” моцартовского Реквиема.



И в экспозиции, и в репризе ритурнель не имеет конца, остается незавершенным, разомкнутым. Разомкнутой оказывается и вся ария Электры, связанная непрерывным процессом развития с началом новой сцены — с хором “Pietà!”, хором ужаса и мольбы о пощаде жителей Крита на берегу бушующего моря. Однако сам процесс размыкания ритурнеля в экспозиции и репризе происходит по-разному. В экспозиции ему сопутствует внезапный обрыв волны развития. Шаги восходящей секвенции, отталкиваясь от тональности побочной партии F-dur, стремительно проходят через отклонения в B-dur, C-dur, d-moll, достигая на волне восхождения не успевшую утвердиться ранее тональность F-dur. В этот момент и происходит обрыв, почти насильственная остановка процесса развития, обрыв линии волны, ее фактуры, ее лихорадочной пульсации. Вторгается и застывает на целый такт (с ферматой) уменьшенный септаккорд — лейтгармония «Идоменей». Неожиданное вторжение уменьшенного септаккорда становится точкой драматического перелома в развертывании экспозиции в целом, а его энгармоническое переосмысление и разрешение в c-moll — началом следующего раздела сонатной формы: разработки, открывающейся переизложением темы главной партии в c-moll.

Специфическая особенность сонатной экспозиции в вокальной музыке состоит в том, что она (в отличие от инструментальных жанров) не предполагает ее повтора. Знак повторения, появляющийся в конце экспозиции любой классической сонаты, симфонии, инструментального ансамбля, в арии полностью исключен. Отказ от повторения экспозиции в оперной арии — одно из проявлений ее театральной специфики, плотности временных рамок спектакля, невозможности повернуть театральное время вспять, пройти тот же самый путь еще раз. Это относится не только к сонатной экспозиции, но и к репризе сонатной формы в целом, которая в оперной арии нередко подвергается значительно более радикальным изменениям, чем реприза в инструментальной музыке.

Исключением из правила становятся единичные примеры *двойных экспозиций*, аналогичные по своей структуре двойной экспозиции инструментального концерта, где первая экспозиция звучит в оркестре, а вторая представляет более развернутое изложение основных тем первой экспозиции уже с участием солиста. Важно, однако, что повторение материала в сольной экспозиции никогда не бывает точным, буквальным. Сольная экспозиция — вариант оркестровой экспозиции, отличающийся от нее тональной организацией, тематическим составом, разворотом структуры и масштабом.



Разработка — второй раздел сонатной формы, представляющий ее крупный план. В инструментальной музыке это наиболее динамичный и неустойчивый раздел формы. В жанрах инструментальной музыки классической эпохи прогрессирующее расширение масштабов разработки, усложнение процессов развития тематического материала на ее территории становится объективной исторической тенденцией. Однако, в оперных формах картина совершенно иная. Постепенный отход от «диктата» сонатной формы, как основной, а в ряде случаев и единственной формы оперной арии сопровождался столь же очевидным снижением «удельного веса» разработки — вплоть до полного отказа от нее и выдвижения на первый план сонатной формы без разработки.

Сонатная форма с разработкой — вполне обыденное явление как в ранних операх *seria* Моцарта «Митридат, царь Понта» (1770), «Луций Сулла» (1772), так и в комической опере «Мнимая садовница» (1774) — вне зависимости от жанра оперы и амплу персонажа. Разработки этих арий невелики, но вполне соизмеримы по своим масштабам с разработками инструментальных произведений Моцарта того же периода творчества. Например, в драматической арии Рамиро (№ 26) из оперы «Мнимая садовница» экспозиция занимает 47 тактов, а разработка 26 тактов.

Именно в разработках вокальная специфика формы проявляется наиболее явно. В отличие от разработок в инструментальной музыке, в разработках оперных арий не используются темы, звучавшие прежде в экспозиции. Отсутствует в них и мотивное дробление с последующим тональным развитием. Напротив, в разработках, как правило, появляются новые темы или отдаленные варианты темы главной партии, сохраняющие целостность и неделимость вокальной фразы или даже предложения, но функционально неустойчивые, не образующие экспозиционной структуры. Эти темы изначально воспринимаются как своего рода темы продолженные, появляющиеся «в разгар действия». Но внутри синтаксически неделимого предложения или фразы может происходить интенсивное тональное развитие.

Как и в живой человеческой речи существуют фразы короткие и длинные, так и в разработке оперной арии могут сосуществовать фразы различной протяженности. При этом короткие фразы не являются результатом дробления более крупной синтаксической единицы. Нередко такие короткие фразы предшествуют последующему укрупнению музыкальной мысли. Общим свойством разработок в ранних операх Моцарта становится также их замкнутость, относительная завершенность вокальной партии кадансовым оборотом в одной из родственных тональностей. Такая за-



вершенность разработки подчеркивает целостность и автономность этого раздела, приравнивая его к окончанию поэтической строфы. Переход к репризе в этом случае происходит в оркестре. Своеобразным исключением в опере buffa «Мнимая садовница» становится доминантовый предыкт к репризе в буффонной арии Подесты (№ 3).

О возможностях и драматургическом потенциале сонатной разработки можно судить на примере драматической арии Рамиро (№ 26) из оперы «Мнимая садовница». Ее экспозиция завершается в традиционной для до минорной арии тональности Es-dur. Но временное равновесие мажорной сферы почти сразу же нарушается, и разработка с ее интенсивным тональным развитием погружает слушателей в атмосферу растерянности, мрака, беспросветного отчаяния. В ее начале по контрасту с экспозицией происходит разрежение фактуры, исчезает беспокойная пульсация «барбанных» басов. Возбужденная «речь» героя в экспозиции, изливающего свои чувства на одном дыхании (почти без пауз), сменяется неуверенностью, рефлексией. Двухтактные паузы, разрывающие ариозные фразы вокальной партии — пространство интроспекции, внутренней речи, разговора с самим собой, вопросов и сомнений. Роль оркестра здесь сведена к минимуму и ограничивается в основном аккордовой поддержкой, не отвлекающей внимание от главного — от рельефа мелодии и напряженной тишины пауз. Ариозные фразы начальной стадии разработки не выводимы из материала экспозиции. Их интонационный прообраз — сфера общелирических интонаций, ариозо как высшая речитативная форма, закованная в сетку быстрого трехдольного движения. Общность движения и становится объединяющей основой, не позволяющей ощутить материал разработки как нечто инородное.

Разработка в целом, по контрасту с экспозицией производит впечатление некоей дезориентации, потери «почвы под ногами», и решающая роль принадлежит здесь тонально-гармоническому развитию. Трудно удивить музыкантов секвенцией в разработке, но плотность и интенсивность гармонических событий, происходящих внутри звена секвенции в начале разработки, выводит ее далеко за пределы обыденных приемов развития. Секвентное звено здесь объемно, охватывает 5 тактов, включая при этом короткую реплику в оркестре. Эта оркестровая реплика словно задает вопрос, а голос на нее отвечает. Так, уже первая оркестровая реплика сразу же после завершения экспозиции вносит нюанс сомнения, неуверенности в прочности Es-dur конца экспозиции, очерчивая в мелодии достаточно прямолинейно, без фактурных и мелодических затей, доминантсептаккорд к As-dur. Голос подхватывает это обещание мажорной тональности, но



неожиданно, словно теряя надежду, вокальная фраза погружается во тьму. Внутри этой фразы происходит энгармонический сдвиг с переосмыслением доминантсептаккорда As-dur в ложный септаккорд g-moll. Аналогичные события происходят и во втором (последнем) звене секвенции, где доминантсептаккорд B-dur разрешается как ложный в a-moll.

Столь же неустойчива и следующая фаза разработки — широкая мелодическая фраза, развертывающаяся в том же a-moll, которая в конце (через энгармонизм уменьшенного септаккорда) соскальзывает в g-moll. Эта длинная фраза остается, как и все прежние, без разрешения. Прежних сомнений, неуверенности в ней уже нет. Теперь это терзания души, не знающей покоя. Изменения фактуры, сопутствующие появлению новой темы-фразы, певучая линия баса, появляющаяся только на этом временном отрезке арии, усиливают ее репрезентативный статус.

Следующая, завершающая фаза разработки — зона кадансирования, остановки процесса развития, утверждающая безысходность достигнутого соль минора. Как и предыдущие звенья цепочки событий, этот этап также развертывается на протяжении пяти тактов, отличаясь странным оцепенением. Застывает на одном тоне мелодия, на грани «небытия» (нюанс *pp*) оказывается динамика, отрывисто через паузу звучат басы и кадансирующий оборот в мелодии, представляя характерный для Моцарта интонационный комплекс смерти⁷⁹.

Так, на протяжении разработки развертывается своеобразный психологический «сюжет» арии Рамиро — от сомнений и неуверенности к нахлынувшему отчаянию и мыслям о смерти. Эта разработка не делится на разделы, поскольку смена событий определяется последовательной сменой фраз, образно и тематически отличающихся друг от друга, образуя тем самым в разработке разновидность цепной структуры, где каждая новая фраза, не завершаясь, словно по цепочке передает инициативу следующей. Совокупность же звеньев этой цепи выстраивается в единый сквозной процесс неустойчивой смены различных эмоциональных состояний.

Ария Рамиро из «Мнимой садовницы» лишь один из примеров, позволяющих оценить общую направленность процессов, происходящих в разработке. Конкретных вариантов, отражающих общие тенденции, множество.

В опере seria «Идомей» (1781) все арии также написаны в сонатной форме. Однако наряду с сонатной формой с разработкой в этой опере особое значение приобретает новый, лирически проникновенный тип

⁷⁹ См.: Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте его времени. С. 235–237.



сонатной арии без разработки (все три арии кроткой, самоотверженной Илии). В «Идоменее» появляется также своеобразная иерархия количественных и качественных характеристик разработок, различающихся и по масштабам, и по интенсивности процессов развития. Среди них возвышается уже упомянутая героическая ария главного героя оперы — критского царя Идомея (№ 12a). Она выделяется не только масштабно-стью, но и дерзновенным характером разработки, включающей модуляции в отдаленные тональности.

В «Идоменее» же появляется и особый вид разработки, начинающейся с переизложения темы главной партии. Эта модель разработки (и формы в целом) была достаточно робко и двусмысленно опробована в арии Подесты (№ 6) из «Мнимой садовницы», но только в арии Электры (№ 4) обрела драматургически убедительное воплощение. Позднее к той же модели композиции Моцарт обратится еще раз в арии Осмина из «Похищения из сераля». Суть этой модели состоит в том, что переизложение темы главной партии в другой тональности в начале разработки всегда приводит к радикальному изменению репризы. Тема, звучавшая в начале разработки, не повторяется затем в репризе и общие контуры такой сонатной арии приобретают двухчастные очертания. Такая двухчастная конструкция существенно отличается от двухчастности старинной сонатной формы. Реприза моцартовской двухчастной арии начинается не с побочной партии, а значительно раньше — со связующей части или с материала, завершающего изложение темы главной партии. Есть нечто катастрофическое в близком соседстве переизложения в *c-moll* темы главной партии арии Электры и ее почти противоестественного смещения в лоно репризного *re* минора через ужасающие толчки и взрывы.

Уже через год, в зингшпиле «Похищение из сераля» (1782), статус сонатной формы значительно изменяется. В этой опере привилегией высшей формы наделены лишь пять арий, в то время как основной массив сольных номеров представлен вполне традиционными для зингшпиля простыми, песенными формами (куплетными, различными вариантами рондо). Масштабные арии в сонатной форме в контексте зингшпиля ведут к преодолению ограниченных рамок жанра, его обогащению и усложнению. В сочетании с более простыми номерами в «Похищении из сераля» впервые формируется выпуклый драматургический рельеф оперы. Существенно изменяется и сама сонатная форма. Разработки заменяются или небольшими переходами, или так называемым эпизодом — новой экспозиционной структурно оформленной темой, переходящей в предыкт к репризе. Одновременно в репризах исчезают



условия для появления виртуозной каденции. След от нее сохраняется только в героической арии Констанцы, но это во всех отношениях особый случай. Главное же — именно в «Похищении из сераля» Моцарт, распоряжаясь ресурсами сонатной формы, обретает полную свободу. Ту свободу, при которой высшим критерием становятся драматургическая целесообразность и осмысленность, позволяющие преодолеть утвердившиеся ранее композиционные стереотипы.

Примечательно и распределение сонатных арий в «Похищении из сераля» по партиям: три арии в партии Констанцы, одна — в партии лирического героя оперы Бельмонта (с оговоркой относительно еще одной, представляющей модель классической сонатной формы как бы в процессе ее саморазрушения), одна ария зловещего буффона Осмина. Примечательно и то, что сонатная форма сопутствует всем трем ариям Констанцы, в то время как из трех арий Осмина лишь одна обретает более высокий сонатный статус. Однако драматургически особенно значимо то, что из четырех арий Бельмонта только одна поднимается на уровень этой высшей формы, достигая тех же высот чувства и этоса, которые отличают все арии Констанцы. Это — последняя ария Бельмонта (№ 17), открывающая заключительное (III) действие оперы.

Драматургическая коллизия, в которой появляется единственная сонатная ария Бельмонта, подтверждает закономерный характер этого события в развитии его образа. Г. Аберт — автор классической монографии, посвященной творчеству Моцарта — обозначил глубинную основу драматургической коллизии «Похищения из сераля» следующим образом: «не извне, не от паши и не от Осмина исходит главная опасность, угрожающая влюбленным, она коренится в глубине собственных душ героев, в том мелочном чувстве ревности, которое прорывается в них. И сперва должно преодолеть его, тогда любящим будут не страшны никакие враги и опасности»⁸⁰.

Эта безусловно точная характеристика внутреннего конфликта оперы нуждается, однако, в уточнении: она справедлива лишь по отношению к Бельмонту, затрагивая Констанцу лишь косвенно — через отравляющее радость их встречи недоверие возлюбленного. Начиная со второй арии Бельмонта (№ 4) “O, wie ängstlich, o, wie feurig” («О, как робко, о, как страстно») в его партии появляется некая навязчивая идея, омрачающая

⁸⁰ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. М., 1988. С. 440.



мечтательный, трепетный характер арии — арии предвкушения встречи с возлюбленной. Эта *idée fixe* особенно ярко проступает в коде (“*Schon zitr’ ich und wanke*” — «Уже дрожу и колеблюсь»), где наплыв одноименной для A-dur тональности a-moll превращается в некий «стоп-кадр» — пять тактов оstinato, некоего внутреннего препятствия, остановки процесса, разрушения мечтательного, устремленного в неведомую даль характера арии.

182

В. А. Моцарт. «Похищение из сераля».

№ 4. Ария Бельмонта

90

B.

Herz! Schon zitr’ ich und wan - ke, schon

Archi

pp

Legni

93

B.

zag’ ich und schwan - ke, o wie ängst - lich, o — wie

Fag., Cor.

Прием оstinatoного стоп-кадра будет появляться в дальнейшем неоднократно в том же разрушительном амплуа. Его семантика проясняется, в частности, в завершающем второе действие квартете (№ 16), где радостная встреча влюбленных омрачается подозрениями в неверности. В тактах 156–163 развитие останавливает круговорот повторений одного мотива. Подобно наваждению, некоей неотвязной мысли этот мотив повторяется 8 раз (см. пример 183 на с. 298).



183

В. А. Моцарт. «Похищение из сераля».

№ 16. Квартет

K.

Bl. drauf.

B. BELMONTE (kniend)
Kon - stan - ze! ach ver - gib! [206]

P. PEDRILLO (hält sich das Wang)
Nun bin ich auf - ge - klärt! [206]

Archi Legni *p* *f*

161 KONSTANZE (seufzend)
Ob ich dir treu ver - blieb! Ob ich dir

Bl. BLONDE (geht zornig von PEDRILLO)
Du bist mich gar nicht wert.

p *Ob.*

Однако в этом же ансамбле происходит и драматургический перелом: наваждение, словно по волшебству, бесследно исчезает и ансамбль (а вместе с ним и второе действие в целом) завершается в духе католического Credo — почти религиозного, не знающего сомнений, экстатического утверждения символа веры и верности.



«После состоявшегося в квартете примирения и духовного очищения, — отмечает Г. Аберт, — ария Бельмонта и дуэт любящей четы (№ 17 и 20) приобретают удивительный, торжественно-просветленный характер»⁸¹. Именно эта ария (впервые в партии Бельмонта) и развертывается как недвусмысленно ясная, «структурно-просветленная» сонатная форма, где форма-процесс и форма-кристалл находятся в состоянии равновесия, внутренней гармонии. Примечательно, что из четырех арий Бельмонта только в этой возникает соприкосновение с интонационной сферой арий Констанцы. В частности, темы побочных партий первой арии Констанцы (№ 6) и сонатной арии Бельмонта объединяет не только сходство интонационное, но и структурное. Синонимическое подобие этих тем подразумевает и подобие смысловое. В побочных темах арий Констанцы и Бельмонта многократный повтор-утверждение исходной фразы уподобляется некоему этическому императиву. Сходным оказывается и переход к концертирующей фазе побочной партии и сам тип колоратур. Именно в этой арии колоратуры в партии Бельмонта впервые обретают энергию, напор и концертный блеск, оставляя в прошлом красоты чувствительного стиля, приближаясь, тем самым, к дерзновенному “Virtus” арий Констанцы.

Аналогичными по расположению и по функции оказываются и оркестровые ритурнели. Последняя ария Бельмонта (как и героическая ария Констанцы) отличается особой ясностью формы. В ней также твердо очерчены границы темы главной партии, также после ее завершения появляется дополняющий оркестровый ритурнель⁸², отчетливо отделяющий тему главной партии от начала связующей части. И в героической арии Констанцы, и в последней арии Бельмонта связующая часть представляет некий обособленный, относительно самостоятельный раздел экспозиции.

Наконец, в оркестровом вступлении к арии Бельмонта, также как и в арии Констанцы, очевидны признаки концертной экспозиции, включающей темы главной и побочной партий. Однако, в отличие от монументальной оркестровой экспозиции героической арии Констанцы (60 тактов), вступление к арии Бельмонта значительно компактнее —

⁸¹ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. С. 441.

⁸² Выше отмечалось, что завершающий изложение темы главной партии оркестровый ритурнель — характерная особенность сонатных арий персонажей, обладающих нравственным превосходством. Такой тип структуры главной партии в опере XVIII века тесно связан с поэтикой этоса и достоинства.



всего 20 тактов⁸³. Характерное для оркестровой экспозиции арии Констанцы отчетливое разграничение территории главной и побочной партий отсутствует во вступлении к арии Бельмонта. В его основе — непрерывная цепь сменяющихся разномасштабных тем и тематических элементов, где побочная тема вступает не с начала, а с продолжающей фразы, изначально представляя темы главной и побочной партии как некое взаимодополняющее, гармоничное целое. Оркестровое вступление в экспозиции последней арии Бельмонта уступает по своим масштабам только героической арии Констанцы и, очевидно, в том и другом случае приобретает характер своеобразной драматургической эмфазы — выделения через особенное, иное, отличное от окружения, от контекста оперы в целом. Ведь во всех остальных ариях «Похищения из сераля» вступления или очень короткие, или их нет вообще. Моцарт же в данном случае усиливает эффект «крупного плана», наводит восприятие «на резкость».

Первая (№ 6), третья (№ 11) арии Констанцы и последняя (№ 17) ария Бельмонта появляются в совершенно разных драматургических ситуациях, что, естественно, предопределяет различие их характера. За этим различием скрывается, становится не очевидным своеобразный параллелизм арий Констанцы и Бельмонта. В первую очередь это относится к смысловой арке, объединяющей первую арию Констанцы (B-dur) и последнюю арию Бельмонта (Es-dur).

Ария Констанцы (№ 6) появляется в драматический момент действия как реакция на первый натиск паши Селима. Она, также как ария № 11, «заряжена» энергией противления, отпора. В ней также присутствует некий этический императив и напряжение противостояния воле паши. Ария Бельмонта звучит в иной ситуации — уже после освобождения от разрушительных наваждений, фантомов ревности. И это новое переживание внутренней гармонии и силы, этически облагороженного чувства, готовности к подвигу спасения возлюбленной находит выражение в последней арии.

Самым ярким свидетельством параллелизма арии Констанцы (№ 6) и последней арии Бельмонта становится сама сонатная форма этих арий и ее особенности. Парадоксально, но главной особенностью сонатной формы и в том, и в другом случае становится именно то, что она без особенностей. В контексте «Похищения из сераля» именно в этих ариях общая структура сонатной формы может быть признана эталонной (по ассоциации с представлением о некоей идеальной норме).

⁸³ Такие компактные оркестровые экспозиции — одна из особенностей концертов Моцарта для духовых инструментов (валторны, фагота).



Другие сонатные арии — Осмина (№ 3), Бельмонта (№ 4), Констанцы (№ 11) значительно более свободны, обладают целым рядом индивидуальных особенностей, выходящих далеко за пределы среднестатистической нормы.

Существует известное письмо Моцарта к отцу, в котором он пишет о своем стремлении выразить особенным образом неистовство Осмина: «Ибо человек, который от гнева приходит в исступление, преступает всякий порядок, меру и границы, он вне себя, — следовательно, и музыка также должна быть вне себя»⁸⁴.

Это высказывание уже само по себе знаменательно. Его можно понимать как своеобразный сигнал, говорящий о намерении выйти за пределы возможного и допустимого в искусстве того времени. Перифразируя слова Моцарта, можно утверждать, что сонатная форма упомянутых арий Осмина, Бельмонта и Констанцы также оказывается «вне себя», преступая (каждая по-своему) порядок, меру и границы. В ариях Бельмонта (№ 4) и Констанцы (№ 11) сонатная форма буквально «выходит из себя», преодолевая устоявшиеся нормы, повинувшись лишь правде характера и психологического состояния героев в конкретной ситуации драматического действия.

В большой героической арии Констанцы «выход» сонатной формы за пределы возможного связан, прежде всего, с ее дерзновенной репризой-кодой. Классическая норма, предполагающая единство темпа всех разделов сонатной формы, в арии Констанцы решительно отвергается. В ее заключительном разделе происходит значительное ускорение темпа (*Allegro assai*) и замена прежнего тематизма главной партии новым материалом, звучащим с почти титанической силой и энергией, словно на последнем пределе человеческих сил, яростно и грозно.

Столь нетрадиционная реприза открывает перспективу дальнейшего развития образа Констанцы, его показа на своеобразном драматургическом *crescendo*, исключающем возвращение первоначального материала главной партии. В итоге сонатная форма этой арии обретает некую неподдающуюся точному определению многозначность. Арию Констанцы можно мыслить как сонатную форму без репризы, но с быстрой кодой-стреттой. С другой стороны, функция репризы в ней обозначена не менее отчетливо возвращением первоначального темпа и тематизма побочной партии.

⁸⁴ Цит. по книге: Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. С. 427. В новейшем издании писем Моцарта эта фраза переведена немного иначе: «Ибо если человек в столь сильном гневе преступает границы меры, порядка и цели, не помня себя, то и Музыка должна не помнить себя». Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М., 2006. С. 290.



Побочная партия в репризе столь же масштабна, как и в экспозиции. В ней по аналогии с жанром концерта соединяется тематизм оркестровой и сольной экспозиций, в том числе тот, который прежде звучал только в экспозиции оркестровой. Объединение материала двух экспозиций не приводит, однако, к чрезмерному расширению побочной партии, поскольку одновременно в ней происходит и сокращение концертирующей фазы экспозиции. Это сокращение в репризе драматургически оправданно. Тот дух свободы, радостного полета души, который в экспозиции сопутствовал концертирующей части побочной партии, в репризе вступил бы в противоречие с текстом этого раздела, где цена свободы вырастает до наивысшей — “Zuletzt befreit mich doch der Tod” («Наконец-то смерть меня освободит»).

На этой ступени развития образа драматургический акцент смещается с побочной партии на новый материал главной партии (или коды) — образ титанической силы и грозного величия. На этой ступени и сама сонатная форма, и образ Констанцы оказываются в некотором роде «вне себя». Теперь это не женщина, а титан духа, почти богиня, весталка, и потому — неприкосновенна. Раздел же, появляющийся на месте репризы неоднократно, балансирует между функцией коды и функцией репризы.

Воспринимаясь поначалу как быстрая кода, сигнализирующая о наступлении завершающего этапа композиции, этот раздел с появлением репризы побочной партии позволяет переоценить его в качестве новой, замещающей темы главной партии. Вместе с побочной партией она образует первый крупный раздел — репризу-кодую арии. Логическая функция коды в данном случае неразрывно связана с драматургическим планом арии, знаменуя некий предел человеческих сил и возможностей противления, ту последнюю черту, за которой — свобода или смерть. Именно этот итоговый образ акцентирует Моцарт и в собственно коде. Она открывается повторением тематизма *Allegro assai*, подводя его вместо побочной темы к кульминационной точке всей арии, ее итоговому императиву. Такой точкой становится вознесенная «шквалом» колоратур на пьедестал кадансовая формула (*do – ля – фа – соль – до*) — та самая, которая позже станет лейттемой в «Так поступают все», словно подвергая сомнению этический максимализм «Похищения из сераля». Но в коде «Похищения из сераля» при повторении кадансового императива эмфатический акцент (трезвучие VI низкой ступени) падает на слово “*Tod*”.

Совершенно иначе, в соответствии с характером персонажа и драматургической коллизией оперы, оказывается «вне себя» сонатная



форма, точнее смутные очертания этой формы, в арии Бельмонта “O wie ängstlich, o wie feurig” («О, как робко, о, как страстно») — арии грез и наваждений. Вполне отчетливое сонатное наклонение начала арии (14 тактов темы главной партии, 10 тактов связующей части и первые 4 такта темы побочной партии в тональности минорной доминанты) в процессе разворачивания побочной теряет логическую нить сонатной структуры. Побочная партия словно «выходит из берегов», так и не возвращаясь в итоге в свое традиционное «русло». Без насилия над музыкой границы и функциональный статус этого раздела, начинающегося как побочная тема, но разворачивающегося как сквозная структура на протяжении 32 тактов, не поддаются однозначному определению. Это территория свободы, той свободы следования за смыслом, непредсказуемым движением чувств, которой тесно в рамках жестких правил и нормативов.

На этой территории возникает цепочка беспокойно сменяющих друг друга то тревожных, то эфемерных образов-эпизодов, каждому из которых сопутствует новая тональность, всё более отдаляющаяся от тональности побочной партии (e-moll — h-moll — D-dur). И только с наступлением D-dur этот сквозной процесс обретает относительную завершенность. Повторение шеститактового предложения, дважды завершающегося несовершенным кадансом в D-dur, останавливает процесс сквозного развития, позволяя провести аналогии с завершением сонатной экспозиции арии лирического склада. Но может ли в ля-мажорной арии побочная партия и вся экспозиция закончиться в субдоминантовой тональности? А если это эпизод в разработке, то где побочная партия? Достигнутая точка покоя — тоника D-dur мгновенно переосмысливается в субдоминанту основной тональности A-dur, переходя в доминантовый предыкт к репризе (8 тактов). Этот предыкт, как и последующая сонатная реприза (вопреки ряду сюрпризов, перестановок тематического материала) возвращает «заблудившуюся» экспозицию в «русло» сонатной структуры с «правильным» соотношением главной и побочной партий в репризе.

Моцартовское отношение к форме, утверждает Г. Аберт, всегда было активным, творческим: «Он перековыривает ее до тех пор, пока она не отдаст всего того, что он от нее требует <...> Форма не была для него чем-то неподвижным, окоченевшим, мертвым <...> он понимает ее как нечто живое и гибкое, текучее, то, что должно рождаться заново при каждом новом акте творческого созидания»⁸⁵.

⁸⁵ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. С. 440.



Живая форма арии Бельмонта постоянно балансирует между светом и тенью, между мечтательным томлением, устремленностью души «к далекой возлюбленной» и страхом, навязчивыми фантомами воображения, омрачающими светлое чувство любви. Этот страх и подозрения в неверности, подобно наваждению, выходят из тени, растут и овладевают душой Бельмонта. Во власти этих разрушительных чувств он «вне себя», и музыка своеобразно реагирует на это состояние разрушением сонатной структуры экспозиции.

Цепная структура раздела, начинающегося как побочная партия, включает в себя последовательность контрастных, синтаксически не самостоятельных, разномасштабных тем: *a b c c, d*, где последнее звено цепи — доминантовый предыкт к репризе. Первое звено этой цепи очерчивает нормативную тональность побочной партии *e-moll*, представляя то самое *ostinato* наваждения, о котором уже шла речь раньше. Четыре такта неотвязно пульсирующего *ostinato* (почти как у Прокофьева) и синтаксическое обобщение предложения в пятом такте с поворотом к доминанте *h-moll* пока еще находятся в пределах композиционной нормы, однако именно эта *idée fixe* становится отправной точкой деструктивного процесса на территории побочной партии.

Этот процесс начинается в следующем звене цепной структуры. Его образ — нарастающее волнение и тревога — психологически обусловлен предшествующим *ostinato*. Словно вырываясь из круга *idée fixe*, музыка теряет внутренние ориентиры, устремляясь туда, куда поведет ее неконтролируемая стихия чувства. Семь тактов доминантового предыкта к *h-moll*, ускорение ритмической пульсации, беспокойный синкопированный фон, общий крещендирующий восходящий рельеф структуры определяют ее драматический характер. Этот доминантовый предыкт, однако, никуда не ведет. Его функция исключительно эмотивная, отражающая нарастающее чувство тревоги, всецело завладевающей душой Бельмонта. Остановка на доминантовой гармонии *h-moll* в момент наивысшего эмоционального напряжения и последующая генеральная пауза становятся естественной границей, отделяющей этот эпизод от следующего, третьего звена.

Появление третьего, ре-мажорного эпизода знаменует драматургический перелом — внезапное освобождение от терзающих Бельмонта тревожных чувств. Неожиданное просветление не возвращает, однако, той полноты чувства, которое так нежно и деликатно, так широко разливалось в главной партии арии. Этот эпизод — всего лишь эфемерное видение,



светлая тень, греза, мелькнувшая в воображении Бельмонта. Он всё еще «вне себя» — в том далеком от реальности мире, где одно тревожное сновидение сменяется другим — манящим, волшебным.

Примечательно, что в этом эпизоде инициатива переходит к оркестру. Голос умолкает почти на три такта, присоединяясь лишь в конце шеститактового предложения. Аналогичное соотношение оркестра и голоса сохраняется и в варьированном повторении предложения, где основная смысловая нагрузка связана именно с вариационными изменениями в оркестре. Оркестр и в том, и в другом случае «рисует картины» — сначала смутные, потом более отчетливые при повторении.

Миниатюрная «картина» в начале этого эпизода — таинственный образ движения какой-то зыбкой, эфемерной материи. В его основе — всего лишь семантически нейтральный поток фигурационного движения. Но динамика *pp* и легкий, почти бесплотный тембр высокой флейты⁸⁶, его пространственная отдаленность от *pizzicato* струнных в колористическом отношении отнюдь не нейтральны.

Музыкальный язык XVIII столетия еще не имел тех ресурсов, которые появились в музыке XIX–XX веков для передачи смутных, неотчетливых, ирреальных образов, но поэтика эфемерностей уже существовала и поиски эквивалентов таких образов уже велись на протяжении всего столетия. Эти эквиваленты еще не обладали той непосредственностью воздействия на слушателей, которую они обретут позже. Они были в значительной мере условными, опосредованными. Но эстетика XVIII века предъявляла особые требования к воображению слушателей, к способности воспринимать условное почти как реальное. Тот образ, который композитор второй половины XX века представил бы как недифференцированное сонорное пятно, у Моцарта очерчивается суммарным, синтаксически недифференцированным потоком фигураций, тематизмом, лишенным осязаемого, телесного мелодического рельефа. В этом потоке невесомого движения осязаема некая внутренняя жизнь, ее рождение из вибрирующей, похожей на трель фигурации — вершины-источника последующего кружения, воспарения ввысь. Вариационные изменения во втором предложении преобразуют первоначальный «рой видений» в более отчетливый образ — полетный, одухотворенный. Преображается и музыкальный синтаксис. Это всё еще фигурация, но фигурация

⁸⁶ В клавирном переложении партия флейты выпущена. Сохранена только партия скрипок, которая не дает представления о пространственных координатах фактуры этого эпизода.



дышащая, с проступающими контурами хореических субмотивов — нежных, томительных вздохов. Промежуточный синтаксический статус инструментального тематизма вариации, относительная рельефность ее субмотивов-вздохов, проступающих сквозь фигурационный поток — существенная сторона эфемерности этого райского образа-видения, этой манящей грезы любви.

Последнее звено цепной структуры эпизода находится уже за пределами райского эпизода и функционально вполне однозначно. Это — доминантовый предыкт к репризе, на территории которого опять появляется новый тематизм, производный от короткого речитатива, предваряющего арию. Однако звучит он теперь не мечтательно как в речитативе, а с некоей впервые пробудившейся энергией, деятельным стремлением. В драматургии арии предыктовый эпизод подобен пробуждению от сна, возвращению к реальности. Об этом говорит и характер музыки, и собственно текст эпизода. “*War es ein Traum?*” («Это был сон?»), — вопрошает Бельмонт.

Реприза арии, как отмечалось выше, возвращает композицию в русло сонатной формы. Омрачающая экспозицию тень сомнения полностью исчезает в репризе, возвращаясь с новой силой лишь в коде. Главная партия при этом сохраняется полностью без каких-либо изменений, но на месте связующей части появляется другой материал. В связующей части вновь происходит наплыв видений. Возвращается тот образ любовной грезы и тот тематизм, который прежде звучал в «заблудившейся» побочной партии. Повторяется и текст — обращение Бельмонта к духу возлюбленной: “*Ist das ihr Lispeln? War das ihr Seufzen?*” («Это ваш шепот? Что значат ваши вздохи?»)

Радикально изменяется и реприза побочной, обретая при этом отчетливые границы, завершенность и функциональную определенность. Очевидно, однако, что материал, который в экспозиции претендовал на роль побочной темы и который раскрыл свой разрушительный потенциал, без радикальных изменений не смог бы вернуть форму арии в твердое русло нормальности, логической упорядоченности, классической ясности материи и духа. Эта ясность устанавливается через замену темы наваждения другим материалом — также остигнутым, почти идентичным синтаксически и фактурно началу побочной в экспозиции, но имеющим совершенно иной характер — радостного ожидания встречи с возлюбленной.

Гибкость моцартовской формы обусловлена в данном случае и тем, что до появления этого материала в побочной партии он уже дважды



звучал ранее, в качестве звена цепного тематизма главной партии в экспозиции и репризе арии. Этот светлый образ становится своеобразным внутренним рефреном композиции арии, повторяясь (в четвертый раз) и в коде. Именно этот образ и в репризе, и в коде вытесняет мотив наваждения, утверждая непоколебимую силу любви.

Сравнение этой арии с последней арией Бельмонта в третьем действии показывает, что форма арии (в данном случае сонатной) в «Похищении из сераля» отнюдь не является абстрактной величиной. Она всегда драматургически обусловлена, обобщая (пусть и опосредованно) узловые этапы развития образа и авторского замысла оперы в целом. В последней арии Бельмонта преобразается всё — музыкальный язык и форма. Дробный, прерывистый синтаксис арии грез и наваждений именно в последней арии впервые превращается в широкую, вольно льющуюся кантилену. Новым становится и ритм спокойного, твердого шага в оркестре — фундаменте, внутреннем стержне свободного дыхания кантилены. Впервые в этой арии очерчиваются и новые пространственные координаты, их прежние рамки словно раздвигаются и в музыке возникает эффект открытого пространства, простора (*plein air*). Введение в оркестр ансамбля духовых (флейты, двух кларнетов, двух фаготов, двух валторн) в качестве антифона к струнной группе становится объективной основой нового образа пространства, воздуха, открывшейся перспективы. Эту особенность арии можно интерпретировать как отражение воображаемой сценической ситуации. Г. Аберт, например, представляет ее как серенаду под окном возлюбленной на том основании, что столь широкое использование духовых характерно именно для этого жанра. Однако масштабы арии и сонатный статус структуры допускают и иную интерпретацию — символическую. Образ открытого пространства становится своеобразной метафорой нового состояния персонажа — его открытого для любви сердца, уже не скованного никакими внутренними преградами и фантомами воображения.

В отличие от арии “*O wie ängstlich, o wie feurig*” в «арии очищения» нет ни наваждений, ни грез. Последняя ария Бельмонта — переживание светлого, ничем не омраченного чувства любви, его полноты и беспредельности. Примечательно, что на протяжении 164 тактов арии в ней не появляется ни одного минорного трезвучия, ни одной минорной тени за исключением отклонения в VI ступень в оркестровом вступлении. Ни одна из прежних арий Бельмонта не отличалась и особой мелодической щедростью. Ее ограничивала оstinatность тематизма второй арии или рефрен рондо третьей арии (№ 15) “*Wenn der Freude Tränen fliesen*”



(«Когда от радости текут слезы»)⁸⁷. В последней же арии Бельмонта музыка движется вперед от одной лирической темы к другой, и кажется, что этому обновлению (вплоть до репризы) нет предела. Вслед за широкой кантиленой главной темы, в связующей появляется еще одна «идеальная» лирическая тема (прообраз темы будущей арии Тамино с портретом из «Волшебной флейты»). Она, в свою очередь, открывает перспективу еще более полного выражения лирического чувства в теме побочной партии, где голос и оркестр вторят друг другу в бесконечном каноне — воображаемом дуэте согласия, единения двух душ. Но и этого оказывается мало. Еще одна лирическая тема появляется в эпизоде, заменяющем разработку, и эта тема, как и предыдущие, присоединяется к общей «песне любви».

Сонатная форма последней арии Бельмонта отличается поразительной ясностью, отчетливостью, эталонностью композиции. В ней нет и следа тех разрушительных процессов, той рыхлости структуры, которая вывела сонатную форму арии “O wie ängstlich, o wie feurig” из русла сонатной структуры. Напротив, в последней арии Бельмонта сонатная форма тверда настолько, насколько позволяет эта структура в принципе. Теперь, когда основная коллизия внутреннего действия уже разрешена, можно ничего не преодолевать, а спокойно довериться естественному, объективному течению процесса, подчиниться некоей универсальной норме. И в этой уникальной для «Похищения из сераля» нормальности, вероятно, таится определенный этический подтекст. Нравственный максимализм оперы как будто приравнивает представление о нравственном идеале к этической и эстетической норме, ибо так должно, правильно и разумно.

«Похищение из сераля» — последняя опера Моцарта, где сонатная форма приобретает ключевое значение для понимания важнейших особенностей драматургии оперы. Ценность сонатных арий «Похищения из сераля» лишь усиливается тем, что среди других номеров оперы они «в меньшинстве». Общеизвестно, что письма Моцарта к отцу свидетельствуют об активном вмешательстве композитора в либретто Штефани:

⁸⁷ В этой арии-рондо раздвоенность внутреннего мира Бельмонта представлена ярчайшим контрастом двух планов — открытым, искренним, страстным выражением чувств, перерастающих в героический порыв в эпизодах, и отстраняющим рефреном. Утонченно-галантный, женственный характер рефрена, как и его жанровые ориентиры (инструментальный романс, медленная ипостась гавота) в контексте арии воспринимаются как некое условное выражение нежных чувств, как лирическое высказывание, «взятое в кавычки». Такой контраст лирики «в кавычках» и лирики открытой, не скованной какими-либо внешними или внутренними ограничениями, становится в высшей степени опосредованным отражением внутренних колебаний и неуверенности Бельмонта.



Моцарт потребовал от либреттиста ряд изменений, сокращений и добавлений целых сцен и отдельных номеров. Эти письма безусловно говорят об осознанности работы Моцарта над оперой. Однако, не менее осознанной, осмысленно выстроенной становится и собственно музыкальная драматургия оперы. Одним из подтверждений является, в частности, разнообразие и драматургическая целесообразность сонатных арий главных действующих лиц «Похищения из сераля».

В последующих операх — «Свадьба Фигаро» (1786), «Дон Жуан» (1787), «Так поступают все» (1789), «Волшебная флейта» (1791), «Милосердие Тита» (1791) — ария в сонатной форме уже раритет, архаика, особый драматургический прием, позволяющий расставить те или иные акценты, обозначить оптику восприятия. В каждой из этих опер всего по одной сонатной арии и сопутствующие им драматургические акценты не поддаются унификации, они всегда индивидуальны.

Наиболее традиционно амплуа сонатной формы в арии Тита из «Милосердия Тита» (№ 20) — оперы, сочинявшейся параллельно с «Волшебной флейтой». Эта ария в целом соответствует поэтике оперы *seria* — ее языку, ее аффектам, традиции показа образов царственных персонажей. Она становится последней, самой масштабной арией главного действующего лица — римского императора Тита. «Милосердие Тита» сочинялось для коронации императора Леопольда II королем Богемии. Именно эту арию можно рассматривать как некое послание к императору. Она выделяется своей сонатной формой как исключение из правил, как реликт старой оперы *seria* на фоне других, более современных по композиции и музыкальному языку номеров оперы. Характер и стиль главной и побочной партий арии Тита также во многом ретроспективен. Он почти идентичен языку детских опер Моцарта — языку «Митридата, царя Понта», или «Луцио Суллы». Почему эта архаика оказывается востребованной вновь в опере, написанной за несколько месяцев до смерти композитора?⁸⁸

Ария Тита предшествует развязке драматической интриги — милосердному прощению императором своего друга Секста, пытавшегося его

⁸⁸ Примечательно, что в монографии Г. Аберта, которая до сих пор остается самым всеобъемлющим трудом, посвященным творчеству Моцарта, именно эта ария (в отличие от других номеров оперы) остается фактически без комментариев исследователя. Эстетическая позиция ученого, ставящего на первый план движение опер Моцарта навстречу реальности и преодоление условностей старой оперы, приводит его лишь к констатации: «Ария Тита (№ 20) по структуре возвращается к более старой форме: <...> Выразительные средства здесь также весьма условны вплоть до весьма внешнего проявления колоратуры». *Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. М., 1990. С. 281.*



убить. Острота ситуации усиливается тем, что Секст тоже оказывается жертвой интриг мстительной Вителлии. Еще не зная о причинах поступка своего друга, Тит стоит перед нравственным выбором — казнить или миловать. Сенат требует казни, но последнее слово за Титом.

Примечательно, что в либретто Метастазियो, взятого за основу моцартовской оперы, арии с таким текстом нет. Текст этой арии был написан либреттистом Маццолой, к которому Моцарт обратился с просьбой обновить устаревшее к тому времени либретто Метастазियो. В тексте появляется отсутствующая у Метастазियो идея государственности — империи (*l'impero*), с которой дружат боги, для блага которой необходимо строгое сердце ("*Necessario è un cor severo*"). Этот текст лежит в основе главной и побочной партий арии — вопреки обыкновению сопровождать тему побочной партии новым текстом. Именно с этим текстом и связана сфера традиционных для старой оперы *seria* бравурных образов главной и побочной партий, с сопутствующими им блестящими колоратурами, «официозом» фанфар и демонстративностью жанровой цитаты — вставки воинственно-бодрого маршевого фрагмента в короткой коде.

Однако, образный мир арии Тита не исчерпывается «официозом» бравурного стиля, блеском колоратур, фанфарами и маршами. «Имперским декорациям» арии противостоит совершенно иной, интроспективный план. И этот контраст внешнего и внутреннего, царственных регалий и подлинного мира души представлен в арии вовсе не архаично, а с той драматургической рельефностью, которая открывает перспективу опере XIX века.

Интроспективный план в композиции арии неизменно занимает некое промежуточное, срединное положение, появляясь внутри ее крупных разделов. В экспозиции в этой роли выступает лирически одушевленная, мягкая тема связующей части, контрастируя бравурному окружению тем главной и побочной партий. Общие пропорции экспозиции: тема главной партии вместе со вступлением 24 такта — лирическая тема связующей части 7 тактов — побочная партия 23 такта. Основанием для появления лирического эпизода в связующей части становится вторая фраза текста: «если империи нужно суровое сердце, то отнимите от меня империю, или дайте другое сердце» ("*Necessario è un cor severo, e togliete a me l'impero, o a me date un altro cor*"). Голос «другого», живого сердца императора словно прорывается сквозь броню имперских декораций в связующей части и вновь умолкает, возвращаясь к архаическому, укорененному в традиции *seria* языку оперных властителей.



Но подлинным «сердцем» арии становится эпизод в разработке, где контраст драматургических планов обозначен наиболее ярко, неожиданно, нетрадиционно. Этот сильнейший из возможных в рамках классического стиля контраст — контраст движений (*Allegro* экспозиции и *Andantino* эпизода, четного и нечетного размеров) — имеет циклическую природу. Так соотносятся в сонатно-симфоническом цикле сонатное *Allegro* и медленная часть, но в рамках классической сонатной формы такой контраст разделов — невиданная смелость. В арии Тита столь сильный контраст равнозначен разрыву причинно-следственных связей эпизода с экспозицией, демонстрации абсолютной несовместимости имперской мишуры и личностной, человеческой сущности персонажа. Через эту несовместимость очерчивается и коллизия нравственного выбора, где третьего не дано, а только «или — или».

По контрасту с предшествующей бравурной частью тихая возвышенность эпизода воспринимается с особой остротой. В восьмитактной теме и ее развитии нет и следа архаики *seria*. Это просветленный (даже в глубокой скорби) язык позднего Моцарта, его «Волшебной флейты», медленной части Концерта для кларнета с оркестром A-dur (KV 622). Эпизод в разработке — «момент истины» в раскрытии образа Тита.

Музыка эпизода отличается особой мягкостью, пластичностью, свободой дыхания и внутренней дисциплинированностью. Широкая, ритмически свободная кантилена темы эпизода соразмерена с упорядоченностью движения танца — идеальной тени медленного менуэта. По контрасту с властным, горделивым пафосом экспозиции в интонациях эпизода ощутимо скорее внутреннее, почти религиозное смирение. Религиозный нюанс присутствует и в тексте эпизода: «если вера правит мною, соединяясь с любовью, то не уверен, что она плод страха» (“*Se la fede regni miei coll’amor, non assicuro, che sia frutto del timor*”).

Смысл этого текста во многом туманен, допускает различные толкования, не исключая, в частности, масонских мотивов⁸⁹. Возможно, что эзотерический характер масонского учения и предопределил туманность этого текста, «темность» его смысла. Однако его первая фраза содержит довольно прозрачный намек на масонские идеи. Вера (вера в нравственный идеал), соединенная с любовью — первооснова масонского гуманизма и масонской этики.

Масонский подтекст во многом проясняет общий смысл и характер музыки эпизода — его «мирскую сакральность», его интроспективность,

⁸⁹ О масонских подтекстах «Милосердия Тита» см.: Чигарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте его времени.



спокойную, незамутненную страстями ясность чувств. Даже в развитии эпизода, где изменяются синтаксис и мелодия, приобретает ариозный характер, в музыке не возникает и тени волнения, а только печаль — печаль мудреца, познавшего несовершенство мира, стремящегося найти ответы на вопросы бытия. Открытая, разомкнутая структура эпизода, переходящего в доминантовый предыкт к репризе, в итоге приобретает некий вопросительный характер. Семантика вопросительной интонации очерчивается и в мелодии предыкта — в интонации мотива вопроса (*си-бемоль – ля – до*), к которому в задумчивости и в сомнении возвращается Тит. Так, на вопросительной интонации, усиленной длительной фермой перед репризой, в глубокой тишине и повисает музыка эпизода. Вторжение Allegro главной партии перечеркивает этот вопрос, оставляя его без ответа. Резкий контраст ее императивной темы отстраняет сомнение последних тактов эпизода и производит впечатление внезапно принятого решения. С наступлением репризы коллизия «или — или» склоняется в пользу имперского правосудия, а потому Секст будет казнен.

За фасадом внешней традиционности сонатной арии Тита скрывается неповторимо индивидуальная драматургическая логика. Ее главный принцип — последовательное, сквозное, многократное противопоставление двух сфер, *pro et contra*. Логическая схема драматургии этой арии может быть выстроена следующим образом: главная партия — *pro*; связующая часть — *contra*; побочная партия — *pro*; эпизод — *contra*; главная партия репризы — *pro*; связующая часть — *contra*; побочная партия репризы и кода — *pro*. Таким образом, на основе индивидуальной драматургической логики сонатная форма опосредованно и максимально обобщенно раскрывает основную коллизию оперы — коллизию нравственного выбора. Принципу *pro et contra* в данном случае не противоречит и то, что в связующей части репризы вновь возникает лирический эпизод, когда решение уже принято. Вновь колебание? Ответ на этот вопрос дают существенные изменения темы связующей части. При сохранении характерной фактуры связующей части на ее фоне в репризе рождается совершенно новая мелодия. В ее синкопированных восходящих хроматизмах слышны следы сердечной боли и ее преодоления. Моцарт словно подтверждает: да, решение принято, но далось оно нелегко.

Можно ли после такой арии найти более сильные драматургические средства для последней сцены великодушного прощения Секста? Моцарт их находит, исходя из ситуации сценического действия, где коллизия выбора уже не стоит так остро. Ведь Тит только в конце



оперы узнает о причине заговора, и прощение свершается легко, как долгожданное освобождение от бремени выбора. Теперь это «прямая речь» Тита, речитатив *assompagnato* — открытое, неопосредованное музыкальной формой объявление: «Рим должен узнать, что я тот же и всё знаю, всех прощаю и всё забыл». Это сильный драматургический прием, но единственная в опере сонатная ария не утрачивает при этом своего кульминационного значения в развитии образа главного действующего лица оперы. Для Моцарта-драматурга коллизия нравственного выбора оказывается важнее, чем его исход.

О единственной сонатной арии в «Так поступают все» выше уже шла речь. Отмечалось и то, что ария Феррандо нарушает симметрию «любовного четырехугольника», делая его неравносторонним. Остается вопрос доверия к искренности и серьезности выражения чувств в его арии. Сомнение в подлинности чувств персонажей оперы — достаточно устойчивый (хотя и не единственный в моцартоведении) мотив исследований «Так поступают все». Между тем, в реалиях этой оперы любая однозначность ведет к неполноте и упрощенности восприятия оперы.

Неоднозначна и ирония «Так поступают все». Слушатели, оперные режиссеры, исследователи оперы чаще всего встают на позицию Дона Альфонсо — циника, скептика, резонера, отождествляя его иронию с иронией самого Моцарта. В этой опере, однако, сосуществуют два несовпадающих иронических ракурса восприятия коллизии оперы и в этом заключена одна из загадок «Так поступают все», один из источников полифоничности ее драматургии. Ирония Дона Альфонсо — холодна и рассудочна. С беспристрастным любопытством исследователя он ставит эксперимент на человеческом сердце и забавляется его ходом и результатами. Персонажи «четырехугольника» для него не более чем куклы, марионетки, а сам кукловод — всего лишь скучающий скептик. Ирония Моцарта — «искательница истины». Она соразмерена с нравственным максимализмом Констанцы и Бельмонта, а опера в целом становится своеобразной «метонимией авторской памяти» — памяти о «Похищении из сераля». Эти оперы объединяет общий мотив верности (*costanza, fedeltà*), а в партиях Феррандо и Фьордилиджи можно обнаружить ряд намеков и напоминаний о Бельмонте и Констанце, но так, словно их тени явились нам 10 лет спустя — с новым опытом, в новых реалиях бытия. Моцартовская ирония рождается из тоски по идеалу и из понимания его иллюзорности. Она оживляет марионеток Дона Альфонсо, наделяя их при этом некоей двойственностью.



Маленькая ария «маленького Вертера» — Феррандо (№ 27) безусловно вполне серьезна и возвышенна. Ее первые такты — своеобразная аллюзия на начало первой арии Бельмонта C-dur — арии надежд. Сходные интонация и синтаксис в последней арии Феррандо омрачены c-moll, совпадая с моментом крушения этих надежд. При всей серьезности арии краткость, редуцированность ее сонатной структуры всё же вызывают вопросы. Она, безусловно, вписывается в рамки поэтики мимолетностей «Так поступают все», но остается вопрос: почему Моцарт не делает исключения для столь значимой арии, как он делает это для двух больших арий Фьордилиджи? Почему из трех арий Феррандо сонатная оказывается самой короткой? Вероятно потому, что по аналогии с фигурой литоты — художественного преуменьшения величины, силы и значения изображаемого явления — в арии Феррандо появляется дополнительный иронический смысловой нюанс.

В «Так поступают все» есть еще одна не состоявшаяся до конца сонатная ария — ария Фьордилиджи “Come scoglio” (№ 14). Ее сонатная структура почти декларативно представляет все атрибуты этой формы — тему главной партии, две темы побочной партии, завершающий экспозицию оркестровый ригурнель, разработку, репризу главной партии. Однако после репризного проведения главной партии сонатная структура обрывается. Вместо репризы побочной появляется большая быстрая кода. Такая форма существенно отличается от формы другой арии Фьордилиджи — Rondo (№ 25), где также происходит смена темпа, но общая логика структуры совершенно иная. О пародийном характере арии “Come scoglio” справедливо пишут многие исследователи. Но вопрос об объекте этой пародии может быть уточнен.

В арии Фьордилиджи нередко видят пародию на арию оперы seria. Ее музыкальный язык действительно отчасти соприкасается с лексикой героической арии seria, представляя ее широкие скачки, трели, ходы по трезвучию, концертную каденцию, колоратуры с почти гротескным преувеличением. Комический характер приобретают патетические эпизоды побочной партии и крошечной разработки. В этой мимолетности, легкости перехода от одного образа к другому (где главная партия всего лишь восьмитактное предложение, а первая побочная тема длиннее ее всего на один такт, где вторая побочная тема хоть и более развернута, но странным образом спотыкается ровно посередине и теряет патетический запал) ощутимо комическое несоответствие формы и содержания.



Если же говорить о форме арии Фьордилиджи в целом, то в операх Моцарта существует лишь одна ария, имеющая аналогичный контур структуры. В ее репризе также происходит темповый сдвиг и сонатная форма (а вместе с ней и оперный персонаж) оказывается «вне себя». Это позволяет предположить, что объектом пародии в арии Фьордилиджи становится вполне конкретный прототип — большая героическая ария Констанцы “*Martern aller Arten*” («Все мучения») из «Похищения из сераля», а не абстрактный, собирательный образ арии оперы *seria*. Их объединяет, прежде всего, очевидное сходство самой драматургической ситуации: мощный отпор на притязания паши Селима в арии Констанцы и столь же твердое «нет» в ответ на посягательства экзотического «албанца» в арии Фьордилиджи.

Объектом пародии становится, таким образом, уже сама драматургическая коллизия. То, что в «Похищении из сераля» было вопросом жизни и смерти, в «Так поступают все» — всего лишь приключение, случай из жизни, вызывающий гипертрофированную, не вполне адекватную реакцию. Последняя, вершинная в развитии образа Констанцы ария, где идеал верной любви был вознесен на недостижимую высоту, для Фьордилиджи в аналогичной ситуации становится первой, и это примечательно. К сравнению этих арий побуждает и то, что итоговый нравственный императив, завершающий обе арии, по сути идентичен. В его основе одна и та же кадансовая формула, декларируемая со всей мощью оркестровых дублировок голосом, первыми и вторыми скрипками, виолончелями и контрабасами. В контексте «Так поступают все» эта кадансовая формула — эмблема верной любви «Похищения из сераля» — становится объектом рефлексии и своеобразным лейтмотивом оперы с непостоянным, ускользающим семантическим амплуа⁹⁰. Однако, именно (и только) в арии Фьордилиджи этот лейтмотив звучит в том же семантическом амплуа, что и в арии Констанцы, отличаясь лишь тем, что в пародийном контексте арии «эмблема верности» предстает в ореоле сомнения в истинности этой этической максимы. Появляясь в первой арии Фьордилиджи (а не в качестве итога как в последней арии Констанцы), «эмблема верности» неизбежно приобретает характер некоей нравственной аксиомы, догмы, которой еще предстоит пройти проверку на истинность и прочность.

⁹⁰ См. об этом: *Чигарева Е. И.* Оперы Моцарта в контексте его времени. С. 216–222.



Пародия как форма художественной критики становится в «Так поступают все» одновременно и инструментом оценки нравственного потенциала человека. Жанр литературной пародии, например, приобретает особую значимость в периоды ломки эстетических конвенций, в ситуации, когда прежние эстетические нормы устаревают, но еще не отошли в прошлое, когда новое эстетическое самосознание утверждается через противопоставление живого актуального художественного «слова» устаревшему «мертвому слову». Язык оперы *seria* (как и ее сонатная форма, а также сам тип арии-сравнения) в арии Фьордилиджи, собственно, и становится таким архаическим языком «мертвых истин». То, что еще 10 лет назад в контексте «Похищения из сераля» воспринималось как безусловная ценность, как проявление искренней веры в идеал чистой преданной любви, в «Так поступают все» уже мертво или сомнительно.

Пародийный аспект арии Фьордилиджи не ограничивается отсылками к «Похищению из сераля» и языку оперы *seria*. Вне рамок этих «серьезных» ориентиров оказывается легкомысленная первая побочная тема, где пародируется еще одна сквозная тема оперы, звучавшая прежде не где-нибудь, а именно в «Так поступают все». Эта тема небольшого квинтета (№ 9) прощания, подобно некоему откровению, всплывает в седьмом такте ансамбля, озаряя своим небесным светом всё, что предшествовало ей в опере прежде. В ее основе две музыкальные фразы: “*sii costante a me sol*” («Будь верен мне одной») — поет Фьордилиджи, “*Serbati fido!*” («Храни верность!») — продолжает Дорабелла, и музыка этого мгновения напоминает светлую молитву, возносимую в «храме души» самому богу (см. пример 184 на с. 317)⁹¹.

В арии Фьордилиджи две фразы темы сливаются в одну, что естественно в условиях быстрого темпа, легкомысленной легкости движения темы побочной партии. Мелодические контуры темы квинтета в целом почти неизменны, за исключением замены тона *ми-бемоль* на *ми-бекар*, сохраняя при этом даже общую тональность F-dur. Эта деталь существенна. В арии Фьордилиджи она ведет к гармоническому упрощению темы — выхолащиванию ее прежней глубины. Своеобразной литотой становится и ритмическая диминуция темы квинтета — пропорциональное уменьшение длительностей, усиленное и так быстрым темпом

⁹¹ В этой теме осязаемы стилистические аллюзии к ариям из ранних духовных сочинений Моцарта и даже вполне очевидные архетипы интонации, как например, в арии “*Agnus Dei*” из Литании (KV 125).



184

В. А. Моцарт. «Так поступают все».

№ 9. Квintет

Fi. mi... a ... Sii co - stan te a me
lieb... ter ... bleib mir treu, mir al -

Do. se ... puo... i ...
ver... sprich's ... mir ...

Fe. cer... ta ... o ca... ra ...
si... cher ... du ... Teu... re ...

Gu. tar ... mio be... ne ...
nicht ... mein Le... ben ...

D.A. ri-do. Io cre - po se non ri-do.) [74]
La-chen, ich ster - be noch vor La-chen.)

Fi. - sol ...
lein ...

Do. Ser - - ba - ti fi - - - do!
Hal - - te mir Treu - - - e!



арии. Комическая травестия идеальной темы квинтета сопровождается контрапунктом-пересмешником в партиях гобоев и фаготов — буффонным приемом, тем же оstinatным кружением двутактной фигуры, что и в арии Подесты. Только смех, сопровождающий уверения героини («верность дана нам от рождения») в «Так поступают все», не столь откровенен, а скорее уклончив.

185

В. А. Моцарт. «Так поступают все».

№ 14. Ария Фьордилиджи

Арию Фьордилиджи не стоит отождествлять с арией чувств, раскрытия эмоционального состояния. Не является она и портретом героини. Из всех арий «Так поступают все» она оказывается единственной, где исследуемая композитором тема верности человеческого сердца поставлена столь открыто, декларативно. Ее шутовское наклонение подразумевает некий взгляд сверху, присутствие стороннего наблюдателя, иронически оценивающего ситуацию, знающего заранее, чем кончится этот эксперимент. Ирония Дона Альфонса и ирония Моцарта становится здесь почти неразличимой. Однако только Моцарт мог напомнить в этой арии о своей прежней Констанце. Только Моцарт мог «выставить на поругание» память о возвышенной красоте квинтета прощания и... простить свою героиню, показав в дальнейшем, с какой могущественной природной силой она встретилась и оказалась беззащитной перед ней. «Всякий имеющий уши, чтобы слышать, — пишет А. Эйнштейн, — непременно ощутит личное участие Моцарта в судьбах его персонажей, даже здесь, в самой буффонной из всех его опер»⁹².

Архаика, язык «мертвых истин», драматургический прием «выведения из плана», заключающийся в «умышленном задержании развития

⁹² Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. М., 1977. С. 410.



действия разбиванием сценической формы»⁹³, и особый социальный или онтологический статус персонажа, пародия — таковы амплуа сонатной формы во всех операх Моцарта после «Похищения из серая». Такой особый онтологический статус имеет, например, единственная сонатная ария в «Волшебной флейте» — ария Царицы Ночи (№ 14). Этот персонаж как бы выведен за пределы живого, человеческого измерения оперы, где даже «мелкий бес» Моностатос оказывается соразмерен злобной, суетливой мелочности человеческой натуры.

Но Царица Ночи — не человек, а аллегория, олицетворение субстанциональных основ бытия. В ряде исследований высказывается предположение о пародийном характере этой арии. Думается, однако, что это предположение искусственно, и сонатная форма арии Царицы Ночи представляет «напор темных сил» с той мощью художественного обобщения, какое свойственно именно сонатной форме. Примечательно, что после «Идоменей» Моцарт либо отказывается от сонатной разработки, либо заменяет ее переходом или эпизодом с новым материалом. Однако в арии Царицы Ночи разработка возрождается вновь. В отличие от разработок ранних опер Моцарта теперь она максимально приближена к разработкам в инструментальной музыке и в этом также находит отражение «нечеловеческий» характер образа Царицы Ночи.

Как пародию на арию оперы *seria* нередко рассматривают и арию Донны Эльвиры (№ 3 из оперы «Дон Жуан»). Но может ли быть пародия лучше оригинала? Тем не менее выход на сцену пышущей праведным гневом Донны Эльвиры не лишен комизма. Комична и сама ситуация арии, в которой «следуя подлинно буффонному обычаю Дон Жуан и Лепорелло вкрапливают свои замечания»⁹⁴, комичен и высокопарный, архаический «слог» арии *seria*, а вместе с ним и форма выражения мыслей и чувств, приверженных твердому риторическому «руслу» сначала главной, потом побочной партии, а затем, как полагается, и «правильной» репризе. Еще более архаичен «слог» следующей арии Донны Эльвиры (№ 7), представляя уже откровенную стилизацию барочной арии. Оригинальную интерпретацию преувеличенного пафоса первой арии предлагает Л. В. Кириллина, утверждая, что она — своего рода маска, скрывающая лицо искренне любящей женщины. Исследуя детали текста речитативов сессо «Дон Жуана», Кириллина высказывает предположение, что Донна Эльвира

⁹³ Аксенов И. А., Бебутов В. М., Мейерхольд В. Э. Амплуа актера. М., 1922. С. 7.

⁹⁴ Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2. Кн. 2. С. 47.



«говорит как пишет». Иными словами говорит не на живом разговорном языке, а на языке романов, которые она, вероятно, читала⁹⁵.

Так, сама эволюция сонатной формы в операх Моцарта становится живым свидетельством постепенной утраты ее эстетической актуальности. Причина того не в самой сонатной форме, которая еще подарит в будущем немало шедевров в инструментальной музыке. Причина в изменении вектора развития оперы, в усилении ее реалистической направленности, всё более активном преодолении условностей жанра. Ощущая веяния времени, Моцарт не стремится в своих зрелых операх убеждать, что сонатная форма не является оперной условностью. Напротив, он нередко усиливает условность, «невсамделишность» своих сонатных арий.

⁹⁵ Кириллина Л. В. Художник и модель («Каменный гость» Бергати — Гаццаниги и «Дон Жуан» да Понте — Моцарта) // Проблемы творчества Моцарта: материалы науч. конференции. Науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 5. М., 1993. С. 38.

Часть III

ЦИКЛ И ОПУС

В КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Глава 1. Камерный вокальный цикл

§ 1. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ КАК ЖАНР И ФОРМА

За время своего существования в европейской музыке *вокальный цикл* приобрел значение, аналогичное циклу в музыке инструментальной. Общее число вокальных циклов, естественно, меньше инструментальных. К тому же иногда «вокальными циклами» названы сборники песен или опусы романсов, не имеющие статусных признаков цикличности. Но каждый подлинный вокальный цикл — Бетховена, Шуберта, Шумана, Мусоргского, Брамса, Малера, Шостаковича, Свиридова — обладает высокой художественной ценностью и совершенством композиции.

Важное значение имеет то обстоятельство, что к моменту возникновения самой идеи объединения отдельных песен, романсов в цикл в инструментальной музыке уже сложились и достигли полного развития все основные музыкальные формы, в том числе и форма циклическая. Особо значимым стал сонатно-симфонический цикл — главенствующая форма симфоний, сольных и ансамблевых сонат, квартетов и других инструментальных жанров.

Непрерывное расширение в век романтизма круга средств музыкальной выразительности, развитие музыкального языка, вобравшего в себя все богатства стиля классической эпохи, обусловило и возникновение новых жанров в разных сферах музыкального искусства. В вокально-инструментальной музыке новые черты обрели прежде всего сольная песня и романс. Именно им предстояло стать одними из наиболее заметных жанров эпохи романтизма. Возник и вокальный цикл — особый способ объединения песен и романсов в циклическую форму.



Цикл (*греч.* — κύκλος, круг) — понятие, обозначающее замкнутую, упорядоченную форму. **Вокальный цикл** — это избранная композитором последовательность вокальных миниатюр. Как циклическая форма, он допускает некоторую автономию частей: каждая из них (как и в цикле инструментальном) может быть исполнена отдельно. Однако главное отличие вокального цикла от сборника песен или романсов состоит в том, что в нем отчетливо воспринимаются и завершенность формы, и единство музыкального замысла. Если этими качествами обладает песенный или романсный опус, тогда его можно считать циклом или близким к циклу.

Части вокального цикла связаны между собой, и каждая из них, каждый романс или песня звучит *в контексте целого* богаче, чем те же романс или песня, спетые отдельно, вне цикла. Это касается и других музыкальных жанров. Так, арии из оперы — например, ария Руслана из II действия «Руслана и Людмилы» Глинки или ария Онегина из III картины «Евгения Онегина» Чайковского — исполненные вне оперы, вне связей с действием, во многом теряют полноту смысла. Так и части симфонии, исполненные вне цикла, утрачивают богатство связей с музыкальной концепцией целого.

Единство вокального цикла в немалой степени зависит от литературного текста, содержащего идею, сюжет, художественную задачу. Есть циклы с текстами разных поэтов или, что чаще, одного автора. Иногда текст принадлежит самому композитору («Детская» Мусоргского).

Как правило, работа композитора начинается (еще до сочинения музыки) с выбора текстов. В редких случаях текст приписывается к готовой мелодии (как, например, в некоторых романсах «Прощания с Петербургом» Глинки).

§ 2. ТИПЫ ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ. ЦИКЛ, ОПУС И СБОРНИК

Вокальные циклы различны по стилю, чрезвычайно разнообразны по тематике, общему характеру, идее и с трудом поддаются классификации. По многоплановости содержания и по количеству частей они менее зависимы от нормативов, сложившихся в сонатно-симфонических циклах. Тем не менее, их можно сгруппировать по принципу *формы*.

Одну группу составляют циклы, в которых сама последовательность песен или романсов строго определена и произвольные перестановки частей-пьес невозможны, так как при этом теряются их связи, наруша-



ется целое и в значительной мере утрачивается смысл авторской концепции. Такой тип цикла обозначим как *строгий*, или *детерминированный*. К нему относятся «К далекой возлюбленной» Бетховена, «Прекрасная мельничиха» и «Зимний путь» Шуберта, «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины» Шумана, «Песни странствующего подмастерья» и «Песни об умерших детях» Малера, циклы Мусоргского, Шостаковича, Свиридова.

В строгих циклах иногда есть сюжет, намеченный в текстах в виде ряда событий. Но не следует думать, что эти события напрямую «изображаются». Чаще всего в музыке воплощаются переживание уже свершившегося, реакция на события, воспоминание о прошлом. Таковы названные выше циклы Бетховена, Шуберта, Шумана, Малера. В строгих циклах сюжета в традиционном смысле может и не быть, но всегда есть единая тема-идея, которая раскрывается через разные психологические состояния (развитие «лирического сюжета»), что обеспечивает целостность и взаимозависимость частей при всем контрасте их музыки.

Другой тип цикла допускает перестановку и даже пропуск отдельных частей. Но такие перестановки или пропуски не должны нарушать относительной согласованности номеров и возможны лишь как варианты общего замысла. Полный произвол и здесь недопустим. Подобные циклы обозначим как *свободные*, или *вероятностные*. Среди примеров — «Мирты» Шумана, романсы ор. 60 Чайковского, ор. 14 Рахманинова, «Романсы на тексты Пушкина и Лермонтова» Кочурова, «Песни на стихи Блока» Свиридова.

И цикл строгий (детерминированный), и цикл свободный (вероятностный) значительно отличаются от *сборника* романсов или песен (даже если такой сборник составлен самим автором). Главное отличие состоит в том, что цикл обладает *художественным единством* как *целое*. Сборник же без ущерба для целого может быть свободно перегруппирован. В качестве примера укажем на сборник «Романсы и песни М. Мусоргского», над вариантами композиции которого автор работал в 1865–1869 годах¹. Здесь объединяющим началом является лишь авторский стиль. Некоторые опусы романсов Чайковского, не будучи циклами, также несут на себе печать авторского стиля, который невозможно спутать со стилем Римского-Корсакова или Глазунова.

¹ Подробнее см.: Левашев Е. М. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М. П. Мусоргского: сб. материалов. М., 1989. С. 34–36.



В творчестве многих композиторов XIX–XX веков романсы и песни объединены авторами в *опусы*². Возникает ряд вопросов: по каким принципам вокальные миниатюры объединены в опусы, что служит причиной их объединения? Являются ли они циклами? Одни из них создавались с временными интервалами, другие подряд за короткий промежуток времени. Во втором случае возникает предпосылка стилевого и языкового единства. Однако сам по себе факт близкого временного соседства не превращает опус в цикл. Что послужило внутренним стимулом для отбора текстов, расположения романсов в опусе, в какой мере композитор сознательно относился к возникающим интонационным связям — всё это зачастую не находит объяснения ни в письмах, ни в высказываниях, ни в косвенных литературных свидетельствах.

Большая часть камерно-вокальных опусов занимает промежуточное положение между сборником и свободным, вероятностным циклом. Одни из них тяготеют скорее к циклу, в том числе строгому (как ор. 6 Чайковского) или даже являются ими (ор. 73 Чайковского); другие занимают как бы срединное положение (например, 12 романсов ор. 60 и «16 романсов для детей» Чайковского, ор. 3 и ор. 26 Римского-Корсакова), некоторые приближаются к сборникам (ор. 4 и ор. 41 Римского-Корсакова).

Что же превращает серию песен, романсов в цикл? Каковы критерии определения ряда вокальных миниатюр как сборника или как свободного вокального цикла? В основу различия не могут быть положены лишь внешние признаки (например, тексты одного поэта, близкое по времени сочинение романсов). Определяющее значение имеют всеобщие принципы циклической формы — *единство образного содержания*, определенная *взаимосвязь частей*, обусловленная развитием *одной идеи*, и *единство формы целого*, в которой есть начало, середина и конец. Именно эти опоры, вехи формы, обеспечивающие единство музыки цикла, его целостность, чрезвычайно важны.

Свободные (вероятностные) циклы — более разнородные по тематике содержания, опирающиеся преимущественно на обобщенные песенно-танцевальные жанры, — не обладают той значительной «плотностью» целого, сопряженностью стилистически однородных романсов, которыми наделены циклы строгие.

Между крайними типами находятся многочисленные камерно-вокальные опусы, отмеченные *смешением* различных черт и особенностей

² Опус (лат. opus) — «1) музыкальное сочинение, снабженное порядковым номером при публикации, иногда сборник сочинений одного жанра, помеченных одним номером». Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. М., 1998. С. 398.



строгого и свободного циклов. Так, наряду с камерными монологами, в них могут быть включены характерные сценические моменты (диалоги, ансамбли), и тогда вокальный цикл сближается то с оперными сценами, то — в случае оркестровой версии — даже с камерно-вокальной симфонией. Столь же свободно могут смешиваться в одном цикле контрастные, противоположные начала: высокое и низкое; субъективно-психологическое и объективно-бытовое; детализированное, камерное — и декоративно-оперное, сценически характерное. Всё это свидетельствует о свободе жанра, возможности его индивидуализации.

Степень контраста, разнохарактерности романсов также не является решающей в отнесении цикла к тому или иному типу. Все его части могут быть и одноплановыми, варьирующими одно эмоциональное состояние, одну тему. В выяснении типа вокального цикла главенствуют не внешние атрибуты текста в виде поэтического сюжета или обозначенной темы, но смысловая роль каждого романса, песни, ансамбля в раскрытии основной идеи содержания, в обеспечивании *сопряженности частей*.

§ 3. ИЗ ИСТОРИИ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

Формирование вокального цикла относится к началу XIX века. Важнейшие художественные открытия романтической эпохи связаны, как известно, с воплощением внутреннего мира человека, психологической сферы его жизни и с раскрытием богатств национальной культуры, фольклора. Художественная песня (Lied) — пограничный жанр между бытовой и профессиональной музыкальными культурами. Она может сближаться как с фольклором и бытовой песней, так и с высокими жанрами профессиональной музыки. Песни Варламова и песни Гаврилина, песни циклов Малера (например, «Песни об умерших детях») или Шостаковича (на тексты Блока и Микеланджело) принадлежат к одной и той же области камерно-вокальной музыки. Связь с народной культурой может быть и непосредственной, открытой, и опосредованной, завуалированной. Но всегда огромную роль играет литературный текст — не только его содержание, но и строение, ритмика стиха, его мелодика, интонация.

Песня-романс — самый лирический жанр, отражающий душевный мир человека и, одновременно, самый «общительный». Именно в этом наиболее доступном восприятию жанре, в его тематизме (как в собственно вокальных, так и в инструментальных произведениях) объединились основные художественные искания романтиков.



Изменения, происходившие в лирической песне конца XVIII — начала XIX века, были вызваны стремлением к детальному воплощению настроения стихотворного текста, желанием передать интонацию стиха, подчеркнуть и усилить выразительное значение фразы, синтагмы, даже отдельного слова³.

Благодаря всё более тонкому, сложному взаимодействию слова и музыки немецкая песня (австрийская и германская Lied) стала средством раскрытия духовного мира человека, психологии нового — в сравнении с эпохой классицизма — героя. Лирический герой Lied — не столько человек воли и рассудка, но прежде всего — *человек чувства*; внешняя простота, даже обыкновенность сочетаются в нем с душевной тонкостью. Психологизированная немецкая Lied опиралась на народно-песенную основу⁴ и была тесно связана с немецкой лирической поэзией начала XIX века. Новые мотивы, настроения, новые черты лирического героя этой поэзии нашли отражение именно в песне.

Как известно, в развитии европейской культуры всей первой половины XIX века ведущую роль играла поэзия. В области стиха это лирическая миниатюра (под знаком которой начался романтический период), отличавшаяся максимальной концентрированностью содержания. Характерно признание Гете: «Когда мне, как поэту, хотелось изобразить какую-нибудь идею, я делал это в маленьких стихотворениях, где может быть твердо проведено единство и которые легко охватить взглядом»⁵.

Однако особое значение в немецкой лирической поэзии получило новое явление — *объединение стихотворений в циклы*. Оно оказало сильнейшее влияние на всё последующее развитие самой поэзии, а затем и на связанную с ней вокальную музыку⁶ и даже на программные инструментальные циклы. Таковы циклы Шумана и моножанровые циклы Шуберта (Лендлеры, Вальсы), Шопена (Прелюдии).

Объединение лирических миниатюр в цикл компенсировало дробность, фрагментарность стихотворений, чередование различных, быстро

³ Уже среди вокальных произведений Бетховена, в большинстве своем отличающихся обобщенным характером воплощения стихотворного текста, есть четыре вокальных варианта прочтения стихотворения Гете “Nur wer die Sehnsucht kennt” («Лишь тот, кто знал разлуки тяжесть»).

⁴ Новому отношению немецких художников к песне как воплощению черт национального характера, сокровищнице народной мудрости содействовало появление в 1805–1808 годах сборника немецких народных песен «Волшебный рог мальчика» А. Арнима и К. Брентано.

⁵ Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.; Л., 1934. Цит. по: Поляков М. Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. М., 1978. С. 260.

⁶ Немецкая камерная музыка конца XVIII — начала XIX века развивалась в литературно-музыкальной среде, в тесном содружестве поэтов и музыкантов.



меняющихся состояний, мыслей. Цикличность позволила дать целостную картину душевной жизни, расширить временные рамки высказывания, по-разному осветить одно и то же событие, явление в процессе развертывания «лирического сюжета».

Циклизация стихотворений связана и со стремлением к более многокрасочному, даже калейдоскопическому показу внешней жизни, к отражению современной жизни через восприятие героя, его отношение к обществу, к природе и к миру в целом.

Появились определенные типы лирических поэтических циклов — путевые заметки («Путешествие по Гарцу» Гейне), лирический дневник, сюжетная новелла, пейзажные зарисовки, монолог, — в которых нашли воплощение самые глубокие переживания поэта. Такие лирические циклы часто давали повод к отождествлению автора и лирического героя (самое прямое — в сюжетных новеллах Гейне). В целом вся лирическая поэзия становится *личностной*, монологичной, раскрывающей волнующие поэта мысли и чувства. Этот новый тип поэзии отразил осознание ценности человеческой личности, богатства и неповторимости душевного мира человека.

Осуществлявшаяся в лирической поэзии идея циклического объединения стихотворений послужила толчком к возникновению музыкальной *камерно-вокальной циклической формы*.

Предпосылкой возникновения вокального цикла оказалась идея замкнуть в единую цепь ряд воплощенных в песенной форме лирических стихотворений⁷. Одним из первых образцов новой вокальной циклической формы, развитой затем романтиками, стал созданный Бетховеном в 1816 году песенный цикл «К далекой возлюбленной». Плодотворным оказался и весь дальнейший путь развития вокального цикла.

Вокальный цикл имеет своего рода плотность, «массу», обладает «магнитным полем», внутренним напряжением, рождаемым системой тяготений, связей. Подобно зданию сложной конфигурации, циклическая конструкция состоит из несущих и несомых элементов, из опор, контрфорсов, перекрытий, арок. Иногда конструктивные особенности цикла проступают отчетливо, порой — почти не видны, скрыты, но прочно скрепляют всё целое. В отношении архитектоники одни циклы отличаются пропорциональными, симметрично расположенными объемами и подобны гармоничным, стройным ансамблям. Другие — асимметричные,

⁷ Основными формами самостоятельных вокальных произведений к началу XIX века являлись куплетная, куплетно-вариационная (варьированная строфа), сквозная (балладная или ариозная), а также двух- и трехчастные формы, ведущие свое происхождение от оперных арий.



разномасштабные, дисгармоничные (но не менее выразительные) — являются собой пестрый хоровод частей, группирующихся вокруг доминирующей, центральной опоры, воплощающей ключевую мысль.

Всеобщим условием, законом цикличности является *чередование различного и внутренняя связь*. Поэтому контраст частей в цикле не столько их разъединяет, сколько объединяет, ибо здесь действует закон взаимного притяжения-отталкивания.

При анализе вокального цикла романсов или песен главная задача — услышать внутренние, смысловые (текстовые и музыкальные) сквозные связи частей, *услышать целое как цикл*.

Глава 2. Вокальные опусы и циклы П. И. Чайковского

§ 1. ВОКАЛЬНЫЙ ОПУС И ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

В романсном творчестве Чайковского (а всего им создано 103 романса) нет циклов «объявленных», названных самим автором. Подавляющее число его романсов собрано в *опусы*. Большинство опусов возникло спонтанно: они сочинялись очень быстро, часто в течение нескольких дней.

Вокальные опусы Чайковского занимают промежуточное положение между *сборником* и свободным, вероятностным *циклом*. Некоторые из них тяготеют к циклам, некоторые — к сборникам. Принадлежность опуса, вернее, близость его к тому или иному типу цикла определяется комплексом факторов, в том числе: взаимодействием текста и музыки как в плане содержания, так и в плане формы; движением сюжета, единством контраста и тождества, обеспечивающим целостность опуса; соотношением индивидуальных и общестилистических черт (имеется в виду яркий стиль Чайковского) в данном опусе. Последняя проблема очень сложна и требует сопоставления отдельных романсов опуса и романсного стиля Чайковского в целом.

Бесспорным признаком цикличности опуса является степень *контраста* номеров при их *интонационном единстве*. Однако сила контраста и интонационные связи, обусловленные только стилем композитора, еще не образуют цикл как *художественное единство*. Среди романсов Чайковского, в том числе и внутри романсовых опусов, можно найти



и близкие, и резко контрастные и составить из них, например, программу вокального вечера. В полной мере такое единство образуется лишь тогда, когда в цикле есть еще и определенная *направленность внутреннего движения* в сфере переживаний и мыслей, когда в контексте целого — всех частей — каждая часть приобретает новый смысловой и эмоциональный оттенок, обогащается, *взаимодействуя* с другими частями. Невозможность изыятия и вольных перестановок частей (в строгом цикле) или нежелательность этого (изменение концепции — в цикле вероятностном) могут служить более или менее точным критерием в определении цикла или сборника (опуса). Однако само обнаружение такой целостности, внутреннего сюжета, концепции — дело не только не простое, но и достаточно субъективное: исполнитель и исследователь могут впасть в ошибку произвольного навязывания смысла. Поэтому бесспорная цикличность (как и, например, бесспорная программность) — это цикличность, объявленная самим *автором в названии*.

Названий, четко обозначающих цикл как сочинение индивидуальное, имеющее целостную концепцию, у Чайковского нет. Исследователи романского творчества Чайковского определяют как цикл только Шесть романсов ор. 73 на стихи Ратгауза и отмечают отдельные циклические черты опусов на стихи французских поэтов, К. Романова и детских песен ор. 54.

Разнообразие романсов — в пределах всего романского творчества Чайковского и в рамках отдельного жанрового типа романсов — предполагает возможность составления «субциклов», программ из романсов, заимствованных из разных опусов. То, что невозможно по отношению, например, к циклам Мусоргского — трудно представить себе программу, в которой чередовались бы номера, взятые из «Детской», «Без солнца», «Песен и плясок смерти», — вполне возможно по отношению к романсным опусам Чайковского, которые в подавляющем большинстве представляют собой всё богатство лирики.

В романсном творчестве Чайковского есть несколько типов романсов, варианты которых находятся в разных опусах — от первого зрелого романского опуса (ор. 6) до последнего (ор. 73) — и относятся к разным периодам его жизни.

Типовая общность романсов зависит прежде всего от их жанровой принадлежности. Самое крупное деление по жанровому признаку — это деление на *романсы* и *песни-романсы*. Песенный жанр у Чайковского отчетливо выделяется на общем фоне. Эта «косвенная лирика»,



объективированная через жанр, вызывает к жизни песенную мелодику и песенные формы.

Второй тип — собственно романсы, их большинство. Прежде всего это романсы лирические, написанные на лирические стихи. Диапазон этой лирики велик: от светлого созерцания и экстатического восторга до трагической безысходности.

Романсное творчество Чайковского гораздо в большей мере, нежели романсное творчество его современников — Мусоргского, Балакирева — можно уподобить *суперциклу* именно благодаря сквозным жанровым и психологическим темам. В известном смысле, несмотря на разнообразие (а может быть и благодаря ему) и индивидуальное решение в каждом романсе (кроме, конечно, трех ранних), романсы Чайковского — это своеобразный континуум, мир и замкнутый в себе, и разомкнутый вовне. Разомкнутость романсного творчества Чайковского особенно заметна при сопоставлении лирических романсов с другими его вокальными и инструментальными произведениями — теми, где ясно выражена лирическая доминанта. Таковы, например, романсы «онегинского круга»⁸, романсы круга Пятой симфонии⁹, романсы, примыкающие к «Иоланте» и к Шестой симфонии¹⁰.

Проблема цикла-опуса оказывается у Чайковского весьма сложной. Является ли цельность опуса, авторское расположение номеров, интонационные связи достаточными для определения опуса как цикла? Или возможны перестановки, замены аналогичными по типу романсами из другого опуса, дополнения, изъятия? Являются ли интонационные связи достаточно специфичными для данного опуса или они относятся к общестилистическим связям сквозного типа? На первый план, естественно, выдвигаются проблемы содержательные, проблемы *драматургии и контекстных связей внутри опуса*.

Как известно, литература XIX века в крупных жанрах — поэма, драма, роман, да и вообще проза, — кроме обусловленных художественной необходимостью (для построения сюжета) переключений действия в иное время и в иную обстановку, предполагала *временную однонаправленность*. События разворачивались во временной последовательности, а уход в прошлое требовал мотивации, обозначенной в тексте. Это мог быть вставной рассказ, воспоминание, сон и тому подобное.

⁸ Романсы 1878 года: «Средь шумного бала», «То было раннею весной», «Серенада Дон Жуана».

⁹ «Растворил я окно», «Серенада».

¹⁰ Романсы 1893 года — оп. 73.



Лирическая поэзия, лирический цикл стихотворений подобной мотивации не требует. Здесь всё сосредоточено на «жизни человеческого духа» (Римский-Корсаков) в ее интимном, внутреннем аспекте. Характерные для лирики приемы обращения к невидимому собеседнику («Смотри, вон облако», «Погоди» и другие) — скорее эмоциональное усугубление «Я», внутренняя речь, направленная к сопереживающему, сочувствующему, любимому человеку.

В музыке — искусстве лирическом, свободно обращающемся с художественным временем, — мотивировка событий в их последовательности и не нужна (во всяком случае, необязательна). В циклических произведениях объявленных внешних сюжетов может не быть, но есть внутренний психологический сюжет-идея. Нет однонаправленного во времени сюжета и в опусах, циклах Чайковского.

Время в лирических романсах Чайковского часто поляризуется: *тогда* и *теперь* разделены дистанцией настолько значительной, что нередко она охватывает целую жизнь. *Тогда* — юность и надежды, *теперь* — последний край жизни. Разумеется, так обстоит дело не всегда, но дистанция определяется событием — названным или утаенным, решающим судьбу. Таковы темы разлуки, невысказанного чувства, сожаления о несовершенных поступках — сквозные темы лирики Чайковского.

Сопоставление *тогда* и *теперь* распространяется не только на отдельные романсы (назовем лишь несколько: «Забыть так скоро», «На нивы желтые», «Мы сидели с тобой»), но и на целый опус, и является в нем существенным **циклообразующим** фактором.

Два момента в отношении со временем парадоксально сочетаются. Первый из них — «обращение» времени, его перестановка. В этом случае *тогда* — это реминисценция, воспоминание, то есть чисто психологическая внутренняя речь. Второй момент — актуализация прошедшего времени. «Тогда» превращается в «теперь» по силе переживания, эмоциональной активности, а неприятие «теперь» превращается в эмоцию сожаления о прошлом (например, в романсе «На нивы желтые»).

Следовательно, не драматургия последовательности событий, а драматургия последовательности переживаний, своего рода естественный ход «потока сознания» — вот что является стержнем как опуса, так и цикла у Чайковского. И чем более явственно проступает психологический сюжет-идея, тем более близок данный опус к строгому (детерминированному) типу цикла, тем актуальнее — с художественной стороны — авторское смыслообразующее расположение в нем номеров, и тем разрушительнее для целостности концепции их перестановка или пропуск.



Естественно, что тип цикличности определяется в романсных опусах Чайковского не словесным рядом, а взаимодействием слова и музыки, тем, как соотносятся номера цикла в плане единства этих компонентов.

Большинство опусов написаны на стихи разных поэтов, но существенной разницы, с точки зрения циклообразующих связей, между поли- и монопоэтическими опусами нет. Это еще раз свидетельствует о взаимоотношениях музыки и текста как об отношениях «неравных соперников». Чайковский берет нужное ему как музыканту и отбрасывает ненужное. К этому «ненужному» относится часто и индивидуальный стиль поэта, каков бы он ни был. Сила преобразования, преображения поэтического образа выравнивает сильных и слабых, гениев (Пушкин, Тютчев, Гете) и третьестепенных авторов. Более впечатляющим и более популярным может оказаться как раз романс на стихи поэта не первого плана (Апухтина, Ратгауза).

Огромный массив романсного творчества Чайковского (как и все другие жанры его музыки) объединен главной сферой *лирики*. Все жанровые разновидности, упомянутые выше, так или иначе представляют область лирики. Это уже само по себе предполагает возможность циклизации романсных опусов. Но как раз многообразие жанровых наклонений выступает на первый план, когда решается вопрос о цикле.

§ 2. РОМАНСЫ ОР. 73 КАК ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ

Наиболее явно выступают черты строгого, детерминированного вокального цикла в романсах ор. 73 (на стихи Д. Ратгауза¹¹). Это качество еще меньше, чем в других монопоэтических циклах (на стихи К. Р. или французских поэтов), связано с поэтическим стилем, с тем, что весь опус-цикл написан на стихи одного поэта. Никаких особых поэтических открытий в текстах нет, хотя нет в них и особых погрешностей. Но Чайковский, как известно, мало нуждался в чисто поэтических достоинствах стихотворений. Его привлекало их общее настроение, выраженное с достаточной (иногда даже избыточной) определенностью, которое он мог трактовать и развивать самостоятельно средствами музыки.

«Материальная» сторона стиха — узловые точки сюжета, развитие настроения, а также ритмика, синтаксис, структура строф — несомненно

¹¹ Даниил Ратгауз — тогда еще начинающий молодой поэт — не входит в число русских поэтов второго и даже третьего плана. Судя по текстам, присланным им Чайковскому, в ту пору Ратгауз примыкал к апухтинско-надсоновскому направлению, со свойственной молодости рефлексирующей манерой «оплакивания» жизни.



влияла на тип мелодики и, следовательно, на все остальные компоненты каждого романса. Но внешние связи со структурой стиха не определяют содержание, характер музыки.

Посвящение всего цикла певцу Н. Фигнеру¹² — это пожелание и подарок будущему исполнителю (хотя не все романсы цикла по тесситуре теноровые). Романсы не соотносятся с личностью Фигнера, так же как и с личностью Ратгауза. Однако есть одно важное обстоятельство, которое делает примечательным факт этого посвящения. Чайковский, недавно завершивший работу над Шестой симфонией в эскизе, отложил ее инструментовку на лето. В связи с этим, написанные между созданием эскиза и оформлением партитуры Шестой симфонии Восемнадцать пьес для фортепиано ор. 72 и Шесть романсов на стихи Ратгауза ор. 73 обозначены более ранними опусами. Но если фортепианный ор. 72 по сути сюита, то строгий цикл ор. 73 — это новый, отличный от «Пиковой дамы» и Шестой симфонии вариант трагедийной концепции (с не менее ярко выраженной тенденцией поляризации образов, столь характерной для этих произведений). Так что косвенная связь с Фигнером — исполнителем роли Германа — быть может, и не очень заметно, но проступает.

Трагедийная концепция цикла — противостояние света и тьмы (взлет чувства любви и одиночество) — связана с чисто лирическим аспектом, что подчеркивается и противостоянием *времени*, происходящего и происходившего. *Тогда и теперь* в их контрасте даны уже в первом романсе «Мы сидели с тобой». Отсюда его разомкнутость, обусловленная также вводной ролью в драматургии цикла. Эти *тогда и теперь* в тексте — основа психологического сюжета, сопоставление, вполне реально выраженное грамматически: «Мы *сидели* с тобой» (начало первого раздела) и «Уж *не жду* ничего от грядущих годин» (заключительный раздел).

Теперь — всё происходит в настоящем времени и связано с одиночеством, мраком, утратой. Тема эта выражена далее в романсе «Ночь» («Меркнет слабый свет свечи») и в последнем романсе «Снова, как прежде, один».

Тогда — это три средних романса: «В эту лунную ночь», «Закатилось солнце», «Средь мрачных дней». Здесь даже в лирически-восторженных стихах господствует всё же прошедшее время.

¹² Н. Н. Фигнер — первый и один из лучших исполнителей роли Германа в «Пиковой даме» (эта роль как бы авторизована Чайковским, который специально приехал в имение Фигнера, чтобы разучить с ним и его женой Медеей Фигнер главные партии оперы).



Отмеченная поляризация эмоций, психологических состояний — в отличие от поляризации характеров, ситуаций, образных сфер в «Пиковой даме» и в Шестой симфонии, — требовала в камерном цикле, состоящем из миниатюр, резких контрастных сопоставлений. На обширной звуковой территории частей симфонии или актов (картин) оперы Чайковский всегда с той или иной степенью сложности разворачивает процесс таким образом, что контраст оказывается и неожиданным, и одновременно подготовленным, психологически оправданным. Такой процесс в вокальном цикле невозможен: чередование романсов построено по принципу контраста каждого с каждым.

Ор. 73 резко отличен от всех предшествующих опусов тем, что Чайковский укрупняет форму цикла, группирует романсы таким образом, что все три мажорных, светлых, восторженно-приподнятых оказываются «зажатыми» в кольцо романсов трагических. Между *теперь* и *тогда* максимальный контраст, но контраст не нескольких, а только двух эмоционально полярных сфер. Именно в этом цикле происходит актуализация прошлого, «превращение» его в переживаемое заново настоящее. Средние, мажорные романсы вполне сопоставимы с восторженно-дифирамбическим «День ли царит» (на слова А. Апухтина). Не является ли этот всплеск радостной энергии, светлых эмоций отражением реального, а не ретроспективного возрождения души? Тогда в последнем романсе «Снова, как прежде, один» первое слово «Снова» (здесь и теперь) обретает новый смысл. Вследствие этого и функция заключительного романса — не только репризная и продолжающая линию «Ночи» («Меркнет слабый свет свечи»), но и завершающая цикл исходным, начальным, заданным (как неизбежное «заново») возвращением «на круги своя» после кратковременной вспышки сильных и радостных чувств.

Сопоставления полярных состояний резки, обнажены, даже несколько прямолинейны. Они требуют особой интонационной сплоченности, углубления связей между романсами каждой зоны (группы) и между самими группами. И здесь Чайковский находит (сравнительно с другими опусами) новые способы интонационного объединения. Общее качество каждого романса, каждой группы, всего цикла в целом — тематическая концентрация на одной, самой существенной интонации.



В каждом романсе есть своя — очень лаконичная — тема. Она укладывается в мотив (в мелодии) — фразу (в тексте). На ней строится развитие, суть которого в углублении, иногда гиперболизации начального эмоционального состояния.

Основной метод развития — *вариантные* преобразования мелодической темы. Фортепианная же фактура создает *определенный эмоциональный фон*. Все эти общие свойства цикла реализуются в обеих группах романсов противоположным образом.

Характерная черта мелодики трагических романсов, которая проявляется в их первых мотивах-темах, определяющих, концентрирующих смысл, — круговое движение, возвращение к исходному. Такое мелодическое зерно и раньше символизировало сферу «сумрачных» эмоций — от спокойно-элегических до бурно-драматических. Сопоставим, например, тему романса ор. 6 «Ни слова, о друг мой», лейттему Пятой симфонии, главную тему первой части той же симфонии и вступление к арии Лизы (перед речитативом «Уж полночь близится»). Все они замкнуты, очерчивают некий круг.

186

а

П. Чайковский. «Ни слова, о друг мой»



б

П. Чайковский. Пятая симфония.

Вступление



в

П. Чайковский. Пятая симфония.

Главная тема



г

П. Чайковский. «Пиковая дама».

Вступление к VI к.





В цикле ор. 73 мотив, замкнутый исходным тоном, символичен вдвойне: это не только психологический, эмоциональный «знак трагического», но и символ, напрямую связанный с сюжетом («Снова, как прежде, один»). Общие свойства тематического ядра порождают и общие свойства мелодического развертывания.

Тяготение к исходному, возврат «на круги своя» распространяется на всё более укрупняющиеся структуры — на предложения, на периоды и, наконец, на весь цикл в целом. В развитии мелодии характерен принцип отклоняющейся дуги, причем в момент наиболее яркого, тесситурно далекого отклонения следует возвращение главной темы, ее переосмысление, иное эмоциональное наполнение. Так что отклонение предвещает одновременно и возврат к исходному.

В сопровождении во всех трех трагических романах присутствует самостоятельный второй план тематизма, тематического развития, в котором основная идея романа подтверждается и развивается несколько иначе, чем в вокальной партии. Кроме принципа отклоняющейся дуги — он замечен в общем гармоническом и тесситурном развитии — для сопровождения типично противоборство статики *остинато* в фактуре и динамики напряженного движения в гармонии (последовательность аккордов, смена функций, противоречие нисходящих и восходящих линий в голосоведении). Таким противоречием, связанным с траурными жанрами чаканы и пассакалии, наделен однотактовый мотив (самостоятельная дополняющая тема) в романсе «Мы сидели с тобой».

187

П. Чайковский. «Мы сидели с тобой»



В романсе «Ночь» остинатное торможение еще яснее выражено в тоническом органном пункте, в синтаксической повторности, а динамические тенденции воплощает противоборствующий с вокальной темой восходящий мотив с синкопой — мотив дополнения, символизирующий (в контексте всего романа) нарастание, приводящее к эмоциональному взрыву («Появись же хоть во сне»). Динамические тенденции связаны и с развитием гармонии, огромной взрывной силой



альтерированных субдоминант и отклонений в тональность *S*. Пронизывающие и мелодию, и сопровождение интонации *lamento* звучат не сентиментально, но сурово и напряженно.

В романсе «Снова, как прежде, один» средства торможения — органнй пункт на тонике, остигнатье мерное, строгое аккордовое движение. Это движение создает свой смысловой план, символизирует независимый от человека ход времени. Но и в этом романсе динамика развития играет огромную роль в создании напряжения. Интонация *lamento* — нисходящая секунда — по природе своей связана с задержанием. У Чайковского интонация эта включает в себя аккорд: аккордовое уплотнение усиливает напряжение, но одновременно снимает с нее оттенок банальной стертости, чувствительности. Часто все звуки аккордовой темы входят в комплекс гармонии V_9 / IV или IV_7^{+1} , который В. А. Цуккерман называл «интроспективным». Тогда весь комплекс гармонии ($VII_7^r - V_9$ на кульминации) диссонирует с органнм пунктом тонике в басу, усиливая ощущение трагической неизбежности.

Противоположно направлены все выразительные средства в трех светлых средних романсах. Мелодическая тема всюду раскрыта, словно распахнута — в ее основе гаммообразный взлет.

188

а

П. Чайковский. «В эту лунную ночь»

[Andante con moto]
a piena voce

В э - ту лун - ну - ю ночь, в э - ту див - ну - ю ночь,

б

П. Чайковский. «Закатилось солнце»

[Andante]
p

За - ка - ти - лось сол - нце, за - иг - ра - ли крас - ки

в

П. Чайковский. «Средь мрачных дней»

[Allegro moderato]
f a piena voce

Средь мрач - ных дней, под гне - том бед, из мглы ту -
ман - ной прош - лых лет,



Функции фактуры сопровождения и гармонии однонаправленны. Распахнутость мелодии, например, еще более усилена противодвижением в басу («В эту лунную ночь»), а серенадно-«полонезный» ритм — синкопами («Закатилось солнце») и волнообразными фигурациями («Средь мрачных дней»).

Гармония во всех средних романсах не драматизирует, а скорее смягчает мажорный блеск благодаря отклонениям в близкие минорные тоналности II, III, VI ступеней. Однако кульминации в романсах «В эту лунную ночь» и «Средь мрачных дней» отмечены альтерированной S (в «Средь мрачных дней» еще и ходом этой S в Π_6^n). Это снова «интроспективный» аккорд, энгармонически равный V_7/Π^n («Хочу я жить — тобой дышать»).

Ор. 73 чрезвычайно концентрированно репрезентирует стиль Чайковского. Гармония, фактура, мелодия, синтаксис, форма столь же характерны для Чайковского, сколь и просты. Кажется, что просты до элементарности, оголены, продемонстрированы. Прямолинейными на первый взгляд кажутся и циклообразующие — функциональные и интонационные — связи.

Однако при всем этом поражает и другое — индивидуализация каждого романса, совершенство мастерства и сила интуиции. В пределах как бы заданного круга средств — простейших и многократно использованных и самим Чайковским, и его современниками и предшественниками — композитор находит каждый раз *неповторимое*, непредсказуемое сочетание мелодии (а в ней — ритма мелодической линии и синтаксиса) и фактуры сопровождения, гармонии, приемов развития. Это говорит о комплексности мышления, естественности творческого процесса, подчиненности техники мастерству.

Индивидуальность, неповторимость каждого романса проявляется, конечно, во всем и прежде всего — в мелодии. В романсе «Мы сидели с тобой» сама по себе начальная интонация (мотив, возвращающийся к исходному тону) принадлежит к типу выразителей слабых эмоций. К подобной интонации, если взять ее вне контекста, могло бы относиться полуироническое выражение Чайковского — «хроническое нытье». В развитии же, в контексте гармонии, фактуры, формы этот мотив оказывается способным к выражению сложного процесса переживаний, амплитуда которого — от полной эмоциональной скованности до взрыва отчаяния. Подобная психологическая драматургия, типичная для крупных форм Чайковского, здесь развернута в пределах малой формы. Ее *внутренняя напряженность* зависит и от особого соотношения динамики и статики,



движения и сдерживания его. К первым относятся мелодия и гармония, ко вторым — фактура и ритм. Именно это сочетание выводит романс как за пределы мелодрамы, так и за пределы унылых ламентаций — к трагической коллизии, далеко за пределы эмоций, заложенных в тексте.

На первый взгляд, вращающаяся в пределах терции интонация-мотив, лежащая в основе первого ромansa цикла «Мы сидели с тобой», очень близка, почти тождественна малотерцовой ячейке темы ромansa «Снова, как прежде, один». Но при явной близости — и формальной, и содержательной (идея замкнутого в себе эмоционального состояния и преодоление этой замкнутости) — внутренние, глубинные потенции этих тем различны, даже противоположны: тоска, скорбь сегодняшнего дня («Снова, как прежде, один») и охлажденное временной дистанцией воспоминание (начало «Мы сидели с тобой»), элегическое сожаление о светлом прошлом. Мажорное остигато в партии фортепиано — однотактовая формула — отсылает к жанру чаконы, для которой характерен нисходящий хроматический ход¹³, подчеркивающий строгость, сдержанность, мерность шага. И в мотиве вокальной партии (камбиата), и в остигатной формуле содержится каданс — интонация конца, предопределенности. Устойчивая остигатность размыкается в третьей строфе («Загремело вдали... надвигалась гроза...»), подготавливая контрастный заключительный раздел (cis-moll в пятой и шестой строфах). В нем как раз и происходит актуализация прошедшего времени: горестное *теперь* оказывается следствием психологической ошибки, совершенной в том далеком идиллическом прошлом. Разомкнутость первого ромansa очень важна для понимания драматургии всего цикла: это — ожидание дальнейших событий, заявка на драматический сюжет и, одновременно, предсказание трагического конца, переключки с заключительным романсом.

Идея возврата к исходному в тематическом зерне по-иному выражена в романсе «Ночь». Напряженность темы — в ее абрисе, в интервальных очертаниях (уменьшенная квинта) и в направленности не к тонике, а, напротив, от тоники к субдоминанте.

Столь же неповторимо индивидуализирована и восходящая интонация, объединяющая три средних ромansa — мажорный субцикл. Более всего заметно отличие обрамляющих As-dur'ных ромansom «В эту лунную ночь» и «Средь мрачных дней» от среднего E-dur'ного «Закатилось солнце». Этот романс — единственный, где достаточно отчетлив жанровый прообраз (полонез, болеро), символизирующий воодушевление, подъем

¹³ Подобный басовый ход типичен также для пассакалии.



духа. Восходящая интонация с характерным хроматическим заострением в условиях танцевального ритма обретает вещественность, конкретность.

Крайние романсы субцикла — «В эту лунную ночь» и «Средь мрачных дней» — отличаются по характеру тематизма, по самому типу его развития, по тону мажорности. В романсе «В эту лунную ночь» сквозь мажорный пафос просвечивает ноктюрн. Гибкость развития темы-мелодии, уходящей от прямолинейного восходящего движения, опевания, утончение фигуративного фона в середине — всё это сближает романс с «весенней» лирикой Чайковского, с романсом «То было раннею весной», хотя общий план, драматургическая канва этих романсов противоположны.

«Средь мрачных дней» — финал мажорного субцикла. Развитие темы здесь более целеустремленно и прямолинейно, кульминация более патетична. Это романс-дифирамб, близкий к романсу «День ли царит».

В мажорном субцикле в кульминациях особую роль играет аккорд альтерированной субдоминанты — Π_5^{+1+3-5} . Этот же аккорд объединяет все романсы ор. 73 (за исключением «Закатилось солнце»). Значима для всего цикла и тональность E-dur — тональность первого и четвертого романсов; она же является доминантой для заключительного шестого. Образуется тональные связи цикла и точечные гармонические связи через «интроспективный» аккорд.

Таким образом, хотя настроение, общее для трагических романсов, и настроение восторженно радостных романсов выражено отчасти сходными средствами (что сплачивает цикл воедино), но при этом каждый романс цикла неповторим, индивидуален. Общая идея всего цикла воплощена в его композиции: после мажорного субцикла в романсе «Снова, как прежде, один» возвращается и усиливается (по контрасту) трагическое ощущение жизни.

С точки зрения циклической формы здесь выдержаны все условия *строгого цикла*: индивидуализированность частей, их контрастность, единство принципов интонационного развития и темообразования, интонационные связи внутри групп романсов и между ними, и, наконец, очень ясно прочерченный психологический сюжет, делающий невозможной — без искажения смысла — перестановку номеров.

Романсы ор. 73 — последнее произведение Чайковского в камерном жанре и последнее оригинальное произведение, написанное *после* Шестой симфонии. Цикл очень близок трагической концепции Шестой симфонии с ее уникальным «прощальным» концом. Это произведение



аккумулировало главнейшие черты не только позднего стиля, но, возможно, и стиля в целом. Здесь в отчетливой, явственной, почти обнаженной форме выступает диалектика музыкального мышления композитора — единство противоположностей: контраста и тождества, полярного размежевания и связи, рождение нового из известного, свободы и необходимости. Это «царство свободы» реализовано в музыке, в углублении анализа психических процессов, когда все звуковые метафоры, все жанровые связи, способ реализации текста, — всё служит здесь этой цели и всё спланирует в строгое единство, в цикл несмотря на то, что он не имеет такого обозначения.

Глава 3. Вокальные циклы М. П. Мусоргского

§ 1. СТРОГИЕ ВОКАЛЬНЫЕ ЦИКЛЫ

Циклы Мусоргского — бесспорные образцы цикла строгого, детерминированного. Каждый из них имеет заглавие, обозначающее и ограничивающее «содержательные рамки». Однако сам по себе этот факт значим лишь в связи с другими фундаментальными качествами. Например, название «Прощание с Петербургом» само по себе еще не делает циклом собранные в нем самим Глинкой романсы. Но и отсутствие названия — как в ор. 73 Чайковского — не означает, что в собрании (опусе) романсов нет признаков цикла.

Объединяющим фактором является и единоличное авторство текстов (в «Детской» автор — сам Мусоргский, в циклах «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» — А. Голенищев-Кутузов). Это тоже не решающее обстоятельство: существуют циклы на стихи разных поэтов, а романсы, написанные на стихи одного поэта, далеко не всегда составляют цикл.

Помимо названия (авторское определение идеи) и моноавторства текстов, циклы Мусоргского обладают такими важнейшими циклообразующими качествами, как:

1) интонационное единство в рамках произведения (сюда относится, в первую очередь, языковая индивидуализация, художественная специфика



данного, единичного цикла, адекватно отражающая художественный замысел, идею);

2) выстроенная автором музыкально-событийная структура, драматургия, также воплощающая замысел, идею цикла.

Все три цикла Мусоргского — «Детская», «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» — принадлежат к типу *строгих*, не допускающих не только пропуск номеров, но и их перестановку (что искажает концепцию). Каждый из них, как и любой строгий цикл, *индивидуален по замыслу и средствам его воплощения*.

Все три цикла — как художественные организмы — непохожи друг на друга (за исключением общих черт авторского стиля, по-разному в них преломленных). В этом смысле каждый цикл обладает собственной языковой аурой, интонационной средой. В каждом цикле есть специфическое для него *единство темы — идеи — концепции*.

Специфичность музыкального языка трех циклов резко отделяет их как друг от друга, так и от остальных романсов и песен композитора. Мусоргскому удалось достичь в них и характеристики, индивидуализации образа в каждой отдельно взятой пьесе (песне, сцене, романсе), и единства целого.

Один момент объединяет замысел всех трех циклов. Это идея *расширяющегося пространства*, идея противопоставления финала — по масштабам более развернутого — всему циклу. Таково постепенно расширяющееся пространство в цикле «Песни и пляски смерти» (комната — «Колыбельная», сад — «Серенада», «лес да поляны» — «Трепак», поле битвы — «Полководец»); в цикле «Без солнца» (комната, улица, пространство «над рекой»); в цикле «Детская» (комната, сад, воображаемое путешествие в Юкки). Это расширение сферы действия — вряд ли случайность. Выход к действию на природе, на большом пространстве есть и в «Борисе Годунове» в сцене под Кромами (ощущение бесконечного людского моря, реализуемое многоплановой полифонией хора «Расходилась, разгулялась»), и в финале «Хованщины» — едва ли не космическое ощущение бесконечности неба, всепоглощающей ночи.

Вообще, *ночь* в циклах «Без солнца», «Песни и пляски смерти» по ощущению, конечно, очень сходна с ночными, сумрачными сценами в «Борисе Годунове» и «Хованщине». В каком-то смысле Мусоргский — певец ночи с ее тайнами, с ее способностью напрягать и обострять до предела все чувства.



§ 2. ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ «БЕЗ СОЛНЦА»

Цикл «Без солнца» (слова А. Голенищева-Кутузова, 1874 год) — одно из вершинных произведений русской музыки, уникальное по своей искренности, глубине, лаконизму и художественной целостности. Одиночество человека, жаждущего сострадания и обреченного в современном ему «безучастном» мире на отчуждение, «уход в себя» — основное содержание вокального шедевра Мусоргского.

Созданные один за другим и отразившие душевное состояние Мусоргского в те годы его жизни, циклы «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» различны по направленности своего развития, его общей динамике и конечному итогу. В «Песнях и плясках смерти» трагическое повествование переключается из камерного плана начальных песен в обобщенный, симфонический по развернутости план кульминационной финальной части цикла. Мощь, с какой аллегорический образ смерти утверждается в финале, ассоциирующемся с эпизодами из Апокалипсиса, вызывает не менее сильную эмоцию отрицания, сопротивления разрушительному началу. Напротив, утонченно психологизированный, до последнего звука остающийся в пределах камерности цикл «Без солнца» воплощает состояние безысходности. Светлые образы в цикле — это только прошлое, воспоминания, мечты.

Шесть романсов-монологов «Без солнца» (1. «В четырех стенах»; 2. «Меня ты в толпе не узнала»; 3. «Окончен праздный, шумный день»; 4. «Скучай»; 5. «Элегия»; 6. «Над рекой») — своего рода шесть «*стихотворений с музыкой*»¹⁴, произнесенных с той обостренно-искренней интонацией, которая звучит как внутренняя речь, обращенная к самому себе, приоткрывающая сокровенное в душе.

Отобранные Мусоргским стихотворные тексты Голенищева-Кутузова фрагментарны, разомкнуты по строению и могут быть отнесены к роду медитативной лирики. Однотонно-сумрачные по колориту, они изобилуют типовой символикой, перечислением тождественных по ритмическому строению и синтаксису словосочетаний, распространенных в медитативной лирике конца XIX — начала XX века, являющихся устойчивыми знаками настроения, достаточно стертыми от многократного применения. Так, если поставить в один ряд слова: *ночь, тень, дума, звезда, песня...*,

¹⁴ Так обозначался в начале XX века особый жанр лирического романса. Для этого жанра характерно внимание к слову, преобладающее значение музыкальной декламации. См.: Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации. М.; Л., 1966. Также в изд.: Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. С. 43–90.



а в другой — определения: *далекая, унылая, одинокая, непроглядная, глубокая...*, то они легко «сблокируются» в нашем сознании в типовые, безотказно вызывающие определенные ассоциации формулы лирической поэзии: *дума глубокая, песня унылая, звезда далекая, ночь непроглядная* и так далее. Подобный интонационно-смысловой материал в определенном контексте может стать либо очередной вариацией, повтором, либо — под пером подлинного художника — возродиться, обрести первозданность, как это и происходит в вокальной лирике больших композиторов — Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, — одухотворенной поэзией Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Фета, Блока.

Стихотворные тексты Голенищева-Кутузова, сами по себе вполне объективные (в силу отстоявшихся словесных стереотипов), приобретают в музыкальном прочтении Мусоргского *субъективную* окраску, глубину и многомерность. Все лирические формулы, метафоры, сравнения, из которых «набраны» тексты, благодаря музыке начинают оживать — в сопряжении элементов текста и музыки рождается единый музыкально-поэтический образ.

В текстах Голенищева-Кутузова пунктиром намечено развитие психологического сюжета — душевной драмы героя, крушения надежд, идеалов. Сфокусированностью поэтического содержания исключительно на психологических состояниях объясняется почти полное отсутствие в текстах предметности внешнего мира, окружения. Герой словно «выключен» из реальной жизни и реального времени, причины его душевного состояния не объяснены, называемые предметы и приметы внешнего мира (река, голос неведомый, тени и так далее) лишены конкретности, неуловимы, призрачны.

Лирический герой цикла не только безмянен (что обычно для жанра медитативной поэзии), но и описание его душевного состояния дано без упоминания о каких-либо внешних событиях, ситуациях. Лишь стихотворный текст второго номера («Меня ты в толпе не узнала») содержит намек на пережитую (или переживаемую) драму. В созданной Мусоргским особой диффузной музыкально-поэтической среде тем более отчетливо предстают эмоции героя. Трагическое осознание безнадежности положения, своей отъединенности, полного душевного одиночества приближает состояние психики героя цикла к той границе, за которой либо погружение сознания во мрак, либо прекращение земного существования. Болезненная обостренность мировосприятия, перенапряженность духовной жизни — именно эти черты определили индивидуальный характер



музыкального воплощения поэтической основы цикла Мусоргским, его прочтение текстов как трагедии одиночества, трагедии «одного в ночи».

В цикле Мусоргского всё многозначно, начиная с названия — «Без солнца». Оно может ассоциироваться с невозвратно утерянным идеалом, с утратой самой цели и смысла жизни, того символа счастья, к которому устремлена душа человеческая, пока она жива и не сломлена испытаниями. «Без солнца» может означать и постепенное, необратимое погружение сознания во мрак (гаснущее солнце разума).

Ночь — прекрасный, глубочайший образ цикла. В трактовке романтической темы одиночества Мусоргский — сознательно или невольно — «спроецировал» извечное противостояние человека и внешнего мира на плоскость «Человек и Ночь», усилив образы скорбные, ночные, отвечающие его собственному подавленному состоянию.

В текстах Голенищева-Кутузова ночной колорит воссоздан обычными поэтическими определениями («месяц задумчивый», в тумане «мерцающие звезды», лунный свет — «лучи иной денницы» и так далее). Однако эти пейзажные моменты текста в музыкальном воплощении не превращаются в пейзаж-созерцание, в ноктюрн. При минимальной роли музыкальной звукописи, изобразительности, все пейзажные моменты благодаря музыке ярко эмоциональны, подобны тютчевским пейзажам-переживаниям.

Образ ночи, каким он вырисовывается в развитии цикла, поражает необычайным многообразием оттенков цветовой гаммы, хотя, казалось бы, спектр ночных тонов весьма ограничен. Если день — обычно солнечный — связывается в нашем восприятии с представлением о пиршестве красок, о многоцветовых переходах, изменениях интенсивности цвета, о яркой определенности окраски, чистых тонах, то с цветовым восприятием ночи дело обстоит иначе, гораздо сложнее. Самые прямые, распространенные в обыденной и в поэтической речи определения ночи — темная, черная, а их эмоциональные эквиваленты — мрачная, душная, тяжкая. Однако благодаря внутренней способности человеческой души окрашивать каким-либо цветом всё, что доступно восприятию, — и предметы, и различные понятия, и природные явления, и психологические состояния, — цветовая гамма ночи оказывается далеко не бедной, с широким спектром тонов, оттенков черного, жемчужно-серого, белого, с контрастом глубоких, резких теней и размытых очертаний, с игрой бликов, полусвета и прочее.

В стихотворных текстах Голенищева-Кутузова ночь однотонно черна, непроглядна и ассоциируется лишь с состоянием меланхолии, усталости



и гнетущей тоски. Ночь в цветовом воплощении Мусоргского бесконечно многообразна, богата полутонами благодаря тончайшей игре светотени, сообщающей психологическому состоянию особую многозначность. Свет и цвет у Мусоргского обладают динамикой, меняют свою интенсивность. Световое развитие в цикле отмечено постепенным, неуклонным насыщением, утяжелением всепоглощающего черного цвета мглы, заполняющей всё световое пространство. В этом цветовом движении от сумеречного, белесоватого цвета первого номера («В четырех стенах», тональность D-dur) до беспросветного мрака последнего («Над рекой», шестидиезный Fis на доминантовом органном басу) отчетливо выступает трагическая коллизия цикла.

Выразительность красочной ночной палитры усиливают неоднократные «прорывы» мажора — например, цветовой контраст струящихся, радужных красок эпизода «грезы» и четких линий черно-белой фактуры «пробуждения» в романсе «Окончен праздный, шумный день» (на словах «Лишь тень одна из всех теней явилась мне, дыша любовью»), или в романсе «Элегия» (на словах «то превратясь в черты любимого лица»).

Особую роль в создании скорбного колорита цикла играет его сквозной фонический элемент, объединяющий звуковую ткань всех романсов — глубокие траурные басы, погребальные звоны. В стихотворных текстах слова «смерти звон» появляются лишь в пятом номере — «Элегии». Однако уже в начальном монологе «В четырех стенах», меланхолический по тону текст которого не предвещает особых осложнений, глухой, нерегулярный, но упорный бас, звонность характерной «колокольной» фактуры развивающего раздела словно отбрасывают тень обреченности на весь цикл. Во всех последующих монологах гулкие басы («резонаторы» угнетенного душевного состояния, томительных предчувствий) «конденсируют» эти эмоции.

Смены состояний, свободный ход воспоминаний составляют единое действие лирической монодрамы, драмы одиночества. Почти любой эпизод в цикле обнаруживает чрезвычайную подвижность, возбудимость психики героя, соединение в его характере противоречивых черт: гордого сознания своей исключительности, духовной независимости и — усталой нерешительности.

Во внешне-содержательном ряду цикла (в текстах монологов) поводом к переменам ситуаций, состояний служит скольжение взгляда героя — то, что открывается внутреннему взору в моменты «погружения



в себя». Своеобразное «чередование взоров» снимает статику замкнутого пространства места действия. Взгляд героя то скользит по стенам комнаты — на них, словно на экране, в призрачном свете луны или в неверных колебаниях пламени свечи возникают тени прошедшего; то перед мысленным взором героя возникает черная, в серебристых бликах зеркальная гладь ночной реки — неодолимо влекущая, завораживающая...

Части цикла связаны между собой не только развитием общей идеи, но и строгими *функциональными отношениями*. Первая («В четырех стенах») и вторая («Меня ты в толпе не узнала») — это экспозиция основного тематизма, едва намеченная тема «утраченной любви», с тональным креном в В-dur. Третья часть («Окончен праздный, шумный день») — динамически неустойчивая, с резкими перепадами напряжения, фактурной нестабильностью, подвижным модуляционным планом, — подобна действенной части или разработке, кульминационной вершиной которой становится развитие темы «утраченной любви». Четвертая часть («Скучай») по функции своей — отключение от действия: в ней — отрицание, искажение и развенчание «любобной темы» и, одновременно, — саморазвенчание, самоиздевка, неверие и приговор себе. Пятая часть («Элегия») совмещает функции финала, развязки и динамической репризы: возвращение «звонности» первой части, реминисценция гармонии альтерированной субдоминанты и тональности d-moll второй части — в эпизоде Allegro agitato, ответная трагическая кульминация в dis-moll как трансформация «звона» первой части. Шестая часть («Над рекой») — трагическая кода, рассеивание, полное отключение от «нестройного шума жизни», погружение в себя.

Вокальная мелодия в цикле «Без солнца» преимущественно двух типов: *декламационная* и *песенная*. В каждом из номеров она имеет свой индивидуализированный характер. Между тем, в мелодике цикла есть и объединяющие элементы — это *медитативные* интонации, интонации интенсивного размышления.

189

М. Мусоргский. «Без солнца».

№ 1. «В четырех стенах»

а





б



в



г



190

М. Мусоргский. «Без солнца».

№ 2. «Меня ты в толпе не узнала»

а

[Andante con moto]



б



191

М. Мусоргский. «Без солнца».

№ 3. «Окончен праздный шумный день»

а

[Moderato assai]



б



в





192

М. Мусоргский. «Без солнца».
№ 4. «Скучай»

а

[Andantino comodo assai e poco lamentoso]



как нет воз-вра-та без раз-лу-ки

б



за-ра-не путь на-чер-тан твой:

193

М. Мусоргский. «Без солнца».
№ 5. «Элегия»

а

[Andantino mosso]



Без-молв-на-я звез-да сквозь дымку об-ла-ков мер-ца-ет о-ди-но-ко.

б

[Allegro agitato]



Как но-чи об-ла-ка, из-мен-чи-вы-е ду-мы

194

М. Мусоргский. «Без солнца».
№ 6. «Над рекой»

[Andante molto]

pp [cantabile con meditazione]

Мол-ча смот-рю я на во-ды глу-бо-ки-е;

Все они в чем-то различны (прежде всего в том, что связаны с разными по содержанию текстами), но в них есть сходство — в очертаниях, контурах мелодии и особенно в ритме. Ритм стиха почти точно воспроизведен в мелодии. В то же время выразительные, утонченные в своем мелодическом очертании фразы не скованы ритмом и синтаксисом, не связаны с буквальным смыслом слов, не иллюстративны. В мелодических фразах сконцентрирован характерный для всего цикла тон «внутренней речи», не иллюстрирующий конкретный смысл слов текста, а прежде всего выражающий напряженность мысли, трагизм переживаний.



Изобразительную функцию берет на себя фортепиано и обусловленный стихом ритм вокальной партии. Его трехдольность, равномерность, симметрия, полноударность сочетаются с плавным движением всей формы и с возможностями включения песенной мелодии.

Мелодический рисунок медитативного типа отличает песенные фразы первого номера цикла («В четырех стенах») — на словах «быстрый полет за мгновеньем мгновения». Трехдольные песенные фрагменты включаются наряду с декламационными. Во втором номере («Меня ты в толпе...») происходит их чередование на уровне фраз¹⁵; в третьем («Окончен праздный...») — в первой половине господствует декламационная мелодия, во второй половине — триольная песенная. При этом особое место здесь занимает триольный фон в сопровождении на словах: «Как будто вновь, вдыхая яд». Здесь очень тонкая, словно призрачная картина далекого прошлого, в ней «весенний яд» и любовная страсть как бы слиты воедино: «Как будто вновь, вдыхая яд весенних, страстных сновидений, в душе я воскрешаю ряд надежд, порывов, заблуждений». Сложность образа подчеркивается и гармонией, и ритмической неустойчивостью партии фортепиано (группировка аккордов по два, противоречащая триолям мелодии).

Такая же группировка аккордов по два при трехдольном (шесть четвертей) ритме воспроизводится и в пятом номере цикла — «Элегии» — на словах: «Звонят бубёнцами уныло и далёко коней пасущихся стада». Здесь аналогичная фактура, не теряющая своей изобразительной функции, связана с совсем другим рядом ассоциаций благодаря иным образам текста. Но смысл, *подтекст* — близки: оба фрагмента усиливают ирреальность картин природы, подчеркивают трагедию «одинокости в ночи», «без солнца». В «Элегии» триольное движение в партии фортепиано (начало номера) создает мерцающий фон, ассоциативно связанный с общим настроением; в дальнейшем, уже в другом ритме, он олицетворяет тревожные образы, вызванные мыслями о черном мраке смерти («незаглушимый шепот, унылый смерти звон»).

Песенная мелодия и триольное сопровождение — как некое нескончаемое, непрерывное движение, так и не завершенное, — господствуют и в последнем номере цикла («Над рекой»), где в характерных для песенной мелодии внутрислоговых распевах прослушивается и медитативная интонация, тоже напрямую не связанная с образами текста.

¹⁵ Здесь дактилический трехдольник образуется триолями и восьмыми, и четвертными длительностями.



Песенный тип мелодии определяется в основном трехдольными размерами текста¹⁶ и трехдольным (или триольным) мелодическим движением при двудольных текстах. Трехдольные ритмы охватывает все части цикла. Сам по себе этот ритм предполагает непрерывность как бы раскачивающегося движения. В дактилических трехдольниках возникает ритмическое и звуковысотное подобие окончаний фраз, что иногда ассоциируется с жанром причета (как в первом номере «В четырех стенах»).

Трехдольник полностью выдержан и в первой части, и в финале цикла, конец которого неустойчив (на доминанте *Fis*) и имеет смысл формулы или символа бесконечности и безысходности.

И медитативные, и трехдольные (в том числе триольные) песенные интонации — *сквозные* в цикле, они не привязаны ни к слову, ни к конкретным «реальным» образам. Они символизируют душевные состояния, тончайшие повороты мысли, беглые, мимолетные ассоциации.

Еще один важный принцип объединения цикла «Без солнца» — это общее для всего цикла «гармоническое пространство». Имеется в виду то, что во всех частях цикла и аккорды (гармоническая вертикаль), и их взаимосочетание (горизонтальные связи), и их отношения с вокальной мелодией подчинены одному художественному принципу. Общее свойство гармонии цикла — ее *неустойчивость*. Это и большая роль диссонирующих аккордов, и непредсказуемость, неожиданность их сочетаний, не соответствующих нормам гармонии XIX века и не поддающихся традиционным способам ее анализа. Гармония по горизонтали держится на мелодических связях, в принципе характерных для монодического мышления XX века. Даже обычные трезвучия, консонансы по вертикали — как, например, трезвучие D-dur в качестве тоники в первом номере цикла («В четырех стенах») — звучат неустойчиво благодаря контексту, необычным сочетаниям с аккордами из одноименного минора.

Именно гармония, которая в цикле неотделима от фортепианной фактуры, играет главную роль в создании особой атмосферы психологической подвижности, тонкости душевных движений. «Реакция» гармонии и фактуры — быстрота и неожиданность — является основным средством создания детализированного образа в цикле. В то же время, единство его общей атмосферы, резко отличающейся не только от других камерно-вокальных циклов Мусоргского, но и от таких его крупных, многогранных, сложных произведений, как оперы «Борис Годунов»

¹⁶ Дактилическая трехдольная фигура содержит акцент на первом звуке (слоге), соответственно, фигура амфибрахия — на втором, анапеста — на третьем.



и «Хованщина», также в первую очередь зависит от гармонии и фактуры, тончайшая детализация которых служит созданию неповторимой специфики художественного целого. И гармония, и фактура, и медитативные, и песенные интонации, и трехдольные ритмы — все средства объединения частей цикла служат обобщению его главной идеи, его трагической концепции.

* * *

Камерный вокальный цикл — крупная форма на основе объединения малых форм — не занимал еще ведущего места в вокальной лирике второй половины XIX века. Ни у Глинки, ни у Чайковского, ни даже у Римского-Корсакова циклизация романсов не имеет еще приоритета над романсом как целостным, независимым художественным произведением. Принципиальное значение, свою «особость» циклическая форма приобрела у Мусоргского. И здесь, как и во многом другом, он оказался провидцем.

В XX веке в профессиональной камерной музыке именно вокальный цикл господствует и над разбросом единичных романсов, и над сборником, и над опусом. Высшие художественные достижения в области камерно-вокальной музыки у Малера, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Свиридова, Гаврилина, Тищенко и многих других композиторов XX века связаны со строгим типом цикла, с индивидуализацией его замысла, с его стилистической выделенностью, оригинальностью. В рамках стиля каждого большого композитора каждый вокальный цикл — неповторим.

Часть 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 исполнительский замысел и его реализация.

Первооснова оперного спектакля — драматическое действие. Музыкальный замысел оперы ориентирован на него 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 («Жизнь за царя» Глинки, «Хованщина» Мусоргского, «Петр Первый» Петрова) или сюжет разрабатывается либреттистом (таковы либретто французского драматурга Э. Скриба). И, наконец, музыкально-драматический спектакль может быть создан по мотивам живописного произведения, как, например, опера Стравинского «Похождение повесы» на сюжеты из серии картин и гравюр английского художника У. Хогарта.

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 оригинального сюжета предусматривается сконцентрированность действия на главных событиях, их тесная связь. Если в основе либретто оперы лежит крупное литературное произведение — роман или драма, композитор и либреттист выбирают ведущую сюжетную линию, связанную с главными героями.



Мусоргский в либретто «Бориса Годунова» сократил и объединил ряд сцен пушкинской трагедии. В опере «Евгений Онегин» Чайковского всё действие сосредоточено на лирической линии 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 музыке бала VI картины.

Нередко в опере совершенно иначе, чем в драме, трактуются образы действующих лиц. Достаточно сравнить, например, трактовку образа Германна¹ Пушкина, честолобца 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 в ней описательного материала, философских, лирических авторских отступлений. Однако и в этих случаях композитор нередко чисто музыкальными средствами компенсирует недостающее.

В опере «Мертвые души» (по Гоголю) Щедрин ввел параллельно основному музыкальному действию народные хоры между основными картинами. Эти хоровые номера-«наплывы» замещают авторские лирические отступления и одновременно раскрывают подлинную жизнь народа, на фоне которой острее воспринимаются сатирические персонажи Гоголя.

Далеко не всегда композитор и либреттист вынуждены сокращать литературный первоисточник. Когда за основу берется повесть, рассказ или эпическое произведение, в оперном спектакле добавляются новые драматические линии, новые сцены и действующие лица. Так, в «Пиковой даме» Чайковского гораздо детальнее разработана лирическая линия и образ Лизы, что связано с общей, иной, чем у Пушкина, концепцией, иной трактовкой образа главного героя. В связи с этим

¹ У Пушкина Германн — фамилия героя. У Чайковского Герман — имя.



возникла и необходимость введения образа жениха Лизы — Елецкого и не существующей у Пушкина сцены у Зимней канавки.

Исполнительская реализация возникает после создания партитуры и по отношению к ней является вторичным компонентом, допускающим разные варианты решения. Но композитор-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) часто являются режиссерскими предписаниями, адресованными исполнителям.

Декоративное оформление также играет огромную роль и входит в спектакль тем органичнее, чем больше оно связано с самим замыслом спектакля².

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 «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» — оно длится в мощном оркестровом заключении, которое, раскрывая чувства Татьяны, заменяет собой заключительный монолог. А музыка оркестрового антракта «Сеча при Керженце» оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже» воплощает ее главное событие — 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 распространены в опере XX века («Катерина Измайлова»

² В качестве самостоятельного художественного произведения декорации и костюмы могут существовать лишь на художественной выставке, в музее, то есть за рамками самого спектакля.



Шостаковича, «Воцтек» Берга, «Война и мир» Прокофьева, «Виринея» Слонимского, «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, и как музыкальный спектакль с диалогами (мюзикл), и как драматическая пьеса с музыкальными номерами. Сам факт перехода от одного типа условности и художественного обобщения к другому и легкость восприятия «двуязычного» спектакля уже говорит в пользу замещающих возможностей 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 «Руслане и Людмиле» Глинки). А в «Князе Игоре» 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.

Главное место в опере принадлежит, конечно, музыке. Музыка выявляет психологический подтекст своими средствами, реализует то, что в драме раскрывается лишь с помощью режиссуры и актерской игры.

Изобразительные возможности музыки позволяют ей играть декоративную роль в спектакле³. Звукоизобразительность и косвенная изобразительность (зрительная) в музыке — искусстве эмоциональном по своей сущности — всегда несет в себе и эмоционально-психологический смысл. Параллелизм событийно-декоративного плана (например, гроза со всеми зрительно-звуковыми ассоциациями) и плана психологического, драматического (Герман бросает вызов судьбе) не воспринимался бы с такой силой, если бы не музыка, которая их объединила.

Пейзажная музыка, гармонирующая с настроением и характерами действующих лиц, играет значительную роль в операх Римского-Корсакова. Картина пробуждающейся природы, прилет птиц созвучны

³ Под «декоративностью» имеется в виду весь комплекс обстановки действия, пейзаж, интерьер. Это сторона не является чисто внешним атрибутом спектакля, а играет в нем огромную выразительную роль.



пробуждению чувств юной Снегурочки («Снегурочка»). Одухотворенный, светлый и, вместе с тем, трагический образ Февронии («Сказание о граде Китеже»), ее возвышенная любовь выражены через образы природы (леса, зверей, птиц), а сама ее смерть трактована как слияние с природой.

Таким образом, музыка в опере не только согласуется 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 записи (мы даже способны слушать оперы с текстом на незнакомом 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 (запись оперы с иностранным текстом — при условии предварительного ознакомления с сюжетом) и даже к жанрам непрограммной музыки (если сюжет оперы слушателю неизвестен).

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 отражаются 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 номерная опера с разговорными диалогами и драматическая пьеса с музыкой (оперетта, мюзикл). Однако принципиальное отличие этого типа оперы, в которой музыкальное развитие прерывается более или менее пространственными 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 высокохудожественные образцы музыки этого жанра — составляют в лучшем случае цикл типа сюиты с более или менее органичной и цельной последовательностью номеров. Таковы, например, «Эгмонт» Бетховена, «Князь Холмский» Глинки, «Король Лир» Балакирева, «Пер Гюнт» Грига. Обычно же музыка в пьесе, звучащая вне



спектакля, не имеет никакой последовательной линии развития; в ней могут встретиться небольшие фрагменты, всецело подчиненные сценическому действию, не имеющие самостоятельной законченной формы.

Иначе, противоположным образом соотносятся в опере музыкальные номера и речевые диалоги. Здесь разговорные диалоги, вставленные между музыкальными номерами, самостоятельного значения не имеют, из них не складывается драматический спектакль. Напротив, музыкальные номера составляют суть, смысловую основу спектакля в целом. Последовательность музыкальных номеров отражает драматическое действие.

Близок к 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 стоят как бы над действием. Таковы хоры в ораториях И. С. Баха и Генделя.

Подобные хоры встречаются нередко и в опере — например, Интродукция и финальный хор «Славься» в опере «Жизнь за царя». Именно хоры такого типа и вносят в оперу Глинки черты ораториальности. Но не эти хоровые эпизоды делают «Жизнь за царя» оперой, а именно драматические сцены, где музыка раскрывает действие. Так, несмотря на то, что почти весь II акт оперы — это балет, несмотря на то, что танцевальная музыка (особенно тема мазурки) является одним из главных компонентов драматургии — всё 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 «Жизни за царя», без него весь балет, вся танцевальная музыка «повисают в воздухе». Именно этот единственный, специфически оперный речитативный эпизод становится толчком для последующего развертывания конфликта, а танцевальная музыка мазурки идет в своем развитии по новому пути.

На протяжении четырех 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 оперных кризисов и сдвигов перед композиторами вставал 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 «Эвридика» Я. Пери на текст О. Ринуччини (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* 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 реформаторские идеи 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 — внутренняя речь. 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 ансамбль оцепенения в I действии «Руслана и Людмилы» Глинки («Какое чудное мгновенье»), дуэт «Враги» (V картина) «Евгения Онегина», квинтет «Мне страшно» (I картина) и хор оплакивания Германа (VII картина) «Пиковой дамы» Чайковского.

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 по-разному осуществляется в операх разного типа. Максимальный контраст наблюдается в номерной опере, в которой законченные по форме номера чередуются с речитативами сессо или разговорными диалогами. Почти полное совмещение планов характеризует оперу сквозного действия, в которой нет законченных номеров. К первому типу принадлежат такие шедевры, как «Дон Жуан», «Свадьба Фигаро», «Волшебная флейта» Моцарта, «Севильский цирюльник» Россини, «Кармен» Бизе. Ко второму — так называемые речитативные оперы сквозного действия, например, «Каменный гость» Даргомыжского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, некоторые оперы Вагнера («Тристан и Изольда», «Парсифаль», оперы из тетралогии «Кольцо нибелунга»), «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Игрок» Прокофьева, «Человеческий голос» Пуленка.

Само появление шедевров в том и другом типе оперы, наличие традиции того и другого типа и их взаимовлияние свидетельствуют о возможностях оперной драматургии и формы, основанной на совершенно различных принципах.

Музыкальная драматургия может сочетать в себе признаки обоих типов оперы (номерной и сквозного действия). Законченные номера — арии, ансамбли, хоры — сосуществуют и взаимодействуют со сценами сквозного действия. Таковы, например, оперы Глинки, Верди, Чайковского, Римского-Корсакова, Пуччини, Прокофьева и других. Каков бы ни был тип драматургии — опера остается оперой в том случае, когда действие находит свое выражение в вокальных номерах, вокальных сценах.



Глава 1. Элементы оперы

§ 1. РЕЧИТАТИВ КАК ТИП ВОКАЛЬНОЙ РЕЧИ. РЕЧИТАТИВНЫЙ СИНТАКСИС И РЕЧИТАТИВНАЯ 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. В его основе, как правило, лежит прозаический текст, в котором нет строгой ритмической организации и фразы не складываются в строки и строфы одинаковой величины. Поэтому в речитативе не образуются формы периодов и предложений.

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 характеризует оперы «Каменный гость» Даргомыжского и «Борис Годунов» Мусоргского.

195

А. Даргомыжский. «Каменный гость».

II к.

Andantino
Лаура

А да-ле-ко, на се-ве-ре, в Па-ри-же,
быть мо-жет, не-бо ту-ча-ми по-кры-то



196

М. Мусоргский. «Борис Годунов».

Sostenuto

I д., I к.

Пимен *p*

При_шел я в ночь. На ут_ро... в час о_бед_ни...

вдруг слы_шу звон; у_да_ри_ли в на_бат;

крик, шум. Бе_гут во двор ца_ри_цы. Я ту_да ж; гля_жу:

197

М. Мусоргский. «Борис Годунов».

Moderato

II д.

Борис *p*

До_стиг я выс_шей вла_сти, шес_той уж год я

цар_ствую спо_кой_но; но сча_стья нет мо_ей из_му_чен_ной ду_ше

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. Поэтому для речитатива более пригодны двухсложные многостопные размеры.

Существует два аспекта понятия «речитатив». Первый относится к самой манере воплощения слова в мелодии — речитатив как тип вокальной речи, наиболее близкий к речи словесной. Второй — к форме (речитатив как тип синтаксиса, речитативная форма).

Мелкие единицы речитативного синтаксиса (мотивы, фразы) аналогичны синтаксическим единицам речи: слову, словосочетанию,



фразе. Из них складывается свободная, лишенная симметрии и повторов, текучая форма. Возникающие в речитативе прозоподобные периоды, одночастные построения, количественно соизмеримые с простыми формами, не имеют регламентированных границ, не соответствуют каким-либо схемам. Крупные построения в речитативной форме с речитативным синтаксисом в принципе — как и любые другие — имеют иерархическую структуру (например, в «Тристане и Изольде» Вагнера). Им свойственны несоизмеримость частей и мелких фрагментов (например, высказывания достаточно пространные соседствуют с краткими репликами, или большой участок оркестровой музыки внезапно обрывается вокальной репликой), спонтанность вторжений нового материала, спровоцированная резкими переменами в психологической, внутренней линии действия. Широкое использование таких форм характеризует оперу поствагнеровского периода и оперу XX века.

Речитативный синтаксис не обязательно связан только с речитативом как типом вокальной речи. В пределах речитативного синтаксиса на более мелком уровне (на уровне речитатива как типа речи) могут и, как правило, возникают самые разнообразные соотношения слова и музыки. То есть более крупное, асимметричное, прозоподобное, не складывающееся в симметричные структуры построение может вбирать в себя мелкие фрагменты кантилены, ариозной мелодии, песенный одно-двухтакт, декламационные расширения речевого ритма (силлабический распев ударных гласных) и значительные расширения звуковысотного диапазона⁴.

Итак, речитатив как форма состоит из свободно, несимметрично построенных мотивов и фраз (они включают в себя мелодические фрагменты разного типа), не укладывается ни в какие схемы, не образует предложений, периодов или более сложных форм.

Типы музыкальной речи в речитативе. Речитатив 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, ситуации, отношений и прочее. Пояснительная роль речитатива особенно ясно выступает в номерной опере, в речитативе *secco*.

⁴ О речитативе см. также: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. С. 31–47; Ручьевская Е. А. «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева. С. 373–396.



Речитатив в строгом смысле слова — наиболее схематичная и «сухая» мелодия (по ритму, звуковысотным контурам). 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, усилить 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 как общее замедление, повышение значимости слова и общей экспрессии высказывания. Поэтому именно декламационная манера, а не строгий речитатив может с большим успехом возратить стих к прозе.

198

М. Глинка. «Жизнь за царя».

IV д.

Adagio non tanto

Сусанин *mf*

Чу _ ют прав _ ду! Смерть близ_ка! Но не страш_на о _

_ на: свой долг ис_пол_нил я. При_ми мой прах, мать зем_ля!

Ариозный тип мелодии также легко проникает в речитатив. Если в декламационной мелодии главенствует 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 «Товарищи, сороки-белобоки, веселые болтуны, щекотуны» («Снегурочка» Римского-Корсакова, Пролог) 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 скерцозный оттенок: элемент изобразительности вносят форшлагги в партиях гобоя и флейты, играющих ту же мелодию октавой выше.

199

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка». Пролог

Allegro

Весна *recit.* *a tempo*

То _ ва _ ри _ щи: со _ ро _ ки - бе _ ло _ бо _ ки, ве _ се _ лы _ е бол _ ту _ ны, ще _ ко _ ту _ ны

В опере «Евгений Онегин» Чайковского ариозный речитатив строится на тех же интонациях, что и законченные музыкальные номера. В сценах сквозного действия эти мелодические фразы образуют 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 (см. пример 200 на с. 366).



200

П. Чайковский. «Евгений Онегин»

а

I к.

L'istesso tempo

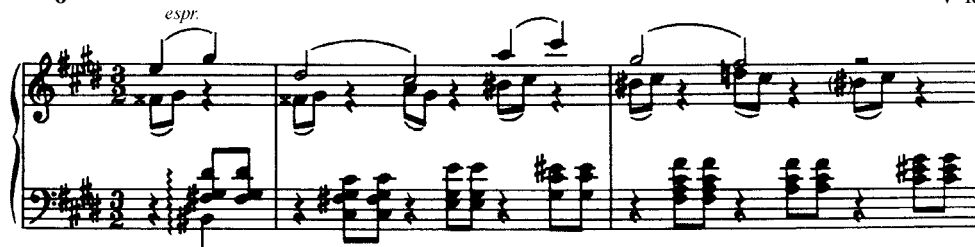
Ленский



б

V к.

espr.



в

IV к.

Andante non tanto

Ленский



г

IV к.

Moderato assai

Ленский



д

IV к.

Ленский

recit.



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 (см. пример 201 на с. 367).



201
Allegretto

А. Даргомыжский. «Каменный гость».

II к.

Лаура

p



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.

202

С. Прокофьев. «Война и мир».

II к.

Наташа

espr.



Чрезвычайно выразительны многочисленные включения внутрислогового распева в речитатив в опере Щедрина «Мертвые души». Композитор изображает сладостную певучую речь Манилова, утробное рывканье Собакевича, самовлюбленные, восторженные каскады комплиментов Чичикова. Внутрислоговой распев здесь всегда является средством утрирования, пародии, гротескного изображения речевой интонации (см. пример 203 на с. 368).

И, наконец, совсем редко встречаются вкрапления *метрической* манеры, так как регулярность акцентов, симметричность, повторы — всё это нарушило бы основной принцип речитативной формы. Исчезло бы сходство с прозаической свободной речью. Эти вкрапления очень кратки и обычно вызваны особыми обстоятельствами.

Метрический тип мелодии может быть связан с введением *ритуальной этикетной речи*. Таковы, например, псалмодии, речитации на одном звуке в речитативах Масленицы «Минует лето красное» («Снегурочка» Римского-Корсакова, Пролог). Аналогичный смысл ритуальной речи имеют речитативные реплики Мороза («На утренней заре по ветерку умчусь к сибирским тундрам»). С метрическим типом мелодии связаны



203

Р. Щедрин. «Мертвые души». № 4. «Манилов»

М а н и л о в *mp* (a tempo) (ten.)

А ви - це - гу - бер - на - тор, не прав - да ли,

(росо rit.) (a tempo)

ми - лый че - ло - век?

Ч и ч и ко в *quasi f* (воодушевляясь)

О - чень, о - чень, о - чень, о - чень до -

(ten.) *leggiero*

- стой -

(a tempo)

-(ой)-ный че - ло - век

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.

204

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка».

а Масленица

Пролог

mf

Ми - ну - ет ле - то крас - но - е, сго - рят ог - ни ку - паль - ски - е,

б

Пролог

М о р о з

На ут - рен - ней за - ре по ве - тер - ку ум - чусь к си - бир - ским тун - драм

в

Moderato

О тр о к

II д.

Де - вуш - ка крас - на - я про - сит - ся, ку - чит - ся внесь че - ло - бит - ну - ю



Одним из видов речитатива является **псалмодия**. Как правило, в псалмодии выдерживается речевой ритм. Но в отличие от речитативной мелодии, звуковысотный рисунок которой близок речевой интонации прозаической обыденной речи, псалмодия — речь ритуальная, обычно представленная речитацией 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 сессо, в ней более отчетливо подчеркнут музыкальный тон⁵.

Псалмодия нередко используется в опере как выразительное средство. Во-первых, там, где в опере по ходу действия возникает необходимость изображения ритуальной речи. Например, слова молитвы, которые произносит Дездемона в IV 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, протрация, когда иссякли все сильные эмоции, воплощены в завершающей «Аиду» Верди псалмодии Амнерис. Или когда в музыке выражено состояние подавленности, скорбного 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 III действия оперы Верди «Дон Карлос».

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 жанрах народного творчества — поговорках, пословицах, прибаутках, сказках, былинах. В этих жанрах речь приближается к стихотворной, с характерной повторяющейся ритмической формулой, очень часто с рифмой, с определенным интонационным (мелодическим) рисунком. Некоторые

⁵ Кроме общего определения жанра псалмодии как культового монодийного пения, в Музыкальной энциклопедии 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». Успенский Н. Д. Псалмодия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 4. М., 1978. Стб. 476–477.



из них 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 создаются 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 такие реплики выделяются своей музыкальной организацией, симметричностью фраз, музыкальной рифмой. Они ярко характеристичны, очень точно воспроизводят сочную народную речь бродяг-монахов.

205

М. Мусоргский. «Борис Годунов».

I д., II к.

а

Moderato assai

Варлаам



б

Варлаам



в

Варлаам



Характернейшие примеры речитативов на стихотворный текст, в котором симметрия и метрическая организованность выступают на первый план, — в опере «Сказка о царе Салтане» Римского-Корсакова. Сказка Пушкина написана четырехстопным хореем с парными рифмами⁶. Этот

⁶ В либретто, написанном В. Бельским, использовано довольно много пушкинского текста.



упругий легкий ритм уже сам по 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 действия, 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.

206

Н. Римский-Корсаков. «Сказка о царе Салтане».

I д.

Б а б а р и х а

Аль вы все с у _ ма со_шли? Бунт, кра _ мо _ лу за_ве _ ли?

Уж вы как се _ бе хо _ ти_те, а то_го не из_ме _ ни_те — сло_во

цар_ско _ е — за _ кон... А на _ род всё пус _ то _ звон.

Аналогичный «поговорочный» сказовый речитатив есть и в другой опере Римского-Корсакова — «Золотой петушок». Текст либретто, в котором В. Бельский использовал стихи Пушкина, написан тем же песенным четырехстопным хореем, что и «Сказка о царе Салтане». В отличие от «Салтана», в «Золотом петушке» отчетливее выступает сатира. В речитативах здесь более заострены и индивидуализированы характеристики действующих лиц. Так, речитативы Додона отличаются от игривых, гибких речитативов Шемаханской царицы своей примитивностью, топорностью (см. пример 207 на с. 372).



207

Н. Римский-Корсаков. «Золотой петушок».

I д.

а
Д о д о н
recit.

По_са_дить е_го на спи_цу сто_ро_жить мо_ю сто_ли_цу.

б
Д о д о н

Чем те_бя бла_го_да_рить? Что те_бе мне по_су_лить?

Совершенно иная манера сказового речитатива — в опере-былине «Садко». Наряду с обычными типами речитатива, Римский-Корсаков ввел здесь совершенно новый тип — **былинный**. 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 сочетаются 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».

208

Н. Римский-Корсаков. «Садко».

I к.

С а д к о

По_клон вам, го_сти и_ме_ни_ты_е, бла_го_сло_ви_те ста_ри_ну ска_затъ аль пес_ню спеть.

Если в «Садко» сказовый былинный речитатив был речью ритуальной и композитор вводил его главным образом там, где Садко публично обращался к кому-либо, то в опере «Сказание о невидимом граде Китеже» сказовый речитатив пронизывает всю оперу, все ее лирические и драматические сцены.

Текст «Сказания» создан либреттистом (В. Бельский) в духе древнерусских письменных литературных памятников, откуда был заимствован и сюжет оперы. Большое значение в тексте имеет характерная для народной сказовой речи формула пятидольной фразы — — — — —



с одним ударением в середине, а также 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 ее диалогах с Гришкой Кутерьмой композитор особенно оттеняет напевность, мягкость интонации главной героини. В «Сказании» уже нет четкой границы между речитативом и кантиленными фрагментами. Речитативные сказовые мелодические формулы не только служат основой ариозо, но и становятся сквозными музыкальными темами оперы, появляются не только в вокальных партиях, но и в оркестре.

209

Н. Римский-Корсаков. «Сказание о граде Китеже».

а

I д.

A piacere, un poco rubato

Феврония



Здрав_ствуй, мо_ло_дец! Что же? Гос_тем будь! Сядь, от_ве_дай_ка ме_ду на_ше_го!

б

III д., II к.

Più lento, a piacere

Кутерьма



Что ты, что ты? где уж мне, кня_ги_нюш_ка!

poco più lento



Про_сто я по_след_ний пья_ни_ца: нас та_ких на све_те мно_го есть.

в

Феврония

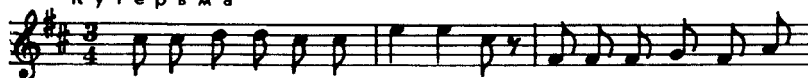


Не роп_щи на до_лю горь_ку_ю!

г

Poco più mosso

Кутерьма



Эх, ты свет мо_я, кня_ги_нюш_ка! На_ши о_чи за_ви_



_ду_щи_е, на_ши ру_ки за_гре_бу_щи_е;



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 объединяются в развернутые мелодические построения, их мелодические линии и ритм обусловлены мелодикой и ритмом текста. Строго силлабический тип вокализации их текста (слог = нота), приближение к речевому темпу — тоже признаки речитатива.

Сказовый речитатив отличается и от свободной, асимметричной, лишенной повторов мелодии речитатива сессо, 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)*⁷. Речевое интонирование может быть включено в музыкальную ткань оперы по-разному. Назовем различные его типы:

1. Пояснительные разговорные диалоги без музыкального сопровождения (в основном в жанре комической французской, немецкой и русской 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.

⁷ Термин *Sprechstimme* (нем. — разговорный голос) введен в лингвистике в конце XIX века ученым-лингвистом Э. Сиверсом, который различает певческий голос *Singstimme* и разговорный голос — *Sprechstimme*.

Вначале музыкальное чтение, или *Sprechstimme*, появилось в камерной музыке и музыке к драматическому спектаклю. К идее *Sprechstimme* почти одновременно пришли А. Шёнберг в «Лунном Пьеро» (1912) и — в России — М. Гнесин в романах оп. 9 (1911) и «Антигоне» Софокла (1913) в постановке В. Мейерхольда.



3. Речевое интонирование в ритме, предложенном композитором (ритм фиксируется без нотного стана знаком $\times \downarrow$).
4. Речевое интонирование мелодической линии, приблизительно обозначенной композитором, фиксируется на нотном стане или на одной линии с условным обозначением отклонений от среднего тона знаком $\times \downarrow$.
5. Речевое интонирование точно зафиксированной мелодии (Sprechgesang) фиксируется на нотном стане знаком $\times \downarrow$ или $\times \star$ и требует точного воспроизведения высоты, обозначенной в нотной записи.

Во всех случаях речевое интонирование заменяет речитатив (то есть 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 в хоровой музыке. Речевая мелодия создает яркий выразительный эффект, особенно при передаче экстраординарных эмоций, в необычных психологических ситуациях.

В таких особых ситуациях вводится Sprechgesang в опере Берга «Воцтек». В этой манере выдержан почти весь диалог Воцтека и Мари в сцене ссоры, приведшей героя к мысли об убийстве. Ревность, гнев, страх — вот преобладающие эмоции. На фоне грубых выкриков (Sprechgesang) особенным контрастом звучит пение — всего лишь одна ироничная фраза Воцтека «Да, как грех ты прекрасна!»

Экстраординарность ситуации, повышенную экспрессию, нервозность интонаций отражают и высокая тесситура, и резкие скачки на диссонирующие интервалы (см. пример 210 на с. 376).

В той же опере Sprechgesang появляется и в иной ситуации. После напряженной драматической сцены — Воцтек 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



210

А. Берг. «Воццек».

П д., III к.

Воццек

legato *calando* *a tempo*

Но у те _ бя та_кой крас_ный рот, та_кой крас_ный рот... Нет пры_щей на нем?
 A _ ber Du hast ei _ nen ro _ ten Mund, ei _ nen ro _ ten Mund kei _ ne Bla _ se drauf?

Ма_ри

Франц! мне страш_но...
 Franz, ich fürcht' mich... (Более вокально) (пение)

Да, как грех ты пре _ крас _ на!
 Du bist schön „wie die Sün _ de“.

(снова говорком)

Раз _ ве мо _ жет смерт _ ный грех, Ма _ ри, быть пре _ крас _ ным?
 A _ ber kann die Tod Sün _ de so schön sein, Ma _ rie?

применения. Причина этого заключается в самом принципе интонирования: исполнение точного звуковысотного рисунка в речевой манере — весьма сложная задача для певца⁸. Возможность именно речевого интонирования чрезвычайно 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 автоматически превратится в пение. Протянутые ноты в речевом интонировании — это всегда глиссандо. В «Лунном Пьеро» А. Шёнберга или в изысканных романсах М. Гнесина op. 9 эта манера

⁸ Анализируя мелодическую природу Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга, 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 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 изменит свой характер и приблизится к речевому». Элик М. А. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971. С. 199.



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 (способы) вокализации текста. В зависимости от функции речитатива в нем преобладает тот или иной тип мелодии. Так, если речитатив выступает в роли пояснения действия, событий, взаимоотношений действующих лиц (причем 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 отчетливее воспринимались модуляции. Речитатив secco резко выделяется на фоне остальных номеров оперы.

В операх сквозного и смешанного строения поясняющий (служебный) речитатив также выдерживается в строго речитативной манере, а сопровождение сводится к аккордовой поддержке и не имеет самостоятельного выразительного значения.

Другой вид речитатива номерной оперы — аккомпанированный, или **речитатив accompagnato**. Он 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 в этих речитативах иная, чем в речитативе *secco*. Тип мелодии здесь ближе к декламационному, нежели к речитативному в узком смысле слова, а оркестровое сопровождение приобретает особое художественное значение.

Отличие речитатива *accompagnato* от речитатива *secco* 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 (см. пример 211а на с. 378).



211a

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

I д.

Дон Жуан

(Замахивается)

Хва_тит! Не пре_ко_словь! Пой_дем-ка! И_ли хо_чешь, те_бя про_у_чу...
 Та_ci, non mi sec_сар Vien me_со, se non vuoi qual_che cosa an_cor tu.

Лепорелло

Ни_че_го не хо_чу; мол_чу, мол_чу!
 Non vo' nul_la, si_gnor; non par_lo più.

Речитатив сессо с его типизированными интонациями и нейтральным сопровождением чембало уже сам по себе подчеркивает равнодушное отношение обоих героев к происшедшему: и Дон Жуан, и Лепорелло нисколько не сокрушаются по поводу гибели Командора и озабочены совершенно другим — как избежать огласки. Иное дело Донна Анна. Ее отношение к смерти отца тоже выражено в речитативе. Пока Донне Анне неизвестна судьба отца, в ее маленьком диалоге с женихом Доном Оттавио также звучит речитатив сессо (см. пример 211б на с. 379).

Но как только Донна Анна видит труп отца, характер музыки резко меняется — в ее речитативе *accompagnato* с необычайной силой выражено страдание. Введение этого речитатива перед дуэтом дало возможность Моцарту психологически достоверно, ярко и правдиво показать динамику чувств, внезапность, неожиданность эмоциональной реакции.



2116

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

I д.

Донна Анна (с решимостью) Дон Оттавио

Ах! От_цу гро_зит ги_бель, все на по_мощь к не_му! Кро_вью сво_е_ю
 Ah! del pa_dre in peri_glio in soc_cor_so vo_liam! Tut_to il mio san_que

(с обнаженной шпайгой) Донна Анна

за_пла_чу, ес_ли на_до. Где же тот ос_кор_би_тель? Здесь не_да_ле_ко.
 ver_se_ro, se bi_so_gna: ma dov'èil scel_le_ra_to? In que_sto lo_co.

Характеризующая состояние Донны Анны музыка появляется сначала в партии оркестра — тремоло и интонация стона. Эта тема развивается в оркестре, чередуясь с вокальными фразами речитатива, полного 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, смена фактуры сопровождения (тремоло, аккорды легато) также передают динамику сцены, напряженность момента. В то же время этот речитатив ярко воплощает решительный, гордый характер Донны Анны, силу и глубину ее переживаний (см. пример 211в на с. 380–382).



211в

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

I д.

Allegro assai

Донна Анна (увидя труп)

Но что там? Бо_же мой! Как
Ma qual mai s'offre, oh Dei, spet_

всё э_то у_жас_но, гла_зам не ве_рю!
_ta _co _lo fu_ne _sto agli oc_chi mi_ei!

О
||



(обесилев, падает на труп отца) Д о н

- тец мой! Не на_гляд_ный! О, до_ро_гой мой! Синь_
 ра_dre! ра_dre mi_o! Mio са_го ра_dre! Si_

Оттавио Донна Анна

- о_ра! Под_лым у_бий_цей был он сра_жен.
 - gno_ра! Ah, l'as_sas_si_no mel tru_ci_dó.

В кро_ви он... Вот и ра_на!
 Quel san_gue... quel_la pia_ga...

Как страш_но! Блед_но_стью смер_тной всё ли_цо по_кры_то!..
 quel vol_to tin_to e co_per_to del co_lor di mor_te...

Не ды-шит он у-же! Он стал хо-лод-ным! Ах, о-
 Ei non res-pi-ra riù... fred - de hale mem-bra! Pa-dre

-тец мой! Не_на_гляд_ный, неж_но лю_би_мый!
 mi - o! sa-ro pa-dre! pa - dre а_та_то!

Мне тяж_ко... Мне дур_но...
 io man_со... io то_го!



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 речитатив проникают все типы вокальной мелодии, он сближается с ариозо. Повышается роль оркестра. Очень часто именно в оркестре, в тематическом развитии раскрывается смысл действия, его внутреннее движение, а на долю вокальной партии приходится информация о событиях. Происходит совмещение в одновременности обоих драматургических планов (внешнего и внутреннего).

В «Валькирии» Вагнера речитативный диалог (II действие, сцена 4), в котором Брунгильда предупреждает Зигмунда о грозящей ему смерти в поединке с Хундингом, дается на фоне звучащей в оркестре темы судьбы. Скорбный характер интонаций вокальных партий героев, их выразительность ярко выступают прежде всего благодаря оркестровому сопровождению. Мрачная и торжественная тема судьбы полностью проводится именно в оркестре — у Брунгильды и Зигмунда она появляется только в виде многократно повторяющегося мотива.

Подобный прием — когда тема полностью проводится в оркестре, а в вокальную партию включаются лишь ее отдельные мелодические фрагменты — очень часто применяется в речитативных разделах, сценах сквозного действия, где средствами симфонического оркестрового развития раскрывается обобщенное эмоциональное состояние, а вокальная партия отражает внешний план действия.

212

Р. Вагнер. «Валькирия».

II д., сцена 4.

Брунгильда

З и г м у н д

— шна!
folg'st

Ho
Wer

pp

pp

3

3

кто же ты?
bist du, sag!

Кто пред_стал мне в стро_гой кра_се?
die so schön und ernst mir er_scheint?

pp

Римский-Корсаков дает свою классификацию речитативов, выделяя два типа: *a piacere* и *in tempo*.

Речитатив *a piacere* примыкает к поясняющему речитативу — это речитатив в свободном темпе, не стесненный рамками тактовой черты. Подобный речитатив Римский-Корсаков часто вводит в свои оперы: например, в «Снегурочке» — речитативы Весны в Прологе, речитатив Бобыля, речитатив Снегурочки в сцене с Лелем в I действии («Приказывать не смею, прошу тебя покорно»); речитатив Лыкова «Хваленье воздадим» и речитатив Малюты в I действии «Царской невесты». 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, всё 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 невидимом граде Китеже» этот тип речитатива приближается к сказовому.

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-сороговорка в сцене игры в шашки (сцена Чичикова и Ноздрева), когда оба героя стараются перекрычить 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.

213

а

a piacere

С о б а к е в и ч

ff con passione

Р. Щедрин. «Мертвые души».

№ 9. «Собакевич»

(rit.)

(sf)

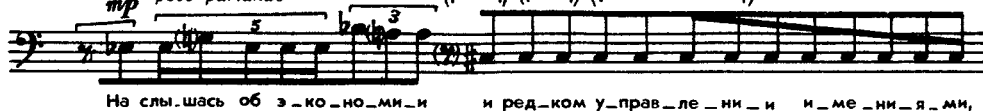


б

№ 11. «Плюшкин»

Moderato

Ч и ч и к о в

mp poco parlandoП л ю ш к и н (*сердито*). *sub.*

Вот, ба - ют,



п.

*mp**p**molto*



В
Собакевич

№ 9. «Собакевич»

p *leggiere, con amoroso* *росо* *p*

Де_шев_ле вы ни_где не ку _ пи _ те. Дру_гой мо_шен_ник об _

sf *p* *(p)* *(leggeriss.)*

_ ма _ нет вас, про_даст вам дрян_ь, а не ду _ ши.

Г **Moderato recitativo**

№ 8. «Ноздрев»

Чичиков *(mezza voce)* *росо rit.*

mp *(3)* *(1)* *pp*

Дав_нень_ко не брал я в ру _ ки ша _ шек...

Д **Senza metrum, l'istesso tempo**

№ 8. «Ноздрев»

Чичиков *(скороговоркой)*, *quasi* *f*

С то_бой нет ни_ка _ кой воз_мож_но _ сти иг _ рать. Э _ так не хо _ дят,

sempre simile

fff *sempre simile*

Ноздрев *(скороговоркой)*, *mf*

От_че _ го ж по три? Э _ то по о _ шиб_ке.

Ч. *sf*

по три шаш_ки вдруг!



В отличие от речитатива а рiасеге **речитатив in tempo** подразумевает более развитую мелодию и более активную роль сопровождения. Этот тип речитатива — ритмизованного, включенного в симфоническое развитие — является у Римского-Корсакова (в «Снегурочке») промежуточной формой между речитативом а рiасеге и ариозными номерами. Таков плавный переход речитатива в дуэт согласия в сцене Снегурочки, Купавы и Мизгиря (I действие), речитативные реплики Купавы а рiасеге: «Снегурочка, разлучница, отдай дружка назад» сменяются речитативом in tempo Снегурочки: «Подружка дорогая, и ты, дружок ее, оставьте нас. Снегурочка чужая вам; прощайте!» Речитатив этот сопровождает одна из ее тем — хрупкая, трепетная, раскрывающая недоумение и обиду Снегурочки, непричастной к страстям Мизгиря и Купавы. За речитативом in tempo следует небольшая речитативная сцена, в которой зарождается тема дуэта Снегурочки и Мизгиря.

214

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка».

I д.

Снегурочка

Купава *sotto voce* *p*

Сне_гу_роч_ка, раз_луч_ни_ца, от_дай дру_ж_ка на _

colla parte *pp* *f*

а tempo (animato)

По_друж_ка до_ро_га_я, и ты, дру_жок е_е, о_ставь_те нас, Сне_

_ зад_.

sf *espr.*

с.

гу - роч - ка чу - жа - я вам; про - щай - те!

§ 2. МИКРОАРИОЗО

Внутри речитативной сцены нередко возникают островки кантилены, соизмеримые с периодом или песенной строфой. Это фрагменты, «выгороженные» из речитативного потока, кратковременные паузы внешнего действия, эмоциональные отклики на ситуацию. Сравнительная краткость, разомкнутость, включенность в сквозную сцену позволяет обозначить эти фрагменты термином **микроариозо**, так как в большинстве случаев вокальная мелодия здесь не речитативна, а подчинена закономерностям песенного синтаксиса (симметрия мотивов, повторность — в виде секвенций, синтаксического и ритмического подобию, вариантное развитие мотивов и фраз). Таков первый тип микроариозо.

Другой тип — микроариозо внутри симфонизированной сквозной сцены («вагнеровского типа»⁹) как звено цепной формы¹⁰. Здесь вокальная партия может быть (с точки зрения синтаксиса) и песенной, и речитативной.

Для обоих типов микроариозо характерен общий, но совершенно отличный от речитативного вид инструментального сопровождения. Фигуративный фон (монофактура, движимая прежде всего гармонией

⁹ В наиболее отчетливом виде такого рода сцены впервые появились в творчестве Вагнера в опере «Тристан и Изольда», формообразование в которой основано на речитативном принципе — это асимметрия синтаксиса, открытость, неустойчивость, невозможность реприз и повторов, отсутствие относительно завершенных, функционально контрастирующих разделов (экспозиционных, развивающих и т. д.). Верхний план здесь принадлежит фазной форме, нижний — цепной. Каждый из трех актов «Тристана и Изольды» и опера в целом представляет собой фазную сцену сквозного действия, каждая сцена — цепную форму.

¹⁰ О цепных формах см. также часть IV «Опера» (глава 2, § 3).



и оркестрованная крупным планом), а также фактура, основанная на развитии какой-либо сквозной темы или собственной местной темы, обеспечивают особые условия для вокальной мелодии. В первом случае (песенная мелодия) создается единство образного и эмоционального плана. Во втором (декламационная мелодия или речитатив) — происходит раздвоение функций. Экспрессия момента, связанная с мгновенной реакцией, с не «собранной» в слова, а выплеснутой в возгласах эмоцией, составляет один план. Оркестровый же план несет в себе глубинную, обобщенную эмоцию, образует общий психологический фон.

Как изолированные микроарии, так и микроарии внутри цепной формы («вагнеровского типа») входят в качестве элементов в сцены сквозного действия. Микроарии, окруженные речитативом сессо или непосредственно соседствующее с ним, по своей функции в форме заметно отличается от микроарии — звена сквозной цепной формы. Чаще всего микроарии первого типа (внутри речитатива) контрастируют с ним. Такое микроарии — это краткая остановка, переход от внешнего действия к внутреннему, к сфере переживания. Оно переключает внимание на эмоциональную реакцию персонажа, либо дополняет его портретную характеристику. Таковы микроарии князя Андрея «Ежели она подойдет прежде к кухне...» во II картине «Войны и мира» Прокофьева и Наташи «Чудо, как хороша она» в IV картине.

Примеры микроарии первого типа в «Снегурочке» Римского-Корсакова — «К нему девицы ходят» (Снегурочка, Пролог), «Снегурочка, когда тебе взгрустнется» (Весна, Пролог), «За поцелуй поешь ты песни?» (Снегурочка, I действие, сцена 1).

Драматургическое положение микроарии «За поцелуй поешь ты песни?» весьма значительно. Оно — завязка конфликта, первая болезненная реакция хрупкой и нежной Снегурочки на слова Леля: «От девушки за песни не услуги, не платы жду; мальчонка, пастушонка убогого за песню приглубят поласковой, когда и поцелуют». Ответ Снегурочки в пьесе Островского не содержит даже и намека на острую боль, печаль, страх. Эти оттенки чувств в музыке микроарии проявляются в дальнейшем, при проведении темы Снегурочки в качестве сквозного материала. Ценность материала столь краткого по времени фрагмента утверждается на протяжении всей оперы; он осмысливается в качестве темы девического страха и хрупкой нежности.

Дважды возвращается музыка микроарии Весны из Пролога в IV акте (в сцене Весны со Снегурочкой), подтверждая свой первоначальный



смысл — обещания помощи и прощания. Таким образом, изолированные, контрастирующие с речитативом микроаризмо чрезвычайно значимы в форме каждой отдельной сцены и в композиции всей оперы.

Проблема соотношения микроаризмо и речитатива в рамках оперы сквозного действия — оперы, в которой преобладает речитативный синтаксис и отсутствуют (или не занимают главенствующего положения) типовые крупные формы, — гораздо сложнее. Сплошные микроаризмо, как и непрерывный речитатив (как тип музыкальной речи), не удовлетворяют главному эстетическому принципу оперы как художественного произведения — принципу разнообразия в единстве. Изменчивость музыкальной ткани, живой отклик на импульсы действия — ускорение (речитатив) и ретардация (микроаризмо) — обусловлены переменой функций материала и создаются психологически мотивированным соотношением речитатива и микроаризмо. В «Снегурочке» этот принцип применен в «вагнеровских» по структуре сценах. В «Каменном госте» Даргомыжского, «Тристане и Изольде» Вагнера, опере XX века — почти тотально.

В «Тристане и Изольде» микроаризмо второго типа (внутри цепной формы) появляются уже в первой сцене оперы. Ответ Брангены (третье звено формы) на эмоционально острый речитатив Изольды (раздраженную реакцию на песню молодого матроса) — свидетельство взаимонепонимания (в сущности, это песня о «счастливом плавании»). Вокальная мелодия микроаризмо построена на песенной теме с почти оstinatной ритмической фигурой и симметричным синтаксисом. В партии оркестра звучит и сама тема песни матроса. Смысл ее двойственен: это и продолжение «морского пейзажа», и подтекст песенного микроаризмо Брангены. Развитие ее песенной темы, драматизация предвещают прорыв к лирике, переход из эпического плана в экспрессивно-драматический.

Монолог Брангены (шестое звено первой сцены) — прямая реакция на пространственный скорбный монолог Изольды, призыв к откровенности. Развернутое микроаризмо Брангены само подобно малой цепной форме: оно состоит из трех звеньев (**a**, **b**, **c**). Наиболее значимо второе звено (**b**), которое сочетает распетый речитатив и тему «любовного взгляда» в оркестре. Погруженная в подтекст, она отражает не слова Брангены, а состояние Изольды. Третье звено (вновь средство обнаружения подтекста) включает лейтмотив «любовного напитка», внутренне оно также драматизировано.



Итак, микроаризмо, наряду с другими способами организации мелких фрагментов сквозной сцены, направлено на ее структурирование. В то же время границы структурных единиц преодолеваются и самой текучей их формой, и типом связи посредством тяготений.

§ 3. 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 внутренней жизни персонажа. Динамика событий переходит в динамику психологических процессов, состояний.

В арии характер героя, его отклик на драматическую ситуацию, его эмоциональное состояние поданы «крупным планом». И это «укрупнение» образа достигается прежде всего музыкальными 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 необходимость замкнутых (или относительно замкнутых) форм арий, что в свою очередь выделяет, закрепляет их в сознании слушателей в качестве опорных моментов образной характеристики.

Особому положению арии способствует не только замкнутость и ограниченность ее формы, но и господствующая, как правило, именно в ариях широкая распевность, яркая мелодическая выразительность.

Ария всеми своими деталями и своим 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. В отличие от ариозо и 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 музыкальные характеристики персонажей концентрируются и получают наиболее полное выражение именно в ариях, 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 характеристикой Дон Жуана является ария Лепорелло в опере Моцарта, где неразлучный спутник походов 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 III 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 само действие. Такое 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 действия героев в дальнейшем.

В тех случаях, когда сама эмоциональная реакция героя, его мысли, чувства, слова, жесты становятся индивидуально-неповторимыми,



присущими только данному герою и никому более, когда в арии дается характеристика или образа в целом, или какой-либо основной его черты, основного качества, — тогда можно говорить и о ее своеобразной портретности. С точки зрения рассмотренных выше драматургических функций, «портретная ария» не представляет какого-либо особенного типа. «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.

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 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 I действия «Свадьбы Фигаро» Моцарта); выражение эмоционального состояния может осуществляться в форме непосредственного обращения к реальным собеседникам, к слушателям.

Ария эмоционального состояния. В этой разновидности арии обычно бывает выражено преимущественно одно главенствующее состояние, одна «всепоглощающая страсть». Она 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 ария аффектов.

В опере *seria* XVII — начала XVIII века 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 другие), образность которых определялась максимально обобщенным выражением в музыке отдельных «аффектов» — эмоциональных состояний. Для всех этих разновидностей арии аффектов был характерен свой круг выразительных средств.

Так, ариям *lamenti* свойственны минорный лад, медленный темп, нисходящий хроматический ход в басу, общее 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, исчадь порока» («Риголетто» Верди). 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*, состоит из коротких прерывистых фраз, хореическая интонация вдоха-стона пронизывает всю вокальную партию. Однако мелодический строй этой арии не исчерпывается «слезными» интонациями *lamenti* (см. пример 215 на с. 395–396).



215

Дж. Верди. «Риголетто».

П д.

Andante, mosso agitato

Риголетто

а

Кур — ти —
Cor — ti —

— за — ны,
— gia — ni,

ис — ча — дье по —
vil raz — za dan —

— ро — ка!
— na — ta,

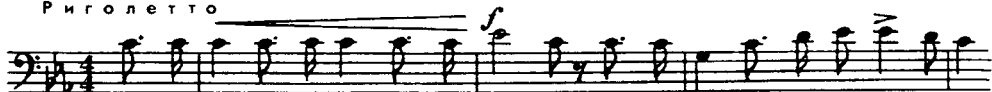
За per по —
qual

— зор мой вы мно — го ли взя — ли?
prez — zo ven — de — ste il mio be — ne?



б

Риголетто



дочь сво_ю я те_перь за_щи_ща_ю, за не_е жизнь го_тов я от_дать!
 nul _ la in ter_ra più l'uo_mo pa_ven _ ta, se dei fi _ gli di _ fen_de l'o_nor!

в

Риголетто

meno mosso



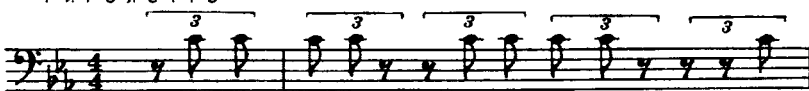
Ах! Ну вот, я пла_чу... Ма_рул_ло... синь _
 Ah! El _ ben, pian _ go... Ma _ rul _ lo... si _



_ ор мой, ты доб_рей их и чи _ ще ду_шо_ю,
 _ gno _ re, tu ch' _ hai l'a_lma gentil co_me il co_re,

г

Риголетто



Кро_во _ пий_цы, кро_во _ пий_цы, от _
 As _ sas _ si _ ni, as _ sas _ si _ ni, m'a _



_ крой_те, сей_час э_ти две_ри от_крой_те, от _ крой _ те!
 _ pri _ te, la por_ta, la por_ta, assas _ si _ ni .m'a _ pri _ te!

д

Риголетто



Ма_рул_ло... ска_жи мне... вы ку_да е_е скры_ли, ска_жи мне,
 Ma _ rul _ lo... si _ gno _ re, dim _ mi tu do_ve l'han_no na _ seo_sta!

е

Риголетто



О, си _ ньо_ры, сжа_ль_тесь вы на_до мно _ ю,
 Mei si _ gno _ ri... per _ do _ no, pie _ ta _ te...

ж

Риголетто



О, сжа_ль_тесь на _ до мно _ ю, дочь от_дай _ те,
 Ri_da _ te а me la fi _ glia, tut _ to al mon _ do



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 кантленного распева и предельно возбужденной прерывистой речитации-мольбы, речитации-отчаяния.

Целостный образ возникает 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 барочной и 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 было 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).

Классический пример арии мести — 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 — всё это рождает у слушателя атмосферу высокого, священного ужаса перед демонической стихией зла (см. пример 216 на с. 398–400).

216

В. А. Моцарт. «Волшебная флейта».

П д.

a Allegro assai
Ц а р и ц а Н о ч и

У_жас_ной мес - ти жа_ждет мо - е
Die Höl_le Ra - che kocht in mei_nem

серд_це! Her - zen. Я Tod бес_по_щад_на!
und Ver_zweif_lung,

Я Tod бес_по_щад_на... жаж - ду мес_ти я!
und Ver_zweif_lung flam - met am mich her!



6

Allegro assai

Царица Ночи

За - бу - ду! Вы - рву с кор - нем да - же
Ver - las - sen und zer - trüm - me al - le

на - мять о те - бе, да - же
Ban - de der Na - tur, al - le

на -
Ban -

— мять, да — же па — мять о те — бе!
 — de al — le Ban — de der Na — tur,

В музыке XIX века ария мести как таковая утрачивает свою актуальность. Однако ее традиции, 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 pietà*), «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 века 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 этого типа теперь неотделима 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 — разновидность 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 создается 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 переходит 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. Метрическая «сетка» здесь рвется — происходит переход (метрическая модуляция) в двудольность, движение «вырывается» из шор танцевальности, но тотчас «благоразумно» устремляется к кадансу.

217a

П. Чайковский. «Евгений Онегин».

I д.

Andante mosso

Ольга

Я не спо_соб_на к гру_сти том_ной, я не люб_лю меч_

_ тать в ти_ши иль на бал_ко_не ночь_ю тем_ной

взды_хать, взды_хать, взды_хать из глу_би_ны ду_ши.



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 всё — фактура, мелодическое движение, модуляции. Однако при всей изменчивости, своенравии поведения начальной интонации характер музыки остается неизменно свежим, светлым и ясным.

Реприза арии представляет исходный тематизм опять в новом свете — это легкое, шаловливое скерцо.

2176

П. Чайковский. «Евгений Онегин».

I д.

Tempo I Andante mosso

О л ь г а

Так в арии, штрихами, звено за звеном, мотив за мотивом вырисовывается портрет Ольги — милого, юного, капризного, легкомысленного и одновременно благоразумного создания, чье сердце надежно защищено от тоски по идеалу, от романтических иллюзий.

Ария-монолог — внутренняя речь героя, отключенная от внешнего действия. Содержание арии монологического типа обращено к внутреннему, к углубленному самоанализу, раскрытию тайных дум героя и обуевающих его чувств. В таких ариях представлены сложные психологические процессы осмысления происходящего, принятия решение, поиски выхода из создавшейся ситуации.

Само название этой разновидности сольного высказывания героя указывает на его сходство с монологом в драме. Примерами арии-монологиче-ского высказывания могут служить развернутые монологи Бориса Годунова, короля Филиппа («Дон Карлос» Верди), «Кредо» Яго из II акта «Отелло».



Строение арии монологического типа по сравнению с ариями эмоционального состояния обычно бывает свободным, сложным, иногда фрагментарным, а ее тематизм более психологически детализированным. Здесь чередуются, сопоставляются и сталкиваются различные музыкальные образы. Их последование 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 возвращением одной навязчивой мысли, с настойчивым утверждением одного 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 — 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 бренности 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, 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 («Жизнь за царя» Глинки). В этой арии размышление, повествование, обрисовка эмоциональных состояний неразрывно связаны с действенным решением: 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 — героическая песня. Однако традиционная форма двухчастной арии включена в действенный контекст. Ее контрасты мотивированы развитием действия. Между ее двумя разделами находится сцена пробуждения посада, слышны голоса хора. Надежда рождает новый героический порыв Вани, что в итоге приводит ко второй части арии — песне, призывающей к сопротивлению и сопровождаемой 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 чувств разгневанной Эльвиры, даны 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, 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 I 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 IV 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 IV акте «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*. Тематически материал таких арий не бывает контрастным и представляет различные оттенки одного состояния. Возвращение к главному образу арии обычно не предполагает никаких изменений.

В этом отношении показательна трехчастная ария Фауста («Привет тебе, приют священный») в сцене в саду. Общий тон умиления и растраганности не нарушается в средней части, тематически она не контрастирует предыдущей части, что 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 Антониды («Жизнь за царя»), 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.

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 «Идоменей». В сонатной форме написано «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 прибегают к свободным, сквозным формам, состоящим из нескольких контрастных разделов. Особенности строения таких форм, как правило, диктуются логикой драматургического развития. Такова, например, ария Аиды «Вернись с победой к нам» из I 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 героев 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» 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. Скромные размеры ариетты, непосредственность высказывания идеально соответствуют целомудренности образа Снегурочки, ее невинности, 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. Форма может быть относительно разомкнутой в случае включения каватины в форму контрастно-составного типа (каватина и рондо Антониды в «Жизни за царя» Глинки). 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 русской опере: «Снегурочка» Римского-Корсакова, каватина Берендея; «Князь Игорь» Бородина, 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 будто 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 II действия оперы Бизе «Кармен». Пример связи жанра песни по контрасту с драматической ситуацией сцены — «Колыбельная» Марии над трупом казака из оперы Чайковского «Мазепа».

§ 4. АНСАМБЛЬ

Ансамбль — 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 ансамбли очень разнообразны. Они различаются в зависимости от количества участвующих в них голосов. Наиболее скромная по своему составу разновидность ансамбля — дуэт.

Наряду с дуэтом, особое распространение в опере получили также терцеты, квартеты, квинтеты, секстеты и т. д. Реже встречается децимет. В качестве примера использования этой ансамблевой формы укажем



на децимет из I действия «Чародейки» Чайковского. Исключительным по составу является также ансамбль на 14 голосов из оперы Россини «Путешествие в Реймс».

По своим драматургическим функциям ансамбли могут быть связаны с *узловыми моментами действия*, воплощающими 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, выражения 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 побуждений.

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» I акта, роковое предначертание будущей катастрофы.

Композитор сознательно растянул это событие (встреча героев) во времени, подобно тому, как кинорежиссер останавливает кадр, дает крупный план с целью фиксации внимания зрителя на определенном важном моменте действия.

Иную драматическую функцию выполняют 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 разворачивается 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 двух драматургических функций ансамбля (выражение основного конфликта, основной идеи произведения и выражение частной сценической ситуации) весьма условно. В такого рода ансамблях обе функции могут быть совмещены. Пример — квартет «Слыхали ль вы?» (начало I картины «Евгения Онегина»).



В нем одновременно дана обрисовка ларинского патриархального быта и заложено зерно будущего конфликта оперы. Элегический романс-дуэт сестер в варламовском стиле и прозаическая беседа Лариной с няней представляют собой своеобразную переключку 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 ансамбля 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, показанные крупным планом то или иное эмоциональное состояние, переживание, реакция действующих лиц на предшествующие события.

Примеры ансамблей первого типа — диалог Отелло и Яго из II действия оперы «Отелло», дуэт Леоноры и графа ди Луна из III действия «Трубадура» Верди. Примеры ансамблей второго типа — канон «Какое чудное мгновенье» из I действия «Руслана и Людмилы» Глинки, квартет из II 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 ревнические 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. Сквозная по своему строению сцена состоит из ряда контрастных фрагментов, в которых шаг за шагом в столкновении двух характеров, двух противоположных



человеческих качеств — 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, сочувственно вкрадчивые характеристические интонации Яго контрастируют с нейтральным интонационным строем речитатива secco в партии Отелло.

218

Дж. Верди. «Отелло».

П д.

О т е л л о

Ска_жи, кто э _ то был с Дез_де_мо_ной вме_сте? Не Кас_сьо?
Co_lui che s'al_lon _ ta _ na dal _ la mia spo_sa, è Cas_sio?

В конце этого раздела Отелло (как эхо) подхватывает интонацию Яго («Что скажешь?») и включается в атмосферу доверительной беседы, тон которой задан Яго.

Второй раздел дуэта начинается вполне невинным вопросом Яго: «Кассьо знаком с Дездемоной 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.

219

Дж. Верди. «Отелло».

П д.

а
Я г о

Кас_сьо зна_ком с Дез_де_мо_но _ ю был ли, ран_ше чем вы по_же_ни_лись?
Cas_sio, nei pri_mi di del vos_tro amor, Des_de_mo_na non co_po_sce_va?



6

О т е л л о

Да. Но мне стра_нен во_прос твой.
Si. Per_chè fai ta_le in chie sta?

В отличие от интонаций эмоционально-нейтрального речитатива сессо 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 дуэта в нюансах произнесения интонации обнаруживается его психологическая конфликтность. В итоге такого 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?»), которую многозначительно повторяет 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 совершенно 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 (см. пример 220 на с. 414).



220

Дж. Верди. «Отелло».

Отелло

П. д.

«На что я на_ме_ка_ю?» Как
 „Che a_scon_do in cor, si_gno_re?“ Pel

Я го

На что я на_ме_ка_ю?
 Che a_scon_do in cor, si_gno_re?

Allegro

Отелло *f* molto più mosso

э — хо по_вто — ря — ешь мо — и сло — ва, а
 cie — lo, tu sei l'e — co dei det — ti mici, nel

lunga

colla parte

тай — ны — е мыс — ли ты скры —
 chio — stro del l'a — ni — та ri —

mf 3 3 3 3

— ва — ешь, мне их ска_зать не хо_чешь.
 — sei — ti qual — che ter_ri — bil mos_tro.

3

ff 3



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 волевая реакция Отелло инспирирована Яго. Героические интонации Отелло звучат как бы по его подсказке. И, наконец, решающий исход психологического поединка — многозначительная сентенция Яго о ревности. Звучание голоса с унисонным сопровождением оркестра, мрачно-торжественный характер этого эпизода, — всё это создает впечатление почти магнетической, незримой силы внушения, которой Яго окончательно убеждает Отелло.

221

Дж. Верди. «Отелло».

II д.

L'istesso
Я г о *cupo e legato*

pp

Слов_но зме_я впи_ва_ясь в грудь, рев_ность
Eu_ni_dra to_sca, li_vi_da, cie_ca,

pp legato *più p*

соб_ствен_ным я_дом се_бя пи_та_ет
col suo ve_le_no se' stessa at_to_sca,

Рассуждение Яго о ревности в тот момент, когда все чувства Отелло напряжены до предела, становятся 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.

222

Дж. Верди. «Отелло».

II д.

Allegro agitato
О т е л л о

Нет, быть не мо _ жет!
Mi _ se _ ria mi _ a!

Нет, сво _ ей же не я ве _ рю всем серд _ цем.
No! il va _ no sos _ pet _ tar nul _ la gio _ va.

p *mf*

Иные принципы сочетания голосов характерны для **ансамблей согласия**. Рассмотрим в качестве примера квартет из II действия «Царской невесты». Драматургическая функция квартета — лирическая остановка действия, эмоциональное состояние — предвосхищение будущего семейного счастья. Это — последний миг неомраченной радости. В квартете используется принцип двойного канона, обе темы которого интонационно родственны, неконтрастны, в их основе лежит сходная попевка (см. пример 223 на с. 417).

Сценическая ситуация и драматургическая функция ансамбля (эмоциональное обобщение) обуславливают и специфический принцип согласования вокальных партий, объединение 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.



223

Н. Римский-Корсаков. «Царская невеста».

II д.

Largo

Марфа

Дуняша

Лыков

Собакин

Хо_ро_

О, ко_гда б ско_рей, ко_гда б ско_рей

По_го_ди, мо_я ми_ла_я, мо_я ми_ла_я до_чень_ка,

Друг мой, друг мой, Ва_нюш_ка,

_ши, хо_ро_ши о_ни, и не ве_ста, и су_же_ный

те на_ста_ли дни, те на_ста_ли дни!

ско_ро, ско_ро на_век тво_им бу_дет он.

Принцип двойного канона не выдерживается в этом квартете до конца. В процессе развития ансамбля переклички голосов становятся более свободными и одновременно интонационно еще более сближаются, подводя к гимнической кульминации — утверждению главной 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, Ванюшка, 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 — всё это вносит в торжественный по своему характеру квартет оттенок трепетности, восторженности. Чувства героев наполнены радостным ожиданием будущего счастья.

Реприза ансамбля — величальный гимн — кульминация всей формы и утверждение основного тематизма квартета. Обе темы двойного канона утверждаются в репризе, они звучат в сопрано (в партии Марфы) с аккордовым сопровождением. Вторая тема канона теперь становится естественным продолжением первой — обе темы сливаются, выстраиваются в одну линию, превращаются 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, предоставляет богатые возможности для раскрытия образов 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, свойственную тому или иному персонажу, напротив, в ансамблях зачастую происходит индивидуализация характеристик действующих лиц. В связи с этим происходит контрастное противопоставление вокальных партий действующих лиц, что 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. 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 I действия «Руслана и Людмилы» Глинки (№ 3). В нем особенно выделяются своей яркой характеристичностью партии Ратмира и Фарлафа.

Партия Фарлафа по своему интонационному типу приближается к классической скороговорке баса в опере *buffa*.

224

М. Глинка. «Руслан и Людмила».

I д.

а
Фарлаф *a mezza voce*

Тор _ же _ ству _ ет на _ до мно _ ю не _ на _ вист _ ный не _ друг мой...

б Фарлаф *mf*

Люд _ ми _ ла, на _ прас _ но ты пла _ чешь и сто _ нешь,

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 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 и для музыки «чародейств» Наины, в частности, для Персидского хора.

225

М. Глинка. «Руслан и Людмила».

I д.

Ратмир *p dolce, con moto*

Брег да _ ле _ кий, брег же _ лан _ ный, о, Ха _ за _ ри _ я мо _ я!

Яркой портретной характеристичности партий Фарлафа и Ратмира противопоставлены интонационно более обобщенные партии Светозара, Людмилы и Руслана (см. пример 226 на с. 420).



226

М. Глинка. «Руслан и Людмила».

I д.

Людмила *p cantabile*

Ратмир *p dolce con moto* Здесь всем с тво — ей Люд —

Брег да — ле — кий, брег же — лан — ный, о, Ха — за — ри —

Руслан

Фарлаф *a mezza voce*

Светозар Тор же — ству — ет на — до

— ми — лой

— я мо — я! О, ка — кой судь — бой враж — деб — ной

Пусть тво — и же — ла — нья,

мно — ю не — на — вист — ный не — друг мой... Нет, не

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 с параллельными децимами и ликующими юбилаями.

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 степени лада.

227

М. Глинка. «Руслан и Людмила».

IV д.



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 II действия «Дон Карлоса» Верди, трио (Аида, Амнерис и Радамес) из I действия «Аиды» Верди. Трио из «Аиды» — ансамбль сложный и многозначный по своим драматургическим функциям. Здесь, уже в самом начале оперы (рассматриваемый ансамбль — третий номер), 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 его музыкальном развитии приобретает главенствующее значение тема мстительной ревности Амнерис. Эта тема становится своеобразным рефреном трио, ее эмоциональной атмосфере



в итоге подчиняются партии Аиды и Радамеса. Таким образом, уже здесь предвосхищается развязка драмы — любовь Аиды и Радамеса обречена, неистовая ревность Амнерис окажется роковой.

Сложный и многоэлементный по своей форме и драматургии ансамбль из I действия «Аиды» содержит два плана — план внешнего сценического действия, общения героев и план психологический, их внутреннюю речь. Два драматургических плана резко контрастны друг другу. 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, их истинные чувства и переживания раскрываются лишь для слушателей в репликах «в сторону» (*a parte*). Такие реплики 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 при этом соответствует внешнему сценическому действию, а неизменные рефрены — внутреннему психологическому, сосредоточенному в репликах *a parte*.

Форма этого ансамбля 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 <i>a parte</i> ; 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;
D₁	— 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.

Особая разновидность оперного ансамбля — **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**¹¹.

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.

Рассмотрим в качестве примера финал I 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 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 I акта как целостной музыкальной формы.

¹¹ О контрастно-составной форме см. главу 2 «Опера как целое».



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:

І часть	Эпизод	Реприза	Эпизод	Кода
А В	С	А В	Д	выход Фигаро

Сквозное развитие действия и эмоциональное обобщение слиты в этом квинтете в единое целое. Так, их сочетание в разделе А осуществляется на основе распределения этих функций в оркестре и у солистов. Функцию эмоционального обобщения, обобщения характера комической ситуации берет на себя оркестровая тема — тема лицедейства Альмавивы, появившегося в облике подвыпившего солдата; диалог же Бартоло и Альмавивы проходит на ее фоне.

228

Дж. Россини. «Севильский цирюльник».

І д.

Allegro
Г р а ф

Эй! квар_ти_ру для по_сто_я... Эй, квар_
Ehi di са_са... buo _ no gen_te... buo _ no

ти_ру... Эй! Эй! квар_ти_ру...
gen_te... ehi... ehi die са_са...

f **pp** **f** **p**



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 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.

229

Дж. Россини. «Севильский цирюльник».

I д. Финал

Allegro

Г р а ф

Как был бы, друг мой скры _ тый, я те _ бя у _ ви _ деть
 deh vie _ ni, il tuo di let _ to rien d'a _ mor t'at _ ten _ de

рад. О как бы рад,
 gia t'ai ten de gia,

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 присоединяются еще Берта и Базилио, подозревающие «подвох», в то время как Альмавива и Розина торжествуют над одураченным Бартоло, а сам Бартоло «убеждается» в невинности Розины. Это вызывает некоторые изменения фактуры, масштабов разделов в целом. Однако партии главных действующих лиц (Розины и Альмавивы) и здесь остаются неизменными.

Таким образом, тематические репризы в 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 всё время растёт (звучит длительный доминантовый органнй пункт в оркестре), наступает внезапный перелом — появляется Фигаро.

Выход Фигаро оказывается чрезвычайно ярко подан: 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 здесь $\frac{3}{4}$), и тональный колорит (вместо до мажора — внезапная модуляция в ми-бемоль мажор), и фактура, и мелодика.

Благодаря всем этим выразительным средствам выход Фигаро особенно приподнят и эффектен.

230

Дж. Россини. «Севильский цирюльник».

I д. Финал

Allegro
Ф и г а р о

Что при_клю_
Che _со_ са_ас_

_чи_лось,
_са_de,

что здесь за кри_ки?
Si _gno _ri mi _ei?



Эта сцена финала также содержит несколько разделов, однако в ней, в отличие от квинтета, нет репризы, сквозное развитие действия становится более активным.

Третий раздел финала (*Largo del finale*), напротив, замкнут и статичен. Его драматургическая функция однозначна: эмоциональная реакция присутствующих на неожиданный поворот событий. Он 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 переключками. Прекрасная, богато орнаментированная кантилена звучит здесь еще нетвердо: мотивы разделены настороженными паузами.

231

Дж. Россини. «Севильский цирюльник».

I д. Финал

Andante
Розина

Ду - ма - ла, пло - хо бу - дет сол - да - ту я, но пре - кло -
Fred - da ed im - mo - bi - le co - me u - na sta - tu - a fia - to non

- ни - ло - ся всё не - ред ним.
re - sta - mi da re - spi gar.



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 здесь как такового нет, но музыка возвращает в атмосферу стремительного водоворота событий и утверждает его жизнерадостный и динамичный характер. Действенность стретты финала — не сценическая, а чисто музыкальная.

232

Дж. Россини. «Севильский цирюльник».

I д. Финал



Особую разновидность представляют ансамбли, включающие разные планы действия, где средствами музыкального искусства раскрываются жизненные контрасты в определенной сценической ситуации, где показ реальных явлений действительности в их одновременном сосуществовании приводит к образованию «музыкально-сценической полифонии».

Такой тип представляет сцена в корчме из II картины I 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 этой оперной формы. В рамках данной типологии ансамбли по своей конкретной драматургии и логике формы чрезвычайно разнообразны, индивидуальны и неповторимы.



Глава 2. Опера как целое

§ 1. ОПЕРА В РЯДУ ДРУГИХ ФОРМ

Рассмотрим сначала композицию оперы смешанного типа, наиболее характерного для русской и западноевропейской музыки XIX–XX веков.

Опера занимает особое место в ряду музыкальных форм. В целом она 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»)¹². Это сближает оперу с циклическими формами в инструментальной музыке — симфонией, сюитой.

Вместе с тем, оперный акт, картина имеют 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. Таким образом, оперный акт и сам по себе сходен с циклической формой — 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 исполнить 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 оперы** подразумеваются воплощенные в музыке внешний и внутренний планы действия: сюжет, ход событий и процесс переживаний, авторский комментарий и т. д. Главные вопросы музыкальной драматургии — каким образом в художественном пространстве воплощаются основные идеи, как соотносятся между собой

¹² Исключение представляет одноактная опера, не делящаяся на картины.



индивидуальные характеристики героев и планы содержания (главное и второстепенное, идеальное и реальное).

Понятие *драматургия* означает художественную, а следовательно, условную, преднамеренно выстроенную событийную сторону действия. В жанре оперы эта драматургия двуедина: вербальная (либретто) и музыкальная. Неверно было бы рассматривать драматургию оперы как наложение вербального плана на музыкальный, то есть рассматривать их как совпадающие, или — что еще более расходится с музыкальной практикой — как музыкальную иллюстрацию словесного ряда.

И вербальный, и музыкальный планы обладают относительной автономией. Их нетождественность легко обнаруживается: драматургия либретто материализуется в словесном плане, в его лексике, структуре, грамматике, синтаксисе, общей композиции событийного ряда. Музыкальная драматургия материализуется в тематизме, музыкальной форме, ее законах — синтаксисе, процессе формообразования, композиции. Опера может быть написана (как это часто встречалось в XVIII веке и ранее) на готовое либретто не единожды. Самостоятельность музыкальной драматургии доказывается самым очевидным и простым способом: опера звучит вне сцены, в концертном исполнении, в звукозаписи, в том числе на иностранном (непонятном слушателю) языке. Потери, разумеется, велики, но целостность формы и музыкальной драматургии как объективная реальность сохраняются. Ассоциативная множественность, единовременный и разновременный контраст, семантизация формы позволяют слушать оперу даже как программную музыку.

В целом драматургия оперы — это такое взаимодействие слова и музыки, которое допускает разные по функции сочетания обоих планов (словесного и музыкального); совпадение в определенных смыслово важных точках и выдвигание на первый план то словесного (в речитативе и разговорных диалогах), то преимущественно музыкального. Неравномерность и разнонаправленность этих процессов — согласования и рассогласования — проявляется в неравномерном, но закономерном с точки зрения формы распределении речитатива (внешний план действия) и сходных с ним типов сквозных сцен — и эпизодов обобщения, погружения во внутренний план, имеющих автономную музыкальную форму.

Драматургия оперы — как «произведения прежде всего музыкального» (Римский-Корсаков) — не только допускает, но часто подчеркивает смысловой контрапункт. К горизонтали здесь добавляется вертикаль. Музыкальная драматургия — явление структурированное, здесь есть



ближний и дальний планы, главный и второстепенный материал, иерархическая система музыкальных планов внутри оркестра, внутри вокальных партий ансамбля, между линиями вокальными и инструментальными. На самом верху (верхний план этой иерархии) находится музыкальный (в том числе сквозной) тематизм — концентрация идей-смыслов, характеристик главных действующих лиц. По функции в драматургии весь тематизм оперы можно условно разделить на:

- темы-идеи, темы-символы и даже темы-эмблемы;
- темы-портреты, характеристики действующих лиц, главных и второстепенных;
- местный тематизм.

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 — всё, 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.¹³ Возникает необходимость контрастного противопоставления актов: окончание I акта массовой сценой сменяется монологом в начале II, лирическая любовная сцена — драматической и т. д. Всё это необходимо не только для воплощения более полной, более объемной «картины мира», для всестороннего освещения темы, но и для переключения внимания зрителя-слушателя.

Если в процессе анализа композиции соотношение крупного и мелкого планов рассматривается с позиций *функций в форме*, то в анализе драматургии это соотношение крупного и мелкого приводит к исследованию *единства целого и деталей* в их смысловом, содержательном плане. Композиция, в конечном счете, включает в себя то же линейное — последовательное во времени — измерение, что и произведение литературное (роман, драма и т. д.).

¹³ Единство места, времени и действия, характерное для драматургии классицизма, в дальнейшем уступило место свободной компоновке актов, характерной и для шекспировского спектакля.



В музыкальном спектакле — опере — композитор не только приспосабливает музыкальную драматургию к сценической, но и 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 содержат в себе и замкнутые музыкальные номера (арии, ансамбли, хоры), и незавершенные сквозные сцены, речитативы, разговорные диалоги. В то же время в оперном спектакле все они 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 замкнутые номера, наряду со сквозными, являются звеньями общей композиции и 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 замкнутые¹⁴.

По композиционным признакам контрастно-составные формы разделяются на замкнутые и разомкнутые, периодические и непериодические. Разделы контрастно-составной формы могут быть написаны в разных формах: сложных (сложная трехчастная, рондо), простых (простая двух- и трехчастная), свободных речитативных (сквозные) 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 репризы¹⁵ 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 «Руслана и Людмилы» Глинки. 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 и хочет броситься в воду: «Мне не страшна злодея власть: Людмила умереть сумеет!»

¹⁴ Понятие «контрастно-составные формы» и их классификация заимствованы из книги: Протопопов В. В. «Иван Сусанин» Глинки. М., 1961. С. 310–311.

¹⁵ Репризы в опере встречаются лишь внутри законченных номеров. Обычно это простая и сложная трехчастные формы и рондо.



Драматический характер музыки, быстрый темп, энергичный ритм, волевые интонации — всё 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 прерывается — на этот раз хором цветов («Не сетуй, милая княжна»), за которым 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 Варламова и с песнями самого Глинки. Роль этой арии в народном складе сходна с ролью арии Лизы («Ах! Истомилась, устала я») в «Пиковой даме» Чайковского.

Появляются волшебные девы, утешая Людмилу, суля ей роскошную жизнь. Она отвергает дары — с небольшими изменениями повторяется музыка ее первого ариозо. Следующий за ариозо новый хор волшебных дев прерывается ярким эпизодом героического характера: «Безумный волшебник! Я дочь Светозара». Вместо минора появляется мажор, еще более ускоряется темп, мелодия строится на развитии одной сильной, волевой интонации, одного ритмического мотива. Обе части ариозо (оно написано в двухчастной форме со включением) завершаются кульминацией. Таким образом, в партии Людмилы есть своя линия динамического развития. Глинка 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, 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:



А	В	А ₁	С	Д	С ₁	А ₂	Е	F	Н
Ариозо Людмилы	Хор водяных дев	Ариозо Людмилы	Хор цветов	Ария Людмилы «Ах ты, доля-долюшка» (пр. 3-частная ф.)	Хор цветов	Ариозо Людмилы	Хор волшебных дев	Ариозо Людмилы «Безумный волшебник»	Хор волшебных дев (колыбельная)
h-moll, Fis-dur	Fis-dur	h-moll, g-moll	Es-dur	d-moll	Es-dur	h-moll	h-moll, Fis-dur	H-dur	G-dur

Из 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 **А** проводится нерегулярно и заменяется эпизодами **Д** 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 — проявились и в строении этой сцены. Замкнутыми тонально и завершенными по форме являются разделы **С**, **Д**, **F**, **Н**, разомкнутыми тонально и незавершенными по форме — разделы **А**, **А₁**, **Е**, незавершенными по форме, но замкнутыми тонально — **С₁**, **А₂**.

Второй вид контрастно-составной формы основан на чередовании завершенных разделов, имеющих определенную форму, и разделов, написанных в сквозной речитативной форме. К этому типу принадлежат сцена и ария Альфреда, сцена и дуэт Жермона и Виолетты во втором действии «Травиаты» Верди. **Непериодическая** контрастно-составная форма может быть построена на основе следования свободных, не имеющих определенной законченной формы речитативных разделов.

Оперные сцены, разделы оперы часто образуют форму, построенную на принципе контрастного объединения небольших фрагментов — цепи эпизодов. Такая форма называется *цепной*.



Цепная форма объединяет небольшие построения, соизмеримые с периодом или предложением, или построенные свободно. Каждое из них имеет свой характер, тип мелодии и фактуру оркестровой партии, дает возможность отразить динамику развития действия и смену психологических нюансов. В то же время эта форма достаточно полно раскрывает подтекст, выделяет, фиксирует смену эмоциональных состояний.

Цепная форма свободно включает в себя и чисто речитативные, и ариозные, и песенные эпизоды, имеет как плавное развитие, так и контрасты. Ее фрагменты неодинаковы и по величине, и по своему строению, но это отнюдь не случайный набор эпизодов, иллюстрирующих сценическое действие. Цепную форму объединяет общий композиционный и драматургический план, сквозное развитие музыкального материала.

Цепная форма не обязательно является частью контрастно-составной. Она может быть формой самостоятельной, завершенной оперной сцены. Такова, например, сцена Дон Карлоса и Родриго (маркиз Поза) второго действия оперы Верди «Дон Карлос». В этой динамичной яркой сцене происходит встреча принца и его преданного друга маркиза Позы. Родриго сообщает Карлосу, 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 или умрем»).

Сцена состоит из ряда небольших эпизодов, составляющих цепную форму. Первое звено (речитативный фрагмент) — встреча после долгой разлуки Карлоса и Родриго — играет роль вступления, которое готовит 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 подчеркивает сколь несхожи сдержанный Родриго и пылкий и неуравновешенный Карлос. За этим фрагментом следует более развернутое ариозо Родриго (третье звено цепной формы). Музыка его отражает реакцию Родриго, заметившего угнетенное настроение Карлоса.

Ответ Карлоса (новое, четвертое звено) — ариозо («С детства тебя я любил»), его грустная и трепетная мелодия переходит затем в партию Родриго («Верен тебе, как был верен когда-то»). За этим «дуэтом воспо-



минаний» 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 — подготовка заключительного (восьмое звено) «дуэта дружбы», дуэта-клятвы. Все противоречия, разногласия, сложности позади. Верность дружбе, вера в общее дело — вот главное настроение этого дуэта согласия, тема которого затем появляется и в дуэте прощания, когда Родриго, жертвуя собой, спасает Карлоса.

В рассмотренной сцене действие сосредоточено главным образом в речитативных эпизодах, в них происходит ускорение хода психологических событий. Эмоциональное обобщение заключено в ариозных фрагментах и в 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 ариозо.

Цепные формы, так же, как и контрастно-составные, делятся на *замкнутые* и *текущие*. 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. Пример цепной формы текучего характера — 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 их собственной внутренней драматургией и композицией. 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» Чайковского.

Опера состоит из трех актов и семи картин. I акт включает в себя две картины: сцену в Летнем саду и сцену в комнате Лизы. Здесь дана экспозиция главных действующих лиц и завязка действия. Нарастание светлых, радостных эмоций в конце II картины — кульминация лирической линии оперы.

Во II акте (III и IV картины) происходит развитие событий и интенсивное изменение характера главного героя — Германа. IV картина является драматической кульминацией, центральным поворотным событием и одновременно музыкально-драматургической вершиной оперы.

III акт (V, VI и VII картины) — дальнейшее продвижение действия и развязка.

Несмотря на то, что картины оперы объединены в акты и действие в них происходит в течение одного дня, композицию оперы определяет не смена актов, а контрастная смена картин. Только две большие моно-сцены (IV и V картины, сцена в спальне Графини и сцена в казарме) не контрастируют друг другу. 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. В ней характеристика обстановки, характеристика действующих лиц (Германа, Томского, Елецкого, Графини) и завязка конфликта.

I картина включает жанровые сцены (хор гуляющих, хор нянюшек, военная игра детей, хор «Наконец-то бог послал нам солнечный денек»), сцены сквозного действия, ансамбли (дуэт Германа и Елецкого, квинтет «Мне страшно») и сольные номера, в которых композитор раскрывает внутреннее состояние героев. К последним относятся 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»), а также баллада Томского — завязка драматической линии оперы (здесь возникает сюжетный мотив «трех карт»).

Развитие сюжета, драматические коллизии, возникающие по ходу действия (Герман узнает, что Лиза — невеста князя Елецкого, затем — о тайне трех карт), отражаются во всё возрастающем напряжении



I картины. Первой кульминацией становится 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. Для 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, создающий чрезвычайно важный для оперы образный контраст — мятущегося героя и безразличного к нему общества.

План внешнего и план внутреннего действия I картины сосредоточены в сценах сквозного развития в виде ариозо (два ариозо Германа и сцена грозы) и ансамблей (дуэт Герман и Елецкого и квинтет «Мне страшно»). Законченные номера (хоры и баллада Томского) принадлежат к плану внешнего действия. Лирико-драматическая и бытовая линии взаимодействуют, причем контраст между ними в первой половине картины нарастает. Хор «Наконец-то бог послал нам» 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 и для оперы в целом.

II картина (в комнате Лизы) по общему характеру музыки, по типу композиции резко контрастна предшествующей. 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 всё развитие сцены. В композиции II картины законченные номера и сцены сквозного действия объединяются в две большие сцены (сцена девишника и лирическая сцена — ария Лизы, сцена Лизы и Германа). Пейзаж, как и в I картине, гармонирует с общим настроением, с психологическим действием. Но если в I картине гроза, буря в природе отражала бурю, смятение в душе Германа, то тихий ночной



пейзаж, картина мирной цветущей природы служит фоном лирической сцены Лизы и Германа.

III картина (сцена бала) внешне по композиции напоминает I картину, здесь тоже контрастно чередуются жанрово-бытовые и лирико-драматические сцены. Но соотношение их противоположное: если в I картине жанровые сцены были фоном, то здесь явный перевес жанровых сцен, на фоне которых драматические сцены выглядят лишь как эпизоды. Значение центральной сцены, интермедии «Искренность пастушки», не только в создании музыкально-стилевого 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 всё 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 «Благотельница наша» и сцена Графини. В 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, — этому состоянию и созвучны музыкальные цитаты.

Третий раздел — сцена Германа и Графини — самая драматическая не только в IV картине, но и во всей опере. Собственно, это снова монолог, ибо Графиня не произносит ни одного слова. Герман разговаривает с агонизирующей старухой. Это обстоятельство вносит необычайный драматизм в сцену и особенно ярко высвечивает маниакальную, безумную страсть Германа, не замечающего состояния Графини. Смерть Графини — кульминационный момент всей картины и резкий перелом в общей музыкальной драматургии оперы. Композицию IV картины определяет трехчастность с контрастирующей серединой, динамической репризой и кодой на теме инструментального вступления. В итоге остродраматическая IV картина стройна и композиционно завершена.

Композицию V картины, в которой нет резких контрастов, переключений в разные планы действий, можно определить как контрастно-составную непериодическую текучую форму, имеющую несколько разделов. Открывается она сценой воспоминаний о похоронах Графини, которые Герман представляет себе с отчетливостью, доходящей до галлюцинаций (погребальный хор, введенный Чайковским, звучит лишь в сознании Германа).



Чтение письма Лизы — единственный в этой картине момент реальности. Второй раздел — состояние Германа, его кошмары еще до появления призрака Графини. Кульминация этой сцены — звучание в оркестре темы призрака. Завершается V картина кодой — монологом призрака. Монотонная псалмодия («Я пришла к тебе против воли») на фоне зловещего мерного движения в басу по целотонному звукоряду выражает полную протрацию, 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 непредусмотренной 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 двух предшествующих (IV и V картин). Причем Чайковский решает лирическую VI как антипод II картины. 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. Всё устремлено к трагической кульминации, к гибели Лизы.

Если VI картина — антипод II, то заключительная VII («Игорный дом») — 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 хору «Наконец-то бог послал нам» I картины. 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 звучит тема Пиковой дамы почти в том же виде, как и при появлении Графини в I картине.



Однако по своей драматургии, по направленности действия VII и I картины противоположны. 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 не одинаковы, а даже противоположны по содержанию I, III и VII картины, II и VI картины.

Иное расположение актов и картин в «Жизни за царя» Глинки, где сначала сопоставлены контрастные по характеру музыки «русский» I и «польский» II акты, а затем — в III и IV актах — разворачивается драматический музыкальный конфликт, непосредственное столкновение русской и польской линий. Хоровая интродукция «В бурю, во грозу» и венчающий оперу хор «Славься» создают ее грандиозное эпическое обрамление.

В «Борисе Годунове» Мусоргского композиция также основана на чередовании контрастных актов и картин. Особое значение в обеих редакциях оперы имеют народные хоровые сцены: пролог — сцена у Новодевичьего монастыря, с которой начинается опера, сцена у Василия Блаженного в первой редакции (встреча царя с народом) и завершающая оперу сцена под Кромами, сцена народного бунта во второй редакции. Эти сцены показывают 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 драматической сценой в тереме. Сильный контраст в оперу вносит «польский акт». Мусоргский, как и Глинка, резко противопоставил материал польских танцев (мазурки и полонеза) тематизму русских народных сцен.



§ 5. СКВОЗНОЕ ДЕЙСТВИЕ. ИНТОНАЦИОННО-ТЕМАТИЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ АКТОВ И КАРТИН

Деление оперы на акты и картины, их контрастное сопоставление создают ясность композиции, яркость и разнообразие, способствуют отчетливому восприятию музыки, ее запоминанию. При этом огромное значение в опере 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 Германа от музыки партии Лизы, партию Отелло от партии Яго, Руслана от Ратмира, Дон Жуана от Церлины и т. д. Партии главных, а часто и второстепенных героев содержат в себе сквозное развитие интонаций определенного типа. Так, близкие по характеру, по ритму и мелодическому рисунку интонации пронизывают партию князя Игоря («Князь Игорь» Бородин). Это героические интонации, с волевым, пунктирным ритмом, с ясно выраженными акцентами на сильной доле, с устремленностью мелодии к вершине, к кульминации. Таковы мелодические фразы Игоря из Пролога и из II действия.

233

А. Бородин. «Князь Игорь».

Пролог

а *Allegro risoluto*

Князь Игорь



Нам бо _ жье зна _ ме _ нье от бо _ га, к доб _ ру иль нет, уз _ на _ ем



мы; судь _ бы сво _ ей ни _ кто не о _ бой _ дет, че _ го бо _ ять _ ся нам?

б

II д.

Andante

Князь Игорь

*poco string.**più animato*

И бо _ жья зна _ ме _ нья у _ гро _ зу, и бран _ ной



сла _ вы пир ве _ се _ лый, мо _ ю по _ бе _ ду над вра _ гом.



В

III д.

Князь Игорь



Мелодия партии Ярославны родственна партии Игоря. Ярославна — тоже сильный, героический характер, но ее интонации мягче, пластичнее, мелодическая линия более извилиста, ритмические акценты сглажены.

234

А. Бородин. «Князь Игорь».

I д., II к.

а

Ярославна

*più animato**doce*

б

Animato assai

Ярославна



В качестве средства сквозной характеристики композиторы нередко используют инструментальную музыку и даже тембры отдельных инструментов. В «Руслане и Людмиле» Глинки Людмиле как характерный тембр сопутствуют флейта и соло скрипки, Руслану — кларнет и виолончели, Ратмиру — английский рожок, Гориславе — фагот.

Лейтмотив. Одним из средств объединения актов и картин является лейтмотив¹⁶ или лейттема. Лейтмотивом 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.

Лейтмотив, лейтмотивная система получили распространение в опере XIX века в условиях всё более усложняющейся формы, в период, когда в опере большое значение приобрело сквозное развитие и сцены сквозного действия.

¹⁶ 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.



Роль лейтмотивов в опере заключается прежде всего в разъяснении смысла действия, отношений героев. Являясь темой с закрепленным значением, связанным с сюжетом, с образами действующих лиц, с текстом, лейтмотив сочетает в себе элементы и 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 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 и Изольды» 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.

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 выразителен.

Лейтмотивы, характеризующие чувства, мысль, идею, — например, тема любви в «Пиковой даме» Чайковского и противопоставленная ей тема Пиковой дамы, изложенные в оркестровом вступлении (см. пример 235 на с. 446), развиваются далее на протяжении всей оперы. Тема любви раскрывает сильное, растущее светлое чувство Германа и Лизы, а тема Пиковой дамы — образ страшной старухи, олицетворение смерти, какой представлялась старая Графиня Герману.



235

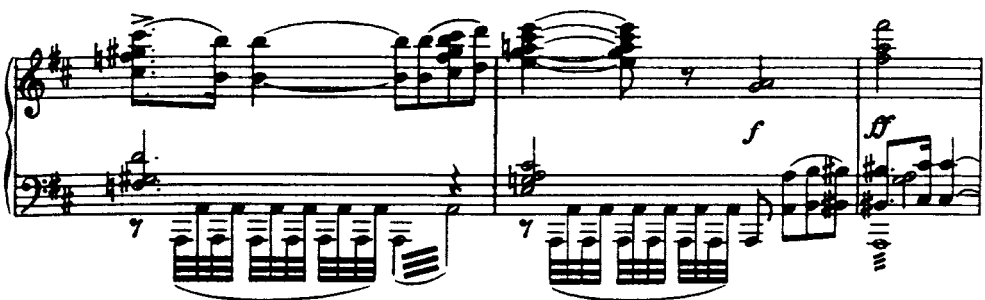
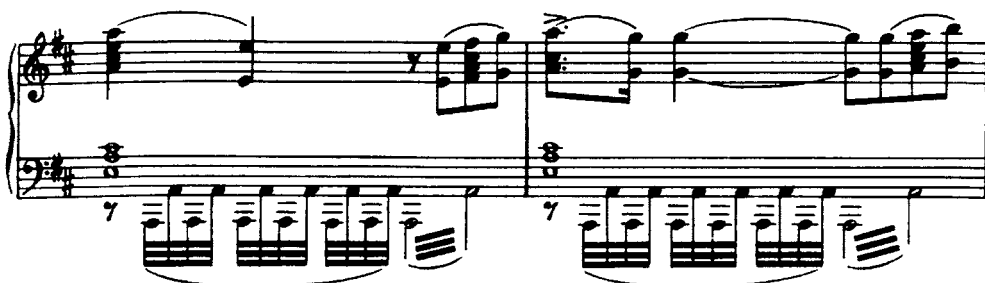
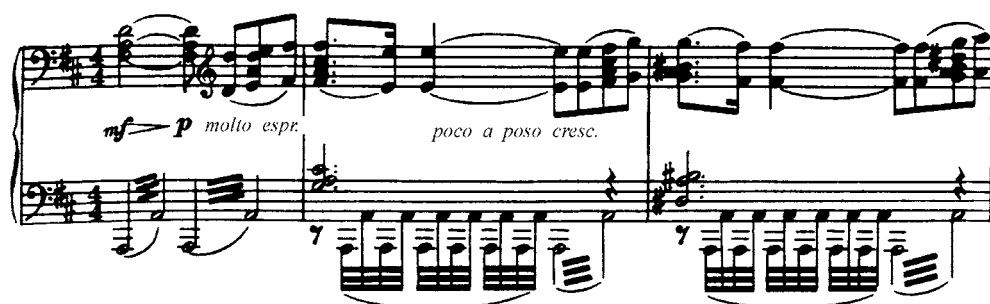
П. Чайковский. «Пиковая дама».

Вступление

a Andante mosso



б



К таким же сквозным темам относятся и темы любви и любовного напитка в «Тристане и Изольде» Вагнера (см. пример 236 на с. 447).

236

Р. Вагнер. «Тристан и Изольда».

а

Langsam und schmachkend (Медленно и томно)

Вступление



б



в

zari (нежно)

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 непосредственную 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.

237

Н. Римский-Корсаков. «Снегурочка».

Allegretto capriccioso

Пролог

*rit. poco a poco**string. poco a poco*



Наконец, существуют темы, связанные с представлением о каком-либо предмете или образе. Таковы тема меча, тема Валгаллы (обиталища богов) в тетралогии Вагнера «Кольцо нибелунга».

238

Р. Вагнер. «Кольцо нибелунга»

а



б



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», тему града Китежа из «Сказания о невидимом граде Китеже» и тему славы Новгорода из «Садко» Римского-Корсакова. Иначе говоря, лейтмотив-символ в опере не изображает само явление, а условно его обозначает.

239

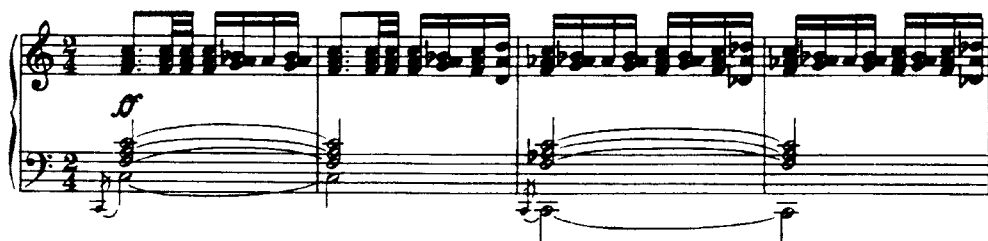
Н. Римский-Корсаков. «Садко»

а



б

Н. Римский-Корсаков. «Сказание о невидимом граде Китеже»



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,



античеловечный, потусторонний мир. 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 изменения 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»), сближаясь с темой 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, никнувший — 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.

240

П. Чайковский. «Евгений Онегин».
Интродукция

a

Andante con moto





6

П. Чайковский. «Евгений Онегин».

Интродукция

Andante con moto

poco string.



В

П. Чайковский. «Евгений Онегин».

I к.

Andante



poco più animato



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 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 обрывается терцовыми удвоениями, захватывает все регистры. Затаенное чувство тревоги перерастает в чувство страха, ужаса (см. пример 241 на с. 451).



241

А. Даргомыжский. «Каменный гость».

П д.

а

Л е п о р е л л о

Moderato assai

А ко_ман_дор?

б

Д о н Ж у а н

и стая у две_ри на ча_сах.

Развитие темы сводится к изменению фактуры, динамики, оркестровки, мелодическая же ее линия не меняется — 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 «ориентира» для восприятия музыкального материала) предполагает, что в любых обстоятельствах он должен обращать на себя внимание. А это значит, что лейтмотив всегда каким-либо образом выделяется на фоне окружающего его музыкального материала. Его появление обычно подготовлено музыкальным развитием предшествующей сцены. В то же время, он часто контрастирует с окружающей его музыкой. Появление лейтмотива можно сравнить с цитатой в литературном тексте. Кавычками в этом случае служат цезуры, паузы, динамические контрасты — всё, что способствует выделению лейтмотива.



Так появляются тема любви в «Отелло» Верди (в I, III и IV действиях) и тема Амнерис в «Аиде», все лейттемы в «Пиковой даме».

Нередко темы арий, ансамблей, танцев, оркестровых вступлений превращаются в лейтмотивы. Например, лейтмотивами стали темы арии и ариетты Снегурочки из Пролога («Снегурочка» Римского-Корсакова), тема мазурки в «Жизни за царя» Глинки, тема дуэта Родриго и Карлоса («Дон Карлос» Верди), тема вступления «Окиян-море синее» («Садко» Римского-Корсакова) и все три темы вступления «Похвала пустыне» в 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 тетралогия «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 фрагмента (раздела) музыки оперы в другом ее 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 примеры объединения частей встречаются и в инструментальных, и в камерных вокальных циклах.

§ 6. ФУНКЦИИ ОРКЕСТРА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ

Распространенное и сегодня представление о партии оркестра в опере как о сопровождении или тем более как об аккомпанементе несостоятельно. Оркестр — необходимый участник совместного действия всех слагаемых оперы, и только движение и взаимодействие всех компонентов создают представление об образной и смысловой целостности и каждой сцены, и всей оперы. Партитура (как комплекс оркестрового и вокального начал) отражает особенности всех аспектов музыкальной драматургии.

Эффект тематической плотности, насыщенности тематическим материалом оркестровой партии всегда зависит от общей функции сцены в музыкальной драматургии оперы. В общем комплексе разнонаправленных тематических ассоциаций всегда угадывается и дальняя перспектива, и «переоценка ценностей» данного фрагмента, а также и взаимодействие частей и целого.

Партия оркестра обладает целым рядом образных амплуа, разных художественных функций. Первая функция оркестра — комплементарная, досказ, прояснение художественного смысла. Вторая — создание «среды обитания» тематического материала в каждый данный момент, в заданном пространстве и времени.

Традиционный термин «фон» обедняет смысл такой функции оркестра, не отражает всей сложности явления. Часто фон — это определенная авторская позиция уточнения в освещении материала, учитывающая нюансы светотени, возникающие по ходу действия изменения.

При всех функциях (участник действия, дополнение, «звуковая среда») оркестр включает в себя (как одно из главных амплуа) *оценочный* момент. Оркестровая партия может выражать не только «подтверждение», но и «отрицание», противоречить происходящему на сцене действию и его общему смыслу. В этом случае велика роль характеристических деталей, направляющих слух на восприятие новых, самостоятельных, тонких ассоциаций.



Итак, роль оркестровой партии в опере *полифункциональна*: это и функция поддержки, фона, обобщения эмоциональной ситуации, и функция системы «быстрого реагирования», заострения семантики вокальной интонации, но также — и автономная функция, независимая от характера вокальной партии.

Глава 3. Разновидности оперных форм

§ 1. НОМЕРНАЯ ОПЕРА

Музыкальная драматургия номерной оперы основана на чередовании законченных музыкальных номеров (арий, ансамблей) и речитативов сессо или разговорных диалогов. Такой тип драматургии характерен для оперы конца XVII — первой половины XIX века. Становление принципов музыкальной драматургии номерной оперы связано с творчеством А. Скарлатти (1660–1725), представителя неаполитанской оперной школы. Впоследствии номерная структура оперы являлась основополагающей на протяжении всего XVIII — первой половины XIX века 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 сессо, а также для немецкого зингшпиля, французской и русской 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 характеров 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 — оно 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 *сессо*. Достаточно сравнить речитативы *сессо* опер Генделя, Перголези, Моцарта, Россини, чтобы убедиться, что их отличает устойчивый круг типовых интонаций-формул.

Этот контраст эмоционально-насыщенных номеров и 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, когда динамика событий переходит в динамику состояний.

Речитатив *сессо* в такой двухплановой драматургии и выполняет функцию отключения от внутреннего плана действия и перевода 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, музыкальной привлекательности и заключены 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 *сессо* 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 I действия «Дон Жуана» Моцарта завершается знаменитой си-бемоль-мажорной арией Дон Жуана (с шампанским). Следующая за ней 16-я сцена — объяснение Церлины



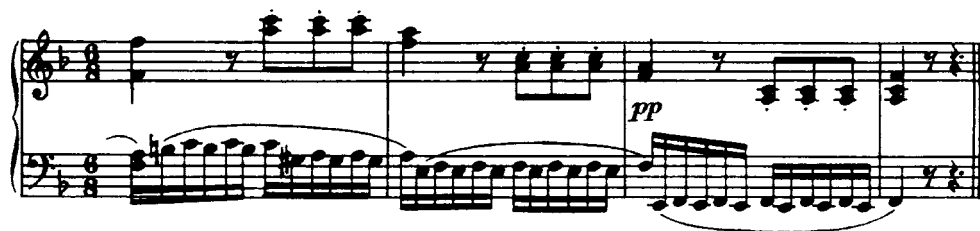
с Мазетто — включает в себя речитатив, арию Церлины, речитатив и начальный (вводный) раздел финала I действия (дуэт Церлины и Мазетто). Если на грани сцен 15 и 16 (уход со сцены Дон Жуана с Лепорелло и выход Церлины с Мазетто) отсутствует плавная связь тональностей (новая сцена начинается внезапным тональным сопоставлением: после B-dur арии звучит G-dur речитатива), то внутри всей сцены 16 действуют плавные соподчиненные тональные отношения.

242

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

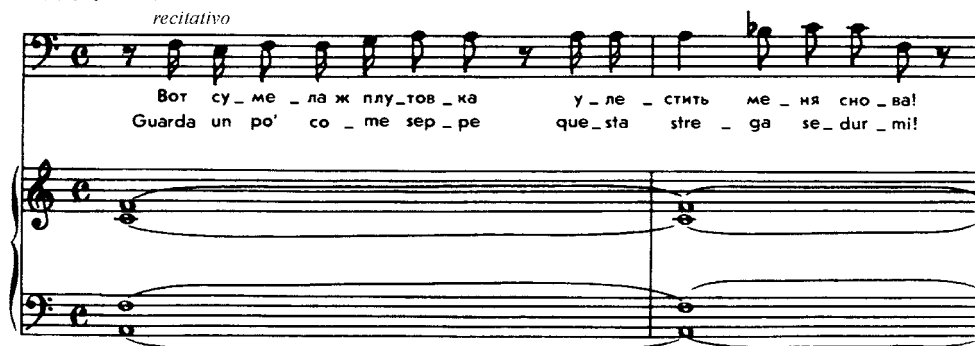
I д.

а

Andante grazioso

б

Мазетто

recitativo

Речитатив Мазетто после бесконечного F-dur арии Церлины («Ну, прибей меня, Мазетто») начинается в том же F-dur. 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 (сцена 15 «Дон Жуана», речитатив и ария Дон Жуана), из нескольких замкнутых номеров, арий или



ансамблей, связанных речитативами сессо (5-я сцена I действия «Дон Жуана»: ария Донны Эльвиры, речитатив и ария Лепорелло). Наконец, речитативы сессо 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 (речитативом *accompagnato* и дуэтом) I 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 сессо также сопутствует, как правило, резкий тональный сдвиг. Благодаря этому даже в речитативе сессо с присущими ему формульными интонациями осязаемо воспринимаются все повороты сценического действия — смена картин, явлений. Так, внезапно после B-dur (конец речитативной сцены 2) звучит секстаккорд D-dur в начале сцены 3 (диалог Донны Анны с Доном Оттавио).

243

В. А. Моцарт. «Дон Жуан».

I д.

а

Лепорелло

(Дон Жуан и Лепорелло уходят.)

Музыкальный фрагмент для Лепорелло. Певческий голос (бас) и фортепиано. Ключевая подпись: *Non vo' nul la, si gnor; non par lo più.*

б

Донна Анна (с решимостью).

Музыкальный фрагмент для Донны Анны. Певческий голос (сопрано) и фортепиано. Ключевая подпись: *Ah! del pad re in peri glo in soc cor so vo liam!*



Несовпадение членения акта на сцены и на номера придает большую гибкость, подвижность драматургии номерной сцены. Неравномерный ритм развития сценического действия вуалирует некоторое однообразие ее двуплановой 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 развитие действия и эмоциональное обобщение в неразрывное целое. К таким промежуточным формам относятся речитатив *assopragnato*, непосредственно включенная в действие ария, определенные типы ансамблей, прежде всего, финальные ансамблевые сцены.

Благодаря использованию промежуточных форм драматургия таких, например, опер, как «Дон Жуан» и «Так поступают все» 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 разрушает ее музыкальной целостности и единства.

Подобно тому, как писатель-драматург, раскрывая облик действующих лиц своего произведения, стремится индивидуализировать манеру речи каждого персонажа, так и оперный композитор стремится сделать индивидуально яркой и характерной «музыкальную речь», то есть вокальную партию каждого действующего лица, раскрыть через интонационные особенности вокальной партии облик героя, а через развитие вокальной партии — развитие характера героя.

Так, например, ярко очерчен и индивидуализирован круг интонаций, типичный для каждого героя в операх Моцарта и Глинки. Через противопоставление, взаимодействие и развитие различных интонационных сфер музыкальной драматургии номерной оперы и раскрывается основной конфликт произведения, его основная идея.

На основе драматургии интонационных сфер, комплексов интонаций, присущих тем или иным героям, 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 (переживания, 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, переживание, реакция 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 разворачиваются 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, «Скупой рыцарь» Рахманинова, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси). В основе сквозной оперы лежат диалогические сцены (с двумя или несколькими действующими лицами) 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 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, в закругленные периоды, 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 имеют свои законы.

Кажущийся непрерывным, сплошным поток музыки на самом деле членится на эпизоды более или менее развернутые — в зависимости от развития внешнего и внутреннего плана 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-драматическую линию развития. В то же время, в сквозной опере, как и в опере номерной, композитор строит музыкально-драматический 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 речитативным к ариозным фрагментам и наоборот. Ей свойственны несимметричное строение и неодинаковая величина звеньев в 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 II действия оперы Даргомыжского «Каменный гость». Это первая опера, написанная на 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 сцен¹⁷. 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, Донна Анна охарактеризована более плавными, закругленными, чаще ниспадающими мелодическими фразами.

¹⁷ Краткие реплики хора и вставные песни Лауры введены лишь во II картину.



Несмотря на отсутствие завершенных форм, композиция оперы отличается стройностью и завершенностью.

Второе действие (сцена на кладбище) делится на две большие части: это сцены объяснения с Донной Анной и приглашения статуи Командора. Лирическая сцена предваряется небольшим монологом Дон Жуана, ожидающего Донну Анну возле могилы Командора. Вместе с тем, беспечно шутливый скерцозный характер музыки вступительного монолога контрастирует с последующей сценой объяснения с Донной Анной. В нарастающей напряженности, экспрессивности музыки этой сцены, 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, во второй половине — сменой фактуры оркестрового сопровождения. Смена оркестрового тематизма еще в большей мере, чем развитие мелодии в вокальных партиях, отражает нарастающий драматизм ситуации. Заключает цепную форму ариозо Дон Жуана («Когда бы я был безумец»), имеющее незавершенную строфическую форму. Идущая за этим ариозо речитативная сцена вносит разрядку и подготавливает следующий большой раздел II 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-диалогом Дон Жуана и Лепорелло («Что Вам угодно? — Милый Лепорелло, я счастлив!»), который также играет роль вступления к следующей за этим речитативом сцене приглашении 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 всё 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, всё действие можно рассматривать как контрастно-составную форму текучего характера, состоящую из трех неравных разделов:

А	В	С
вступительный монолог Дон Жуана, переодетого монахом	сцена объяснения Дон Жуана и Донны Анны	сцена приглашения статуи Командора

§ 3. КАМЕРНАЯ ОПЕРА. МОНООПЕРА. МИКРООПЕРА

Камерная опера как самостоятельная разновидность оперного жанра начала оформляться только на рубеже XIX–XX веков («Иоланта» Чайковского, «Моцарт и Сальери» и «Боярыня Вера Шелога» Римского-Корсакова, «Пир во время чумы» Кюи, «Скупой рыцарь» Рахманинова), хотя предпосылки ее появления существовали и в предшествующие эпохи. «Соавторство» Пушкина в создании нового жанра далеко не случайно. Наряду с композиционной сжатостью, «Маленькие трагедии» отмечены новыми чертами драматургии, оказавшимися созвучными камерной опере. Среди них — неординарность (в «Пире во время чумы» — экстремальность) сюжетной ситуации и положения героев, концентрация на раскрытии характеров, на психологическом плане (при минимуме внешнего действия).

Основные параметры камерной оперы — это небольшие размеры (как правило, не превышающие одного акта), сокращение количества действующих лиц (вплоть до одного-двух персонажей), полное отсутствие либо ограниченное использование хора (его состав при этом также сокращается), отказ от балета, постепенная, на протяжении XX века, эволюция от оркестра к инструментальному ансамблю. Камерность инструментального сопровождения (обусловленная историческим процессом постепенного становления оркестра) характерна для ранней оперы начала XVII века; малый объем свойственен и некоторым разновидностям оперы XVIII века («*festa teatrale*»¹⁸, «*componimento da camera*»¹⁹ и др.). В истории жанра

¹⁸ Буквально (с *итал.*) — театральный праздник.

¹⁹ Камерная композиция (*итал.*).



имеются и прецеденты опер без хора с предельно сокращенным числом персонажей. Например, двухактное «театральное представление» (“azione teatrale”) «Необитаемый остров» Й. Гайдна написано для четырех солистов, двухчастное «интермеццо» «Служанка-госпожа» Дж. Перголези — для двух певцов, а одноактное “intermezzo giocoso”²⁰ «Капельмейстер оркестра» Д. Чимарозы — для одного, бас-баритона. Сюжеты сочинений Чимарозы и Гайдна нетипичны для обычной (большой) оперы, что также станет характерным для ее камерной разновидности.

«Необитаемый остров» дает также ранний (1779 год) пример изменения традиционных элементов оперной композиции и драматургии в условиях камерного, по сути, произведения. Здесь нет речитативов сессо (как и клавесина, сопровождающего речитативы такого типа). Однако аккорды и педали арфы нередко напоминают звучание клавесина, а интонационные формулы сессо внедрены композитором в качестве отдельных фраз в аккомпанированный речитатив. Последний же, господствующий на протяжении всей оперы (Гайдн отказался в его пользу даже от ансамблей, в том числе дуэтов), интересен и нов своими «диалогами» с оркестром, в котором выделены солирующие инструменты²¹. Подобная трансформация традиционных оперных элементов, как и введение в оркестровую драматургию лейттембров, станет типичным для камерной оперы.

Решающую же роль в определении камерности оперного жанра играют драматургические особенности. И сюжет, и характеристики действующих лиц, и их взаимоотношения должны быть раскрыты не постепенно, акт за актом, а сконцентрированно и в то же время — с исчерпывающей полнотой. Компенсацией отсутствующих в камерной опере побочных сюжетных линий, параллельных линий драматургии, традиционных массовых сцен и прочего становится максимально глубокое воплощение психологического действия, детализация образов персонажей, показанных «крупным планом». В этих условиях наиболее органичными и характерными для камерной оперы являются сюжеты лирической и лирико-психологической направленности, раскрывающие внутренний мир героев.

Специфика драматургии и компактность композиции определяют преобладание в камерной опере принципа сквозного действия и сквозной же музыкальной формы (в том числе фазных и цепных форм), речитативного и ариозного типов вокальной речи, лейтмотивов и иных приемов, обеспе-

²⁰ Веселое интермеццо (*итал.*).

²¹ Скрипка закреплена за Констанцей, виолончель за Джернандо, флейта за Сильвией, а фагот — за Энрико.



чивающих интонационно-тематическое единство целого. Использование камерного по составу оркестра или ансамбля не означает снижения роли инструментальной партии в музыкальной драматургии. Она выполняет важнейшую, во многих случаях определяющую функцию, что отражает тенденции развития в XX веке оперного жанра в целом.

Взятые по отдельности параметры, характерные для камерной оперы, не могут выступать определяющим ее признаком²². Это относится и к самому важному, драматургическому параметру, поскольку все основные принципы воплощения внутреннего плана действия были открыты в операх предшествующих столетий, наиболее последовательно — во второй половине XIX века. В русской опере одним из самых ярких примеров стал «Каменный гость» Даргомыжского. Именно здесь максимально рельефно и, что не менее важно, на протяжении всего сочинения обозначился новый, камерный по своей сути принцип *детализации музыкального языка*, прежде всего — вокальной партии. Соотношение между масштабным (большая опера) и детальным (камерная опера) планами в определенном смысле аналогично соотношению симфония — квартет.

Таким образом, лишь совокупность перечисленных выше признаков определяет оперу как камерную²³. Строгой границы между камерной и некоторыми другими разновидностями оперы нет. Одно-двухактные оперы (например, «Паяцы» Р. Леонкавалло, «Сельская честь» П. Масканьи, «Алеко» Рахманинова, «Мадмуазель Фифи» Кюи) могут нести в себе второй, относительно автономный план драматургии, связанный с массовыми хоровыми сценами. Этот план, в случае достаточной развитости и самостоятельной роли в драматургии, не позволяет воспринимать такие оперы как камерные²⁴. Но и многоактные оперы отдельными картинами, сценами — с переносом действия с внешнего на внутренний план, детализированным показом психологических процессов — могут сближаться с камерными (подобного рода примеры достаточно многочисленны,

²² В первую очередь, это относится к одноактной структуре, нередко рассматриваемой как главный опознавательный признак камерной оперы.

²³ Принципиальность данного положения связана с до сих пор не установившимися в музыковедении критериями камерной оперы, что особенно актуально при определении временных границ жанра, а также опер, созданных до второй половины XX века и не обозначенных авторами как камерные.

²⁴ Сходная ситуация возникает в камерной (по определению автора) опере «Мастер и Маргарита» С. Слонимского. Наряду с объемной трехактной структурой, в опере задействован балет («Бал у сатаны»), у хора в евангельских сценах отчетливо выражена функция комментатора, драматургия отмечена переплетением самостоятельных планов. Неслучайны и возникающие ассоциации с жанром «Страстей». Сам композитор указывал на модель ренессансной оперы, которая, по-видимому, и определила трактовку камерности в ином ключе.



из них укажем на II акт «Хованщины» Мусоргского). Особый случай — «Женитьба» Мусоргского, задуманная в трех актах, но завершенная только в одном. В контексте современного камерного музыкального театра «Женитьба» представляет собой вполне законченное высказывание, реализацию одной сюжетной идеи, не требующей обязательного продолжения (итогом становится согласие Подколесина на женитьбу), и с этой точки зрения приближается к камерной опере.

Камерная опера принадлежит к числу наиболее активно развивающихся жанров музыкального театра конца XIX–XX века. В противовес существенным ограничениям драматургии и композиции, в выборе сюжета и исполнительского состава камерные оперы П. Хиндемита («Долгая рождественская трапеза»), Т. Берда («Завтра»), Ю. Буцко («Белые ночи»), А. Холминова («Шинель»), Г. Банщикова («Ссора»), В. Арзуманова («Двое»), многих других композиторов демонстрируют многообразие художественных решений, неисчерпаемость приемов воплощения камерной природы жанра.

Моноопера

Особой разновидностью камерной оперы является моноопера (монодрама, опера-монолог). Первые попытки ее создания относятся к концу 1900-х — началу 1910-х годов (монодрамы Шёнберга «Ожидание», «Счастливая рука»). Со второй половины XX века жанр получает новое развитие в отечественном и зарубежном музыкальном театре (оперы «Записки сумасшедшего» и «Из писем художника» Ю. Буцко, «Письма Ван Гога» и «Дневник Анны Франк» Г. Фрида, «Последние монологи Якова Бронзы» В. Кобекина, «Иона» А. Виеру, «Письмо» В. Арзуманова).

В моноопере находит максимальное выражение характерное для камерной оперы сокращение количества персонажей. Следствием этого становится еще большая трансформация оперной драматургии и композиции. В центре сюжета монооперы — герой в экстраординарных обстоятельствах или сложной психологической ситуации. Неизбежная монологичность высказывания, еще более тесное и воплощенное в новых условиях единство времени, места и действия, предельная ограниченность сценического пространства, непрерывность хода событий, отсутствие традиционного соотношения внутреннего и внешнего планов драматургии (они оказываются слиты в неразрывное единство) — всё это характерные черты монооперы. Композиция тоже сжата: она может быть сквозной («Человеческий голос» Пуленка), может делиться на две части («Дневник Анны Франк») или два акта («Записки сумасшедшего»), но составляющие



их эпизоды следуют, как правило, *attacca*. Прослеживается и сокращение инструментального состава: от полного оркестра в ранних образцах жанра до камерного ансамбля («Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк») и нескольких инструментов («Последние монологи Якова Бронзы») в последующие десятилетия. Предел такого сжатия — опера всего для двух исполнителей («Письмо» для баритона и альты, 1990–1991).

Однако ограничения, накладываемые спецификой жанра, иницируют встречное раздвижение рамок. Так, сюжетное действие расширяется за счет внесценических персонажей и включения внесценического пространства²⁵. В «Записках сумасшедшего» Буцко внесценические элементы (внешний мир) предстают в искаженном виде как плод больного сознания Поприщина. Это не только «портреты» либо упоминания директора и его дочери, казначея, собачки (а также служанки, лакея, баб, купцов, извозчиков), «переносы» повествования на улицу или в помещение, но и включение целиком вымышленных персонажей (например, Инквизитора) и иллюзорных диалогов с ними.

Каждое подобное событие сопровождается гибкой сменой типа вокальной мелодии и, в целом, музыкального материала. В нем, при сохранении общего «безумного» характера речи героя (непредсказуемость ритма, динамики, реже — регистра, переходов от пения к не-пению), возникают элементы «персонификации» упоминаемых персонажей и явлений, искаженные, но узнаваемые черты бытовых жанров (галоп в первой и нескольких последующих сценах). Тем же целям переосмысления пространства монологического высказывания в «полифоническое» служит и звучание инструментального ансамбля за сценой.

В «Человеческом голосе» Пуленка (эта «лирическая трагедия в одном акте», созданная в 1958 году, стала эталонной моделью жанра монооперы, повлиявшей на многие последующие произведения²⁶) камерное пространство подобно клетке, а героиня словно прикована к телефону. Он — не только центральный элемент сюжета и сцены, но и регулятор музыкальной драматургии и композиции. Разговоры по телефону с возлюбленным служат этапами драматургии и одновременно разделами фазно-цепной формы, краткие эпизоды разрыва связи — «интермедиями», а звонки выполняют роль цезур в этой необычной структуре.

Выход за обозначенные жесткие рамки возможен лишь в сознании героини оперы. Такие выходы выражаются в смене «деловой»,

²⁵ Подробнее см. часть V, «Время и пространство в драматургии оперы».

²⁶ В отечественном музыкальном театре это, в частности, «Нежность» («Письма любви») В. Губаренко, «Письмо незнакомки» А. Спадавекиа, «Ожидание» М. Таривердиева.



речитативной по типу мелодики вокальной речи (в первой половине оперы это разговоры о том, что происходит здесь и сейчас, а также рассказы о малозначимых событиях) островками ариозной мелодики и даже песенной кантилены (воспоминания о встречах с возлюбленным, слова, передающие любовь и нежность — см., например, ц. 26, 40, 60, 62, 89, 93). Необходимость скрывать трагизм ситуации, подлинную глубину и силу чувств — причина преобладающей скованности вокальной мелодики, переноса инициативы в оркестр (ц. 73, 104). В его партии просвечивают жанровые элементы вальса, шансона, колыбельной, траурного марша, также раздвигающие «границы» музыкального пространства в опере.

Еще одно свойство монооперы (и в целом камерной оперы) — «ослабление театрального начала, допускающее возможность условно-сценического, „полуконцертного“ исполнения»²⁷ — выделил А. Я. Селицкий. Но тенденция эта шире указанного Селицким влияния вокального цикла, тем более что в нем, напротив, потенциальная сценичность на протяжении XX века заметно усиливается²⁸. Ослабление театральности (то есть оперности) — естественное следствие дальнейшего «сужения» жанра, отсечения не одного-двух, а большей части традиционных компонентов оперы. В таких условиях грань между монооперой в сопровождении фортепиано или нескольких инструментов и, например, жанром монолога²⁹ с аналогичной инструментальной партией размывается.

Особый аспект — взаимодействие камерного и некамерного в моноопере. Пример укрупнения не только ее камерной формы, но и самого жанра — «Записки сумасшедшего» Буцко. В этом сочинении к двум актам добавлены пролог и эпилог, введена фигура автора, на манер ведущего концерта «объявляющего» оперу и оба ее акта. Благодаря появлению элементов большой оперы, как и условного театра (автор-рассказчик), возрастает масштаб происходящего, укрупняется образ главного героя. Вопреки буквальному смыслу текста Гоголя (поток сознания сумасшедшего), в Финале и Эпiloге оперы Поприщин воспринимается как фигура трагическая³⁰. Уже в музыке Финала неоднократно звучат мрачно-

²⁷ Селицкий А. Я. Отечественная камерная опера второй половины XX века. Ростов н/Д, 2008. С. 26.

²⁸ Этот процесс также отмечен А. Я. Селицким.

²⁹ С ним сближаются разного рода «Ариозо», «Мелологи», «Диалоги» для голоса и инструментов сопоставимой продолжительности звучания, широко распространенные в музыке последних десятилетий.

³⁰ Последняя фраза Поприщина в опере — «Матушка, пожалей о своем бедном [у Гоголя «больном»] дитятке!..» Кроме того, Буцко убирает последнюю фразу повести: «А знаете ли, что у алжирского дея под самым носом шишка?», уже невозможную в контексте подобной эволюции героя.



торжественные аккорды и фанфары меди, в Эпilogе к ним добавляются тяжелые удары колокола. Скорбь и сострадание возвышают героя оперы, придают происходящему масштабность, почти эпический разворот³¹.

Такое финальное «нарушение» камерности, движение к обобщению в виде крупного плана — по всей видимости, имманентная черта монооперы, проявляющаяся в ней более ярко, чем в камерной опере в целом³², и сближающая ее с большой оперой.

Подобный эффект, позволяющий переосмыслить случившееся и фигуру главного персонажа, возникает также в окончании «Человеческого голоса». На последних словах любви и прощания (ц. 107–110) в оркестре появляется и монументально разворачивается самая протяженная музыкальная тема оперы — возвышенно-скорбного характера, с удивительным для лирико-психологической драмы героическим оттенком. Перевод действия, благодаря музыке, в этический и отчасти даже эпический план (драма и смерть одного человека воспринимается как огромная трагедия, коллективная утрата) позволяет полностью снять мелодраматическую природу сюжета, его бытовую основу. Постепенно складывающаяся в опере сфера высокого, возвышенного (проявляющаяся прежде всего в мужестве героини, ее светлых воспоминаниях) здесь окончательно утверждается, что окончательно проясняет авторское определение «трагедия».

Микроопера

Обозначение «микроопера» (в оперной литературе встречается также определение «миниопера»³³, нередко выступающее синонимом «микрооперы») указывает прежде всего на крайнее уменьшение масштаба (продолжительности звучания). Подобно моноопере, где достигнут предел камерности в исполнительском составе, в микроопере предельно сжата структура. Как правило, это одна или две сцены продолжительностью от 7 до 9 минут³⁴, но возможна и более развернутая композиция (семь

³¹ Этому способствуют и возникающие в речи Поприщина образы Руси, переданные средствами песенной мелодики, прежде невозможной в его партии, и ритма (остинатная формула скачущей тройки).

³² Сходный пример траурного по характеру обобщения, перевода в эпический план — в окончании «Шинели» Холминова. Это отмечает А. Я. Селицкий, определяя его как «авторский комментарий-послесловие». См.: *Селицкий А. Я.* Отечественная камерная опера второй половины XX века. С. 45–46.

³³ Варианты авторского обозначения: микро-опера, мини-опера.

³⁴ Например, «Помеха» А. Радвиловича длится примерно 9 минут, его же «Давай писать сказку» — около 7 минут. Продолжительность звучания микрооперы А. Пуссёра «Соловей» («Rossignolade», для женского голоса и кларнета) определена автором в 7 минут.



сцен продолжительностью в 15 минут в микроопере В. Арзуманова «Памяти Варлама Шаламова»³⁵). Внутреннее членение сквозной формы, как правило, обусловлено литературным текстом.

Инструментальный состав в микрооперах близок варианту поздней версии монооперы. В функции оркестра или ансамбля инструментов может выступить хор, полностью их заменяя. Такова микроопера А. Радвиловича «Давай писать сказку»³⁶, в которой заметны также стилевые признаки других жанровых разновидностей оперы — хоровой и детской.

Жанр мини- и микрооперы оформился только в 1970–1980-е годы (сочинения К. Веерхоффа, А. Виеру³⁷) и продолжает свое развитие в XXI веке. Первым прецедентом сверхсжатия оперы стали произведения Д. Мийо, созданные в 1927 году («оперы-минутки» «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Избавление Тезея»³⁸). Однако они составляют единство более высокого уровня (трилогию), что не будет свойственно микрооперам последующего времени.

В основе сюжета и литературного текста микрооперы — короткий рассказ или скетч. Полное или почти полное отсутствие детализации сюжета, раскрытие одного центрального события — характерные черты такого рода произведений. Например, в рассказе Д. Хармса «Помеха», положенной в основу одноименной оперы Радвиловича, намеренно упрощены, сведены к минимуму приемы повествования, описание ситуаций (реплики комментируются сухими ремарками «сказал», «сказала», «встал», «вышли» и т. д.). Герои рассказа, Ирина Мазер и Пронин, почти лишены сильных чувств и эмоций. Радвилович использует подобную «безкрасочность» для создания двухплановой драматургии: на внешнем, бытовом уровне первая сцена ухаживания полна комизма и гротеска, напоминая известные эпизоды «Сорочинской ярмарки» Мусоргского и «Катерины Измайловой» Шостаковича. На глубинном уровне введение в партитуру оперы лирического вальса, с его сильным эмоциональным воздействием (поддержанным «культурной памятью» жанра в русской

³⁵ Опера написана для баритона, виолончели, а также ударных и гитары. Продолжительность звучания миниоперы К. Веерхоффа (C. Veerhoff) “Es gibt doch Zebrastrreifen” (для двух голосов, инструментального ансамбля и магнитофонной ленты) достигает 25 минут. Возможно, увеличение временного масштаба связано с трактовкой миниоперы как промежуточной формы между обычной камерной оперой и микрооперой.

³⁶ Написана для двух солистов и смешанного хора.

³⁷ “Telegrame”, “Tema cu variațiuni”, “Un pedagog de școală nouă” («Педагог новой школы»).

³⁸ Им предшествовали шесть «маленьких симфоний» (для камерного оркестра и групп инструментов), длящихся около 6 минут (1917–1923; шестая симфония — для вокального квартета, гобоя и виолончели). Оперы написаны для 4–5 солистов, сокращенного состава хора и оркестра; продолжительность звучания — от 8 до 12 минут. Несмотря на компактность, композиция в каждом случае делится на сцены (от 5 до 8).



и зарубежной музыке), облагораживает приземленных персонажей рассказа и оперы³⁹, создает намеренное «рассогласование» низкого быта и мира идеала.

Вторая половина оперы (в рамках единой сквозной сцены) отмечена переломом — вторжением Чекиста и Солдата на кульминации любовной сцены. В эпизоде допроса основную нагрузку по детализации ситуации и характеров персонажей берут на себя вокальные тембры. Сопрано эмоционально окрашивает неумелое кокетство Ирины, тенор оттеняет робость, страх Пронина, баритон (в сочетании с тембром тубы) — жесткость Чекиста (в рассказе Хармса ему дана единственная характеристика — «резкий голос»). Несмотря на минималистичность использованных средств, необходимый эффект полностью достигается: тяжелые, отрывистые реплики Чекиста (и вокальные, и инструментальные) звучат при полном молчании, что отражает его решающую и роковую роль.

Оркестр в «Помехе» заменяется инструментальным ансамблем: всего семь исполнителей и четырнадцать инструментов. Помимо солирующей (характеристической) функции велико значение инструментальных «перемычек», выполняющих связующую (в первой половине) и изобразительную (во второй) функции, но в еще большей степени выступающих в качестве авторского комментария к ситуации⁴⁰.

§ 4. НОВЫЕ ЧЕРТЫ ОПЕРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Во второй половине XX — начале XXI века жанр оперы активно обновлялся в творчестве Б. Бриттена, Б. А. Циммермана, К. Пендерецкого, Р. Щедрина, Дж. Адамса и других композиторов. Возвращались и переосмысливались жанровые модели музыки прошлого (священное представление, опера buffa, опера seria, опера pasticcio), в том числе в микстах⁴¹. Возникли и новые жанровые разновидности — хоровая опера, опера-пантомима, плюралистическая опера⁴², медиаопера,

³⁹ По сюжету в конце рассказа после внезапного обыска герои будут уведены Человеком в черном пальто (в опере Чекистом) и солдатами.

⁴⁰ Более подробно об опере «Помеха» см.: Дроздецкая Д. В. О жанровых и стилистических особенностях оперы «Помеха» А. Радвиловича // Musicus. 2014. № 2. С. 18–23.

⁴¹ Например, опера «Призраки Версаля» Дж. Корильяно, которую автор обозначил как “grand opera buffa”, «Чертогон» («Сатирическая диалогия в двух операх-микстах») Н. Сидельникова.

⁴² Идея плюралистической оперы, нового «тотального театра» принадлежит Б. А. Циммерману (см. его статью «Будущее оперы», 1953).



микроопера, оперная гепталогия⁴³, минималистская опера, в которых были расширены границы жанра, переосмыслена его эстетика, подвергнуты преобразованиям (зачастую радикальным) все уровни — содержательно-концептуальный, стилистический, драматургический, композиционный, а также исполнительский состав.

Дискуссии о «смерти жанра» (А. Онеггер, Т. Адорно, П. Булез), с одной стороны, попытки пересмотреть существующие каноны — с другой, явились отправной точкой для формирования иного, антиоперного направления музыкального театра. Главным в новых сочинениях стала их принципиальная не-оперность: отказ от сюжета, повествования (нарратива), словесного текста, вокального начала, приоритета музыкальной драматургии, акцент на иных компонентах театрального действия — сценографии, хореографии, цветовом решении, мультимедиа («Ваш Фауст» А. Пуссёра; «Индекс металлов» Ф. Ромителли). К наиболее радикальным антиоперным произведениям относится сценическая композиция «Государственный театр» М. Кагеля, в которой музыка (еще чаще — всевозможным шумам, ударам, стуку, свисту, крикам и стонам) отведена служебная, второстепенная роль.

Если не считать такие редкие и, скорее, эпатажные опусы, оперное и антиоперное направления на практике нередко сложно разделить друг от друга. Причина кроется в их постоянном взаимодействии: антиоперы «отталкиваются» от традиционного жанра, так или иначе трансформируя его элементы; в свою очередь, опера вбирает в себя новые внемузыкальные средства выразительности. Комбинация «классических» и «современных» приемов зависит исключительно от художественного замысла, что предполагает бесконечное число вариантов. Вместе с тем, прослеживаются и некоторые общие тенденции.

Музыкальный язык. Плюрализм жанров музыкального театра обусловил плюрализм стилей и используемых приемов. Более того, в рамках одного сочинения могут сосуществовать полистилистические коллажи и сонорные кластеры, минималистические паттерны и цитаты из музыки И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Листа. Всё это отражает основные культурные веяния эпохи, с ее интертекстуальностью, (пост)иронией, игровой природой. Например, в «Великом Мертвиархе» (“Le Grand Macabre”) Д. Лигети, в рамках одной только сцены 3 звучат коллаж с полипластовым наслоением различных цитат, танцевальная

⁴³ “LICHT. Die sieben Tage der Woche” — цикл из семи опер К. Штокхаузена, созданный в 1977–2003 годах.



стилизация (бурре в эпизоде «Галиматья»), тема которой закольцована и симультанно проводится в различных слоях фактуры, а также буффонные ансамбли, пародия на арию безумия, хор духов, напоминающий схожие эпизоды романтических опер, и микрополифонический оркестровый эпизод.

Смешение различных элементов касается и типа вокальной мелодии. Хотя главенствующим остается речитативный тип, в операх Щедрина, М. Наймана, Адамса и других большое значение имеют и ариозный, и кантиленный типы. В операх Щедрина переход от речитативности к мелодически более развитой и выразительной вокальной речи играет и важную драматургическую роль: именно «бесконечно» текущая песенная мелодия становится главным воплощением вневременного, обобщающего начала, контрастируя с бытийным, приземленным. Таковы сцены-лирические отступления хора «Не белы снега» в опере «Мертвые души», дуэт разговорных женщин «Реченька Тулица» в «Левше». Типичным становится «бесшовное» соединение в рамках одного синтаксического построения речитативных, ариозных и кантиленных элементов:

244

К. Пендерецкий. «Король Убю».

I д., сцена 3

König

f *poco accel.* *a tempo*

Ich möch-te dich für die vie - - - len Dien-ste be-loh-nen, die du mir ge - lei - stet hast.

Сам же речитатив в большинстве современных опер интонационно экспрессивен. Его ритмический рисунок максимально приближен к разговорной речи, однако мелодический контур заметно заострен. Для высказываний такого рода характерны широкие (нередко — неестественно широкие) скачки, пение в предельно высоких и низких регистрах (см. примеры 245, 246 на с. 473, 474). Зачастую обычный речитатив сочетается с приемами Sprechgesang и Sprechstimme. Широко применяются мелодекламация и произнесение текста без музыки — например, в «Мистерии на конец времени» (“De temporum fine comoedia”) К. Орфа, в операх «Оуэн Уингрейв» Бриттена, «Человек, который принял жену за шляпу» Наймана, «Дети Розенталя» Л. Десятникова:

245

А. Шнитке. «Жизнь с идиотом».

Пролог

f *ff*

Как ты мог е - го выб - рать? Ты су - ма со-шел!



246

Б. Бриттен. «Смерть в Венеции».

I д., сцена 1 «Мюнхен»

ASCHENBACH (*as if speaking / quasi parlando*).

Приемы и средства музыкального языка XX века соседствуют в современных операх с обращением к традиционным темам-символам, тембрам-символам, с использованием риторических фигур, песенности и танцевальности как узнаваемых, семантически значимых элементов бытовой музыки. Так, секвенция *Dies irae* становится лейтмотивом финальной сцены оперы «Потерянный рай» Пендерецкого. Хоральность, колокольность, тембр органа — символы божественного, рокового начала — использованы в «Дьяволах из Лудена» Пендерецкого, «Очарованном страннике» Щедрина. Узнаваемы и интонации *lamento* — в ариозо Папаши Убю «О, срынь! У моего зеленого подсвечника...», монологе Мескалины «О, боль!» (см. примеры 247–248). Цитаты вальсов *e-moll* и *As-dur* А. Грибоедова становятся лейтмотивами оперы «Чаадский» А. Маноцкова, — своеобразным голосом автора, ностальгическим взглядом на ушедшую эпоху.

247

К. Пендерецкий. «Король Убю».

I д., сцена 2



248

Д. Лигети. «Великий Мертвиарх».

Сцена 2





Драматургия и композиция. Главная особенность оперной драматургии нашего времени — ее усложнение, полифония смыслов, симультанность развития нескольких драматургических линий («Солдаты» Циммермана, «Последние дни — Последние часы» А. Виеру, «Мастер и Маргарита» С. Слонимского, «Призраки Версаля» Дж. Корильяно). Распространенным приемом становится введение фигуры рассказчика (нескольких рассказчиков), остраивающей повествование, вводящей другой временной план («Цветущее дерево» Дж. Адамса, «Написано на коже» Дж. Бенджамина, «Очарованный странник» Щедрина, «Жизнь с идиотом» А. Шнитке, «По ту сторону тени» В. Тарнопольского). Порой оперный текст почти полностью исключает всякий нарратив, сюжет. Таковы гепаталогия К. Штокхаузена «Свет», оперы «Мистерия на конец времени» К. Орфа, «Сатьяграха» Ф. Гласса, «Ничто» (“Neither”) М. Фелдмана. В них ярко проявляется полижанровость, характерная для музыкально-театральных сочинений последних десятилетий, тяготение к ритуальным формам.

Сквозной принцип в современных операх господствует над номерным. В рамках сквозного действия, фазной формы возможно и появление относительно завершенных монологов, ансамблей, хоров. Например, в опере Дж. Тезори “Blue” начало и конец сольных высказываний отграничены, отмечены цезурами, при этом сами сцены не делятся на отдельные номера. Особый случай внедрения в оперу законченного номера — включение в партитуру «Человека, который принял жену за шляпу» Наймана романса Р. Шумана «Я не сержусь». Лишь на первый взгляд воспринимаемый как традиционный вставной номер, романс, наряду с другими цитатами вокальной лирики Шумана в опере, становится важным элементом музыкальной драматургии, его невозможно заменить на какой-либо другой⁴⁴.

Характерная черта композиции современных опер — монтажность формы, краткость отдельных эпизодов. Три действия «Дьявол из Лудена» Пендерецкого состоят из множества «сцен-кадров» (тринадцати в I действии, десяти во II и семи в III). Восемь сцен

⁴⁴ По сюжету зрительная патология лишила возможности Доктора П. узнавать даже знакомые лица и предметы. Ориентироваться в окружающем мире ему помогала музыка. В рассказе О. Сакса (литературном первоисточнике оперы) упоминались два романса Шумана из цикла «Любовь поэта» — «Я не сержусь» и «И розы, и лилии». Найман развил идею первоисточника, музыкально разграничив мир Доктора П. (его воплощает шумановская лирика) и реальность (минималистические эпизоды).



одноактной оперы «Долгая рождественская трапеза» П. Хиндемита стремительно сменяют друг друга, охватывая историю одной семьи на протяжении девяноста лет.

Важную роль в композиции по-прежнему играют интонационно-тематические связи, лейтмотивы — например, в операх «Оуэн Уингрейв» Бриттена, «Визит старой дамы» Г. фон Айнема, «Потерянный рай» Пендерецкого, «Любовь издалека» К. Саариахо, «Мастер и Маргарита» Слонимского, «Чертогон» Н. Сидельникова, «Левша» Щедрина.

Еще одно средство выстраивания единого целого — принцип связи на расстоянии (Е. А. Ручьевская), широко применяющийся в современных сочинениях. В «Визите старой дамы» Г. фон Айнема, помимо строгого чередования картин и инструментальных интерлюдий, драматургически связываются два акта: в финале первого, посвященного приезду Клары, главная героиня произносит в абсолютной тишине: «Я жду!». Последняя реплика Илля, бывшего возлюбленного Клары, звучит в конце второго действия как ответ: «Я пропал».

Трагический смысл несет в себе принцип связи на расстоянии в «Тавернере» П. М. Дейвиса. Два действия, в каждом из которых четыре сцены, похожи и, в то же время, антонимичны. Сюжет оперы сосредоточен на изображении двух судов. В первом из них Тавернер предстает в роли жертвы, во втором — в роли инквизитора. Зеркальность ситуаций подчеркивает степень падения главного героя. Действие переносится в условное, аллегорическое пространство: некоторые действующие лица имеют своих двойников, появляются сначала в образе реальных людей, а затем как персонажи Священного Писания.

Роль сольных, ансамблевых, хоровых форм. Сближение в сочинениях второй половины XX — начала XXI века оперы и драматического театра повлекло за собой существенное сокращение числа развернутых монологов, в которых действие полностью останавливается. Преимущественно высказывания героев представляют собой ариозо. Они отличаются краткостью, разомкнутостью и направленностью вовне, обращением к другим персонажам. Обобщения, слово от автора (как в арии Шакловитого из «Хованщины» М. П. Мусоргского), встречающиеся в сольных номерах, теперь перенесены в особое, символическое пространство (см., например, как бы выключенное из действия ариозо Левши «Аленький цветочек...» из оперы Щедрина «Левша», авторский подзаголовок номера — «наплыв»).



Главной оперной формой становятся ансамбли разного рода (ансамбли-диалоги, ансамбли-согласия, ансамбли-сцены, ансамбли-финалы). Особенно их роль возрастает в камерных операх, число персонажей которых ограничено, и сюжетная коллизия концентрируется на их взаимоотношениях. Так, опера Бенджамина «Написано на коже» почти полностью построена на разговорах героев друг с другом. Конфликт воплощен не только в их прямых столкновениях, но и в различиях их интонационных обликов (властные, неторопливые реплики Хозяина, отрешенные, затем экспрессивные интонации в партиях Агнесс и Юноши).

Ансамблевые номера могут выполнять и функцию хора — изображения второго плана, недифференцированной массы людей. Такие ансамбли-согласия занимают большую часть партитуры «Короля Убю» Пендерецкого. Персонажи разделены на группы (первая группа — два гостя, три молотилы, олухи, в первом действии с ними Капитан Бордюр; вторая — Король, Розамунда, Болеслав, Владислав, Балдислав; третья — Станислав и три крестьянина; четвертая и пятая — русская армия и польская армия, по три тенора и три баса в каждой; наконец, Царь — двойная роль⁴⁵) и выступают почти всегда вместе. Они обращаются к главному герою хором, а потом подхватывают его реплики, бессмысленно повторяя их. Это усиливает условность происходящего, создает пространство, отвечающее абсурдистскому тону пьесы А. Жарри, а также фокусирует внимание на главных героях — Папаше Убю и Мамаше Убю. Подобное постоянное использование ансамблей выходит далеко за рамки оперы *buffa* (жанрового определения оперы Пендерецкого), хотя и продолжает традиции этого жанра: и в «классических» образцах ансамбли были важнейшим элементом драматургии. В композицию «Короля Убю» включены также характерные для оперы *buffa* масштабные финальные ансамбли, завершающие каждое действие.

Традиционные функции хора в опере — комментарии к происходящему, участие в массовых сценах, — сохраняются и в современных сочинениях. Важнейшим жанром оперно-хоровой музыки наряду с песней и танцем становится молитва, хорал. Это обусловлено усилением влияния на оперу ораториального жанра, интереса к сакральным сюжетам, ритуальным практикам. Основной оперной формой, главным действующим

⁴⁵ Партию Царя исполняют два баса в унисон.



лицом хор становится в *хоровой опере* («Дыхание дает жизнь» Штокхаузена, «Боярыня Морозова» Щедрина, «Сказ о Борисе и Глебе» А. Чайковского), которая также тесно связана с ораторией.

В некоторых операх хор и действующие лица находятся как бы в разных пространствах, что напоминает принцип древнегреческих трагедий: сюжет и его осмысление сосуществуют параллельно друг другу. Так, резюмирующие, гротескные реплики хора («Жизнь с идиотом полна неожиданностей», «Народной по форме и содержанию» и др.) сопровождают рассказ главного героя и его жены в «Жизни с идиотом» Шнитке, являются своеобразным словом от автора. Схожее — в опере «Написано на коже», однако «хор ангелов» состоит всего из трех исполнителей (композитор использует двойные роли — Юноша / Первый ангел, Мари / Второй ангел, Джон / Третий ангел).

Другой не новый, но эффектный прием — трактовка хора как элемента оркестровой партитуры, особого тембра. В «Цветущем дереве» хоровой вокализ сопровождает превращение главной героини Кумудхи, передавая двойственность ее нового состояния: неодушевленного дерева и сокрытой в нем живой души.

Оркестр и инструментальные эпизоды в опере. Инструментальный состав современных опер чрезвычайно многообразен: от одного и нескольких инструментов до расширенного состава оркестра. Особенно обращает на себя внимание ударная группа, включающая в себя необычные тембры. В некоторых случаях партитура состоит исключительно или почти исключительно из ударных инструментов — например, в «Боярыне Морозовой» Щедрина, где из остальных групп оркестра использована только труба. В самом выборе и комбинации инструментов, трактовке их тембров, в новых исполнительских приемах прослеживается сильное и продолжающееся влияние на оперу современной симфонической и камерно-инструментальной музыки.

Оркестровые эпизоды сохраняют свое драматургическое значение, с одной стороны, введения в действие, с другой, — обобщения, осмысления произошедших или только предстоящих событий. Их форма чаще всего сквозная, нередко и использование полифонических форм и приемов. Самые распространенные виды оркестровых номеров — вступления, интермеццо (например, в «Великом Мертвиархе» Лигети, «Короле Убю» Пендерецкого), интермедии («Тавернер» Дейвиса), интерлюдии («Якоб



Ленц» В. Рима, «Lázaro» К. Альфтера, «Призраки Версаля» Корильяно, «Визит старой дамы» фон Айнема). В последнем сочинении оркестровые эпизоды оказываются связаны не только с дальнейшим повествованием, но и друг с другом. В их последовательности прослеживается своя логика: от урбанистической (без какой-либо мелодии, только с ударными инструментами) интродукции до полностью мелодически оформленной седьмой (последней) интерлюдии в III акте.

Среди специфических примеров драматургического развития линии оркестровой музыки — включение инструментальных форм в качестве форм второго плана. Эта традиция, идущая от «Воццека» А. Берга, находит воплощение в «Потерянном рае» Пендерецкого, «Великом Мертвиархе» Лигети, где финальная сцена представляет собой грандиозную пассакалию.

Перечисленные особенности музыкального языка, драматургии и композиции опер второй половины XX — начала XXI века характеризуют тенденции современного музыкального театра, не отражая всего многообразия художественных решений композиторов. В этом многообразии, как и в существенно возросшем количестве экспериментальных сочинений, и заключается главная особенность оперы нашего времени.

Часть V ПРИЛОЖЕНИЯ

Материалы к IV части «ОПЕРА»

В. В. Горячих

ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО В ДРАМАТУРГИИ ОПЕРЫ

Временной компонент оперной драматургии, наряду с оперным пространством, до сих пор остается наименее исследованным в музыковедении. В музыкально-энциклопедических словарях, учебно-методических пособиях, лекционных курсах по опере и оперной драматургии, читаемых в российских консерваториях и других высших музыкальных учебных заведениях, научных публикациях темы оперного времени и пространства отдельно не рассматриваются.

С одной стороны, в анализе конкретного оперного произведения проблема времени нередко затрагивается при характеристике внешнего (движение сюжета) и внутреннего (психологического) планов действия, то ускоряющихся, то замедляющихся. Пространство же понимается как описанное в ремарках место действия, либо как пространство сцены. С другой стороны, время и пространство в опере зачастую воспринимаются как некая данность, не требующая отдельного рассмотрения. Их недооценка, невнимание к этим факторам оперной драматургии могут стать причиной некорректных исполнительских (в первую очередь, дирижерских) трактовок отдельных эпизодов опер, повлиять на интерпретацию оперы как целого. В случае же невнимания в постановке к зафиксированным в тексте параметрам времени и пространства, режиссерские концепции, как показывает обширная театральная практика последних десятилетий, далеко уходят от авторского замысла сочинения, порой — до полного несовпадения.

Теоретическая задача состоит в обобщении различных видов времени и пространства в опере и их классификации, в настоящий момент отсут-



ствующей в отечественном музыкознании. Цель — предложить *систему терминов*, охватывающих максимальное количество явлений в области оперного времени и пространства, согласованных друг с другом и применимых в анализе оперы. Все эти качества представляются важными, поскольку традиционные проблемы терминологии заключаются как раз в противоречивости терминов, нередко — в их избыточной сложности, тенденции описывать хорошо известные явления при помощи новых понятий и т. д. Уточнение терминологии в музыкознании — процесс постоянный и необходимый; в последние годы — после длительного перерыва — он активизировался и в опероведении¹.

Время в опере: драматургический аспект. Терминология

Систематизируем существующие в российском музыкознании представления о времени и соответствующую им терминологию применительно к жанру оперы и оперной драматургии. Цель подобной типологизации — не только упорядочивание уже имеющихся наблюдений, но и предложение рабочей терминологии с сопутствующим уточнением дефиниций, снятием, по возможности, противоречий, синонимии и понятий-дублеров. Главные критерии — минимизация количества терминов², их интуитивная понятность (избыточное наукообразие, как показывает практика, не приживается) и востребованность на сегодняшний день.

Время в опере понимается как многомерная и многоуровневая структура. Главный критерий различения — *внутри* или *вне* художественного текста находится анализируемый временной план³.

Первый уровень связан с *продолжительностью* времени и описывается двумя взаимосвязанными терминами.

Физическое время (вбирает в себя используемые исследователями понятия: «реальное», «объективное», «природное», «физико-акустическое»

¹ Укажем в качестве примера на статьи А. Я. Селицкого «Внешний, внутренний, скрытый... (О конфликте в опере)» (Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2) и Н. И. Дегтяревой «Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии» (Opera musicologica. 2014. № 2).

² В статье «К методологии анализа художественного времени вербально-музыкальных произведений» (в сб.: Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 4. Л., 1985) О. И. Притыкина предложила свою, чрезвычайно сложную, на наш взгляд, классификацию времени, включающую в себя 22 вида. Эта попытка осталась единичной и не получила развития.

³ Понятие «вне художественного текста» необходимо воспринимать как в значительной степени условное, необходимое для теоретического различения двух временных слоев.



время) — *хронометрируемая протяженность* оперного произведения и отдельных его частей в часах, минутах и секундах. Этот временной параметр постоянно находится в поле внимания композитора, исторически обусловлен, в том числе жанровыми разновидностями оперы, и не является в оперном произведении (как и вообще музыкальном) абсолютно нейтральным, автономным: чрезмерная протяженность или краткость всегда фиксируются восприятием. Особенно значима продолжительность для драматургических участков, привлекающих особое внимание публики — вступлений, фаз кульминаций и финалов, поскольку они в большой степени влияют на восприятие целого.

В книге «Вопросы музыкальной драматургии оперы» М. С. Друскин приводит цитату из письма Чайковского, посвященного «Чародейке»: «В течение лета я постоянно терзался мыслью о том, что последняя сцена 3-го действия и всё четвертое страдают невыносимыми длиннотами... Что касается 4-го акта, то я, несмотря на всю его сценичность, давно свыкся с мыслью, что он слишком длинен (ровно час!!!) и что купюры будут неизбежны»⁴. Аналогичный предварительный расчет хронометража (еще до оркестровки оперы) делал Римский-Корсаков, руководствуясь соображениями не только драматургического порядка, но и восприятия. Уже на этой стадии возникает «пересечение» физического (хронометрируемого), воспринимаемого и художественного (см. ниже) времени.

На основании подсчета продолжительности звучания нескольких десятков западноевропейских и русских опер конца XVIII — начала XX века А. А. Гозенпуд пришел к выводу о том, что «нормальная продолжительность оперного произведения равна (приблизительно) 2 ч 30 мин — с небольшими отклонениями в ту или иную сторону»⁵. Вопрос «нормальности» обусловлен, прежде всего, исторически: например, во второй половине XX — начале XXI века ее «границы» для композиторов существенно расширились в обе стороны — от мини- и микроопер до оперного суперцикла К. Штокхаузена “LICHT. Die sieben Tage der Woche”, общая продолжительность которого составляет примерно 29 часов.

По наблюдению О. И. Притыкиной, «хронометраж читаемого либретто типичной по своей продолжительности оперы XIX века занимает 20–30 минут, а текста современной оперы — 2–2,5 часа»⁶. Обо-

⁴ Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия. Л., 1952. С. 38.

⁵ Гозенпуд А. А. О сценичности классической оперы. М., 1975. С. 32.

⁶ Притыкина О. И. К методологии анализа художественного времени вербально-музыкальных произведений. С. 131.



значенные причины («количественное возрастание вербального текста») и следствия (угроза «превышения слушательской способности его восприятия»), определившие преобладание в современной опере мелодики речитативного типа, необходимо рассматривать и в аспекте времени. Развитие в XX–XXI веках идеи так называемой речитативной оперы — это также попытка возвращения к «естественному» течению времени, максимальному сглаживанию временного разрыва между словом сказанным и словом спетым.

Воспринимаемое время (замещает используемые исследователями понятия «внутреннего времени», «перцептуального времени слушателя», «времени зрителя») — как правило, не совпадает с физическим, по поводу чего А. Н. Толстой заметил: «Часы в кармане зрителя и часы его переживаний показывают разное время»⁷. Воспринимаемое время находится в полной зависимости от процессов, протекающих внутри художественного произведения, поэтому автономного значения не имеет. Этот параметр необходим в тех случаях, когда в ходе анализа оперы требуется определенное абстрагирование, «взгляд сверху». Если в физическом времени остановки, ускорения и замедления невозможны по определению, то в воспринимаемом времени они не только возможны, но и обязательны. Абсолютно ровное течение времени привело бы к монотонии и потере внимания. Однако и такой вариант возможен — например, в минималистской опере, для которой характерна «бессобытийность». Именно смены событий и их характер определяют само ощущение времени, позволяют — при разного рода ускорениях, замедлениях, «вторжениях», остановках — почувствовать его «включение».

Воспринимаемое время зрителя-слушателя можно сопоставить с *психологическим временем*, которое переживают персонажи оперы: в сущности, это родственные явления. Таким образом возникает связь между двумя уровнями структуры времени.

Второй уровень — *внутри* художественного текста — характеризуется несколькими терминами.

Художественное время — обобщающее понятие в драматургии оперы, объединяющее музыкальное, сюжетно-событийное, сценическое и внесценическое, а также психологическое время.

Музыкальное время в рамках предлагаемой классификации специально не рассматривается (в силу своей сложности и многоуровневости),

⁷ Цит. по: Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. С. 39, *сноска*.



но подразумевается, так как реализация любого из видов времени по умолчанию невозможна без музыки.

Сюжетное (сюжетно-событийное) время⁸ понимается как *последовательность и хронология событий*. На первом (глубинном) уровне оно определяется логикой следующих друг за другом *событий* — непрерывной и с разрывами во времени, линейной и инверсионной⁹. Сюжетное время реализуется не только во внешнем плане действия и в композиции, но и, что не менее значимо для драматургии, во внутреннем, психологическом плане — в сложном сопряжении прошлого, настоящего и будущего.

На втором (внешнем) уровне сюжетное время — это *время года* (лето, осень, зима, весна), *время суток* (утро, день, вечер, ночь), реже — *календарное время* (дни недели) и *историческое время действия* (указанные автором год / годы или эпоха). Особую роль играет *время жизни* (жизненных событий) — настоящее и прошлое (в отличие от прошлого, обретающего в либретто и музыкальном воплощении почти вещественную реальность, будущее в операх, как правило, иллюзорно и не имеет собственной характеристики), в определенной степени — также *возраст* персонажа (например, юность или старость).

Из огромного множества опер, которые могут послужить иллюстрацией действия сюжетно-событийного времени, укажем на необычный пример — «Соловей» Стравинского. Одна из специфических черт драматургии этой оперы заключается в сжатости, даже стремительности событийного времени, что входит в противоречие с ориентальной ритуальной статикой, поддержанной и музыкально-стилистическими средствами. Прямое влияние оказывает эта особенность времени и на восприятие композиции: три акта оперы, по сути, являются сценами.

Если сюжетно-событийное время воспринимается непосредственно, то остальные виды времени — опосредованно, с помощью дополнительных деталей и признаков. Историческое время (эпоха) может быть опосредовано через сложный комплекс художественных средств: например, в «Хованщине» Мусоргского это исторические документы, цитируемые в опере, столб с медными досками и отраженная в ремарках подлинная обстановка в доме Василия Голицына, историчность даже вымышленной

⁸ Правомерным представляется мнение М. М. Бахтина, считавшего сюжет и фабулу «в сущности единым конструктивным элементом произведения» (цит. по: Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Стб. 1049).

⁹ «Инверсионный» тип сюжетного времени (с возможностью ретроспекции, реже — перехода в будущее) выделяет О. И. Притыкина. См.: *Притыкина О. И.* К методологии анализа художественного времени вербально-музыкальных произведений. С. 132.



фигуры Досифея, стилизованная архаичность песнопений черноморцев и военной музыки петровцев и многое другое. Но чаще историческое время в большей мере конкретизировано через музыку, стилистические средства иных эпох — Ренессанса, барокко, классицизма, романтизма, которые либо прямо цитируются или стилизуются (например, в «Мавре» и «Похождениях повесы» Стравинского), либо включаются в композиторский стиль на уровне музыкального языка и «растворяются» в нем. Пример последнего подробно рассмотрен Е. А. Ручьевской на материале «Пиковой дамы» Чайковского, в музыкальном языке которой обнаруживается целостный классицистский комплекс¹⁰.

В случае времени суток возникают вторичные временные явления: так, утро и день ассоциируются с *активными* процессами, ускорением событий, вечер — с их *замедлением*, а ночь — даже с *остановкой*. Время суток и года в опере, как правило, *символично* и потенциально может наследовать семантику, сложившуюся в литературе, в особенности в поэзии (концентрированное ее выражением находим в знаменитом ариозо Ленского, открывающемся строчкой «Куда, куда, куда вы удалились, весны моей златые дни?»).

В опере «Похождения повесы», в которой каждая деталь художественного целого (включая время и пространство) что-то символизирует или отсылает к чему-то в культурной традиции, Стравинский ограничился только двумя временами года: это весна и осень. С весны, символизирующей юность и надежды на счастье молодых людей Тома и Энн, опера начинается. Весной же, но уже с другим смыслом — как символ душевного перерождения Тома после всех жизненных перипетий — опера заканчивается (характерная деталь: утром, очнувшись на кладбище, Том поет «детским голосом»). А в центре оперы — осень, время ошибок, бесплодных поисков, напрасной траты жизненных сил и времени.

С похожей семантикой введено в сюжет «Похождений повесы» время суток. Во всех ремарках, где фигурирует весна, она соединяется с днем или утром (в начале оперы это *майский* день, что, учитывая «культурную родословную» этого месяца, вдвойне символично). Осенью же действие протекает в «лунную ночь», в «сумерках»¹¹.

¹⁰ Подробнее см.: Ручьевская Е. А. «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. СПб., 2011. С. 376–432.

¹¹ Развернутую характеристику ночи дала О. И. Притыкина: «Ночь то становится символом зла, безысходности, смерти, то, напротив, предстает ликующим временем праздника, освобождения от забот и тягот повседневности. Ночь может символизировать мудрость покоя и тишины или наделяться магической силой... она может входить в исторический, бытовой, биографический ряд реальных жизненных событий... или, напро-



К сюжетному времени также относится пара терминов *реальное* — *условное* время, комплементарная другой паре понятий: *реальное* — *условное* (*символическое*) *пространство*. Под **реальным** понимается в содержательном аспекте не осложненное дополнительными условиями сюжетное время, разворачивающееся в бытовом или природном пространстве.

Условное время включает в себя *мифологическое, легендарное, сказочное, ритуальное* и им подобное. Время протекает здесь иначе, уже не ассоциируясь с физическим: оно, как правило, замедляется и может даже восприниматься как статичное.

В филологии, откуда опероведами заимствована часть терминов, разработка теории художественного времени на настоящий момент также еще не завершена. Как отмечается И. Г. Кошевой и В. А. Макаровой, несмотря на большое количество научных публикаций, касающихся проблемы художественного времени, «целостной картины, описывающей его характерные особенности, пока еще нет. Отсутствует даже определение художественного времени»¹². В предлагаемой авторами классификации выделим **досюжетное** (предшествующее сюжету, но влияющее на его построение) и **надсюжетное** время, «разрывающее линию сюжетной перспективы», а также время **сверхсюжетное**, «которое как бы выводится автором за рамки сюжета»¹³ и, в противоположность досюжетному времени, не влияет на развитие сюжета. Последнее понятие, на наш взгляд, может быть связано с фигурой *автора*, авторским временем и надсюжетным планом драматургии.

В художественном произведении, особенно музыкально-театральном, все временные планы, начиная с воспринимаемого времени, не являются полностью автономными. Они взаимодействуют, влияя друг на друга. Характер их связи можно проиллюстрировать при помощи «геометрической» ассоциации: на своем уровне каждое время движется «горизонтально», но, поскольку все временные планы протекают в одновременности, возникает их взаимодействие по «вертикали».

XX век выдвинул на заметное место оперы с сочетанием разных временных планов в драматургии. Сама идея не нова: например, включение в число героев ангелов и других представителей божественных сил, ассоциирующихся с бессмертием, Вечностью, создавало второй,

тив, выступать особым временем вмешательства в человеческую жизнь иррациональных сил — судьбы, богов, демонов». *Притыкина О. И.* К методологии анализа художественного времени вербально-музыкальных произведений. С. 123.

¹² Кошечкина И. Г., Макарова В. А. Текст в рамках различных типов художественного времени // Вестник Московского гос. обл. ун-та. Серия: Лингвистика. 2017. № 3. С. 16.

¹³ Там же.



как бы параллельный временной поток. Но в опере второй половины XX века и современной опере эта идея приобретает иной разворот, приводит к сложнейшей полифонии временных планов, как это происходит, например, в операх «Музыка для живых» Г. Канчели, «Написано на коже» Дж. Бенджамина или в «Призраках Версаля» Дж. Корильяно.

Сценическое время изначально в значительной степени определяется физическим и сюжетным временем, но только в его течении, в том числе в музыке, они обретают полноту и законченную реализацию. И только оно способно вобрать в себя все временные явления, реализуемые на сцене.

Как заметил Е. А. Акулов, «сценическое время по своей природе совершенно условно, оно не может и не должно совпадать со временем, так сказать, формально астрономическим»¹⁴. В этом, а также в свойственном сценическому времени «растягивании и сокращении» — внутреннее родство с психологическим временем, хотя принадлежат они разным уровням художественного текста.

Е. А. Ручьевская рассматривает замедление сценического времени двояко: максимально широко — как раскрытие эмоционального состояния («В сущности, все арии, хоры, ансамбли — все собственно музыкальные завершённые формы — служат именно этому»), и как особый прием («внутренняя речь, вынесенная за пределы реального действия»¹⁵ и, добавим, времени). Принципиально важен вывод о *парадоксальности* замедления времени в опере: такие эпизоды «способны к самой краткой, самой детальной и самой обобщенной форме раскрытия образа»¹⁶ и именно по этой причине способны заместить собой протяженные фрагменты текста литературного первоисточника.

В современной филологии в стадии разработки находится теория **внесценического времени и пространства**. Как пишет Л. В. Чернец, «события, о которых просто сообщает повествователь или персонаж, можно назвать внесценическими; соответственно, внесценичны их время и место»¹⁷. Подобные сообщения, «как правило, ускоряют повествование, в отличие от эпизодов, замедляющих его и создающих иллюзию жизни»¹⁸. О таких событиях рассказывают, что «переносит

¹⁴ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М., 1978. С. 358.

¹⁵ Ручьевская Е. А. «„Петр Первый“». Музыкально-драматические фрески // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. С. 348.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Чернец Л. В. О «внесценическом» времени и пространстве // Филология и человек. 2009. № 1. С. 73.

¹⁸ Там же.



слушателя в другое время и место»¹⁹, или сообщают в диалогах. Время и место, о котором идет речь, может быть ирреальным (например, рассказ о сне). «Особый случай — сюжет, где внесценические события, прошлая жизнь героев становятся предметом воспоминаний и споров в настоящем времени»²⁰.

Понятие внесценического времени частично пересекается с терминами «досюжетное» и «надсюжетное» время (что отражает сложность разграничения временных планов, смешение их «зон ответственности»). Сами же термины «внесценическое время и пространство» должны быть включены в предлагаемую классификацию как часть художественного времени и пространства. В первую очередь применимы они к многочисленным в операх XIX — начала XX века «рассказам» и «балладам», которые не только содержат искомые события, непосредственно не изображаемые, но и воплощены в специфических оперных формах с соответствующими музыкально-выразительными средствами.

Выдающееся место занимают такие рассказы в оперной драматургии Мусоргского. Время и место событий в них не «пассивны», но, напротив, воплощены с максимальной зримостью, что создает и для героев оперы, и для слушателей-зрителей полную иллюзию присутствия. Таковы три рассказа в «Борисе Годунове», причем все они включают в себя «ирреальный» компонент — будь то рассказ Григория о своем сне, или воспоминания Пимена и Шуйского о событиях в Угличе. Напротив, предельно реалистично фантастическое по содержанию первое видение Отрока («Мчатся комони ордынские») в I картине третьего действия «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Неслучайно его музыкальный материал (с характерным мелодико-ритмическим мотивом «скачки татарской конницы») станет основой «Сечи при Керженце» — примером другой, невозможной в литературе, формы воплощения внесценического времени и пространства.

Особое место в системе художественного времени в опере занимает **психологическое время**. Это время психических процессов, время, которое воспринимают герои оперы. В отличие от физического (объективного) времени психологическое время субъективно и протекает с разной интенсивностью — в прямой зависимости от индивидуальных особенностей психики персонажей, а также ситуации, вида пространства.

¹⁹ Чернец Л. В. О «внесценическом» времени и пространстве. С. 71.

²⁰ Там же. С. 72.



С психологическим временем прямо связаны *тип оперного высказывания* и *оперные формы*. Существует следующая закономерность: с увеличением количества действующих лиц на сцене психологическое время «убывает», с уменьшением — «прибывает», его воздействие возрастает. Монолог, моносцена, ария, ариозо, а также дуэты и другие ансамбли — высказывания, которые позволяют замедлить и даже «остановить» сценическое время, это «территория» психологического времени. В определенном контексте в подобной функции могут выступать и хоры (в основном, в опере XX века и современной). В случае *монооперы* мы сталкиваемся с распространением подобной закономерности на всё произведение. Конечно, это тоже иллюзия, но пример монооперы позволяет отчетливее увидеть специфику соотношения временных планов в опере — неустойчивое, постоянно нарушаемое равновесие, зависимое от интенсивности сюжетных, сценических и музыкальных событий.

Моноопера — одна из разновидностей камерной оперы. В связи с камернизацией всех параметров оперного целого возникает ряд специфических проблем, которые необходимо решить композитору. В первую очередь, это ограничение продолжительности сценического времени. Можно согласиться с поставленными Т. Н. Гулая вопросами: «трансформируется ли качество художественного эффекта воздействия из-за „временного сжатия“; возможен ли показ главного и второстепенных драматургических планов в ограниченных временных рамках?»²¹. Автор отмечает, что «сокращение временной продолжительности музыкальной драмы меняет суть оперного действия» — все компоненты анализируемой ею оперы Г. Г. Вдовина «испытывают действие принципа уплотнения музыкально-драматургического содержания»²². Этот вывод справедливо распространить на весь жанр камерной оперы. Другой вывод — о том, что в итоге «„сценическое время“ в опере воспринимается как физическое», нуждается в уточнении. В условиях камерной оперы (и монооперы) продолжают действовать те же принципы взаимодействия сценического и психологического времени. Второе, как и в «полнометражной» опере, способно замедлить, «остановить» и даже «вытеснить» первое (сценическое время) — пока в композиции и драматургии, как минимум, сохраняются развернутые сольные высказывания персонажей.

Практически полностью исчезает в моноопере и традиционное сюжетно-событийное время. В драматургии монооперы противовесом

²¹ Гулая Т. Н. Категория «время» в камерной опере «Пасынок судьбы» Г. Г. Вдовина // Совершенствование методологии познания в целях развития науки: сб. статей межд. науч.-практич. конференции: в 2 ч. Ч. 2. Уфа, 2017. С. 176.

²² Там же. С. 177.



этому выступает расширение роли внесценического времени (как и пространства), нередко связанное с введением внесценических персонажей. В сопряжении с психологическим внесценическое время позволяет восстановить многомерность и глубину временной организации монооперы, компенсировать специфические ограничения жанра.

Еще один пример воздействия психологического времени — так называемые дуэты согласия. В них психологическое время, которое для каждого персонажа оперы протекает индивидуально — в музыке это, как правило, отмечено сдвигами в темпе (метре, ритме) при появлении нового героя на сцене, — ненадолго становится единым.

Для сценического времени возможно жизнеподобие, возникающая иллюзия его тождества с обычным, физическим временем (как пример целой оперы — «Свадьба Фигаро» Моцарта, действие в которой разворачивается в течение неполных суток). Но «полноразмерная» опера редко соотносится по времени с одним днем (сутками) — подобное соответствие характерно для одноактных опер («Паяцы» Леонкавалло, «Сельская честь» Масканьи, «Алеко» Рахманинова). В наибольшей степени иллюзия совпадения сценического и реального времени возникает в условиях отдельных сцен — действенных и «деловых», как в драматических, так и в комических операх.

При композиционном укрупнении психологическое время как бы замещает физическое: реальный временной масштаб сценического времени несопоставим с продолжительностью сюжетного времени. Примерами могут служить вторая картина первого действия «Евгения Онегина» (с развернутой ночной «Сценой письма» в центре, поздним вечером и ранним утром по краям) и второй акт «Тристана и Изольды» (с помещенной также в центре огромной сценой свидания главных героев), события в котором разворачиваются в течение ночи. В обоих случаях причиной такого несоответствия двух временных планов и успешного «замещения» одного другим становится господство психологического времени.

Тот же механизм работает и в совершенно иных условиях современной оперы. Так, в четвертой сцене первого акта оперы «Цветущее дерево» Дж. Адамса, представляющей собой масштабную любовную ночную сцену двух главных героев, господство психологического времени отражается на всех компонентах художественного целого: исчезает фигура Рассказчика (что временно «снимает» второй план драматургии), резко замедляется ход событий, меняется темп; в партии Принца возникают огромные сольные высказывания, прежде ему не свойственные; отметим



также изменения оркестрового звучания — появление оstinatных «волшебных» трелей, «любование» красочностью тембров.

Хрестоматийные примеры полной локальной остановки сценического времени — монолог Бориса Годунова во II картине Пролога и квинтет «Мне страшно» в I картине «Пиковой дамы». Оба высказывания — внутренняя речь, звучащие мысли, «выход на поверхность» психологического времени. Принципиальное отличие от обычного проявления оперной условности заключается в их несоответствии, остром противоречии сюжетной ситуации: торжественный ритуал избрания, в одном случае, и светский этикет, в другом, конечно, не предполагают такого длительного молчания. Пространство и время, «окружающие» эти высказывания, как бы застывают.

Пространство в опере: драматургический аспект.

Терминология

В отечественном музыкознании нет классификации типов пространства в его связи оперной драматургией, подобной той, что была предложена Т. В. Ниловой по отношению к сценическим (фактически — сюжетным) ситуациям в русской классической опере²³, а П. В. Луцкером и И. П. Сусидко — к сюжетному строению либретто П. Метастазियो²⁴. В то же время в связи с анализом драматургии отдельных опер накоплен значительный объем частных наблюдений, которые нуждаются в обобщении и систематизации.

В монографии «Оперная музыка и сценическое действие» Е. А. Акулов отмечал: «Настоящий композитор-драматург никогда не создает музыки „вообще“, музыки, оторванной от сценического действия и от его обстоятельств. Он всегда внутренним взором как бы „видит“ сцену»²⁵. Пространство в опере и служит, наряду с временем, тем обстоятельством, которое играет важную, а в некоторых случаях и определяющую роль в драматургии отдельных сцен, картин и актов. На особую роль пространства в связи с декоративной ролью музыки в оперном спектакле указывала Е. А. Ручьевская: «Под „декоративностью“ имеется в виду весь комплекс обстановки действия, пейзаж, интерьер. Эта сторона не является чисто внешним атрибутом спектакля, а играет в нем огромную

²³ Нилова Т. В. Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Методика морфологического анализа. Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 1993. С. 9–16.

²⁴ Луцкер П. В., Сусидко И. П. Итальянская опера XVIII века. Ч. 2: Эпоха Метастазियो. М., 2004. С. 248–284.

²⁵ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. С. 411.



выразительную роль»²⁶. В монографии о «Хованщине» Мусоргского Ручьевская, касаясь изобразительной сферы, *«всегда неотделимой от сути, от внутреннего плана действия»*, подчеркнула роль описания обстановки в авторских ремарках: *«Здесь нет случайностей, нет чисто декоративных „задумок“. Место действия соотносится со сценическим действием и, конечно, с музыкальной драматургией»*²⁷.

Прежде всего, необходимо разграничить понятия сюжетного и сценического пространства.

Сюжетное пространство — место действия и обстановка, обозначенные в либретто, в ремарках клавира и партитуры. Исторически степень детализации пространства менялась в сторону увеличения, достигнув максимума в операх второй половины XIX — начала XX века. Со второй половины XX века отчетливо обозначилась обратная тенденция — к минимизации описания пространства, что во многих случаях приближает его к условному.

Детализация сюжетного пространства играет в операх разных эпох различную роль. Если в операх до конца XIX века многочисленные и точные авторские указания преимущественно преследовали цель достижения максимального жизнеподобия театрального пространства реальному, то, например, в символистских и экспрессионистских драмах описание места действия (включая такой его атрибут, как освещенность) зачастую направлено на придание каждому элементу пространства особого смысла.

Сценическое пространство в опере (разновидность театрального пространства) — даже при наличии максимально точных авторских указаний — вариативно, реализуется с той или иной долей условности, а в современном музыкальном театре зачастую независимо от авторского замысла.

И сюжетное, и сценическое пространство обладает определенной автономией, поэтому они нередко воспринимаются и рассматриваются обособленно. Но частью музыкальной драматургии оперы становится только пространство, уже воплощенное в музыке (то есть единство сюжетного и сценического пространства, понимая последнее, по Р. Э. Берченко, как элемент композиторской режиссуры²⁸). Тогда между пространством и действием — сюжетным и, что еще важнее, музыкальным — возникает взаи-

²⁶ Анализ вокальных произведений. С. 238, сноска.

²⁷ Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен: К проблеме поэтики жанра. С. 250.

²⁸ См.: Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М., 2003.



мозависимость, пространство влияет на динамику действия, музыкальную речь персонажей и пр. Такое, синтетическое по сути, неразрывно связанное с музыкой пространство — его можно назвать **художественным** — и становится важнейшим компонентом музыкальной драматургии оперы.

В условиях современной режиссерской практики именно пространство (наряду со временем — определенным историческим периодом или эпохой, в которых протекает действие) наиболее часто подвергается изменению, вплоть до его полной «отмены». И тогда пасторальная музыка, ассоциативно связанная композитором с деревенским пейзажем, начинает звучать в чуждой ей обстановке городского пространства (как это происходит в постановке А. Бернара в Мариинском театре «Сельской чести» Масканы²⁹), а церковная музыка (органная, хоровая), рассчитанная на пространство собора или церкви, исполняется в неподходящем для нее пространстве, конкретном или условном.

Такое пренебрежение и авторским решением, и самими драматургическими возможностями пространства (в плане корреляции с музыкой) демонстрирует непонимание его сути. Драматургический потенциал пространства в опере обусловлен двумя параллельно протекавшими процессами — эволюцией самого оперного жанра и эволюцией театрального сценического пространства. Жанровая эволюция оперы сопровождалась расширением пространства сюжетного: можно говорить об отчетливой тенденции к его *индивидуализации* — от «типизированных» оперных сюжетов XVII–XVIII веков (в *dramma per musica* и *opera seria*) к установке на сюжетную уникальность в операх XX–XXI веков. XIX век предстает здесь «золотой серединой», периодом, с одной стороны, сюжетного разнообразия, с другой — завершения формирования основных видов сюжетного пространства.

Что касается пространства сцены в драматическом и музыкальном театре, то оно в XIX веке обретает принципиальную полноту, унаследовав от предшествующих периодов уже сложившиеся типовые декорации — которые позволяли с впечатляющей достоверностью воссоздавать место действия и передавать детали обстановки («дворец», «храм», «тюрьма», «сад», «лес», «павильон» и т. д.) — и обогатившись новейшими достижениями в области театральной машинерии, освещения и декорационного искусства³⁰.

²⁹ Действие оперы перенесено в итальянский квартал Нью-Йорка 1920-х годов.

³⁰ Краткий, но очень информативный обзор этих вопросов содержится в монографии Р. Э. Берченко. См.: Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. С. 32–38, 41.



Типизация сценического пространства стала обоюдоострым оружием. С одной стороны, она облегчала композиторам создание пространственных рамок для решения той или иной драматургической задачи. С другой — сходство места действия, усиленное соответствующими декорациями (особенно в условиях распространенной практики частичного переноса декораций из одного спектакля в другой³¹), порождало у публики определенные ассоциации и ожидания драматургического и музыкального порядка, что нередко отмечалось в критических рецензиях.

В самом общем виде классификация пространства в опере выглядит так: в аспекте *сюжетной локализации места действия* — **закрытое** — **открытое**; в аспекте *театрального пространства* — **сценическое** — **внесценическое**³² (обозначаемое, как правило, ремаркой «за сценой»); в аспекте *содержания* — **реальное** — **символическое (условное)** пространство. Рассмотрим эти виды по отдельности.

Закрытое пространство — это интерьер, камерное пространство с большим количеством вариантов: комната, горница, гостиная, спальня, кабинет, покои во дворце или замке, изба, келья, шатер и т. д. Для него предназначены сольные (арии, монологи и прочие) и ансамблевые (чаще всего дуэтные) высказывания. Замкнутое пространство обеспечивает необходимую степень интимности, своего рода защиту от внешнего мира (самые «интимные» виды такого пространства — девичья / женская спальня и монашеская келья). Именно здесь протекает внутреннее действие, со свойственными ему замедлением сценического времени и иллюзией замедления физического времени. В интерьере, как правило, звучит внутренняя, интроспективная речь, высказывания отмечены психологизацией, детализацией музыкального языка, наиболее выразительными интонациями.

Особые случаи закрытого пространства — темница, тюремная камера («Фауст» Гуно, «Дон Карлос» Верди, «Тоска» Дж. Пуччини), пещера, подземелье («Аида» Верди, «Саламбо» Мусоргского, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси), каюта на корабле («Тристан и Изольда» Вагнера, «Билли Бадд» Бриттена). Примеры закрытого пространства в опере очень многочисленны; здесь и далее указываются, преимущественно, лишь наиболее известные.

³¹ См.: Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. С. 39–40.

³² Этот вид пространства, находящийся за пределами видимой зрителями части сценической площадки, Берченко называет «иллюзорным сценическим». Указ. соч. С. 175–177.



Специфика *тюремного* пространства — в противоположной традиционному интерьеру эмоциональной атмосфере (дискомфорт, психологическое давление на героев, оказавшихся в этих условиях) при сохранении основной функции — ограничения внешнего мира. *Каюта* — пример частичного размыкания камерного пространства, психологического воздействия на героев (их мысли, чувства, речь, в том числе музыкальную) окружающего открытого пространства — *моря*.

В камерной опере и особенно в *моноопере*, возникшей в результате исторической эволюции именно интерьерных сцен, пространство изначально ограничено, сужено³³. Тем большее значение в музыкальной драматургии приобретают приемы «раздвижения» этого пространства. В «Человеческом голосе» Пуленка это не только телефонные звонки и разговоры с невидимыми собеседниками, но, в первую очередь, перемещения во времени и пространстве *в памяти* героини, осуществленные почти исключительно музыкальными средствами. Таким образом, ключевую роль в музыкальной драматургии этой оперы, наряду с сюжетным камерным пространством, играют пространство и время *внесценическое*.

Открытое пространство — городское (площадь, улица) и сельское³⁴ (варианты — степь, поле, берег реки и т. п.). Этот вид пространства в опере предполагает массовые сцены с участием большого количества персонажей, хора, а также статистов. Значительному пространственному объему отвечает большая временная и музыкальная протяженность сцен (в русской классической опере — «большая хоровая форма», в терминологии Е. А. Ручьевской³⁵). Для площади характерна обращенная вовне речь, крупный штрих в интонации, использование риторических приемов (см., например, монолог Щелкалова в первой картине Пролога «Бориса Годунова»).

Особый прием — «обезлюживание» открытого пространства, только что заполненного народом. Яркий эффект внезапно возникшей пустоты позволяет выделить из общего плана своего рода крупный план

³³ По-своему уникальным (тем более для XVIII века) примером можно считать «Необитаемый остров» Й. Гайдна — один из самых ранних предшественников камерной оперы. Действие в этом сочинении в самом деле разворачивается в столь необычном для оперы пространстве.

³⁴ Разумеется, сельское пространство также может быть представлено в варианте улицы или площади («Майская ночь» и «Ночь перед Рождеством» Римского-Корсакова, названные выше веристские оперы и т. д.). Однако оно всегда будет нести в себе принципиальные отличия от пространства городского — в частности, это тесная сопряженность с пейзажем, природными явлениями.

³⁵ См. словарь терминов в настоящем издании.



и гораздо ярче, чем в интерьере, привлечь внимание к остающейся или появившейся на сцене фигуре. Так происходит, в частности, в I действии (появление Андрея Хованского и Эммы), начале III (Марфа) и II картины IV действия «Хованщины» (Досифей). Звучащие на площади диалог Андрея и Эммы (переходящий затем в трио с Марфой), монологи Досифея или первая половина монолога Бориса Годунова во II картине Пролога, вероятно, могли бы быть произнесены и в интерьере, однако сам перенос их в открытое пространство создает новые драматургические возможности. В сущности, можно говорить здесь о *вторжении одного типа пространства в другой*³⁶.

Организация камерного пространства внутри открытого, как и обратный ход — вторжение внешнего мира в закрытое пространство — излюбленный прием в оперной драматургии. Многочисленны и оригинальны примеры такого рода в русской классической опере. Так, в финале «Царской невесты» в палату царского терема Римский-Корсаков (вслед за Меем) по очереди вводит практически всех персонажей оперы, бояр, опричников и сенных девушек. Такая сверхконцентрация действующих лиц в ограниченном пространстве, использование «площадных» компонентов (в том числе хора) — особый драматургический ход, позволяющий придать развязке почти античный дух высокой трагедии. Сходное решение — в финале «Отелло» Верди, действие в котором разворачивается в спальне Дездемоны.

Эффект *переполненности* камерного пространства может быть использован в комедийных целях, в том числе для огротесковывания ситуации.

Например, действие в V картине оперы «Нос» Шостаковича протекает в «очень маленькой комнате» (вводная ремарка). Сужение пространства недвусмысленно подчеркнуто автором оперы, тем не менее в нем помещаются чиновник, восемь (!) дворников, лакей, а затем сюда еще вбегает (дополнительное комическое усугубление) Ковалев. Музыкальным воплощением той же самой идеи *переполненности* становится знаменитый октет дворников (вертикаль октета в партитурной записи может даже вызвать ассоциацию со стоянием друг у друга на головах).

³⁶ Другой взгляд на этот прием см. в монографии Р. Э. Берченко. Исследователь называет его «эффектом безлюдной сцены» (Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. С. 178–179).



Специфически гоголевское заполнение народом пространства³⁷, имеющее юмористический эффект, возможно и в площадном варианте, например, в «Золотом петушке» Римского-Корсакова. В том же «Носе», в начале VII картины на сцене, изображающей «окраину Петербурга», находится пустой дилижанс. Пустоту, помимо одинокой фигуры кучера, должны подчеркнуть и десять спрятанных Квартальным в засаде полицейских. Но далее в эту мнимую пустоту последовательно вторгаются Провожающая дама, Провожающий господин, Путешественник, семья из четырех человек, Петр Федорович, Иван Иванович, Старая барыня с приживалками («6–8 человек»), Торговка и — в качестве кульминации этого сценического и музыкального нагромождения — Нос (Шостакович вновь использует комический эффект многоголосных ансамблей, увеличивая их состав сначала до одиннадцати, а затем до семнадцати участников).

В этой же опере Шостакович дает третий возможный вариант использования эффекта заполненности пространства — в опере крайне редко встречающийся. В Интермедии между VIII и IX картинами толпа собрана в узком пространстве между занавесом и зрительным залом (то есть просцениуме): это семеро господ, полный (смешанный) хор (!), Старичок, Первый, Второй и Четвертый господин, Первый вновь прибывший. Когда занавес поднимается, все скопившиеся на сцене бегут к магазину Юнкера, перед которым, как следует из ремарки, *уже* стоит толпа.

Кульминацией игры с переполненным пространством в «Носе» можно считать эпизод-фантазмагорию в Летнем саду, сопровождаемый ремаркой «Страшная давка» (не есть ли это ироническая отсылка к упорядоченной и стройной сцене гуляния в Летнем саду в «Пиковой даме» Чайковского?). К перечисленным выше персонажам здесь добавились: второй хор, Спекулятор, Заслуженный полковник, женщина и мужчина, Второй вновь прибывший, два франта, Некто, восемь студентов, Почтенная дама с двумя сыновьями, евнухи, сопровождающие Хозрев-Мирзу, полицейские и, наконец, пожарные, поливающие толпу водой.

Но и обычный прием вторжения в закрытое пространство может играть неординарную роль. Так, во II акте «Хованщины» Мусоргского (камерное пространство кабинета Василия Голицына) целая цепь вторжений создает второй план драматургии (первый план — это

³⁷ Ю. М. Лотман отмечал, что в гоголевских произведениях «бытовое пространство набито людьми». См.: *Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.* Таллинн, 1992. С. 423.



моносцена Голицына, визиты Пастора, Марфы, Хованского и Досифея): трижды появляется Варсонофьев (в последний раз «вбегает опрометью и убегает»), на кульминации ссоры князей раздается пение чернорясцев за сценой (затем они шествуют по улице на виду у зрителя), вбегает чудом спасшаяся Марфа и, под занавес, входит Шакловитый. Все эти вторжения вносят в камерную, домашнюю обстановку действия тревогу, конфликтность и, наконец, страх, постепенно усиливающийся.

Сходным образом организована драматургия IV картины «Князя Игоря» Бородина (в авторской редакции), действие в которой протекает дома у Ярославны: моносцена героини — вторжение девушек — вторжение Галицкого — вторжение бояр — второе вторжение Галицкого — набат и нападение половцев в финале. И здесь объединяются внутренний и внешний конфликты, но «дыхание» внешнего мира сильнее, драматургическое крещендо еще более отчетливо, а рамки камерного пространства практически рвутся.

Исключительно своеобразна драматургия «Вражьей силы» Серова, построенная на непримиримом конфликте двух миров, локализованных в соответствующем пространстве, — «закрытого», «комнатного» мира старого купца Ильи, Даши и ее родителей, и принципиально открытого мира улицы, символизируемого праздником Масленицы. «Масленичное пространство», куда всей душой стремится герой оперы, молодой купец Петр, буквально вторгается в окно замкнутого и душного мирка, в котором живут герои драмы, уже в I акте: это «звуки балалайки, топот пляшущих и разгульные голоса». Во II акте масленица «входит в дверь» — вместе с Еремкой и гостями постоялого двора, и далее выступает в качестве важнейшего драматургического компонента, оказывая «давление» на ход событий драмы — как особое «пространство», в котором не действуют обычные моральные и религиозные правила³⁸.

«Дверь», «порог» — традиционная символическая граница между разными мирами и пространствами, например, реальным и фантастическим, сказочным. В волшебной сказке — это важный элемент канона; семантика и функции двери и окна в художественной литературе XIX–XX веков активно изучаются современными филологами. В оперной литературе XIX века *окно*, как правило, связано с мотивом *ожидания* (жениха, возлюбленного, мужа), и в этом смысле образ тоскующей Любавы Буслаевны у «косящата оконца» в начале III картины «Садко» Римского-Корсакова, несмотря на свои фольклорные корни, вполне типичен. Своеобразная инверсия этой ситуации возникает в нача-

³⁸ Подробнее см.: Горячих В. В. «Вражья сила» А. Н. Серова. «Купец Калашников» А. Г. Рубинштейна: учебное пособие. СПб., 2015. С. 11–16.



ле VI картины «Демона» Рубинштейна (ариозо «Ночь тепла, ночь тиха»). Все обстоятельства места и времени узнаваемы: келья, ночь (как время свиданий), Тамара «подходит к окну и открывает его». Но ожидает (точнее, предчувствует появление) героиня не традиционного оперного возлюбленного, а неведомого и фатального для нее Демона.

В опере «Похождения повесы» Стравинского в функции символической двери выступает садовая калитка. Знаменательно само ее пространственное размещение — «в центре авансцены». Именно здесь, вторгаясь в мир Тома и Энн, «внезапно появляется» Ник Шэдоу — очередная маска Мефистофеля. После того как Ник «открывает калитку, входит в сад и идет вперед», судьба Тома и других героев оперы, по сути, уже решена. До конца I картины действие происходит нарочито вокруг калитки — границы двух миров. Символическим прохождением всех героев через нее (ремарка: «Ник держит ее открытой») картина и завершается.

Своеобразной зеркальной репризой этой сцены станет III картина I действия. Теперь уже Энн отправляется в путь, желая спасти Тома. Неудивительно, что героическую кабалетту Энн поет у калитки и через нее же выходит в самом конце акта.

В начале I картины II действия Том захлопывает окно в своей комнате, через которое «врываються лучи утреннего солнца и шум с улицы». Подтекст этого жеста раскроется не сразу, только после жалобного завершения арии Тома и его слов «В моей душе и мрак и ночь! Как хотел бы я быть счастливым».

Вся II картина II акта проходит перед дверью лондонского дома Тома. Хотя дверь дома по ходу действия открывается и закрывается, в итоге Энн так и не переступит через символическую границу, что означает ее поражение. В начале III акта Энн попадет в этот дом беспрепятственно, однако Тома там уже не будет. Стравинский вновь прибегает к характерной детали: теперь уже Энн быстро подходит к окну в комнате Тома и видит его на улице. Оконное стекло — вновь граница, символизирующая еще одну неудачу Энн в попытке спасти душу Тома.

В финале «Похождений повесы» (сцена в Бедламе) дверь опять выступает в привычной роли: теперь это граница, отсекающая сумасшедших от мира нормальных людей. Энн, наконец, прошла через дверь с «ржавым замком» и нашла Тома, но время спасения уже ушло.

Резким своеобразием отмечена трактовка двери в опере Б. Бартока «Замок герцога Синяя Борода». Необычно решено уже само место действия: это величественный зал в рыцарском замке, однако он «подобен темной, мглистой пустой пещере» (вводная ремарка), что сразу



рождает ассоциации с темницей, тюрьмой, то есть предельно замкнутым пространством. Характерен диалог Юдит и Синей Бороды: «Нет в ней окон. Не в тюрьме ль я? Проникает солнце сюда?» — «Только мрак». — «И всегда здесь будет мрачно?» — «Вечно мрачно». Психологический подтекст усилен образом семи дверей. За каждой из них — не только очередная тайна и ее разгадка, но и уникальное пространство, воплощенное только ему присущими символической, музыкальными средствами, цвето-световым решением. И вновь отметим крещендо в композиции и драматургии — от первой двери к последней. Так пространственная идея становится основой драматургии всей оперы³⁹.

Взаимодействие двух основных видов сюжетного пространства в опере характерно и для особого вида сюжетного пространства, которое назовем **смешанным**. Это, с одной стороны, лес, сад, кладбище, с другой — зал (дворцовый, замковый или балльный), кабак, таверна, постоялый двор, игорный дом и т. д. Их главная отличительная черта — совмещение признаков открытого и камерного пространства.

Пространство *леса, сада, кладбища* и близких им вариантов принципиально открыто для перемещения любых групп персонажей, даже для массовых сцен и в этом смысле функционально подобно площади. В то же время оно идеально подходит для камерных сцен, неслучайно именно здесь часто происходят свидания и встречи героев («Тристан и Изольда», «Бал-маскарад», «Дон Карлос», «Пеллеас и Мелизанда», «Евгений Онегин», «Иоланта», «Псковитянка», «Снегурочка», «Пан Воевода», «Китеж»... — примеры можно легко умножить). Внутри такого пространства как бы воспроизводится интерьер без явных его внешних признаков. Так, в начале финала «Хованщины» единственный элемент интерьера в сосновом бору — камень, на который опускается Досифей. Его монолог по всем выразительным средствам полностью соответствует камерной сцене и камерному пространству. И, подобно интерьеру, лесное пространство оказывается уязвимым перед вторжением (петровцы), что происходит и в названных ранее, и во многих других операх.

Заметим, что финалы «Бориса Годунова» (во второй редакции) и «Хованщины» обладают удивительным сходством важнейших пространственно-временных характеристик: это ночное время суток, лесное пространство, тем не менее наполненное народом (что превращает

³⁹ О пространственной символике замка и других компонентах новаторской драматургии оперы см.: Солодовникова А. Г. Б. Барток. Опера «Замок герцога Синяя Борода»: новый структурно-драматургический тип оперной композиции // Вестник Российской академии музыки им. Гнесиных. 2007. Вып. 1. С. 153–164.



лес в функциональное подобие площади); в обоих финалах важную смысловую роль играют трубы за сценой (Самозванца и петровцев). И даже последние ремарки в «Борисе Годунове» — «заревое сильного пожара», «оглядываясь на зарево» с их символикой гибели и катастрофы — прямо перекликаются по смыслу с самосожжением раскольников. Кроме того, звучащий в сцене с Самозванцем военный марш, как и марш петровцев в конце IV действия «Хованщины», стилистически подчеркнуто европейзирован, а музыкальный материал маршей очень близок.

Принципиальная закрытость, внешнее ограничение пространства *зала* роднит его с интерьером. Как и в нем, здесь сохраняется и, как правило, используется возможность вторжения извне (например, появление Вестника в финале II акта «Жизни за царя»). С «площадью» зал роднит потенциал массовых сцен, часто весьма развернутых.

Особый случай — *море*: этот вид пространства, пожалуй, самый открытый, можно сказать бескрайний (в отличие от площади, все-таки имеющей номинальные границы в виде очертаний зданий или стен). Однако без корабля (замкнутого пространства) или берега (выступающего в роли внешнего ограничения) море невозможно в опере, отсюда возникает соединение (смещение) двух видов пространства. Море не нейтрально: оно активно воздействует на героев в психологическом плане (особенно рельефно это предстает в I акте «Тристана и Изольды» Вагнера, в «Идомене» Моцарта, «Билли Баде» Бриттена). В музыкальном и психологическом отношении невозможно, на наш взгляд, представить звучание песни молодого матроса, открывающей I акт «Тристана и Изольды», вне морского пространства — настолько они взаимосвязаны. Даже на берегу моря само его визуальное и психологическое присутствие (например, ежеминутная возможность увидеть ожидаемый корабль) порождает, как в III акте «Тристана и Изольды», особую напряженную атмосферу, определяющую ход мыслей, чувств персонажей, характер их высказываний.

Многочисленные нити, в том числе образ моря, связывают «Тристана и Изольду» и оперу К. Саариахо «Любовь издалека». Несколько сцен оперы, в том числе весь IV акт, прямо связаны с морем. Н. Н. Саамишвили так определила его роль в драматургии оперы: «Море — символ двойственный, обозначающий и бесконечность времени, и могучую силу разрушения, неизменность и изменчивость. Море разделяет, но и соединяет. В „Любви издалека“ Пилигрим, прибывший из морского путешествия, рассказывает принцу о графине и превращает его мечту в реальность. Второе плавание Паломника приносит Клеманс весть о воспевающем ее



поэте. Третье путешествие побуждает Жофре самому отправиться морем на Восток, и, наконец, морской путь Трубадура, который становится для него губительным»⁴⁰.

В опере «Питер Граймс» Бриттена море «становится незримым персонажем, который управляет как жизнью Граймса, так и жителей всего рыбацкого поселка»⁴¹. По мнению И. В. Истоминой, море «отстраняет противоборство сил „человек — общество“ на второй план, представляя на первом — конфликт высшего порядка „человек — море“»⁴². К этой, «надбытовой» (по определению Л. Г. Ковнацкой⁴³) линии драматургии оперы принадлежат и четыре оркестровые интерлюдии, из которых морская стихия ярко представлена в первых двух («Рассвет» и «Шторм»). Как отмечает Ковнацкая, на кульминации интерлюдии «Шторм», «на гребне ее самой высокой волны появляется тема преследования Граймса, возникает мотив — крики хора „Питер Граймс!“, — рожденный из „аккорда шторма“; так сцепляются три лейтмотива оперы, очерчивая и замыкая ее интонационный круг»⁴⁴.

Важную роль в музыкальной драматургии играет «тема шторма»: в частности, она неоднократно звучит в сцене в трактире «Кабан», где «не только напоминает о власти морской стихии, но и отражает накопившуюся агрессию жителей Бороу, передает накаленную атмосферу»⁴⁵. Море и напрямую влияет на психологическое состояние жителей местечка (по меткому замечанию Истоминой, «шторм их тревожит, утренний штиль — умиротворяет») и главного героя, Питера Граймса. Для него море — и виновник всех его бед, и место, которое его манит, может стать источником страстно желаемого им богатства, и то место, куда он уходит, чтобы уже не вернуться...

В меньшей степени, но тоже достаточно активно проявляет себя в драматургии еще один, более редкий для оперы вид пространства — *горы*. Как и море, горы восхищают людей, но и несут в себе риск для

⁴⁰ Саамиивили Н. Н. Опера Кайи Саариахо «Любовь издалека»: вопросы либретто и композиционной техники. Текст: электронный // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2015. № 2. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=15709 (дата обращения: 15.04.2020).

⁴¹ Истомина И. В. «В мощные руки твои свой беспомощный дух предаю»: образ моря в опере Б. Бриттена «Питер Граймс» // Искусствознание: теория, история, практика. 2016. № 3. С. 9.

⁴² Там же.

⁴³ См.: Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М., 1974. С. 74.

⁴⁴ Там же. С. 90.

⁴⁵ Истомина И. В. «В мощные руки твои свой беспомощный дух предаю»: образ моря в опере Б. Бриттена «Питер Граймс». С. 10.



жизни, могут таить в себе угрозу. Ярко воплощена такая двойственность в двух соседних (разделенных оркестровым антрактом) и резко контрастных по музыке сценах — ансамбле с хором контрабандистов-цыган в конце II акта и хоре тех же персонажей в начале III акта «Кармен» Бизе. Если в первой сцене восхваляется вольная жизнь в горах⁴⁶ (что очень важно для Хозе, решившего порвать с прошлой жизнью), то во втором хоре (отметим, что звучит он ночью) горы — это уже опасность, возможность гибели от обвала.

Столь же двойственна ночная сцена в горах в III картине «Демона» Рубинштейна. С одной стороны, это мирная картина остановившегося на ночь каравана (квинтэссенция этого настроения — хор «Ноченька темная» и ариозо Князя Синодала). С другой — опасения старого слуги, «злые хроматизмы» хора нападающих татар и над всем этим — фигура Демона — тоже жителя гор.

Своеобразная ироническая отсылка к подобной смертельной опасной «дикой местности в горах» содержится в начале II действия «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Во вводной ремарке сконцентрированы едва ли не все типовые «страшные» элементы романтической литературы (в том числе жанра баллады): «Темная ночь. Тусклый месяц кровавым светом озаряет узкое ущелье, поросшее мелким кустарником, и крутые стены скал. Горный туман молочной пеленою заполняет все впадины. Между кустами и на голых холмах лежат тела убитых воинов, как бы окаменевших в последней борьбе. Орлы и другие хищные птицы сидят на трупах стаями и испуганно снимаются при порывах ветра. Два коня стоят неподвижно, понунив головы над телами хозяев-царевичей. Всё тихо, безмолвно и зловеще».

Соответствует описанию сюжетного и сценического пространства и музыка: застывшее звучание увеличенных гармоний и интервалов, остинато тематических элементов, резко звучащие аккорды деревянных духовых в высоком регистре, имитирующих взлетающих птиц... Всё это порождает отчетливые пространственные ассоциации. На таком фоне шагающая «гуськом, по два человека в ряд» «оробелая рать Додона» воспринимается как совершенно чуждый элемент этого пространства, как пародийный «двойник» настоящих героев опер, оказывавшихся в тех же обстоятельствах (на что намекают и переклички с музыкой упомянутого выше хора контрабандистов из III акта «Кармен»).

⁴⁶ «Отбрось поскорей все сомненья! Слушай, мой друг, сердца веленья, ведь сердце не подведет! Слышишь, оно в горы тебя зовет? Над головой шатер небесный! Нет нужды, нет забот!», — с такими словами обращаются к Хозе цыгане.



«Природные» виды пространства, как было показано выше, всегда потенциально двойственны. Функционирование их в неосложненном виде, как «пейзаж», возможно только при автономном восприятии, без подчинения конкретике ситуации и даже вне человека (людей). Как отметила Т. В. Нилова, «оперные пейзажи нередко перерастают уровень изобразительности, становятся существенным психологическим элементом, приобретают функцию драматического или этико-философского обобщения»⁴⁷. Уникальный пример соединения пространств «пейзажа» и «площади» — вступление к «Хованщине». «Медленно» (как подчеркивает в ремарке Мусоргский) открывающаяся зрителю и слушателю перспектива — вид на Красную площадь и далее — соотносится с пространственной широтой и размахом музыки. Ее высший смысл, конечно, очень сложен и далек от иллюстративности, однако невозможно отрицать связь музыки и пространства, видимого (с его главами церквей, освещаемых восходящим солнцем) и невидимого (благовест, сигналы стрелецких труб).

Сценическое пространство в опере представляет собой разновидность театрального пространства и наследует все его качества.

В качестве примера типологии театрального пространства укажем на соответствующие статьи в «Словаре театра» П. Пави. Исследователь выделяет шесть видов пространства: *драматическое* (указанное в тексте, но реализованное в воображении читателя / зрителя), *сценическое* (реальное пространство сцены), *сценографическое* (общее пространство театра), *игровое* (жестикულიационное, создаваемое актером на сцене), *текстовое* (пространство реплик, не тождественное традиционным указаниям места и обстоятельств действия) и *внутреннее* (сценическое пространство, реализованное в постановке)⁴⁸. При всей исчерпывающей полноте и понятности столь дробная типология для целей оперного анализа все-таки избыточна.

В связи с проблемой сценического времени должен быть затронут вопрос о театральном *занавесе*. В истории оперы этот старейший элемент театрально-сценического пространства, пожалуй, одним из последних был включен в композиторскую режиссуру в качестве драматургически-значимого компонента (замечательной иллюстрацией последнего может служить заключительная ремарка IV картины «Воццека» А. Берга:

⁴⁷ Нилова Т. В. Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Методика морфологического анализа. С. 14.

⁴⁸ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 258–265.



«Занавес сперва опускается очень быстро, затем вдруг гораздо медленнее и, наконец, совсем медленно»).

В зарубежном музыкознании впервые драматургическая роль занавеса в оперном театре подробно рассмотрена (главным образом, на материале вагнеровских опер) в монографии Г. Крейцер. Занавес понимается автором как особое «переходное пространство между „реальным“ временем музыкального вступления и временем (и пространством) драмы», «„неопределенная зона“ между внутренней и внешней частью драмы»⁴⁹. В российском музыкознании очень ценные наблюдения по этому вопросу содержатся в монографии Берченко. Исследователь убедительно доказал, что в своих операх «Мусоргский совершенно сознательно и каждый раз по-иному рассматривал данную функцию [опускание занавеса. — В. Г.] как художественный акт»⁵⁰.

Пространство *перед занавесом* — в опере, как правило, элемент *условного театра*, необходимый для выхода персонажа или персонажей за рамки действия, либо создания дополнительного театрального пространства («Паяцы», «Золотой петушок», «Нос», «Похождения повесы»).

Внесценическое (засценное) пространство всегда принципиально открыто. Роль его в оперной драматургии исторически также усиливалась. В своем материальном воплощении — это территория, откуда появляются персонажи. В таком качестве внесценическое пространство может быть и драматургически нейтральным. Но всякого рода *звучащие* элементы пространства за сценой создают уже *воображаемый* зрительный ряд, расширение художественного пространства оперы, а также собственно музыкально-сценический контрапункт — что в итоге превращает внесценическое пространство в действенный фактор оперной драматургии. (Отметим, что подобный же эффект расширения свойственен и сценическому пространству.)

Уникальны разнообразие и драматургическая сложность использования пространства за сценой в «Тоске» Пуччини. Во всех случаях оно активно воздействует на героев, определяя ход их мыслей и поступки. Уже в самом начале оперы эквивалентом внесценического пространства становится капелла (внутренняя часовня) в церкви Сант-Андреа — место убежища Анджелотти. Его присутствие, невидимое глазу зрителя и героям оперы (сначала Ризничему, затем Каварадосси и Тоске), в то

⁴⁹ Kreuzer G. Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland, California, 2018. P. 65–66.

⁵⁰ Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. С. 164.



же время порождает напряжение, постепенно возрастающее. Усиливает тревогу и пушечный выстрел в тюрьме, символизирующий раскрытие бегства узника.

Во II акте доносящиеся из засценного пространства звуки оркестра, а затем кантаты, в которой поет Тоска, создают смысловой контрапункт к коварным мыслям Скарпия. Этот же прием (крики истязаемого в камере за сценой Каварадосси), но более обнаженно, использован в сцене Тоски и Скарпия — одной из драматических кульминаций оперы. И, наконец, в финале, действие которого проходит в замке Сант-Анджело, внесценическое пространство обретает особый смысл: ведь оно символизирует то, с чем прощается в ожидании казни Каварадосси. Уже оркестровое вступление к последнему акту — словно взгляд с площадки башни замка в окрестную даль. Музыка свободна от экспрессии кровавой развязки финала II действия и кажется не связанной с событиями драмы. Усеянное звездами небо, виднеющиеся вдали Ватикан и собор св. Петра, незамысловатая песня пастушка, тихий перезвон колокольчиков стада и мягкие удары колоколов соборов — вся эта поэтическая картина на короткое время воспринимается островком покоя и гармонии.

Не менее интересно пространственное решение в финале «Кармен». После поднятия занавеса зритель видит в углублении сцены цирк, но вход в него закрывает большой занавес. Формально являясь частью сценического пространства, цирк (и то, что в нем происходит), в то же время, оказывается аналогом пространства засценного. Туда направляется пышное шествие тореро, пикадоров, бандерильеров, алькада с альгвазилами и народа, составляющее чрезвычайно яркую картину. Туда же уходит Эскамильо — подлинный герой всей этой толпы. Далее возникают два параллельных плана — сценический (драматическое объяснение Хозе и Кармен) и внесценический (периодические «звуковые включения» из цирка, где зрители восторгаются Тореадором и его боем с быками). И только кровавая развязка объединяет два этих пространства: сразу после убийства Кармен под звуки марша Тореадора из цирка выходит толпа зрителей.

Один из самых сложных примеров драматургического взаимодействия сценического и внесценического пространства — I акт «Хованщины». В пространстве площади Мусоргский последовательно меняет «планы» (если использовать термины кинематографа): сначала дальний план «Рассвета», затем чередование общих, средних и крупных планов. Выделенное камерное пространство (Подъячий — Шакловитый) дает композитору возможность неоднократного использования приема



вторжения, в том числе засценного пространства (прохождение за сценой пришлых людей и стрельцов). Прием этот не только динамизирует драматургию, но и позволяет ввести смысловой контрапункт (стрельцы проходят во время составления доноса на них). Отметим неслучайную «парность» стрельцов и пришлых и противоположную реакцию на их вторжения: если стрельцы вызывают явный испуг у Подъячего и тревогу у Шакловитого, то на пришлых они не обращают никакого внимания (а Подъячий далее прямо демонстрирует им пренебрежение). Но в контексте последующей сцены и всей оперы сюжетные роли этих коллективных персонажей словно поменяются местами: пришлые будут с угрозами громить будку Подъячего, а стрельцы в итоге уподобятся беззащитным обиженным детям, брошенным даже их «батей».

В том же акте «Хованщины» — в сцене выхода Ивана Хованского — дан впечатляющий пример создания с помощью музыкальных приемов дополнительного пространственного эффекта. Композитор вновь новаторски использует внесценическое пространство, в котором средствами хоровой фактуры, ритмического оstinato, динамики и т. д. нагнетается огромный «мыльный пузырь», в центре которого окажется фигура Ивана Хованского. По сути, на достаточно длительное время за сценой (Красной площадью) создается еще одно, аналогичное площади, пространство.

В ряду подобных фрагментов «Хованщины» выделяется рассказ Подъячего в III действии оперы. В условиях новаторской драматургии «Хованщины» вопрос о том, было ли на самом деле вероломное нападение рейтар и петровцев или это провокация, которая призвана помочь уничтожить как политическую силу стрельцов и их «батью», Ивана Хованского, остается непроясненным⁵¹. Важно другое — достигнутая музыкальными средствами предельная достоверность того, о чем сообщает стрельцам Подъячий. В сознании потрясенных слушателей (и внутри оперного действия, и снаружи, в театральном зале) возникает отчетливая картина с множеством деталей: «мерный, дальний топот и коней ржанье, лязг оружия, латный стук и дикий крик...»

Другой пример переноса действия за пределы сценического пространства, а значит, в воображение зрителя, и достижение именно там пика драматургического напряжения привел в своей книге Берченко — это завершение сцены в корчме в «Борисе Годунове». Интересна сообщаемая им информация: в первоначальном клавире оперы Григорий (а за ним и все остальные) убегал со сцены значительно раньше, после чего в течение нескольких минут при абсолютно пустой сцене звучала «мощная

⁵¹ Стрельцы задали этот вопрос Ивану Хованскому, но ответа не получили.



симфоническая кульминация, воздействующая на зрителей сильнее любой визуальной картины»⁵².

Иначе реализована подобная идея Мусоргским в финальной сцене второй редакции «Бориса Годунова». Так как действие происходит на лесной прогалине (поляне), то засценное пространство создается в невидимой зрителям части леса: именно там звучат труба Самозванца и славильный хор. Однако и нагнетание, и сам торжественный въезд оказываются не в пример короче и не так масштабны (особенно в сравнении со сценой коронации Бориса Годунова во II картине Пролога). «Величие» Самозванца словно «сдувается» (характерно, что второй хор «Слава» длится всего девять тактов!), а вся процессия быстро скрывается за сценой. Отметим, что такие «трехчастные» пространственные «формы» станут важным элементом драматургии «Хованщины».

Охарактеризуем еще одну пару понятий: *реальное* — *символическое* пространство.

Реальное пространство (бытовое, природное) — это все перечисленные ранее виды в их естественном, неосложненном воплощении. **Символическое пространство** — изначально уже обладает всеми признаками и характеристиками (в том числе временными — см. *условное время*), отделяющими его от реального. Яркие примеры — «Замок герцога Синяя Борода» Бартока, «Убийца — надежда женщин» Хиндемита. В «Сказании о невидимом граде Китеже» пространство I картины III акта и II картины IV акта идентично — площадь перед Успенским собором в Великом Китеже. Но во втором случае это уже символическое пространство: «Град Китеж, чудесно преображенный. <...> ...Роспись синего, пепельного и сине-алого цвета, со всеми переходами, какие бывают на облаках. Свет яркий, голубовато-белый и ровный со всех сторон, как бы не дающий тени. <...> Сирий и Алконост, райские птицы с женскими ликами, поют, сидя на спицах. Толпа в белых мирских одеждах с райскими кринами и зажженными свечами в руках...» (вводная ремарка). В финальной картине оперы китежское пространство полностью ритуализовано — как и речь (словесная и музыкальная) и тематизм персонажей, а время — вечно и бесконечно.

Разделение на два вида пространства не всегда резкое, грань между ними может быть очень тонкой (характерный пример — «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси). *Символизация* реального пространства заключается в придании ему с помощью различных приемов (в первую очередь, при

⁵² Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. С. 179.



помощи музыкальных средств) особых качеств. Они проявляются в изменении «физических» характеристик — замедлении, как бы растягивании времени, искажении параметров самого пространства, придания ему сверхъестественных свойств (см., например, сцену преобразования леса в конце первой картины «Сказания о невидимом граде Китеже»). Всё это происходит, разумеется, в восприятии — прежде всего самих героев оперы, а также слушателей-зрителей. Примеры такого рода сосредоточены, главным образом, в опере XX века («Огненный ангел» Прокофьева, «Святой Франциск Ассизский» Мессиана и др.)⁵³.

В случаях, когда символизация пространства не связана с изменением места действия, активным проводником такого процесса может выступать и молитва, и религиозный ритуал (как в «Тангейзере» Вагнера), и персонаж с «измененным» сознанием. Так, лес, в котором скитаются Феврония и Гришка Кутерьма, в помраченном сознании последнего полон сверхъестественного, бесовского. Праздничная атмосфера бала-маскарада в доме богатого сановника в III картине «Пиковой дамы» не оставляет никаких сомнений в том, что это сугубо реальное пространство. В то же время, шепчущие на ухо Герману слова «о трех картах» Сурин и Чекалинский, хотя и прописаны в ремарках партитуры, еще более вероятно, что померещились болезненному сознанию героя. В пользу этого предположения говорит и странность поведения этих персонажей, и внезапность их исчезновения после указанной реплики, и ремарка, описывающая реакцию Германа: «испуганно встает, как бы не отдавая себе отчета в том, что происходит».

Очень выразительно передана возникающая в таких случаях «двойственность» пространства во II картине «Воццека». Согласно вводной ремарке, это поле за городом, на котором Воцек и Андрес «срезают в кустарнике палки». Но для Воццека это «проклятое место» (первая реплика), где его одолевают бредовые видения отрезанной головы, страшного провала и прочего, отчасти «заражающие» его спутника. Важное смысловое значение имеет ремарка, касающаяся *времени*: «Солнце заходит. Последний тонкий луч озаряет горизонт, ярчайшим светом, после чего почти внезапно наступают сумерки (производящие

⁵³ Необычно решена символизация сюжетного пространства в опере Ф. Гласса «Эйнштейн на пляже». Из трех видов пространства — поезд, суд и космический корабль, воплощенных, главным образом, как визуальная идея, объект, символ, — лишь суд содержит черты близости традиционному оперному пространству (подробнее об этом см.: Ebright R. S. *Echoes of the Avant-garde in American Minimalist Opera*. PhD. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014. P. 43–44).



впечатление глубочайшей темноты), к которым глаз постепенно привыкает»⁵⁴. Для Воццека же наступает не ночь, а метафизическая тьма, время зла («как будто весь мир мертв»). Отметим, что весь этот психологический процесс сопровождается музыкальным «противостоянием» простодушных песен Андреса и возбужденного полуговора-полупения Воццека, тоже с итоговой «победой» последнего.

Особый случай — взаимодействие двух видов пространств в опере-сказке. *Сказочное пространство* — по своей сути, смешанный вид, при этом, как и в фольклорной и в литературной сказке, здесь сохраняется разделение на условно-реальное (реально-бытовое) и собственно сказочное (фантастическое) пространство.

В заключение коснемся проблемы дополнительной *театрализации* пространства в опере (прием «театр в театре»). С одной стороны, прием этот относится к области сценического пространства и невозможен без его деления (принципиально иное по смыслу разделение сцены дано в VIII картине «Носа», где действие сначала попеременно, а затем одновременно протекает в квартире Ковалева и в квартире Подточиной). С другой стороны, появление дополнительного театрального пространства создает новую условность, превращая первоначальное условное пространство-время в «реальное»: персонажи оперы становятся зрителями. Примеры такого рода широко известны (начиная с «Пиковой дамы» и «Паяцев») и достаточно распространены в оперной литературе. Им посвящено немало количество музыковедческих публикаций.

Гораздо сложнее и, на наш взгляд, интереснее случаи, когда театрализация и дополнительная условность возникают в связи с приемом *остранения*. Он вносит в происходящее как бы взгляд со стороны, что приводит к неоднозначности восприятия. Яркие примеры такого рода содержатся в «Огненном ангеле» Прокофьева. Так, в самом конце психологически перенапряженного I акта, насыщенного событиями как внешнего, так и внутреннего плана, сразу после «гадания про кровь» Работник произносит («подмигнув постояльцу, вслед Ренате и Рупрехту»): «А ловко она их...». Постоялец хохочет, а Работник напевает легкомысленную песенку. Страшное и ужасающее путем «перемены взгляда» почти мгновенно переосмысливается как одно огромное представление с «артистами» в лице Ренаты и гадалки.

Еще более неоднозначна ситуация во II картине II акта оперы — сцене Руперта и Агриппы. Что перед нами: внутренняя

⁵⁴ Отметим, что ремарка расписана Бергом строго на 13 тактов с точным соответствием отдельных слов конкретным моментам в музыкальной ткани.



театральная сцена с Агриппой в роли главного героя «на котурнах» и Рупертом-зрителем или подлинная драма? Прокофьев, как представляется, оставляет этот вопрос намеренно открытым. Наконец, появление в четвертом акте (сцена в таверне) подобно *Deus ex machina* Мефистофеля, Фауста, гротескное поедание мальчишки — всё это выглядит как чисто театральная сцена, но разворачивается она в условиях почти экспрессионистской драмы (!). И лишь присутствие Мефистофеля в сцене безумия монахинь в финале оперы возвращает этому персонажу его истинное лицо, ретроспективно заставляя переосмыслить и сцену в таверне.

Пространство и время в драматургии оперы

«Время в музыкальном произведении нельзя анализировать в отрыве от пространства, так как время и пространство составляют единый пространственно-временной его „каркас“, где структура пространства (однородная или дискретная) зависит от законов времени и наоборот»⁵⁵. Справедливо будет распространить этот тезис и на *соотношение пространства и времени* в драматургии оперы. Напомним, что на протяжении длительного времени в драматургии действовало «правило трех единств». Два составляющих этого правила — «единство времени» и «единство места» — обеспечивали прочный каркас для драматического действия, оказывая взаимное влияние. Сохранилась эта связь в литературе и театре и в последующую эпоху, что отразилось на развитии оперной драматургии.

Многие рассмотренные выше примеры, иллюстрирующие проблему времени и пространства в опере, неизбежно содержали в себе и примеры такого взаимодействия. Добавим еще несколько.

Так, в интерьере время, как правило, субъективно течет медленнее: этому способствует уменьшение количества событий вплоть до полной остановки сюжетного действия и перевода его во внутренний, психологический план; появление таких оперных форм как монолог, ансамбль-состояние, дуэт согласия и др.

В свою очередь, время суток, в частности, *ночь* (как время действия) способна «сузить» любое пространство. Открытому она придает черты интерьера, создавая необходимые условия для камерной сцены — как правило, монологического высказывания либо свидания. Тем самым ночь (или ее аналог — темнота в помещении) влияет на музыкальные

⁵⁵ Мартынов В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. С. 238.



характеристики и само восприятие всей сцены. Примерами здесь могут служить моносцена Сусанина в лесу (с предсмертной арией и эпизодом прощания с семьей) и начальная сцена VI картины «Пиковой дамы». В «Жизни за царя» сочетание лесного пространства и ночи позволяет психологически как бы удалить поляков, сделав их невоспринимаемыми на время сцены. Во втором примере героиня и пространство вокруг нее в условиях лунной ночи дополнительно затеняются (что вносит дополнительный психологический эффект): как следует из ремарки, Лиза стоит «под аркой, в темном углу, вся в черном».

Комплементарна ночь и тайным делам другого рода — заговорам, гаданию (как во втором акте «Хованщины» и III акте «Кармен»), чудесам (чудо спасения Великого Китежа, чудо исцеления Иоланты и т. д.) и прочему. Традиционно ночное время и для вмешательства и проявления различных демонических сил (см. устойчивую традицию, идущую от сцены в Волчьей долине во «Фрайшюце» Вебера до сцены на кладбище в «Похождениях повесы» Стравинского и далее).

Закрытое пространство, благодаря ночному времени, еще более сужается. В качестве примера можно привести заключительную сцену II картины «Пиковой дамы»: не только ночь, видимая благодаря балкону в комнате Лизы, но и одна непогашенная свеча «окрашивают» ее первую встречу с Германом наедине. Сходным образом поздний вечер (почти уже наступившая ночь, с луной, чей свет «то озаряет окно комнаты, то исчезает») и одна-единственная свеча освещают, точнее — сужают пространство «интерьера» в моносцене Германа в казарме (V картина).

Особенно выразительно в психологическом плане и почти физически ощутимо «сжатие» пространства «интерьера» (комнаты) в тот момент, когда единственная свеча гаснет. Таких примеров в оперной литературе немало, укажем здесь на три. В конце I акта «Богемы» «сжавшееся», благодаря погасшей свече и темноте, пространство комнаты максимально сближает Рудольфа и Мими, способствует высвобождению сильного взаимного чувства. Два других примера — продолжение указанной сцены в казарме (в «Пиковой даме») и сцена Майлса и Гувернантки во II действии оперы Бриттена «Поворот винта» — иного рода. Гаснущая свеча и наступающая тьма вызывают страх и ужас, словно открывая дверь в другой, мистический мир — пространство призраков, внутренних демонов, зла в его различных воплощениях...

Яркий пример взаимодействия сценического и психологического времени, реального и символического пространства — хоровая песня



стрельцов в конце I действия «Сказания о невидимом граде Китеже» (эпизод прощания Февронии с Княжичем). Вторжение фанфар стрельцов, а затем и их песня в пространстве акта знаменуют окончание огромной моно-дуосцены Февронии и Всеволода. Равная почти целому действию, она протекает в особом пространстве-времени. Сценическое пространство, воссоздающее реальный лес (здесь и деревья, и шелест леса, и звери, и птицы), уже в начальном монологическом высказывании Февронии начинает «модулировать» в пространство символическое («похвала пустыне»), что утверждается в гимнических ответах героини Всеволоду о радости, вере и божьей церкви. Внутреннее действие полностью подчиняет себе даже такие, казалось бы, «внешние», действенные эпизоды, как угощение Всеволода, перевязка его раны. В этих специфических условиях при вторжении музыки стрельцов возникает эффект резкого переключения, сильного сдвига — выхода из особого пространства-времени в обыденную реальность.

И здесь возникает временной парадокс. Первый куплет песни (четыре поэтические строки — две музыкальные строфы) целиком звучит за сценой, хор стрельцов накладывается на последние слова прощающегося Всеволода. Второй куплет (ремарка «ближе») успевает прозвучать только наполовину и прерывается долгим (4 такта) возгласом Февронии. Поэтический текст («Да один-то стрелец был догадливый: волком, ястребом хищным обертывался») требует продолжения, но оно («Выгонял он зверье в поле чистое») будет только *после* протяженного эпизода второго прощания Февронии с Всеволодом (отметим, что само возвращение Княжича выглядит, с точки зрения оперной драматургии, небанально и неожиданно). С позиции сюжетного реализма, физического и сценического времени такой разрыв единого куплета не может быть объяснен. Здесь вновь вторгается психологическое время, по сути это «стоп-кадр», хотя и наполненный последними опасениями Февронии и обещаниями Всеволода. Важно, что темп не меняется ни во время, ни после второго прощания, что отличает его музыкальное решение от известных ансамблей оцепенения и ансамблей состояния в других операх. Если бы не окружение этого эпизода — хор стрельцов, на время будто застывший, — он воспринимался бы абсолютно реалистично.

* * *

Итак, пространство в опере не является лишь обстановкой, нейтральной средой, в которой разворачивается действие, а время — условным его обстоятельством. Различные виды сюжетного пространства, реализованные сценически (в композиторской режиссуре), в значительной мере



обуславливают выбор как определенных оперных форм (сольных, ансамблевых или хоровых), так и композиционных единиц (так, открытое пространство «диктует» выбор крупных, развернутых сцен; закрытое же, камерное пространство «провоцирует» сольные высказывания). Можно констатировать влияние пространства на действие (в сторону ослабления его динамики в камерных сценах и потенциально большей активности в площадных сценах), вокальную речь персонажей (интроспективную в интерьере и обращенную вовне в массовых сценах), течение времени (его замедление и ускорение). Яркий художественный эффект и особые драматургические возможности дают приемы вторжения одного вида пространства в другой (в том числе засценного в сценическое), его изменения — символизация, театрализация и т. д. Огромную роль в опере, как было показано ранее, играет время — во всем многообразии его воплощения и проявления в драматургии.

Всё это в совокупности позволяет отнести пространство и время к числу важнейших компонентов музыкальной драматургии оперы.

В. В. Горячих

ВРЕМЯ В ДРАМАТУРГИИ «ЦАРСКОЙ НЕВЕСТЫ» Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Одна из важнейших особенностей драматургии «Царской невесты» Н. А. Римского-Корсакова заключается в трактовке *времени*. Остановимся подробнее на *сюжетном* времени, тесно связанном в «Царской невесте» с внесценическим и психологическим.

Уже первая сцена оперы (речитатив и ария Грязного) может дать ключ к композиторской трактовке сюжетного времени в драме Л. А. Мея⁵⁶.

Первая сцена пьесы (явление I) отмечена необычной сверхнасыщенностью не столько действием в прямом смысле (в плане поступков), сколько мотивацией будущих действий, и содержит завязку *всех* сюжетных линий. Из диалога Григория Грязного и князя Ивана Гвоздева-Ростовского читатель узнает не только о любви Грязного к Марфе и связанных с этим перемен в его поведении и характере, но и о грядущей свадьбе Лыкова и Марфы, о предстоящем царском смотре невест, о том, что Грязной совсем разлюбил Любашу, и даже о сильном инте-

⁵⁶ Либретто «Царской невесты» написано И. Ф. Тюменевым по сценарию композитора.



ресе к последней со стороны Бомелия! Здесь же — и два предсказания Грязного: о том, что быть Марфе царицей, и о том, что «Лыкову Ивашке не обходить кругом налож с Марфой!»⁵⁷. Содержательная плотность первой сцены, сразу же вовлекающая читателя в круговорот происходящих прямо сейчас событий, усилена редким для литературы того времени приемом: пьеса начинается как бы «с полуслова», с вопроса Гвоздева-Ростовского «Так хороша?... А кто она такая?» — словно занавес поднялся посреди *уже идущего* разговора.

Всё это в совокупности задает действию в пьесе ярко выраженную динамику, не ослабевающую и в последующих сценах. В семи явлениях I акта имеется только одно относительно развернутое высказывание, которое можно уподобить «лирическим моментам»⁵⁸, — у Любаши в заключительной сцене с Грязным. К нему можно добавить две песни — Любаши и Калиста. Но вторая из них, как и «приказка» Калиста, — часть затеянной братом Марфы насмешливо-издевательской игры с Елисеем Бомелием. Всё остальное — диалоги (полилоги), «полифонические» по сценическому решению. Действие в I акте развивается в одном пространстве (горница в доме Грязного), но по нескольким линиям одновременно: Грязной — Гвоздев-Ростовский, Грязной — Любаша, опричники во главе с Малютой — Лыков, Малюта — Любаша, Калист и опричники — Бомелий, Грязной — Бомелий и т. д. Совершенно иначе обстоит дело с развернутыми высказываниями персонажей в другой драме Мея, вполне сопоставимой с «Царской невестой» по жанру и драматургии, — «Псковитянке», еще больше их в «Сервилии».

Таким образом, драматургия «Царской невесты» Мея насыщена действием, протекающим на глазах зрителей (читателей) и полностью погруженным в *настоящее время*. Как отмечала Е. А. Ручьевская, реалистическая литература XIX века в крупных жанрах (включая драму) предполагала временную однонаправленность — кроме необходимых для построения сюжета переключений действия в иное время и в иную обстановку. «События развертывались во временной последовательности по их естественному ходу. Манипуляции со временем, уход в прошлое требовали мотивации, обозначенной в тексте. Это мог быть вставной

⁵⁷ Здесь и далее текст драмы Л. А. Мея «Царская невеста» цитируется по изданию: Мей Л. А. Полное собрание сочинений в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. СПб., 1887.

⁵⁸ «Ввиду этого в тексте Мея должны были быть сделаны известные добавления и изменения, дабы образовать более или менее долгие лирические моменты для арий и ансамблей», — так позднее Римский-Корсаков охарактеризовал работу над либретто. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М., 1980. С. 272.



рассказ, воспоминание, сон и тому подобное»⁵⁹. Иное — в опере Римского-Корсакова.

С самого начала главные герои оперы словно обращены в *прошлое*, огромную роль играет внесценическое время и пространство. О былом, печалься, вспоминает Григорий Грязной (словесный лейтмотив его арии — «Не тот я стал теперь, всё миновало!»). Его речитатив и ария заменили рассмотренную выше первую сцену драмы (востребован оказался лишь текст двух реплик Гвоздева-Ростовского).

С любовью и даже благоговением вспоминает об идеальном, почти сказочном житье у немцев Иван Лыков (ариозо во 2-й сцене I действия). Текст для ариозо также позаимствован из диалога — но не Лыкова с опричниками, а Марфы и Дуняши (пятое явление II акта драмы). «Любовную» тональность ариозо — Des-dur — можно истолковать как характеризующую исключительно Лыкова-жениха, его чувства к невесте, тем более что в Des-dur звучат также ключевые разделы обеих арий Марфы (во II и IV актах) и ее прощальная реплика. Но в таком ракурсе требует пояснения ситуационный контекст ариозо — Лыков рассказывает о Германии в окружении опричников во главе с Малютой Скуратовым. На наш взгляд, эта тональность (с семантикой любви = счастья) становится дополнительным средством создания на короткое время (ариозо длится около двух с половиной минут) идеального пространства, или лучше сказать — *иллюзии идеального мира*, в котором «иное всё, и люди, и земля», мира, резко контрастирующего «темной» атмосфере «Царской невесты». «Там хорошо» (фраза из ариозо Лыкова), нет ограничений ни для людей, ни для природы (уходящие головами в небо горы — овеященный символ свободы, конечно, не связанный историческими реалиями жизни в немецких землях второй половины XVI века).

То же идеальное единение человеческого и природного, равно стремящегося к свободе, — в арии Марфы из II действия (здесь словесный лейтмотив — «И жилося нам в зеленóm саду, и дышалось в нем нам привольно так»). Этот сад, в котором резвились два безгрешных существа, — несомненно, аллюзия на Райский сад, Эдем, но религиозная составляющая здесь почти не заметна. Акцент, как становится понятным далее, ставится на ином — трагичности утраченного рая, оставшегося в прошлом и более недостижимого.

⁵⁹ Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века. Саратов, 2019. С. 32.



«Рай» у каждого из героев оперы свой: для Грязного — это прежнее беззаботное житье с «лихими забавами» опричников (похищением девушек с последующим надругательством); для Любаши — счастливая совместная жизнь с таким человеком.

Воспоминания о былом продолжены в I акте Малютой — в конце 3-й сцены I действия (жутковатые подробности появления Любаши в Александровской слободе), и в ином ракурсе — в песне Любаши (4-я сцена). Хотя ситуационно песня — «на заказ» (по просьбе Малюты и опричников), по смыслу она является иносказанием. В скорбной песне Любаши счастливое прошлое вновь сталкивается с горьким настоящим, но острее, трагичнее, чем в арии Грязного: вынужденный отказ от любви («От сердечного друга отказалась»), от *прошлого* счастья уподобляется смерти в *настоящем* («Положи меня на кровать тесовую. Пелену набрось мне на груди белые, и скрести под ней руки помертвелые. В головах зажги свечи воску ярова...»).

Вся сюжетная линия Любаши — это отчаянная борьба за минувшее счастье, борьба, приводящая ее к гибели. В этом заключается типологическое родство ее с оперными образами брошенных жен и отвергнутых возлюбленных. В русской классической музыке это, прежде всего, Наташа и Княгиня в «Русалке» Даргомыжского, Марфа в «Хованщине» Мусоргского. Неслучайны и переклички с указанными операми в литературном тексте драмы, который при переработке приблизился к ним еще больше: «Ах, не нынче уж я заметила, что прошли они, красны дни мои» (в трио с Грязным и Бомелием из 5-й сцены I акта), «А давно ли было время, что меня любил мой милый, что Любашу он ласкал и нежил, что и дня не мог прожить он без нее»⁶⁰ и особенно «О, вспомни, вспомни, милый мой...»⁶¹ (в дуэте с Грязным из 6-й сцены). Радикальное отличие — в невозможных для героинь «Русалки» и «Хованщины» поступках, словно притягивающих смерть, направленных к своей и чужой гибели (Наташа и Княгиня — это жертвы, а Марфа — как и Любаша, смелая и сильная личность, — по своей природе *защитница*: недаром она не только защищает свою жизнь от удара ножа Андрея Хованского,

⁶⁰ Ср. в терцете Наташи, Князя и Мельника из I акта «Русалки»: «Ах, прошло то время, время золотое, как меня любил ты сердцем и душой. У тебя, бывало, мысли нет другой, нет других желаний, только быть со мной, нет иной отрады, как во мне одной!» В речитативе Княгини (№ 13, I действие): «А помню я, как был он женихом, он от меня на шаг не отлучался, с меня очей, бывало, не сводил!»

⁶¹ Ср. в песне Марфы из III акта «Хованщины»: «Вспомни, припомни, милый мой...»



от убийцы, посланного по приказу Василия Голицына, но и спасает Эмму, пытается спасти самого Андрея).

Если поступки Любаши в *настоящем*, по сути, направлены на то, чтобы вернуть *прошлое*, то образ Марфы — главной героини оперы — оказывается обращен в прошлое полностью. «Райские» воспоминания о детстве в Новгороде (во II действии) не остаются лишь штрихом к ее портрету. Ария становится смысловым и музыкальным центром характеристики Марфы. Появление этого музыкального материала в арии IV действия — не реминисценция и не «реприза» образа (как обычно считается); не сводится оно — с точки зрения единства интонационной характеристики — и к сквозному тематизму. Финальная ария — своего рода трагическое возвращение, даже бегство в спасительное прошлое. Здесь и смыкаются два идеальных мира — «немецких» воспоминаний Лыкова и детских Марфы: «Взгляни, вон там, над головой, простерлось небо, как шатер... В краях чужих, в чужих землях такое ль небо, как у нас?» Никаких сюжетных связей между этими мирами быть не может — тем важнее связь внутренняя, осуществленная музыкальными и литературными средствами. В финальных видениях Марфы обнажается истинный смысл детских воспоминаний: мир прошлого настолько идеален, закончен, завершен в полноте пережитого счастья, что его невозможно повторить или продолжить — *такого* уже не будет.

Возможно, именно в этом кроется разгадка удивительной, с точки зрения традиционной оперной драматургии, *неполноты настоящего* в «Царской невесте». В условиях достаточного для раскрытия любовной линии сюжетного пространства и времени (во II и III актах значительная часть событий разворачивается в камерном пространстве — доме Собакиных) в опере, в сравнении с текстом драмы, исключены почти все разговоры действующих лиц о любви Лыкова и Марфы, *нет ни одного любовного дуэта героев*. Более того — единственная любовная ария Лыкова (в 3-й сцене III действия) звучит в отсутствие Марфы, находящейся буквально рядом, за стеной горницы. Стоит добавить, что сама эта ария появилась в составе оперы уже после постановки «Царской невесты», в самом конце 1899 года — по просьбе исполнителя партии Лыкова в театре С. И. Мамонтова А. В. Секар-Рожанского. Хотя Римский-Корсаков и согласился с мнением певца о «слишком неуместной краткости и незаконченности партии Лыкова»⁶², всё же опера как законченное драматургическое целое полностью удовлетворяла композитора и до и во время премьеры, о чем свидетельствует целый ряд его «писем

⁶² Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. С. 280.



о „Царской невесте“», написанных в то время (Н. Н. Римской-Корсаковой, В. И. Бельскому и другим). «Краткость» характеристики Лыкова вполне согласуется с драматургической логикой оперы. В «Царской невесте» нет и как таковой любовной сцены — с излиянием чувств, взаимными признаниями и т. п. Во всех эпизодах, связанных с Иваном и Марфой и с готовящейся свадьбой, они появляются только как участники диалогических сцен или ансамблей.

Напомним, что любовные сцены с участием главных героев были практически обязательными⁶³ в ту эпоху и вводились даже в те сюжеты, где изначально их не было. В «Царской невесте» герои вообще ни разу не остаются наедине (только в воспоминаниях о детстве и в бреду Марфы). Приведем выразительный пример: в 3-й сцене II акта весь момент встречи (первой в опере!) Лыкова и Марфы укладывается в две фразы⁶⁴, после чего сразу же начинается квартет. Первые шестнадцать тактов он еще разворачивается «дуэтно», по парам голосов (Собакин — Дуняша, Лыков — Марфа), а далее это уже единое музыкальное целое. Именно в квартетной части прозвучат слова Марфы о любви, прямо обращенные к Лыкову («Как любить, ласкать стану я тебя...»), подхваченные в его партии. Но подхватываются они только в музыке, с иным текстом — то есть классический любовный дуэт с параллелизмом мелодии и текста так и не состоится⁶⁵.

Если *прошлое* в «Царской невесте» прекрасно и наполнено ярчайшими образами и переживаниями (то есть внутренней динамикой), то *настоящее* — парадоксально статично: вся внешняя событийная часть пьесы (за исключением посещения Любашей Бомелия) в опере как бы отодвинута за рамки драмы, не показана зрителю. Этому, отчасти, есть объяснение: неопределенность и нависшая над Марфой угроза в связи с царским смотром невест во многом провоцируют состояние ожидания для всех героев оперы. Происходящее *вовне* вторгается в замкнутые пространства, в которых разворачивается драма (дом Грязного, дом Собакиных, царский терем), вместе с гостями — вестниками событий. Здесь уместно вспомнить об одном эпизоде истории создания «Царской невесты». Из воспоминаний И. Ф. Тюменева известно, что им и композитором была написана еще одна сцена (в окончательном варианте

⁶³ Можно вспомнить и о появлении любовной сцены Самозванца с Мариной Мнишек во второй редакции «Бориса Годунова», созданной Мусоргским после отвергнутой театром первой редакции («оперы без любви»).

⁶⁴ «Лыков (с поклоном): „Здравствуй, Марфа Васильевна!“ Марфа (кланяется): „Иван Сергеич! (Стыдливо.) Жених свою невесту забывает, вчера весь день и глаз не показал...“»

⁶⁵ Идея дуэта согласия парадоксально завершается в упомянутой выше арии Лыкова из III акта — здесь прозвучат так и не сказанные в квартете ответные слова: «Стану тебя я и холить, и нежить, стану лелеять...»



выпущенная) — царских смотров невест. Если сравнить эту сцену с остальными в опере, она окажется едва ли не самой насыщенной действием. Даже в виде рассказа Домны Сабуровой сцена смотров в пьесе и в опере производит сильное впечатление необычайной динамикой, *зримостью* описываемых событий (по-видимому, эти качества внесценического времени и пространства стали для композитора первичным импульсом к переводу рассказа в сценическое действие).

Так почему же Римский-Корсаков в итоге отказался от этой сцены? Объяснения в переписке, в воспоминаниях композитора и либреттиста нет, но можно предположить, что одной из причин стало решение все-таки не выводить в опере Ивана Грозного в качестве действующего лица⁶⁶. Другая, не менее важная причина отказа могла лежать в иной плоскости. Сцена смотров действительно очень интересна, таковой она остается даже в «пересказе» Сабуровой. Но активное сценическое действие с участием героев оперы внесло бы в драматургию оперы противоречие, нарушило бы перевес *прошлого* над *настоящим*, *внутреннего* над *внешним*.

Внешняя статика (сценического действия персонажей) соотносится с определенной статичностью в музыкальной драматургии оперы, точнее — с закругленностью, замкнутостью их музыкальных характеристик. Это касается, главным образом, Марфы и Лыкова, но отчасти справедливо и для другой пары главных персонажей — Любаши и Грязного (в последнем случае важнейшую роль играет *неизменяемый* лейтмотив по звукам уменьшенного септаккорда, сопровождающий героя от первого до последнего высказывания). Отметим замкнутость музыкального образа Марфы, интонационное единство всех ее сольных высказываний, а также «круговой» рисунок *абсолютно всех* ее тем.

Показательна в этом отношении вставная ария Лыкова из третьего действия. Перед композитором, как и либреттистом, стояла задача максимально органично встроить новое развернутое высказывание в уже законченное музыкально-драматургическое целое. Поэтому вставной номер можно рассматривать как концентрированное выражение драматургической логики «Царской невесты». Ария отмечена подчеркнуто идиллическим характером, внутренней устойчивостью (несмотря на омрачение в середине) и закругленностью. Эффект этот достигается различными способами — в первую очередь, благодаря репризе в литературном тексте и музыке и повторяющейся «круговой» формуле вступления, чей материал пронизывает всю арию, замыкая ее разделы и всю трехчастную форму.

⁶⁶ Отголоском первоначальной идеи можно считать краткое появление Грозного (без слов) в начале 3-й сцены II акта оперы.



И с психологической, и с музыкальной стороны характеристика Лыкова остается, в сущности, ничем не замутненной и не потревоженной⁶⁷. После рокового известия Малюты «семейный» III акт завершается, как и II акт «Хованщины», немой сценой; больше в опере Лыков не появляется.

Подведем итоги. Воспоминания о счастье, оставшемся в прошлом, весьма часто встречаются в операх (не только драматических) и призваны играть важную роль в характеристике персонажей. Особенность «Царской невесты» — в их целенаправленном отборе в литературном первоисточнике и трансформации в определенном ключе, придании им ведущей роли в драматургии.

Римский-Корсаков укрупняет, делает выпуклыми фрагменты, которые в драме Мей «тонут» в событийном потоке. За счет сокращения эпизодов, вносящих действенное начало и отражающих настоящее время, воспоминания и связанный с ними идеальный план становятся в драматургии оперы отчетливой сквозной линией. Происходит, по выражению Е. А. Ручьевской, «актуализация прошедшего времени»⁶⁸: тогда оказывается даже ярче *теперь* по силе переживания, интенсивности эмоций. Более того, Римский-Корсаков увеличивает драматургическую нагрузку на такие сцены, делая их опорными в трех актах из четырех и в опере в целом.

Невозможность *будущего* для героев оперы имеет разные причины, но объединяет их именно это. Настоящее (и ближайшее будущее) — словно покрыто мрачной тенью, которую почувствовать в опере можно несравненно отчетливее, чем в драме. Связано ли такое драматургическое решение с тем фактом, что и у реальных исторических фигур, ставших прообразами героев пьесы и оперы, будущего не было, что большинство из них погибло в интервале менее полутора лет от времени событий драмы⁶⁹?

В «Примечаниях» к драме Мей, опираясь на «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина, сообщает только о казни Григория Грязного, Михаила Матвеевича Лыкова (в пьесе — дядя Ивана) и его

⁶⁷ Хотя в третьем акте и звучит реплика Собакина, обращенная к Лыкову: «Ведь я же говорил тебе: не надо заранее тужить и горевать», этих эмоций в партии Лыкова нет. Звучащие ранее две его фразы — «А сердце чувствует: быть беде» и «Мне без нее прожить не долго» — элегического характера и проходят почти незаметными в большой ансамблевой сцене с Собакиным и Грязным.

⁶⁸ Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века. С. 33.

⁶⁹ Вслед за Н. М. Карамзиным, Мей (а за ним и Римский-Корсаков) ошибочно относит события, связанные с женитьбой Ивана Грозного на Марфе Собакиной, к осени 1572 года. В действительности они произошли в конце октября — первых числах ноября 1571 года.



юного «ближнего сродника» (выведен в пьесе под именем Ивана Лыкова)⁷⁰. В самой же «Истории» (ее IX томе, на который опирался Мей) рассказывается и о других казнях по приказу царя — князя Ивана Гвоздева-Ростовского, ближайших родственников Марфы (включая Калиста), сожжении заживо Елисея Бомелия и последовавшей после смерти Марфы Собакиной гибели Малюты Скуратова. Из других исторических источников известно о судьбе Евдокии Сабуровой (Дуняши): через год после свадьбы с царевичем Иоанном, сыгранной спустя шесть дней после свадьбы Ивана Грозного с Марфой Собакиной, она была насильственно пострижена в монастырь, где и провела остаток жизни. После смерти дочери вынужден был постричься в монахи и Василий Собакин.

Глубокое знание истории, как и само *историческое время*, конечно, может оказать сильное воздействие не только на образы персонажей, но и на всю концепцию оперы — ярчайшим примером здесь служит «Хованщина» Мусоргского. Документальных данных о том, что Римский-Корсаков или его либреттист, Илья Тюменев, специально интересовались судьбой исторических прообразов героев драмы Мея, нет. Но в любом случае неизменным остается то, что трансформация ее литературного текста была направлена в сторону сужения поля действия *настоящего* в пользу *прошлого*, выдвижения на первый план замкнутых психических состояний (психологического времени), сведения к минимуму внешнего плана событий. Впервые в русской опере *ретроспекция* стала важнейшим фактором драматургии, определившим не только соотношение статики и динамики, но и, в значительной степени, характер музыкального воплощения главных героев драмы.

А. А. Логунова

АРИЯ-РОНДÓ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ КОНЦА XVIII ВЕКА

Если в начале XVIII века важнейшим завоеванием арии в отношении формы стала пришедшая на смену строфической форма *da capo*, то к концу столетия актуальными становятся незамкнутые формы, способные передать развитие чувства. С одной стороны, преобразование формы *da capo* и ее разновидности с сокращенной репризой (*dal segno*)

⁷⁰ Мей Л. А. Полное собрание сочинений в 5 т. Т. 4. Драматические произведения. С. 81, 83–84.



проходило под усиливающимся влиянием *сонатной логики*, с другой, свою роль сыграло проникновение в серьезную оперу элементов комических жанров. Обе тенденции нашли преломление в оперном рондо. Распространение формы рондо в опере началось с французской комической оперы, а ранние образцы итальянских арий такого рода появлялись на протяжении 1760–1770-х годов в операх И. К. Баха, Галуппи, Пиччини и Траэтты.

Популярность рондо в серьезной опере началась с исключительной в этом типе оперного жанра арии “*Che farò senza Euridice?*” («Потерял я Эвридику») из III акта «Орфея и Эвридики» Глюка, которая доказала возможность воплощения драматических ситуаций с привлечением формы рондо. В арии выстраивается пятичастное рондо **АВАСА'**⁷¹ с песенным рефреном и более декламационными эпизодами. При этом уже у Глюка проявляется свобода, которая ранее была невозможна в инструментальном рондо. Не только декламационность, но и раскрепощение темпа с неожиданными его колебаниями определяют облик эпизодов, благодаря чему достигается свободное смешение планов обобщения и непосредственности, обусловленных тонкой психологической мотивацией. Светлая мелодия и танцевальная размеренность рефрена, генетически связанная с рондо как жанром вокально-хореографического происхождения, станут определяющими для оперных рондо и в дальнейшем⁷².

В опере Моцарта «Король-пастух» (1775) форму пятичастного рондо имеет ария Аминты из II акта. Психологическим обоснованием избранной формы являются уверения влюбленного юноши-«пастуха» в искренности своего чувства к Элизе. Эпизоды не контрастируют, а сохраняют или оттеняют (второй эпизод) умиротворенное настроение, которое царит в рефрене, тематическая близость эпизодов провоцирует на восприятие формы как двойной трехчастной. В целом же образуется ясная структура **АВAB'A'**⁷³ с небольшим расширением в последнем проведении рефрена-коды⁷³.

⁷¹ В буквенных схемах знак штриха означает варьированный повтор; знак цифры — структурно измененный повтор; строчные буквы — сокращенный повтор; знак стрелки — сопряжение разделов.

⁷² Пятичастные рондо композиторов следующего после Глюка поколения — например, из опер «Дализо и Дельмита» (1776) Сальери и «Андромеды» (1774) Паизиелло — отличаются от рондо Глюка наличием коды-кульминации. См.: Rice J. A. Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago, 1998. P. 248.

⁷³ Г. Аберт отмечает в этом рондо, включенном в юношескую оперу Моцарта по образцу И. К. Баха и Пиччини, «подлинно моцартовское сочетание пламенности и чарующей мечтательности». Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 1. Ч. 1. М., 1978. С. 301.



В отличие от рондо Аминты, в арии Фигаро из «Свадьбы Фигаро» “Non più andrai” («Мальчик резвый») — рондо с двумя самостоятельными эпизодами. В крупном плане образуется структура **ABACAS'** = Coda. Обоснованию многоразовой репризной структуры рондо здесь «подыгрывает» ситуация наставлений юному повесе. В сцене присутствует и насмешка прагматичного Фигаро над восторженностью Керубино, что проявляется в пародийном напоминании фразовой структуры и ритмического остова (с пунктиром) основной темы арии Керубино “Non so più cosa son” («Рассказать, объяснить не могу я») в рефрене арии Фигаро. Музыкальный материал второго эпизода оказывается настолько ярким, что его повторное проведение в конце арии ретроспективно берет на себя функцию рефрена. Это позволяет рассматривать форму арии как рондо с «переходящим рефреном»⁷⁴. По замечанию В. Цуккермана, подобное преобразование формы «прямо вытекает из смысла арии, которая рисует будущую карьеру, ожидающую Керубино-офицера». Однако для такого решения есть и другая, музыкально-драматургическая причина: ария Фигаро — последний номер I акта. Музыкальное действие в опере XVIII века обычно завершается кульминационной точкой, и материал второго эпизода гораздо больше соответствует функции заключения.

Необычна психологическая мотивировка рондальной структуры арии Эльвиры “Mi tradi quel'alma ingrata” («Он принес одно лишь несчастье») из II акта венской редакции «Дон Жуана» (1788). Здесь нет прямых связей ни с комическим, ни с пасторально-идиллическим жанровым наклоном. Напористая ария Эльвиры, чье неразделенное чувство подобно неотвязной мысли, очень цельна по музыкальному материалу: волнообразные фигуры определяют мелодический рельеф рефрена и эпизодов, захватывая и вокальную, и оркестровую партии. Свойственное вокальным формам венского классицизма тональное соотношение первых двух разделов арии как двух сфер (главной и побочной партий) подтверждается их тональным подчинением в репризном разделе, хотя и без точного воспроизведения музыкального материала первого раздела в основной тональности, но с повторением текста. Введение этого эпизода нарушает характерную для классического пятичастного рондо тематическую замкнутость. И всё же трехкратное проведение материала первого раздела в основной тональности и с начальным текстом позволяет

⁷⁴ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М., 1984. С. 97.



говорить о принадлежности арии Эльвиры не столько к сонатному типу, сколько к типу рондо по структуре, но не по характеру музыки, слишком беспокойному, почти стихийному.

Ни ария Фигаро, ни ария Эльвиры, так же как еще один образец формы рондо — ария Осмина «*Ha! wie will ich triumphieren*» («О, как радоваться буду») из III акта «Похищения из сераля», не обозначены Моцартом как рондо. В то же время подобное обозначение можно встретить в ариях, структура которых существенно отличается от типа **АВАСА**⁷⁵. В самом общем плане форму подобных арий можно определить как *сложную двухчастную*. В XVIII веке обозначения “rondo”, “rondò”, “rondeau”, “rondeaux”, “rondieaux” использовались свободно для обоих типов рондо. В современном музыкознании для обозначения арии XVIII века принято использовать термин **rondò**⁷⁶. Прообразы такой структуры исследователи видят, с одной стороны, в двухчастных ариях комических опер, с другой — в усеченном варианте рефренного рондо, в котором финальный рефрен опущен, а разделы даны в темповом контрасте⁷⁷. Повторы тем внутри каждого раздела позволяли певцам вводить виртуозные украшения⁷⁸. Текст такой рондо-арии, представляющий собой два или три четверостишия, как правило, отражал страдания несчастного влюбленного либо заключал в себе призыв к любви.

Одним из первых рондо-арии ввел в свои оперы Дж. Сартти. В опере «Юлий Сабин» (1781) так обозначены арии римского военачальника

⁷⁵ Феномен двух рондо был осознан уже в XVIII веке. Композитор и теоретик В. Манфредини в работе «В защиту современной музыки» (“*Difesa della musica moderna*”, 1785 или 1788) дает определение новому типу арий: «Не все эти арии, в чем-то похожие на Rondò, являются истинными Rondò; но это большие и возвышенные арии, которые содержат два мотива (или темы), один протяжный, а другой оживленный, скерцозный (*spiritoso*), возникающие только по два раза. Эти арии несомненно лучше, чем старые арии *cantabile*, потому что они более естественные, правдивые и экспрессивные». Цит. по: Hertz D. *Mozart's Operas*. Oakland, California, 1990. P. 306.

⁷⁶ В отечественную науку понятие вошло только в 2000-х (См.: Луцкер П. В., Сусидко И. И. Моцарт и его время. М., 2008). Русскоязычный вариант термина еще не утвердился: в указанной монографии при первом появлении он значится как «рондо-ария» (Луцкер П. В., Сусидко И. И. Цит. соч. С. 534), однако при следующем упоминании появляется форма с другим диакритическим знаком (грависом) — «рондò» (Там же. С. 344–346). В монографии Д. А. Нагиной используется вариант «ария-rondò» (См.: Нагина Д. А. Концертные арии В. А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М., 2015. С. 76). В настоящем издании принято написание кириллицей с ударением (акутом) — «рондó» (ария-рондó, рондó-ария).

⁷⁷ Так называемое «усеченное рондо» — форма, излюбленная неаполитанским поэтом Саверио Маттеи за то, что в ней сохраняется последовательность стихов. См.: *McClymonds M. P. 18th century aria* // *The New Grove Dictionary of music and musicians*: in 29 volumes. V. 1. N. Y., 2001. P. 893.

⁷⁸ См.: Hertz D. *Mozart's Operas*. P. 307.



Юлия Сабина (III акт, сцена 5) и его жены Эппонины (II акт, сцена 3). В рондо Эппонины необычна поэтическая форма текста, представляющая собой одну строфу из шести строк, так что весь текст повторяется в быстрой части. Структура текста *abac abac* соответствует музыкальной структуре **ABAC** → **D** (*Allegro assai*). Рефреном служит весьма детализированная, даже изысканная тема размеренно-танцевального характера. Гавотообразный мелодический тип — проявление французского влияния⁷⁹ — является в данном случае самой заметной точкой соприкосновения с ариями в форме рондо, начиная с «Орфея и Эвридики» Глюка. Второй раздел медленной части (**B**) представляет «сферу побочной». После повторения рефрена Сартти вводит еще один раздел (**C**), выполняющий функцию связки, подготавливающей *Allegro* (**D**). Тема раздела **D** интонационно связана с рефреном медленной части. Несмотря на большое количество текста, мелодически безыскусный и гармонически статичный раздел **D** воспринимается как кода.

Рондо Юлия Сабина, переходящее в дуэт с Эппониной, звучит перед финалом оперы, являясь частью кульминационной в драматургическом плане сцены прощания Юлия с женой. Сартти свободно перекраивает поэтический текст, состоящий из двух четверостиший: раздел **A** основан на первом катрене и двух первых стихах второго катрена. Как и в рондо Эппонины, весь текст (в данном случае, два четверостишия) используется в быстрой части арии. В отличие от рондо Эппонины, в рондо Сабина более сложно устроена быстрая часть. Структура арии может быть выражена схемой: **ABA'** → **DEDGD**. Если в предыдущей арии за рефрен условно можно было принять раздел **A** (учитывая его интонационную связь с быстрой частью), то здесь более заметно рефренная форма выявляется именно в *Allegro*. В результате возникает смещение смысловых акцентов — от слов прощания к нетерпеливому ожиданию окончания страданий. Рефрен (раздел **D**) интонационно связан с материалом среднего раздела медленной части (нисходящее движение из затакта), и в обеих частях основная тема имеет присущий гавоту полутактовый затакт.

У Моцарта подобная двухчастная ария обнаруживается в «Похищении из сераля», хотя композитор еще не обозначает ее как рондо. Действительно, в арии Бельмонта из II акта (№ 15) вторая часть недостаточно весома. Первая часть, *Adagio*, по количеству тактов в два раза превосходит быструю (54:24), которая представляет собой *Allegretto* в трехдольном размере с легким танцевальным оттенком. В то же время основная

⁷⁹ См.: Аберт Г. В. А. Моцарт. Кн. 1. Ч. 1. С. 274.



тема *Adagio* отвечает всем признакам рондо — и светлым характером напевной мелодии, и ритмической организацией. Тональные отношения между разделами медленной части подобны сонатным, однако текст второй строфы возвращается на новом музыкальном материале, который несет заключительную функцию.

Обращает на себя внимание большая роль деревянных духовых в оркестровом решении — так, тема *Allegretto* излагается только у духовых (кларнеты, фаготы и валторны). В целом, сопоставление струнного ансамбля, ансамбля кларнетов с фаготами и голоса позволяет говорить о концертности. Здесь, как и в некоторых более поздних ариях, ритм гавота в рефрене выступает как образ галантной эпохи, своеобразный «этикетный» элемент, в то время как эпизоды, где метрический тип распева уступает ариозно-декламационному, воспринимаются как высвобождение чувства. На словах, с которыми Бельмонт обращается к Констанце, Моцарт вводит драматургически значимую в этой опере секстовую интонацию — и секстовый мотив выступает как скрытый целомудренной рукой автора знак любви, а галантный образ рефрена оттеняет непосредственное проявление чувства.

В 1783 году Моцарт пишет концертную арию “*Ah, non sai qual pena sia*” («Ах, ты не знаешь, какая мука») К 416⁸⁰, форма которой представляется промежуточной между классическим рондо и рондо. В этой арии не только возникает дополнительный раздел, связывающий медленную часть с быстрой, но также в быстрой части возвращается текст и музыка раздела **A** в первоначальном темпе: **ABAC** → **DEA'D**.

Ария Бельмонта по своей структуре предвосхищает арию Феррандо “*Ah! Io veggio quell'anima bella*” («В безотрадных моих сновиденьях») из II акта оперы «Так поступают все» (1790), также не имеющую авторского обозначения рондо. Первая часть, написанная в сонатной форме без разработки, как и в арии Бельмонта, значительно (в три раза) превосходит по размерам вторую. При этом темповый контраст сглажен

⁸⁰ Подробнее об истории создания, исполнения и происхождения текста см.: Нагина Д. А. Концертные арии В. А. Моцарта и вокальное искусство его времени. С. 74–75. Ария на текст из либретто Г. Сертора «Земира» (для оперы П. Анфосси) была исполнена на торжественном концерте 11 января 1783 года, а 23 марта 1783 года — на концерте-академии Моцарта в Бургтеатре в присутствии Иосифа II. В письме к отцу от 29 марта 1783 года Моцарт сообщал: «Ланге пела мое новое рондо» (Цит. по: Нагина Д. А. Цит. соч. С. 75). Как отмечает Нагина, форма используется также в “*Vorrei spiegarvi, oh Dio!*” («Я объяснить хочу, о Боже!») KV 418 и “*Per pietà, non ricercate*” («Из сострадания не волнуйте») KV 420 — вставных ариях для оперы Анфосси «Нескромный любопытный» (Там же. С. 76).



(Alegretto – Allegro), а очередное проведение темы рефрена в Allegro позволяет воспринимать этот раздел как коду. Драматургическую функцию коды усиливают духовые. Кларнеты впервые появляются в репризе раздела **A**, чуть позже к ним присоединяются фаготы, затем трубы. Наконец, в Allegro тема рефрена проводится только в инструментальном звучании — в октавном унисоне кларнетов, скрипок и фаготов, сопровождаемая «золотым ходом валторн» у труб. При этом тема динамизирована — ключевая фраза будто «закольцовывается», повторяясь трижды без остановки: так возрастает настойчивость Феррандо-Сэмпоньо.

Ария Феррандо связана с арией Бельмонта не только подобием структуры. В каком-то смысле перекликаются сами оперы, подобно тезису и антитезису. Коллизия верности в любви возвращается почти десять лет спустя. Как отмечает в лекциях В. П. Широкова, в «Так поступают все» «бродят тени Констанцы и Бельмонта». Неслучайно в начале быстрой части арии Феррандо звучит уже знакомый секстовый мотив на тех же звуках.

Ария Графини “Dove sono” («Где вы ныне») из III акта «Свадьбы Фигаро» первоначально значилась как «рондó», но затем в автографе название было стерто и заменено на «арию». Причина кроется в том, что Сюзанну пела примадонна венской оперы Нэнси Стораче, которой по статусу полагалось исполнить рондó в качестве своей заключительной арии. Однако Моцарт заменил предполагаемое рондó на более прозрачную по структуре арию “Deh vieni, non tardar” («Приди, мой милый друг»). Получилось, что главная прима осталась без эффектного сольного выступления, в то время как у другой солистки — исполнительницы партии Графини — рондó было. Таким образом, сохранить мирные отношения в труппе можно было только одним способом — хотя бы в партитуре не называя арию Графини рондó⁸¹.

Еще одним образцом подразумеваемого рондó является ария Донны Анны “Non mi dir, bell'idol mio” («Нет, жестокой, милый друг мой, ты меня не называй») из II акта «Дон Жуана»⁸². Не отвечая всем формальным признакам рондó, по глубине эмоционального содержания и драматургической ситуации (исполняет трагическая героиня незадолго до финала оперы) ария соответствует этому статусу. Общая структура арии — **ABac** → **D**. Первая из двух поэтических строф соответству-

⁸¹ Heartz D. Mozart's Operas. С. 152.

⁸² В XVIII веке двухтемповая ария могла получать статус «рондó» только исходя из содержания. См.: Neville D. Rondò // The New Grove Dictionary of music and musicians: in 29 volumes. V. 21. New York, 2001. P. 656.



ет разделу **A** медленной части, для раздела **B** используется только половина второго четверостишия, вторые две строки являются основой для быстрой части арии. Традиционные тонико-доминантовые соотношения разделов медленной части придают ей очертания старосонатной формы. Раздел **B**, выполняющий роль побочной партии, отделен от первой темы темброво (соло духовых — флейты, кларнеты, фаготы, которые словно «раздвигают» звуковое пространство после насыщенного «пения» струнных). Введение раздела «с» с его минорной краской и гармонией уменьшенного септаккорда драматизирует форму, образуя связку-предыкт к быстрой части. Здесь нет и традиционного «гавотного» полутактового затакта, однако размеренный и напевный характер первой темы вкупе с основной тональностью соответствует традиционной для рондо образности.

Одной из первых двухтемповых арий, обозначенных в клавире как рондо, можно считать арию Идаманта “Non temer, amato bene” («Не страшись, возлюбленная») в венской редакции «Идоменей» (1786) со сложной структурой (**ABac** → **DGDED**). Свободное обращение с текстом заметно уже в медленной части: реприза первой строфы сокращена и музыкально, и поэтически (до двух стихов), вторые два стиха — новые, сам раздел представляет собой связку. Быстрая часть образует законченную форму одностемпового рондо с типичной «гавотной» ритмической организацией рефрена. Примечательно, что сам рефрен написан в репризной форме. Второе проведение рефрена сокращено, зато третье имеет дополнение-код. Связь с медленной частью осуществляется в эпизодах за счет повторения текста из первой и второй строф, а также благодаря интонационному родству тем.

Интересно сравнить арию Идаманта с концертной рондо-арией KV 505⁸³, созданной несколько месяцев спустя (в апреле 1786 года) на тот же текст. Как и в рондо Идаманта, в концертной арии характерный затакт содержит только рефрен быстрой части. Тема медленной начинается с сильной доли. В арии много связующих построений. Форма медленной части почти такая же, как и в арии Идаманта; в быстрой части отсутствует второй рефрен, при этом в вербальном тексте трижды возникают реминисценции из первых строф. Возвращение первых строк, соответ-

⁸³ Ария с концертирующим клавиром была написана для Нэнси Стораче — согласно авторскому указанию в автографе партитуры: “Für M^{selle} Storace und mich”. Цит. по: Нагина Д. А. Цит. соч. С. 136–137.



ствующих рефрену медленной части, не внося конкретных мотивных переключек, лишь напоминает о его ритме.

Следующим по времени образцом моцартовской арии, имеющей «официальный» титул рондо́, является ария Фьордилиджи “*Per pietà, ben mio, perdona*” («Я твоя, мой друг далекий») из II акта «Так поступают все» — пример разработанного двухтемпового рондо́, в котором обе части содержат внутренние репризы. Кроме того, быструю часть венчает развернутое заключение на новом материале. Общая структура — **ABA** → **CDCE**. Первые две из трех поэтических строф образуют медленный раздел арии, но в быстрой части вновь используется текст первой строфы. Тема рефрена быстрой части предвосхищает темы из «Милосердия Тита». Одна из важных возможностей формы двухтемпового рондо́ — показ нарастающего чувства, что особенно характерно для рондо́ Фьордилиджи. Ради этого темповый контраст частей сглажен (не *Allegro*, а *Allegro moderato* в быстрой части), а тема нового рефрена начинает звучать мягко и воздушно благодаря многочисленным паузам. По сравнению с арией Донны Анны, здесь расширена зона солирующих духовых. Наряду с кларнетами и фаготами, большая роль отведена флейтам и, особенно, валторнам, вплоть до того, что в отдельных эпизодах голос звучит в сопровождении двух валторн (второе проведение раздела **A**). Крайне дифференцированная, разработанная оркестровка сообщает музыке особое эмоциональное богатство.

Дважды рондо́-арии звучат в опере «Милосердие Тита» (1791): это арии Секста (II акт, № 19) и Вителлии (II акт, № 23). Общая структура рондо́ Секста отражает схема **ABA** → **CDGD CD**. Тональность (A-dur) и мелодический рисунок основной темы медленной части отдаленно напоминает рондо́ Сабина, с которым арию Секста связывает и сюжетная ситуация: Секст приговорен к казни и перед неминуемой смертью предается светлым воспоминаниям. О мелодическом родстве основных тем быстрых частей рондо́ из «Милосердия Тита» с рондо́ из «Так поступают все» речь шла выше: объединяет темы нисходящая интонация полутактового затакта. В быстрой части примечательны резкие контрасты со смелыми тональными сдвигами в патетических эпизодах. Третий раздел быстрой части синтезирует материал и среднего раздела медленной части, и первого раздела быстрой. Интерес представляет и заключительная реприза рефрена, тема которого накладывается на окончание предыдущего раздела у флейт, фаготов и скрипок, что напоминает начало быстрой части в арии Феррандо.



В арии Вителлии также выявлен контраст желаемого и действительного. Безмятежность медленной части передает радость любви, которая еще недавно была так возможна; в быстрой части происходит осознание неминуемого горя — скорой потери возлюбленного. В крупном плане структура арии следующая: **ABA** → **CDED**. Быстрая часть очень гибка и обильна по тематизму, а обширный заключительный раздел, в котором возвращается весь текст первых двух строф, вбирает в себя как предшествующий, так и новый тематизм. Отличительная особенность рондо — жанровое происхождение первой части, написанной в трехдольном метре. В рефрене быстрой части используется традиционная для рондо ритмическая формула с полутактовым затактом. Наличие концертирующих инструментов можно считать одной из характерных черт арии-рондо⁸⁴. Если в арии Идаманта солировала скрипка, в рондо Фьордилиджи — различные духовые, то в рондо Вителлии концертирующий принцип достигает своего апогея в виртуозной партии солирующего бассетгорна.

Обобщим краткий обзор арий-рондо в опере конца XVIII века: при всем разнообразии структурных решений, можно условно выделить два типа формы, которые оказались представлены еще в «Юлие Сабине» Сарти. В первом случае рефренная структура образуется в медленной части, быстрая же более однородна и выполняет функцию развернутой коды, как в ариях Эппонины, Бельмонта, Графини, Феррандо. Во втором — рефренная форма возникает в быстрой части (арии Сабина, Фьордилиджи, Секста, Вителлии).

Следует отметить, что ария-рондо является не только и не столько формой, как это было с арией *da capo*. Скорее она представляет собой особый формо-жанр, принадлежность к которому определяется целым рядом условий: положением сцены в общей драматургии оперы, чисто музыкальной структурой и образным строем. Как правило, герой исполняет рондо в кульминационный момент драмы, когда положение кажется безнадежным. При этом характер музыки, особенно в медленных частях, отличается особой мягкостью, светом и умиротворением — как последний привет любви перед неминуемой разлукой. С формальной стороны, признаком рондо в крупном плане является двухтемповая структура, полирепризность хотя бы в одной из двух частей, текстовые и мелодические реминисценции из медленной части в быстрой, наконец — особая ритмическая организация рефрена. Форма может рассматриваться и как род контрастно-составной (под такое определение чаще попадает

⁸⁴ Hertz D. Op. cit. P. 59.



последовательность «речитатив – ария»⁸⁵). Возможно и определение ее как сложной двухчастной формы, имеющей широкий спектр применения, и прежде всего в тех случаях, когда вторая часть может быть обоснована внемузыкальными (сценическими или текстовыми) условиями⁸⁶.

Значение арии-рондо в опере конца XVIII века заключается в следующем:

1. Нерепризная форма двухтемповой арии с ощутимым влиянием сонатной логики не просто обеспечивает преобразование аффекта, но позволяет музыкально убедительно показать становление эмоции, движение по «восходящей» линии. Таким образом, ария рондо дает широкие возможности для гибкой передачи психологического содержания сцены.

2. Масштаб арии, «законченность» формы (благодаря утверждающему заключению в быстром темпе), запоминающийся в силу полирепризности тематизм, разнообразие вокальной партии, а также яркая оркестровка (вплоть до включения облигатных инструментов) сообщают рондо черты концертности. Благодаря этому ария-рондо обретает репрезентативную функцию, являясь «показательным» выступлением солиста.

А. А. Логунова

«ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ФИНАЛ»

В ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ КОНЦА XVIII — НАЧАЛА XIX ВЕКА

В итальянской опере XVIII–XIX веков можно выделить два типа финала — заключительный (*finale ultimo*) и внутренний (финал любого акта, кроме последнего), именуемый центральным (*finale centrale*). К началу XIX века именно центральный финал — кульминационная массовая сцена, в которой сталкиваются противоборствующие силы — становится более строго регламентированной композиционной единицей оперы.

Финал акта как обобщающая ансамблевая сцена формируется прежде всего в комическом жанре. В итальянской комической опере место замкнутых трехчастных арий занимают арии безрепризные, передающие стремительное развитие чувства через ускорение темпа. Идея развития, становления ведет к возрастанию роли вывода, причем на разных уровнях — от отдельной арии до оперы в целом. В крупном масштабе такой функцией наделяются ансамблевые сцены в конце актов. Уже в комедии

⁸⁵ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. С. 355.

⁸⁶ Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. С. 89.



Винчи «Девушки на галере» (*“Li Zite ‘ngalera”*, 1722) II акт завершается квартетом, предваряемым ремаркой *“siegue il finale”* («следует финал») — свидетельство того, что ансамбль осознается как финал действия⁸⁷.

Утверждение большой ансамблевой сцены в финалах актов происходит в либретто Гольдони, начиная с «Аркадии на Бренте» (*“L’Arcadia in Brenta”*, 1749), ознаменовавшей начало долгого совместного творчества с Галуппи. Еще на этапе развития оперы *buffa* важный вклад был осуществлен также Логрошино, разрабатывавшим два типа финала — «сквозной, построенный на одном тематическом материале, и цепной, состоящий из контрастных эпизодов»⁸⁸. Идея цепного финала оказалась более жизнеспособной. На протяжении 1750-х годов цепной финал распространился по всей Италии, а затем проник во французскую комическую оперу (первые это произошло в опере Гретри «Великолепный», 1773)⁸⁹. Составные финалы появлялись и в зингшпиле⁹⁰. В начале 1760-х, когда само обозначение *“Finale”* попадает в партитуры, в построении буффонных финалов начинают превалировать разнотемповые структуры. Кульминацией развития цепного финала стали венские оперы Моцарта, Сальери, Паизиелло, Мартина-и-Солеры и Диттерсдорфа. Финалы включали семь-восемь разделов, открываясь сценой или диалогом и завершаясь *tutti* — ансамблем, выражающим реакцию на сложившуюся ситуацию. Финальные ансамбли вбирали в себя такое количество событий, что по своей продолжительности стали занимать едва ли не половину акта. Наряду с контрастом самих эпизодов, связанным с развитием интриги и с характеристиками персонажей, существенным становится контраст движения и торможения (сдержанное движение, «отражающее столь типичную для оперы *buffa* реакцию „оценки” или отстранение от основных событий»)⁹¹. Именно это свойство комических финалов стало основополагающим для формирования финалов в итальянской опере XIX века.

⁸⁷ Луцкер П. В., Сусидко И. И. Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 2: Эпоха Метастазия. М., 2004. С. 151–153. Широкое распространение обозначение «финал» в опере получает позднее, почти одновременно с инструментальными жанрами. В 1760-е термин фигурирует во «Всеобщем любимце» Галуппи (1761) и Фортепианном трио Гайдна F-dur (1769). *Tilmouth M.* Finale // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 29 v. V. 8 / Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. N. Y., 2001. P. 818.

⁸⁸ Пермякова Е. Е. Комические оперы Д. Чимарозы 1780–1790-х гг.: поэтика жанра и стилистика. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. РАМ им. Гнесиных. М., 2004. С. 10.

⁸⁹ *Balthazar S. L.* Historical Dictionary of Opera. Lanham, Maryland, 2013. P. 129.

⁹⁰ Финалы I и II актов трехактного зингшпиля Неефе «Адельхайд фон Фельхтайм» (1781). См.: *Аберт Г. В. А.* Моцарт. Ч. 1. Кн. 2. С. 402–403.

⁹¹ Пермякова Е. Е. Комические оперы Д. Чимарозы 1780–1790-х гг.: поэтика жанра и стилистика. С. 12.



В начале XIX века центральные многочастные финалы, приводящие действие к кульминационной точке драматического напряжения, стали заметным явлением, «опознавательным знаком» итальянской оперы. Теперь сами либретто составлялись так, что главное драматическое противостояние оказывалось в середине общей композиции⁹².

Кристаллизация относительно устойчивой формы центрального финала связана с творчеством Россини. В контрастно-составной форме массовой сцены, завершающей I акт «Танкреды», можно выявить четыре раздела, образующие прототип устойчивой структуры сцены итальянской оперы первой половины XIX века, так называемой **la solita forma**⁹³: tempo d'attacco, pezzo concertato, tempo di mezzo и stretta. Первый раздел (tempo d'attacco) — «событийный», предполагает интенсивное развитие сюжета, передаваемое диалогом солистов; в тематическом отношении доминирует оркестр. Во втором разделе (pezzo concertato) сценическое действие как бы останавливается: герои получают возможность осмыслить произошедший поворот сюжета, и эта развернутая сцена для солистов и хора является лирической кульминацией финала. Следующий раздел (tempo di mezzo), связанный с очередным поворотом в развитии сюжета, вновь включает диалог солистов с вокальными партиями речитативно-декламационного плана. Нередко tempo di mezzo идет в исходном темпе, а иногда заимствует и тематический материал первого раздела. Tempo di mezzo связывает лирическую часть с заключительным разделом (stretta), в котором развитие сюжета уступает место общей эмоциональной реакции на произошедшее. Для stretta характерен быстрый темп, ритмическая фигура, типичная для галопа (чаще всего — половинная с точкой и две восьмые), и определенная структура, предполагающая двукратное проведение основного материала (одна или две темы) в форме периода с последующей кодой в более быстром темпе. Хоровой раздел,

⁹² В немецкой опере центральные финалы также становятся средоточием драматического конфликта. Конец II акта знаменует переломный момент и в судьбе Ундины, от которой отрекается Хульдбранд в «Ундине» Гофмана, и в жизни Эврианты, оклеветанной Лиззиартом и обвиненной Адоляром в «Эврианте» Вебера. Такими ситуациями вызваны составные многочастные финалы в духе итальянской оперы. В русле этой традиции находится и финал I акта (II акт в версии 1805 года) «Фиделио» Бетховена, еще ближе к итальянским образцам — заключительный финал оперы.

⁹³ Solito (*итал.*) — обычный, привычный; обозначение принадлежит А. Базеви (*Basevi A.* Studio sulle opera di Giuseppe Verdi. Firenze, 1859. P. 30–32). La solita forma определяет также строение арий и дуэтов, в которых pezzo concertato и stretta соответствуют cantabile (*adagio*) и cabaletta.



разделяющий два проведения темы, именуется ритурнелем. Разделу *tempo d'attacco* может предшествовать речитатив (*scena*), а также хор или оркестровый эпизод, которые относятся к внешнему плану действия.

Принцип *la solita forma* — чередование динамичных и статичных разделов⁹⁴. Динамика и статика обуславливаются драматической событийностью и структурной оформленностью музыкального материала разделов. *Tempo d'attacco* и *tempo di mezzo* — тематически «рыхлые», структурно неоформленные; *pezzo concertato* и *stretta* — тематически концентрированные, структурно завершенные.

При анализе финальных структур *tempo d'attacco* оказывается наиболее сложным для атрибуции. Применительно к структуре дуэта⁹⁵ это написанный на рифмованный текст (*versi lirici*)⁹⁶ раздел после речитативной сцены (*scena*), который предполагает активное взаимодействие персонажей. В ансамблевых финалах аналогичный раздел может включать самые разные формы высказывания, и зачастую разграничить речитативную сцену, вводный раздел (например, хор) и эпизод взаимодействия героев в духе *tempo d'attacco* дуэтов не представляется возможным. В целом раздел *tempo d'attacco* является переходным этапом от старого деления номера на речитатив и арию к более гибко построенной сцене.

После «Танкреда» Россини постоянно обращается к структуре *la solita forma*. Один из ранних образцов представляет финал I акта «Моисея в Египте» (1818). Находящиеся в лагере под Мемфисом евреи славят бога Израиля: они полны надежд на освобождение, поскольку жена Фараона Амальтея приняла их сторону. Эльчия не разделяет общей радости, ведь теперь ей придется расстаться со своим возлюбленным Озиридом, сыном Фараона, о чем она сообщает Аменофи. Однако Озирид, возмущенный твердостью Эльчии, переубедил отца: согласно новому повелению евреи должны остаться в плену. Осмелившегося напомнить о прежнем слове Фараона Моисея берут под стражу как мятежника (*tempo d'attacco*). Внезапное появление в лагере самого Фараона шокирует присутствующих (*pezzo concertato*). Амальтея и Эльчия просят Фараона сжалиться над Моисеем, но Фараон и Озирид непреклонны. Тогда Моисей насылает на Египет тьму (*tempo di mezzo, stretta*, см. схема 1⁹⁷ на с. 536).

⁹⁴ Иначе их можно обозначить как «внутренне и внешне действенные». Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952. С. 231.

⁹⁵ Basevi A. Studio sulle opera di Giuseppe Verdi. P. 30–32.

⁹⁶ Для речитативов использовались нерифмованные стихи (*versi sciolti*).

⁹⁷ Здесь и далее в схемах графа «Текст» подразумевает стиховой метр либретто в рифмованных стихах (*versi lirici*).



Схема 1. Дж. Россини. «Моисей в Египте».

I д. Финал

Раздел	Rec., Coro	Tempo d'attacco		Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta
Темп	All. ^{ro} brill. ^{te}	And. ^{no}	Allegro	Largo	Allegro	Allegro assai
Тональ-ность	→C-dur	F-dur	D-dur→	f-moll – As-dur – as-moll – As-dur	As-dur	c-moll
Текст	quinari	settenari		ottonari	settenari	doppi quinari

Вводный раздел финала представляет хоровой гимн евреев под предводительством Аарона и его сестры Аманофи, за которым следует дуэт Аманофи и Эльгии. В разделе tempo d'attacco диалоги в манере parlante звучат на фоне оркестровой темы маршевого склада (см. пример 1 на с. 537)⁹⁸.

Реакцией на появление Фараона становится октет с хором (pezzo concertato). Унисонное восклицание, усиленное оркестровыми тиратами и фанфарами, образует вступительную часть Largo финала (см. пример 2 на с. 538–540), написанного в строфической форме⁹⁹.

⁹⁸ Исходя из положения этого раздела перед лирическим ансамблем, он может быть обозначен как tempo d'attacco, однако в связи с тем, что ему предшествовал не только хор, но и дуэт, функционально он представляет собой tempo di mezzo. См.: Balthazar S. L. *Evolving conventions in Italian serious opera: scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810–1850*. Ph. D. diss. University of Pennsylvania, 1985. P. 195.

⁹⁹ Наряду со строфической, в pezzi concertati Россини получает распространение близкая ей форма «ложного канона» (falso canone), построенная на поочередном проведении темы во всех голосах. Ложный канон из четырех строф с развернутым обобщающим разделом представляет собой pezzo concertato первого финала «Магомета II» (1820), четыре строфы и заключение — секстет в финале II акта «Золушки» (1817), три строфы ложного канона с заключением-дополнением — терцет первого финала «Отелло» (1816). Ложные каноны встречаются в итальянской опере вплоть до «Набукко» Верди (финал II акта), в русле этой традиции находится и канон «Какое чудное мгновенье» в первом финале «Руслана и Людмилы».



1

Дж. Россини. «Моисей в Египте».

I д. Финал. Tempo d'attacco

MOSE

Che nar - ri?

AMÉNOFI

Il ver.

MOSE

M'in -

- gan - ni, nèa' det - ti tuoi do fede.

Основная тема Largo излагается а cappella в виде четырехголосного хора, правда, с ведущей ролью Эльгии, что подчеркивается фиоритурами в ее партии. Во втором проведении тема меняет ладовую окраску — минорный вариант с героическими пассажами излагается сольно у Озирида. Третья строфа, вновь мажорная, поручена Амальтее. Завершает ансамбль неполное проведение темы tutti, переходящее в каденцию.

2

Дж. Россини. «Моисей в Египте».

I д. Финал. Pezzo concertato

ANAIÐE

All' i - de - a di tan - to ec -

SINAÐE

All' i - de - a di tan - to ec -

MARIA

All' i - de - a di tan - to ec -

AMÉNOFI

All' i - de - a di tan - to ec -

ELISERO

All' i - de - a di tan - to ec -

AUFIDE

All' i - de - a di tan - to ec -

FARAONE

- là!..... All' i - de - a di tan - to ec -

MOSE

All' i - de - a di tan - to ec -

LARGO ($\text{♩} = 72$)

FF

vibrato

tr



AN
- cesso ge_me il cor do - lente,

S
- cesso ge_me il cor do - lente,

MA
- cesso ge_me il cor do - lente,

AM
- cesso av_vampa il cor fre - mente,

E
- cesso onni_pos - sen_te.

AU
- cesso av_vampa il cor fre - mente.

F
- cesso av_vampa il cor fre - men - - - te,

MO
- cesso fremjo Nume on - ni_pos_sen - - - te.



sotto voce

AN. e daun vor - ti - ce d'af - fet - ti com - bat - tu - to in se - no op -

sotto voce

MA. e daun vor - ti - ce d'af - fet - ti com - bat - tu - to in se - no op -

sotto voce

E. Già daun vor - ti - ce d'af - fan - ni chi tiol - traggia io veg - go op -

sotto voce

F. e daun vor - ti - ce d'af - fet - ti com - bat - tu - to in se - no op -

AN. - pres - so, delle stel le ognor ru - bel - le sente il bar - ba - ro ri - gor.

MA. - pres - so delle stel le ognor ru - bel - le sente il bar - ba - ro ri - gor.

E. - pres - so: provi l'empio un tristo seem - pio che pu - ni - sca il gra - ve er - ror.

F. - pres - so, delle stelle ognor ru - bel - le sente il bar - ba - ro ri - gor.



В tempo di mezzo возвращается тематический материал tempo d'attacco. Stretta еще далека от структуры с бравурной сольной темой запева, чередующейся с хоровыми ритурнелями. Всё здесь направлено на передачу состояния ужаса и паники, охвативших людей с наступлением тьмы: наиболее рельефный материал (мотив с опорой на тритон; пример 3) поручен оркестру. У солистов и хора вначале звучат только отдельные реплики-выкрики, которые в основной части сливаются в общее скандирование на фоне бурлящей оркестровой фактуры. Роль хора особенно важна в этом финале.

3

Дж. Россини. «Моисей в Египте».

I д. Финал. Stretta

(scuote la verga, ed il sole si oscura)

mar.

ff Ped.

ALL. ASSAI (♩ = 420)

FAR.

Cie - - - lol qual

FAR.

tur - bine!



Именно финал I акта является той сценой, в которой хор «из наблюдателя и лирического комментатора превращается в активного участника происходящих событий»¹⁰⁰.

В конце 1820-х и в 1830-е годы россиниевские идеи обновленной итальянской оперы получили продолжение в творчестве его младших современников, крупнейшими из которых были Беллини и Доницетти.

В финале I акта «Сомнамбулы» (1831) жители села с изумлением находят Амину спящей в доме графа Родольфо (*tempo d'attacco, pezzo concertato*). Разгневанный жених Амины Эльвино заявляет, что свадьбы не будет (*tempo di mezzo, stretta*).

Схема 2. В. Беллини. «Сомнамбула».

I д. Финал

Раздел	Tempo d’attacco	Pezzo concertato	Tempo di mezzo	Stretta		
Темп	Allegro assai agitato – Lento	Assai sostenuto	Allegro	Più vivo	Più allegro	Più mosso
Тональ-ность	d-moll	Es-dur	As-dur	As-dur		
Текст	ottonari					

Финал открывается хором крестьян. Раздел *tempo d'attacco*, построенный на тревожно-трепетной оркестровой теме, включает отдельные реплики Эльвино, Лизы, Амины и хора. Дальше соло Амины перерастает в *pezzo concertato*. Тема в Es-dur (см. пример 4 на с. 543) становится основой для последующих имитаций ложного канона. Второе проведение поручено Эльвино, контрапункт звучит у Амины. В третьей строфе канон «удваивается» — тему в два голоса ведут Лиза и Тереза, имитационные подголоски звучат у Амины и Эльвино. Следующее построение ансамбля начинается как дополнение или кода, но достигает масштабов самостоятельной части с репризой и небольшой кодой (см. пример 5 на с. 543). Эта заключительная часть ансамбля звучит *tutti*, при этом ведущую роль получает партия Эльвино.

¹⁰⁰ Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма: Опыт исследования. Киев, 1986. С. 28.



4

В. Беллини. «Сомнамбула».

I д. Финал. Pezzo concertato

ASSAI SOSTENUTO

A

35 D'un pensie _ ro ed'un ac _ cen _ to rea non sono, rea non son, nè il fui giam _

ASSAI SOSTENUTO pp

A

_ ma _ _ _ i.

5

В. Беллини. «Сомнамбула».

I д. Финал. Мелодия groundswell (партия Эльвино)

E

Vogliai il cie _ lo, voglia il ciel che il mio tor men _ to tu pro _ var, ... tu provar non deb _ ba

ma _ i! Ah.... tel di _ ca s'io t'a _ ma _ i que _ sto

pianto, questo pianto del mio co _ re, ah tel di _ ca s'io t'a _ ma _ i que _ sto pian _ to del mio

cor. Vo _ glia il cie _ lo, voglia il ciel che il mio tor men _ to tu pro _

var, ... tu provar non deb _ ba ma _ i. Ah.... tel di _ ca s'io... t'a _

_ ma _ i que _ sto pian _ to, questo pianto del mio co _ re, ah tel di _ ca s'io t'a _

ma _ i que _ sto pian _ to del mio cor. Ah tel di _ ca, ah tel di _ ca s'io t'a _

_ ma _ i que _ sto pian _ to, que _ sto pian _ to del mio cor.....



В *tempo di mezzo* рисунок оркестровых фигураций напоминает о фигурациях первого раздела, но здесь, когда Альвино объявляет свою волю, тревожно-растерянный характер сменяется импульсивно-наступательным. Тема *stretta* излагается дуэтом Амины и Эльвино с гармонической поддержкой остального ансамбля. После краткого хорового ритурунеля следует реприза и кода.

Особый интерес представляет *pezzo concertato*: в финалах Беллини и Доницетти форма медленного ансамбля перекликается с формой каватины в ариях¹⁰¹. Синтаксически заключительный раздел на новом материале может быть расценен как дополнение, проведенное дважды, за которым следует кода. Вкупе с плавной дугообразной линией мелодии подобное строение вызывает ассоциации с волнами (неслучайно в западной литературе возникло обозначение *groundswell*¹⁰²). В этом заключительном разделе *pezzo concertato*, как правило, снимаются интонационные и ритмические конфликты; нередко именно здесь вводится хор, так что весь состав объединяется в настоящем лирическом экстазе, будто в кульминационной зоне ансамбля происходит отрыв от всех противоречий земной жизни. *Groundswell* можно назвать «лирическим обобщением» *pezzo concertato*. Охваченные общим эмоциональным порывом, солисты и хор дважды проводят материал дополнения, и в этом нагнетании эмоции есть что-то общее с rossиниевским *crescendo*. По образцу излюбленного Россини приема, характерного прежде всего для *strette*, можно назвать повторение заключительного построения в *pezzo concertato* «беллиниевским *crescendo*». Если в «Пирате» Беллини в роли повторяемого построения выступал четырехтакт, то в «Сомнамбуле» это построение достигает десяти тактов (пример 5). В основе лирического беллиниевского *crescendo* лежит построение, которое в синтаксическом плане представляет собой повторенный период единого строения (или предложение), организованный как структура дробления

¹⁰¹ Как отмечает Д. Кимбелл, если у Россини господствовал цепной принцип, при котором последовательно раскрывался, достигая своей кульминации, ряд вариантов основной музыкальной идеи, то начиная с «Пирата» Беллини утверждается иная структура (*lyric form*), включающая черты репризности. В ее основе — две строфы текста, а всю форму можно определить как двухчастную с включением и кодой, как правило, построенной на новом материале и переходящей в завершающую каденцию. Реприза обычно включает третью и четвертую фразу экспозиции в орнаментированном виде. После репризы следует кода, чаще всего состоящая из многократных проведений одной фразы. Для коды характерны повторы слов, более импульсивная ритмика и учащенная смена гармоний. См.: Kimbell D. R. B. Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge, 1985. P. 85, 312.

¹⁰² *Groundswell* (англ.) — 1) донная волна; 2) широкая общественная поддержка; 3) массовый энтузиазм. Термин Дж. Баддена (*Budden J. The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. N. Y., 1992. P. 19*).



с замыканием, а в отношении гармонии его первые фразы, как правило, основаны на автентических оборотах, в то время как середина зачастую представляет секвенционное развитие.

В «Лючии ди Ламмермур» (1835) большим финалом завершается II акт. После праздничного хора наступает момент подписания брачного контракта¹⁰³. Как только документ подписан, в зале появляется Эдгардо (*tempo d'attacco, pezzo concertato*). Капеллан Раймондо показывает ему договор, который приводит Эдгардо в ярость. Энрико и его приспешники обнажают мечи, но Раймондо предотвращает кровопролитие. Эдгардо бросает кольцо, подаренное Лючией, и покидает зал (*tempo di mezzo, stretta*, см. схему 3 на с. 546).

Картина открывается праздничным хором гостей. Между двумя хоровыми строфами звучит победно-героическая каватина лорда Баклоу. В *tempo d'attacco* беседу Артуро с Энрико сопровождает изящная оркестровая тема, которая возвращается в разделе *tempo di mezzo*.

6

Г. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур».

II д. Финал. *Tempo d'attacco*



Насыщенность событийного ряда приводит к усложнению связующих разделов: в *tempo d'attacco* выходу Лючии сопутствует новая оркестровая тема, отражающая подавленное состояние героини. Выделяется также эпизод после внезапного появления Эдгардо, представляющий собой сцену с краткими репликами солистов и хора, передающими общее состояние шока от неожиданного поворота событий (см. пример 7 на с. 547).

¹⁰³ В замке Равенсвуд готовится помолвка Лючии с лордом Артуро Баклоу. Лючия не давала согласие на этот брак, но после того как все письма ее возлюбленного Эдгардо были перехвачены, а вместо них брат Лючии Энрико показал ей подложное письмо с известием о женитьбе Эдгардо, Лючия вынуждена была согласиться на брак с лордом Баклоу.

Схема 3. Г. Донизетти. «Лючия ди Ламмермур».
II д. Финал

Номер	Coro e cavatina				Scena e sestetto del finale			Seguito e stretta del finale									
					Scena	Tempo d'attacco		Pezzo concertato	Tempo di mezzo					Stretta			
Раздел																	
Темп	Mod. ¹⁰ mosso	Meno mosso	Tempo I	Piu all. ¹⁰	Maes- toso	Mod. ¹⁰	And. ¹⁰	All. ¹⁰	Larghetto	Allegro	Meno mosso	Poco più	Allegro vivace	Più mosso	Vivace	Più mosso	Più allegro
Тональ- ность	G-dur	D-dur	G-dur		G-dur→	A-dur	c-moll→		Des-dur	D-dur	A-dur	A→	a-moll	a-moll	D-dur		
Текст	settenari				versi sciolti				ottonari	ottonari					decasillabi		



7

Г. Доницетти. «Лючия ди Ламмермур».

II д. Финал. Pezzo concertato

Larghetto. Edgar. (aside.) *p*

Chi mi fre - na in tal mo - me - to? chi tron -
What from ven - geance yet re - strains me, Words suf -

Henry. (aside.) *p*

Chi raf - fre - na il mio fu - ro - re, e la
What from ven - geance yet re - strains me, Will he

Larghetto.
Strings pizz.
pp e sempre cresc. Cl. sustain.

co del-l'i-re il cor - so?
fice not to up - braid thee,

man che al bran - do cor - se?
mad - ly dare up - braid her?

Bass.

Pezzo concertato начинается дуэтом Энрико и Эдгардо (пример 7). В основной теме, благодаря уравниваемости мелодического рисунка и размеренности ритма, ощущается танцевальный характер. Второе проведение звучит у Лючии и Раймондо, оно усложнено контрапунктами в партиях Энрико и Эдгардо. Вторая часть pezzo concertato представляет собой образец заключительного лирического обобщения (groundswell). Здесь к квартету солистов присоединяются наперсница Лючии Алиса, Артуро, а также хор. Новая тема, в противовес первой, основана на триолях, что сообщает ей большую плавность и певучесть. Начало темы излагается у Энрико, в то время как хор выполняет скорее гармоническую функцию, как и партии Алисы и Артуро; во втором предложении



инициатива переходит к Лючии и Эдгардо, завершающим основную мелодию октавным унисоном. Учитывая то, что основная часть раздела также представляла собой изложение темы и ее повтор (правда, варьированный), и тот факт, что по масштабу она сопоставима с построением *groundswell* (16 и 10 тактов соответственно), в целом *pezzo concertato* второго финала «Лючии» образует весьма стройную двухчастную композицию (*aa'bb*).

Tempo di mezzo разворачивается еще интенсивней, чем *tempo d'attacco*. Раздел открывается настойчивым унисоном струнных и воинственной репликой Энрико и Артуро, требующих от Эдгардо покинуть церемонию, после чего возвращается первая тема из *tempo d'attacco*. Вслед за речитативной сценой, в которой Эдгардо узнает, что Лючия подписала брачный договор, звучит его гневное ариозо, приводящее к общей *stretta*. Основная тема, стремительная, с подстегивающим ритмом, излагается мощным унисоном мужских голосов (Артуро, Энрико, Раймондо и хор) в простой двухчастной форме. Вторая тема звучит у Лючии и Эдгардо, также образуя простую двухчастную форму, но вдвое большего масштаба. Завершает *stretta* обширная кода, в которой возвращается первая тема.

Таким образом, финал II акта «Лючии ди Ламмермур» отличается значительным размахом, вызванным насыщенностью событийного ряда и высоким уровнем драматического напряжения. На структуре финала это отразилось предельным усложнением разделов *tempo d'attacco* и *tempo di mezzo*: последний, вопреки обычным пропорциям, в данном случае приобрел небывалые масштабы. Сохраняется россиниевская традиция построения связующих разделов на одной теме. В секстете с хором Доницетти использует более новую идею двухчастной формы, отличающейся устойчивым равновесием в пропорциях. Необычна *stretta* с элементами репризы в коде.

Переняв у Россини структуру *la solita forma*, Беллини и Доницетти в центральных финалах своих опер демонстрируют иное ее наполнение. Они не придерживаются тональной замкнутости, характерной для Россини. На примере рассмотренных финалов можно говорить о типизации формы *stretta*, утвержденной еще в операх Россини. Однако главный интерес представляет *pezzo concertato*, в котором композиторы уходят от преобладавшей ранее (в частности, в «ложных канонах») однотемности. В большей степени это относится к Доницетти, стремившемуся к дальнейшему освобождению формы *pezzo concertato* с отходом от строгой уравновешенности строфической или двухчастной и подчеркиванием разительного контраста настроений участников ансамбля.



Влияние итальянских оперных традиций XVIII–XIX веков было слишком велико, чтобы их могли избежать композиторы других национальных школ, и *la solita forma*, как один из важнейших атрибутов итальянской оперы, не исключение. Создатели немецкой национальной оперы, Вебер и Вагнер, отдали дань *la solita forma* в финалах «Эврианты» (II) и «Тангейзера» (I, II). Заключительные сцены I и II актов «Лоэнгрина», представляя собой кульминационные зоны конфликта в условиях масштабных массовых сцен с обилием ансамблей, по сути являются центральными финалами. Однако в гораздо большей степени идея центрального финала типичной структуры прижилась на французской почве. В большой французской опере rossиниевская модель еще прочнее соединилась с национальной традицией декоративно-церемониальных сцен. Образцы масштабных массовых сцен центральных финалов с чертами *la solita forma* можно обнаружить в «Немой из Портичи» Обера (I), «Вильгельме Телле» Россини (I), «Иудейке» Галеви (III), «Гугенотах» Мейербергера (I).

В итальянской опере середины и второй половины XIX века эволюция центрального финала происходила в творчестве Верди, создавшего финалы, построенные на развитии принципов *la solita forma*, во всех своих операх, кроме «Риголетто» и «Силы судьбы»¹⁰⁴.

Традиции итальянского центрального финала прослеживаются и в русской опере. Логике *la solita forma* следует ансамбль, завершающий I акт «Жизни за царя», где трио «Не томи, родимый» представляет собой *pezzo concertato*, «После битвы молодецкой» — героическую *stretta*. Образцом большого финала можно считать и первый финал «Руслана и Людмилы», где *pezzo concertato* — квартет «Какое чудное мгновенье», а заключительный раздел *Allegro agitato* с запевом Ратмира «О, витязи» — *stretta*. В финале II акта «Русалки» Даргомыжского *pezzo concertato* является реакцией на песню «По камушкам» во время свадебного пира, а *stretta* — на стон за сценой. Центральные финалы обнаруживаются в операх Чайковского и Римского-Корсакова¹⁰⁵.

К концу XIX века немногие композиторы сохраняли связь с этой традицией. Среди наиболее известных образцов можно назвать «Джоконду» Понкьелли. Отсвет многоплановой сцены внутреннего финала

¹⁰⁴ См. подробнее: Логунова А. А. *Finali centrali* в операх Верди: к вопросу об эволюции // Опера в музыкальном театре: история и современность. М., 2019. С. 423–432.

¹⁰⁵ См.: Браун Л. *Pezzo concertato* в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. 2015. № 3. С. 45–48; Логунова А. А. Вперед в прошлое: *pezzi concertati* в операх Римского-Корсакова и Стравинского // К 175-летию Н. А. Римского-Корсакова. СПб., 2019. С. 142–154.



видится в «Богеме» Пуччини, а грандиозная массовая картина с драматической кульминацией в центре получит самое захватывающее воплощение в «Турандот». В XX веке центральный финал напоминает о себе лишь в качестве модели для неоклассицистских переосмыслений в фарсовых ситуациях, причем самые яркие примеры представлены в операх русских композиторов — в «Похождениях повесы» Стравинского («стретто-финал», III акт, 2-я картина) и «Мертвых душах» Щедрина («Бал у губернатора», II акт).

Крупнейшие отечественные музыковеды, не используя термин *la solita forma*, обращались к проблеме большого финала, определяя смысл этой музыкально-драматургической структуры при анализе опер Глинки. Анализируя финалы опер Глинки, М. С. Друскин уделяет особое внимание медленным разделам: «...лирические остановки выполняют функцию торможения в разворачивании действия, что выражается замедлением характера движения, динамической нюансировкой (после *f* — *p*), своеобразием имитационной фактуры: будто основные герои оперы мысленно, про себя, проверяют свои думы и чувства перед решающим поворотом в их судьбе»¹⁰⁶. На финалы «Руслана и Людмилы» обращала внимание Е. А. Ручьевская, подчеркивая то, что они «концентрируют в себе действие и аккумулируют смысл происшедших событий в качестве их итога»¹⁰⁷. Проводя сравнительный анализ «Хованщины» и «Аиды», исследователь выявляет общий принцип строения сквозных сцен в операх Верди: «Именно сцена включает в себя почти всё разнообразие характеров. Сама последовательность фрагментов отражает, с одной стороны, специфику сценического действия, с другой — определенный стереотип структуры. В качестве слагаемых каждая сцена включает в себя речитатив, действенное *Allegro*, медленную часть и *brio* (так условно назовем традиционно возбужденную, яркую, быструю музыку)»¹⁰⁸. Е. А. Ручьевская точно характеризует почти все базовые разделы *la solita forma* — *scena*, *tempo d'attacco*, *adagio*, *stretta*, причем предлагает удачное обозначение заключительного раздела (*brio*) в операх второй половины XIX века, когда типичный стандарт *stretta* с ритурнелем, репризой и кодой уходит в прошлое.

¹⁰⁶ Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. С. 213.

¹⁰⁷ Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова: Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002. С. 186.

¹⁰⁸ Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб., 2005. С. 315.



Аналитические этюды

Ю. В. Васильев

СЛОВО И МУЗЫКА В ДВУХ РОМАНСАХ М. И. ГЛИНКИ НА СТИХИ Н. В. КУКОЛЬНИКА

В подходе к анализу вокальной музыки М. И. Глинки одним из бесспорных положений является то, что композитор в процессе работы над романсами не ставил перед собой задачу воспроизведения в музыке всех деталей избранного им поэтического текста¹⁰⁹. Главным для него оказывалась передача «общего настроения» стихотворения.

С этим положением знакомо большинство обучающихся в музыкальных заведениях, начиная со среднего звена. Вместе с тем, как показывает даже вузовская практика, приложение его к материалу какого-либо конкретного романса Глинки вызывает у подавляющего большинства студентов значительные затруднения.

Задачей предлагаемых аналитических этюдов является рассмотрение с обозначенных позиций двух сравнительно сложных случаев, относящихся к материалу известных романсовых произведений композитора — «Жаворонок» и «Сомнение». Оба они написаны в достаточно близкие по времени сроки — соответственно в 1840 и 1838 годах — и оба связаны с поэзией близкого друга Глинки, Н. В. Кукольника.

При том что масштабы дарования композитора и автора стихов несоизмеримы, Кукольник был тем человеком, который осознавал творческий гений Глинки и понимал его эстетические устремления. Пусть романтико-патетический стиль Кукольника в целом для Глинки был достаточно чуждым, однако поэт в ряде случаев оказывался способным передавать в своих стихотворениях такие стороны проявления мыслей и эмоций человека, которые соприкасались с художественными предпочтениями композитора, будили его творческую фантазию. При этом Кукольнику удавалось находить весьма корректный поэтический эквивалент и тогда, когда музыка в романсе сочинялась Глинкой раньше слов¹¹⁰.

¹⁰⁹ «Глинка воплощает в музыке романса прежде всего общее настроение текста, его главный поэтический образ. Музыка передает и оттенки чувства, и частные черты портрета, и подробности пейзажа, но они всегда подчинены общей характеристике образа». Русская музыкальная литература. Вып. 1: учебное пособие для муз. училищ / сост. и ред. Э. Л. Фрид. 6-е изд, перераб. и доп. Л., 1979. С. 208.

¹¹⁰ По словам В. А. Васиной-Гроссман, «когда Кукольник писал для Глинки (часто “подкладывая” под готовую уже музыку), он проявлял подчас большую тонкость, а главное музыкальность». *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М., 1956. С. 98.



Всё названное следует учитывать перед началом анализа «Жаворонка» и «Сомнения». Однако именно в случае с этими романсами очень трудно понять: *что* создавалось раньше — их текст или их музыка.

В целом, при работе Глинки над камерно-вокальными сочинениями оба варианта творческой работы были одинаково возможными. Например, из десяти его романсов на стихи Пушкина восемь появились после смерти поэта, а значит, позже созданных литературных текстов. Так произошло, в частности, со знаменитым романсом «Я помню чудное мгновенье», который создавался в 1840 году — через 15 лет после появления пушкинского стихотворения (1825). Некоторые романсы Глинка, наоборот, сочинял чуть ли не в присутствии автора стихов, но всё равно — после их создания (пример — «Ночной смотр»¹¹¹).

В то же время другие вокальные произведения композитора имеют более причудливую творческую историю. Так, еще один известнейший «пушкинский» романс «В крови горит огонь желанья» (1838–1839) является наглядным примером, когда музыка опережает окончательный вариант текста. Сам композитор описал это следующим образом: «Заехав в Смоленскую губернию... я встретил там Римского-Корсака^[112], он по моей просьбе написал мне романс: „Всегда, везде со мною ты // Сопутницей моей незримой“... К этой музыке подобраны впоследствии слова Пушкина: „В крови горит“»¹¹³.

При анализе «Жаворонка» и «Сомнения» установление хронологического первенства между созданием текста и музыки напрямую связано с проблемой отражения в этих романсах «общего настроения» стихов. Если они писались раньше музыки, необходимо определить: *как* Глинка находит в материале стихотворения это «общее настроение», распределено ли последнее диффузно по всему поэтическому тексту или имеет какую-то материальную «привязку» к тому или иному его участку. В случае, если раньше создавалась музыка, ключевым становится другой вопрос:

¹¹¹ Как свидетельствует Глинка в своих «Записках», «Жуковский в конце зимы с 1836 на 1837 год дал мне однажды фантазию „Ночной смотр“, только что им написанную. К вечеру она уже была готова, и я пел ее у себя в присутствии Жуковского и Пушкина». Глинка М. И. Записки. 7-е изд. М., 1988. С. 75.

¹¹² Римский-Корсаков А. Я. (1807–?) — поэт, товарищ Глинки по Благородному пансиону (примеч. в цит. источнике).

¹¹³ Глинка М. И. Записки. С. 80. Это не единичный случай, когда при создании романса Глинка ориентируется на готовую музыку, к которой потом сочиняются или подкладываются стихи. В «Записках» от 1839 года есть эпизод с фортепианным ноктюрном: «Принялся также за другой ноктюрн „Le regret“ [„Сожаление“], но его не кончил, а тему употребил в 1840 году для романса „Не требуй песен от певца“». Там же. С. 92.



насколько адекватно ее настрой и главная эмоционально-смысловая доминанта получают свое материальное воплощение в поэтических строках.

Что именно в этом плане ожидает нас в романсах «Жаворонок» и «Сомнение», предстоит выяснить.

«Жаворонок» (1840)

Главное при обращении к этому романсу — найти внятное объяснение тому внешнему противоречию, которое возникает между созданной в стихах картиной светлого летнего утра, с цветением природы, песней жаворонка в вышине, и печальной, минорной музыкой, сопровождающей эту картину.

Перед нами — далеко не элементарный (при всей прямолинейности его постановки) вопрос. Об этом свидетельствуют, в частности, очень осторожные, описательные характеристики содержания произведения в многочисленной литературе о «Жаворонке» — от научной до учебной¹¹⁴. А в учебной практике минорное настроение музыки романса часто рождает «ультрадраматическое» истолкование содержания ряда его эпизодов (например, слова «над подруженькой своей» студентами интерпретируются как «лебединая песня» жаворонка над телом погибшей подруги).

Преодоление обозначенных выше сложностей осуществимо как раз с помощью выявления и конкретизации того «общего настроения» поэтического текста, которое у Глинки должно распространяться на всю музыку романса и отражаться в ней. Однако подобное выявление невозможно без установления факта: *что* в случае с «Жаворонком» создавалось раньше — слова или музыка?

Начнем с еще одной цитаты из «Записок» Глинки, которая только на первый взгляд далека от нашей темы: «В день моих именин, т. е. 21 мая [1840 года по старому стилю. — Ю. В.], когда я шел из Ревельского подворья^[115]... мне пришла мелодия болеро „О дева чудная моя“. Я попросил Кукольника написать мне стихи для этой новой мелодии, он согласился, а вместе с тем предложил мне несколько написанных им романсов... У меня было несколько запасных мелодий, и работа шла весьма успешно»¹¹⁶. На самом деле эта цитата очень информативна,

¹¹⁴ Например: «Песня „Жаворонок“ — это образ родной природы, самое дорогое воспоминание, которое уносит с собой путешественник». *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. С. 101. Или: «Глинка рисует картину широкого пространства, которая рождает задумчивое настроение и становится фоном для элегической песни». *Русская музыкальная литература.* Вып. 1. С. 216.

¹¹⁵ Место в Петербурге, где с начала мая 1840 года поселился Глинка. — Ю. В.

¹¹⁶ *Глинка М. И.* Записки. С. 96.



поскольку именно так начиналась в 1840 году работа Глинки над сборником из 12 романсов «Прощание с Петербургом», в состав которых вошел и «Жаворонок». С другой стороны, в тексте цитаты говорится о том, что у Кукольника к концу мая 1840 года уже были написаны — как самостоятельные поэтические произведения — несколько «романсов»¹¹⁷, которые Глинка согласился положить на музыку. С третьей стороны, у самого Глинки в резерве на этот момент тоже имелось несколько «запасных мелодий». Не входила ли в их число и мелодия «Жаворонка»?

Для уточнения необходимо обратиться к еще одному изданию — «Летописи жизни и творчества М. И. Глинки», где есть ссылка на Дневник Н. В. Кукольника, касающаяся обозначенной на его страницах даты сочинения одноименного стихотворения: «11 июля [ст. ст. — Ю. В.] 1840»¹¹⁸. Это значит, что в списке тех стихотворений, которые Кукольник в конце мая того же года предложил композитору в качестве поэтического материала для романсов, «Жаворонка» еще не было.

Но вряд ли таковой существовал и в списке «запасных мелодий» у Глинки. Любование «звуками природы», бережное их собирание и последующее воспроизведение в музыке для композитора в целом было нехарактерно¹¹⁹. Между тем, в мелодическом рисунке «Жаворонка» ритмические фигурки с короткими мелизмами, которые как бы подражают интонациям птичьего пения (см. пример 1 на с. 555), являются не только основой тематического материала вступления и заключения композиции.

¹¹⁷ Слово «романс» в данном случае обращает на себя внимание по той причине, что указывает на потенциальную возможность использования текста стихотворения в качестве поэтической основы музыкального произведения.

¹¹⁸ М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / сост. А. Орлова, общ. ред. Б. Асафьева. М., 1952. С. 185. В свете того, что авторы-составители «Летописи», учтя и перепроверив (в 1951–1952 годах) данные о фактологической недостоверности ряда записей Дневника Н. В. Кукольника, выявленных ранее Б. С. Штейнпрессом (*Штейнпресс Б. С. «Дневник» Кукольника как источник биографии Глинки* // М. И. Глинка. Исследования и материалы: сб. ст. М.; Л., 1950. С. 120–169), тем не менее включили дату создания поэтического текста «Жаворонка» в свой текст, она представляется достаточно корректной.

¹¹⁹ Например, в созданной двумя годами ранее «Жаворонка» малороссийской песне «Не щебечи, соловейко» (1838) намек на собственно соловьиное пение дан только в фортепианном сопровождении и только в заключительном кадансе произведения (трель в конце предпоследнего такта). Правда, в 1850-е годы композитор заинтересовался проблемами живой природы и ее обитателей, изучал соответствующую литературу, держал у себя в жилище певчих птиц (см. об этом в изд.: Асафьев Б. В. Глинка // Избранные труды. Т. 1. М., 1952. С. 264). Но это происходило спустя десять с лишним лет после создания «Жаворонка».



1

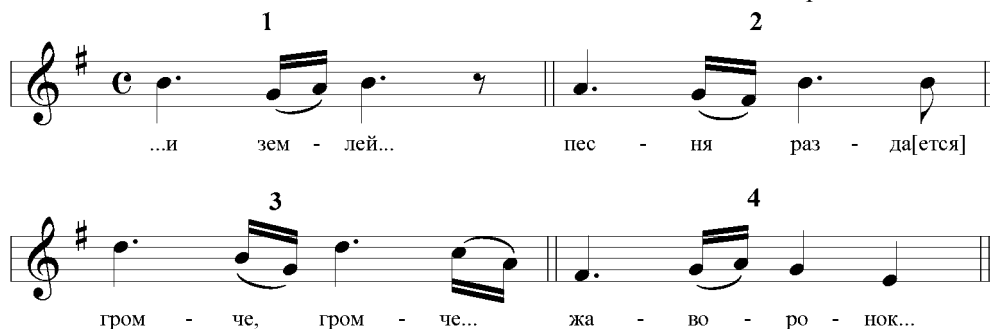
М. Глинка. «Жаворонок».
Мотивы фортепианного вступления



Эти обороты — пусть в очень опосредованном виде (ритмическая формула ♩. ♩♩) — угадываются и в различных мелодических комбинациях вокальной партии (причем на всем протяжении всего куплета).

2

М. Глинка. «Жаворонок».
Варианты мотивов



Всё это говорит о наличии у Глинки перед сочинением вокальной мелодии «Жаворонка» определенного сюжетного ориентира на «орнитологическую» тематику. А последняя — в обозначенной выше степени концентрированности — могла быть задана только уже сформированным поэтическим материалом. О том же свидетельствуют и небольшие разночтения между изданным отдельно, в составе стихотворений Кукольника, текстом «Жаворонка» и словами внутри романа¹²⁰.

Соответственно, «общее настроение» стиха Глинка нашел именно в строках уже написанного кукольниковского «Жаворонка».

Все эти аналитические шаги являются подступом к дальнейшему обнаружению и собственно «общего настроения» романа, и тех его «носителей» в содержании поэтического текста, на которые при сочинении музыки мог ориентироваться композитор.

¹²⁰ К числу таких разночтений принадлежат варианты строки «над подруженькой своей» (у Кукольника — «над подружкой своей»), а также разночтения в отдельных междометиях («Лейся ж, песенка моя» — у Кукольника, «Лейся, песенка моя» — у Глинки) и в пунктуации («А кому — не знает», «От кого — узнает», «Песнь надежды сладкой...» — в стихотворении; «А кому — не знает...», «От кого — узнает!», «Песнь надежды сладкой:» — в романсе).



Как ни странно, одним из препятствий на этом пути становится «простота» материала «Жаворонка»¹²¹, при которой, казалось бы, трудно за что-то «зацепиться» в анализе — настолько всё внешне элементарно: куплетная форма произведения (второй куплет — точный повтор первого); простая двухчастная структура *a b* самого куплета; квадратность периодов (8 т. + 8 т.) внутри каждой из частей куплета. Появление варьированного повтора четырех последних тактов части *b* тоже не несет с собой усложнения формы.

Идея «простоты» присутствует и в мелодии романса: каждое из предложений периодов внутри частей *a* и *b* начинается либо с прямого, либо с варьированного повторения одного и того же начального мотива.

3

М. Глинка. «Жаворонок».

Варианты начального мотива

1(2) 3

Меж - ду не - бом... Не ви - дать пев[ца...]
 Не - ис - ход - но[ю...]

4 5

Где по - ет так... Над под - ру - жень[кой...]

Сюда же добавляется и «простой» — преимущественно диатонический по строению и достаточно узкий по диапазону — тип мелодии (только октава от e^1 до e^2 , с единичным полутоновым выходом за ее пределы на словах «где поет...»). Столь же скромны и ладогармонический план романса: от исходного *e-moll* модуляции и отклонения происходят только в ближайшие тональности первой степени родства — *G-dur*, *C-dur* и *a-moll*¹²².

¹²¹ О простоте и наивности образного мира романса и способов его воплощения в музыке говорили практически все русские исследователи XIX–XX столетий — от А. Н. Серова («наивная песенка „Жаворонок“...» — см.: Серов А. Н. Воспоминания о М. И. Глинке. Л., 1984. С. 13) до О. Е. Левашевой («близкая Шуберту “божественная наивность”, чистота и непосредственность выражения. Простая диатоническая тема романса...» — см.: Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка: монография. В 2 кн. Кн. 2. М., 1988. С. 75). Об «исключительной простоте и скромности выражения» применительно ко всей вокальной мелодике Глинки писал и Л. А. Мазель. Мазель Л. А. О мелодии. М., 1952. С. 249.

¹²² На словах соответственно: «Громче, громче льется», «Не видать певца полей», «Где поет так громко», «Над подруженькой [своей]».



Соответственно, следующая задача — понять, какие же сложности и глубины скрываются в «Жаворонке» за подобной простотой, и как это позволяет приблизиться к обнаружению «общего настроения» поэтического текста, с ориентацией на которое Глинка создавал этот романс.

Первая сложность — в определении жанровой принадлежности романса. В «Жаворонке» наблюдаются черты не одной, а как минимум, двух жанровых разновидностей из числа тех, которые считаются основными для романсов XIX века — русской песни и элегии.

От русской песни здесь прежде всего простота и «наивность» мелодии. Как пишет В. А. Васина-Гроссман, эта мелодия «впитала в себя характерные интонации жанра “русской песни”». Основная интонация песни — шаг на кварту сверху с последующим заполнением, — конечно, связана с типичными запевами русских песен»¹²³. Кроме того, по словам Л. П. Ивановой, в «Жаворонке» повтор двух последних строчек каждого куплета «...подобен небольшому припеву. Вносимый этим „песенным повтором“ оттенок жанровой песенной формы (куплет с припевом) естественно сочетается с песенной простотой мелодии...»¹²⁴.

Жанровые черты элегии в романсе связаны с «задумчивым» характером авторского высказывания, сочетанием неизменности образно-эмоционального строя музыки и непрерывно развивающегося сюжета в поэтическом тексте, а в техническом плане — с аналогичной неизменностью фактурного рисунка инструментального сопровождения на протяжении всего куплета¹²⁵.

Осознанию жанровой специфики романса «Жаворонка» помогает то, что композитор, создавая произведение, не использовал (возможно, сознательно) некоторые существенные видовые черты «русской песни» и элегии. Например, лирический герой «Жаворонка» — явно не человек из народа, как того требует поэтика русской песни. А с точки зрения нормативов классического романса-элегии в «Жаворонке» отсутствует характерное противоречие между экспрессией лексики поэтического

¹²³ Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. С. 101. При том что автор здесь невольно смешивает понятия «русская фольклорная песня» и «русская песня как одна из разновидностей романсового жанра», сами наблюдения и вывод представляются очень верными.

¹²⁴ Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. редактор О. П. Коловский. Л., 1988. С. 106.

¹²⁵ По словам Е. Е. Дурандиной, «стилевой признак элегии — типическая фактура [сопровождения. — Ю. В.] с повторяемыми (нередко триольными) фигурами...» Дурандина Е. Е. Камерно-вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты. М., 2005. С. 32.



текста¹²⁶, с наличием столь же обостренных мелодических поворотов в вокальной партии (широких скачков на диатонические и хроматические интервалы), и медитативно-созерцательным настроением романса-элегии в целом¹²⁷.

Таким образом, романс Глинки в жанровом отношении оказывается на границе русской песни и элегии, включая в себя черты обеих разновидностей русского романса. Тем самым за песенной простотой и наивностью начинает ощущаться высокий аристократизм, а за аристократизмом — простота.

На фоне обозначенных жанровых особенностей еще более ярко начинает проступать тот сложный рисунок «простоты», который заметен при развитии уже тематического материала.

Обратимся еще раз к примеру 3. Уже говорилось, что пять выписанных там музыкальных фраз по мелодическому рисунку представляют собой близкие варианты начального мотива («Между небом...»). При этом еще со времен Б. В. Асафьева¹²⁸ было замечено, что общий для всех фраз исходный квинтовый тон h^1 (а квинта, по известному выражению Глинки — «душа русской музыки») является хорошей «зацепкой» для слуховой памяти: он «звенит» в ней, как звук птичьего пения, являясь одновременно и еще одним объединяющим моментом для музыкального материала романса как целого.

Но на фоне подобной «остинатности» — как же разнообразны приемы ладогармонического расцвечивания этих фраз! В первой (второй) фразе примера 3 присутствуют плагальные обороты в основной минорной тональности (e-moll), в третьей и четвертой — готовящееся отклонение от достигнутой в конце первой части тоники параллельного мажора (G-dur) к его субдоминанте (C-dur), в пятой — при буквальном мелодическом повторе начальной фразы романса в гармонии звучит уже не плагальный оборот в основной тональности, а мимолетное отклонение к ее субдоминанте (V_{5_6} — I a-moll), и только за ним происходит уже окончательное закрепление тональности e-moll.

Всё это сообщает внешне простой и безыскусной музыке «Жаворонка» не только тонкость и изящество, но и динамичность в постоянной

¹²⁶ Типичные словосочетания: «коварный друг», «мрак ночи гробовой», «железная рука судьбы», и т. д. (подробнее об этом — в цит. книге Е. Е. Дурандиной, с. 26–28).

¹²⁷ Для «Жаворонка», наоборот, характерно преобладание достаточно «спокойных» диатонических интервалов, с размахом не более квинты (на словах «певца полей»), а единственный на весь куплет романса тритон («где поет так громко») связан с мажорной гармонией и потому звучит тоже «светло».

¹²⁸ Начиная с его статьи «Воображаемое предисловие к романсам Глинки». См.: Асафьев Б. В. Глинка. С. 238–245.



смене музыкальных «событий». Однако при всем продемонстрированном выше многообразии форм и деталей, примененных Глинкой для воплощения содержания стихов в музыке, весь романс тем не менее проникнут единым настроением прозрачной меланхолии, которое сохраняется независимо от развития музыкального материала и сюжета поэтического текста¹²⁹.

На фоне полученных выводов снова обрисовываются контуры главного вопроса: *как* с этим единым меланхолическим настроением может сочетаться упоминавшаяся ранее прямо противоположная по эмоциональному знаку радостная картина светлого летнего утра, с пением жаворонка в вышине?

Обратим внимание, что в поэтическом тексте романса возникает интересная метаморфоза: песня птички, которую слушает герой стихотворения в первой его части, во второй практически незаметно переосмысливается в песню самого персонажа («Ветер песенку несет, // А кому — не знает... // Та, кому она, поймет, // От кого — узнает! // Лейся, песенка моя...»).

Для понимания замысла Глинки и принципов его музыкального оформления стихов Кукольника этот момент оказывается чрезвычайно существенным: он позволяет установить не только литературно-сюжетную, но и музыкально-драматургическую связь между двумя куплетами романса, почувствовать логику творческого открытия композитора при сочинении «Жаворонка».

Фактически, оказывается, что Глинка ощущал в пейзажной зарисовке и лирическом отклике на нее, содержащихся в тексте стихотворения, неделимое единство — такое, о котором примерно через десять лет после «Жаворонка» скажет Ф. И. Тютчев: «Дума за думой, волна за волной — // Два проявления стихии одной: // В сердце ли тесном, в безбрежном ли море...» А это, в свою очередь, означает, что, во-первых, композитор в таких условиях мог не чувствовать острой необходимости в создании резко различающегося музыкального материала для двух частей стихотворения Кукольника: куплетность с точным повторением музыки начала (при изменившихся словах) в этом случае вполне подходила. Во-вторых, при таком подходе к стихотворному тексту Глинка обязательно должен был бы обнаружить в тексте Кукольника несколько строк,

¹²⁹ По словам В. А. Васиной-Гроссман, «Глинка... был мастером и в музыкальном выражении длительного пребывания в сфере одной эмоции, в передаче „охваченности аффектом“ (по выражению Б. В. Асафьева). Именно этим и примечателен „Жаворонок“». *Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. С. 101.*



несущих как бы квинтэссенцию того неделимого единства «пейзажного» и «лирического», о котором упоминалось выше. Таковыми оказывались четыре заключительных строки стихотворения: «Лейся, песенка моя, // Песнь надежды сладкой: // Кто-то вспомнит про меня // И вздохнет украдкой».

Именно эти строки стали для Глинки выразителем «общего настроения» стихотворения, «ауру» которых композитор распространил на всю музыку «Жаворонка».

Представляется, что именно на такой способ подхода к поэтическому тексту и его реализации в музыке следует обращать внимание при изучении вокального творчества Глинки.

«Сомнение» (1838)

При анализе этого романса, написанного Глинкой вновь на стихи Кукольника, мы сталкиваемся с еще более сложной и парадоксальной, чем в случае с «Жаворонком», ситуацией. С одной стороны, «Сомнение» небезосновательно считается одним из лучших романсов Глинки — тем произведением, которое пережило свою эпоху, сохранилось до сих пор в репертуаре многочисленных исполнителей — как певцов, так и инструменталистов (в виде самых разнообразных переложений), а самое главное — в слуховой памяти большинства отечественных ценителей музыки разных поколений — от профессионалов до любителей.

С другой стороны, романс «Сомнение» является наглядной иллюстрацией того художественного дефекта, который, применительно к искусству театра, К. С. Станиславский считал одним из тягчайших актерских пороков — неизменности интонации при выражении полярных эмоций («Что „люблю“, что „убью“ — всё одним звуком!»). Действительно, в концовках каждого периода в рамках простой двойной трехчастной формы (*a b a b a*) на одну и ту же мелодическую фразу (пример 4а) приходятся слова с прямо противоположными смысловыми значениями: «Не выплакать горя в слезах», «Оружия ищет рука» и «С устами сольются уста». Воистину: «Что „люблю“, что „убью“...»

4

М. Глинка. «Сомнение».

Заключительные фразы частей *a*, *b*



Более того, есть подтверждение, что перед нами — не случайная «описка» Глинки: в концовках частей **b** наблюдается та же картина (пример 4б): сначала на эту музыку идут слова «Разлука уносит любовь», потом — «Я счастлив — ты снова моя».

Следовательно, есть формальные основания считать романс «Сомнение» неудачным и антихудожественным. А поскольку в любом из произведений этого жанра главную интонацию предлагает, определяет и даже диктует музыка, которую сочиняет композитор, то и основная ответственность в этом плане будет лежать, прежде всего, на Глинке. Шансов на возможное смягчение и «улучшение» ситуации с помощью усилий исполнителей романса тоже практически нет: мелодико-ритмический рисунок приведенной выше фразы, как всегда бывает в музыке, задает вектор интонации и для исполнителей — причем, в намного более жесткой форме, чем это описано у Станиславского.

Как же разобраться в таком противоречии, когда произведение со столь вопиющими нарушениями принципов, провозглашенных великим режиссером-реалистом, было и остается абсолютным шедевром и в музыке Глинки, и в романсовом жанре в целом¹³⁰?

Чтобы ответить на этот центральный вопрос, необходимо найти ответы на два сопутствующих. Первый из них: не является ли музыка Глинки в романсе «Сомнение» самодовлеющей, имеющей самостоятельную художественную ценность и соответственно выглядящей даже более выигрышно, когда ее исполняют не вокалисты (со словами), а инструменталисты — в различных обработках (скрипка — фортепиано, виолончель — фортепиано, мандолина (балалайка) — гитара, и т. д.)? Вопрос второй: не оказываются ли стихи Кукольника, с которыми сейчас звучит романс «Сомнение», своеобразной поэтической заготовкой (сейчас

¹³⁰ Нельзя сказать, что попытки объяснить это противоречие на научном уровне не предпринимались. В той или иной степени следы их можно обнаружить в указанных выше монографических работах о Глинке Б. В. Асафьева и О. Е. Левашевой, в трудах, посвященных отечественному романсовому жанру в целом и с упоминанием творчества Глинки (см. цитированные ранее исследования В. А. Васиной-Гроссман и Е. Е. Дурандиной) или характеристикам отдельных сторон его творческого почерка — в частности, романсовой мелодике (книга «О мелодии» Л. А. Мазеля), а также — в учебных пособиях по анализу вокальной музыки. Однако относительно «Сомнения» все подходы к интерпретации содержания романса так или иначе примыкали к точке зрения Б. В. Асафьева: «сущность романса, зерно его — в „интонационной идее“ начальной мелодии: желанного покоя не достичь! Безошибочно найденная интонация — человек хочет говорить спокойно, а слезы душат — волнуется всегда и всех. И тема ревности, страсти начинает отступать перед более обобщенным и более глубоким содержанием: неизбывностью страдания, безусловностью горя, тщетностью надежды». Асафьев Б. В. Глинка. С. 241.



ее называют «рыбой»), либо обозначавшей для композитора приемлемую метроритмику слов для мелодии будущего романса, либо, наоборот, хорошо подошедшую по своим структурным и содержательным параметрам к особенностям уже сочиненной романсовой мелодии¹³¹?

Безусловно-отрицательный ответ на первый из этих вопросов вытекает из практики исполнений «Сомнения» и особенностей его восприятия слушателями за почти уже 200 лет существования романса в отечественной музыкальной культуре. Эта практика свидетельствует, что вариант со словами Кукольника как минимум не уступает по производимому художественному впечатлению всем инструментальным обработкам музыки романса, а в большинстве случаев — и превосходит их (у слушателя, знакомого со словами «Сомнения», они, как правило, неизменно начинают звучать в сознании вместе с музыкой при любом инструментальном исполнении произведения).

Вследствие этого ответ и на второй из предварительных вопросов тоже будет отрицательным: стихи Кукольника ни в коем случае нельзя оценивать в качестве предварительной поэтической заготовки — набора слов в нужном для композитора метроритме. Парадоксальным образом они идеально сочетаются с настроением музыки Глинки (несмотря на всю продемонстрированную выше «антиреалистичность»).

Но тогда, возможно, перед нами ситуация, знакомая по истории «Жаворонка»: композитор эмоционально «привязался» к нескольким отдельным строкам стихотворения Кукольника и распространил их ауру на весь романс. Как же найти эти строки в условиях, когда отображаемые в сюжете стихотворения эмоции полярно противоположны друг другу: душевная угнетенность и просветление, жгучая ревность и трепетная надежда?

Чтобы найти нужные ответы, необходимо вновь, как и в случае с «Жаворонком» установить, от чего отталкивался Глинка, создавая романс: от уже имеющегося поэтического текста, или от созданной «впрок» музыки, к которой необходимо было подобрать подходящий по содержанию литературный материал.

Картина здесь неоднозначна, и единого мнения среди исследователей нет до сих пор — по причине очень малого количества сохранившейся информации. Бесспорные факты таковы: история создания «Сомнения»

¹³¹ Подобные случаи в композиторской деятельности Глинки, как уже говорилось ранее, нередко имели место — причем, в том же 1838 году, когда сочинялось «Сомнение» (см. выше историю создания современника «Сомнения» — романса «В крови горит огонь желанья»).



разворачивается в интервале между февралем и декабрем 1838 года. В феврале «для милой ученицы моей» из Театрального училища (К. И. Колковской) Глинка «написал романс „Сомнение“ для контральто, арфы и скрипки; слова Н. Кукольника»¹³²; 29 декабря 1838 года — дата цензурного разрешения на публикацию в издательстве «Одеон» романсов «Сомнение», «Где наша роза», «Ночной зефир»¹³³. Еще одной дополняющей датой будет датировка Кукольником соответствующего стихотворения — «август 1838», с которой в изданиях образцов его поэзии это стихотворение всегда печатается.

Также существуют опубликованные в томах 9 и 10 Полного собрания сочинений (ПСС) Глинки тексты двух автографов в d-moll для голоса, скрипки и арфы (чембало, фортепиано) и первого издания романса — в варианте «голос — фортепиано» и тональности g-moll.

Если обратиться сначала к автографам «Сомнения», то самый ранний из них¹³⁴ дает — даже при отсутствии в нем подтекстовки — очень интересную информацию об отношении слова и музыки в этом романсе. Во-первых, форма произведения в обозначенном варианте произведения (в ПСС он назван «первой редакцией») отличается от хрестоматийной двойной трехчастной (со вступлением и заключением). Здесь же схема несколько иная: вступление — *a b a₁* — проигрыш / вступление — *a b a₁* — заключение (на материале вступления). Заметно, что, помимо инструментального проигрыша в середине романса, к материалу частей *a* и *b* каждого куплета в раннем образце романса «Сомнение» добавлена еще часть *a₁*¹³⁵.

При таком варианте расположения музыкального материала стихи Кукольника — в том объеме и последовательности строф, который имеется в хрестоматийном материале романса (см. Таблицу 1, правый столбец), — в данный объем музыкального материала не вписываются: в каких-то участках музыкального материала стихотворного текста будет слишком много, в каких-то его будет не хватать.

¹³² Глинка М. И. Записки. С. 80.

¹³³ См.: М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества. С. 159.

¹³⁴ Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Т. 9. М., 1960. С. 208–212.

¹³⁵ Она представляет собой усеченный вариант части *a*. Если ориентироваться на содержание текста правого столбца Таблицы 1, то раздел *a₁* будет структурно соответствовать музыке начальной 6-строчной строфы, с изъятием строк 3–4.



Таблица 1

Н. В. Кукольник
Английский романс¹³⁶

Уймись, волнения страсти!
Засни, безнадежное сердце!
Я плачу, я стражду, —
Душа истомилась в разлуке.
Я плачу, я стражду!
Не выплакать горя в слезах...

Напрасно надежда
Мне счастье гадает, —
Не верю, не верю
Обетам коварным:
Разлука уносит любовь...

Как сон, неотступный и грозный,
Соперник мне снится счастливый,
И тайно и злобно
Кипящая ревность пылает...
И тайно и злобно
Оружия ищет рука...

Минует печальное время,
Мы снова обнимем друг друга.
И страстно и жарко
Забьется воскресшее сердце,
И страстно и жарко
С устами сольются уста.

Напрасно измену
Мне ревность гадает, —
Не верю, не верю
Коварным наветам!
Я счастлив! Ты снова моя!

И всё улыбнулось в природе;
Как солнце, душа просияла;
Блаженство, восторги
Воскресли в измученном сердце!
Я счастлив: ты снова моя.

Август 1838

Н. В. Кукольник
(романс Глинки «Сомнение»)

Уймись, волнения страсти;
Засни, безнадежное сердце;
Я плачу, я стражду,
Душа утомилась в разлуке;
Я стражду, я плачу,
Не выплакать горя в слезах.

Напрасно надежда
Мне счастье гадает,
Не верю, не верю
Обетам коварным...
Разлука уносит любовь.

Как сон неотступный и грозный,
Мне снится соперник счастливый,
И тайно, и злобно
Кипящая ревность пылает,
И тайно, и злобно
Оружия ищет рука.

Напрасно измену
Мне ревность гадает, —
Не верю, не верю
Коварным наветам.
Я счастлив, ты снова моя.

Минует печальное время,
Мы снова обнимем друг друга,
И страстно, и жарко
Забьется воскресшее сердце,
И страстно, и жарко
С устами сольются уста.

¹³⁶ Печатается по изд.: Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Т. 2 / биогр. справки, сост., подгот. текста и примеч. В. С. Киселева-Сергенина. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. № 124). Л., 1972. С. 573.



Например, если попробовать искусственно совместить музыку части *a*₁ в первом «куплете» с теми строками стихотворения, которые в рамках привычного вида романса следуют за окончанием части *b* («разлука уносит любовь»), а именно — со строками, начинающимися от слов «Как сон неотступный и грозный...» (см. пример 5, т. 3–11)¹³⁷, — то окажется, что после фразы «И тайно, и злобно» (т. 8–9), с точки зрения последовательности музыки автографа, необходимо сразу же переходить на фразу «оружия ищет рука» (т. 10–11), пропустив не только слова «кипящая ревность пылает», но и последующий повтор «и тайно, и злобно», — поскольку для них в этом варианте романса не хватает музыки:

5

М. Глинка. [«Сомнение»].
Фрагменты автографа

1 2 3

[Раз - лу - ка у - но - [сит] лю - бовь. Как

4 5

сон не - от - ступ - [ный] и гроз - ный, мне

3 6 7 8

снит - ся со - пер[ник] счаст - ли - вый. И тай - но, и

9 10 11

зlob - но о - ру - жи - я и - щет ру - ка]

С другой стороны, если сделать попытку так же механически совместить знакомый по романсу поэтический текст «Сомнения» с музыкой автографа в полном ее объеме, то окажется, что для раздела *a*₁ из второго «куплета» (после первого в автографе стоит знак репризы) слов — с точки зрения их объема и последовательности в каноническом варианте романса — будет, наоборот, не хватать: в наличии — две

¹³⁷ В примере реконструированный поэтический текст взят в квадратные скобки.



строфы текста («Напрасно измену...» и «Минует печальное время...»), а музыка ориентирована на три строфы (так как схема формы *a b a*₁).

Иными словами, на уровне формы произведения как целого «романсовый» текст Кукольника с музыкой раннего, неподтекстованного автографа совмещается плохо. Но такая же картина наблюдается в документе, если обратиться и к его отдельным деталям. Первая из них: даже при отсутствии слов мелодическая строчка автографа имеет обозначение «Contralto». Более того, она и выписана именно как вокальная — с соответствующей формой штилей при нотных знаках и специфической группировкой нот, предполагающей наличие каких-то слов (см. примеры 5–6)¹³⁸:

6

М. Глинка. [«Сомнение».]

Фрагменты автографа



Но если судить по особенностям записи нотных знаков, текст стихотворения Кукольника и в этих эпизодах совмещается с мелодией тоже очень негладко: не хватает звуков для слогов поэтического текста в т. 2 примеров 5 и 6 (два звука приходится на три слога в словосочетаниях: «[у]-но-сит лю-[бовь] и «[Уймитесь, вол]-не-ни-я [страсти]»); то же — в т. 4 примера 5 («[неот]-ступ-ный и [грозный]»), то же — в идентичном материале т. 6 (пример 5) и т. 4 (пример 6), где словами могли бы быть соответственно, «[со]-пер-ник счаст-[ливый]» и «[засни, безна]-деж-но-е [сердце]»). В т. 10 примера 5 и т. 12 примера 6 способ записи трех последних четвертей такта предполагает наличие трех слогов, в то время как реально в тексте их оказывается пять: «[ору]-жи-я и-щет ру-[ка]»

¹³⁸ С точки зрения последовательности материала автографа, к части *a* будет относиться музыка примера 6, к части *a*₁ — примера 5.



и «[вы]-пла-кать го-ря в сле-[зах]». Зато на последней четверти т. 9 примера 6 к единственному слогу-слову «я» («Я [стражду]») «прикладываются» уже целых две вокальные восьмушки.

Но самый характерный случай — в т. 7–9 примера 6. Мелодическая фраза от последней доли т. 7 до третьей в т. 9 должна быть снабжена словами «Душа утомилась в разлуке». При тех ударениях, которые получают слоги в первой половине этой фразы в результате такой записи восьмых длительностей («Ду-ша у-то-ми – [лась]...»), характер «произнесения» слов очень сложно назвать естественным и непринужденным — в отличие от оформления той же фразы в окончательном варианте:

7

М. Глинка. «Сомнение».

Т. 14–16



Напрашивается естественный вопрос: какой же поэтический текст мог быть ориентиром для Глинки в момент, когда создавался материал первого автографа? То, что сам текст как таковой уже физически существовал в феврале 1838 года, когда Глинка, судя по его «Запискам», создавал «Сомнение», доказывают все предшествующие наблюдения. Но как именно он тогда выглядел, сказать сложно. То ли это были авторские стиховые заготовки («рыба») под уже имеющуюся полную мелодию романса, то ли имела место записанная вне нотных листов поэтическая импровизация Кукольника на продемонстрированный ему Глинкой мелодический фрагмент (результаты и объем которой поэт позже усовершенствовал и расширил), то ли что-то еще¹³⁹. Здесь намного важнее другое — того поэтического текста, с которым звучит канонический вариант романса Глинки (Таблица 1, правый столбец), в феврале 1838 года еще не существовало. Он появился лишь после создания Кукольником стихотворения, а оно датируется, как уже упоминалось, августом 1838 года.

Естественно, может возникнуть сомнение: стоит ли доверять памяти Глинки на даты, не подвела ли его эта память в момент создания соот-

¹³⁹ Л. А. Мазель, ссылаясь на диссертацию П. Рыбаковой, предполагает, что «текст романса „Сомнение“, допускающий инструментального типа разработку мелодии, был написан Кукольником в соответствии с прямым пожеланием Глинки» относительно необходимости введения в определенные моменты кратких изолированных одностопных фраз амфибрахического типа — «напрасно», «надежда», «мне счастье» и т. д. Мазель Л. А. О мелодии. С. 244–245.



ветствующего эпизода «Записок» (1854–1855), когда композитор, излагая события 1838 года, мог ошибиться на несколько месяцев, сместив даты назад — с августа на февраль.

Даже если это было бы именно так, проблема всё равно не снимается: в августе 1838 года Глинка и Кукольник, судя по «Летописи жизни и творчества» композитора, встречаться не могли — в интервале с 28 апреля по 1 сентября Глинка находился в служебной командировке на Украине ¹⁴⁰. В переписке между ними за этот период тема романса «Сомнение» тоже не возникала ¹⁴¹.

Соответственно, даже в случае хронологической ошибки композитора Кукольник, сочиняя в августе 1838 года стихи «Уймитесь, волнения страсти», делал это не спонтанно — в присутствии Глинки и в соответствии с его предложениями, исходящими из особенностей музыки, — а отдельно и достаточно самостоятельно. Для понимания того, в чем именно заключалось «основное настроение» романса «Сомнение» — это один из важнейших предварительных выводов.

Итак, время обратиться более пристально к поэтическому тексту «августовского» варианта стихотворения Кукольника (Таблица 1, левый столбец). Сразу же отметим, что в тех его вариантах, которые на основе печатных изданий XIX века попали в интернет, нет заглавия «Сомнение»: стихотворение публиковалось либо без заголовка, либо называлось по первой строке «Уймитесь, волнения страсти!», либо имело название «Английский романс» ¹⁴².

Последний из приведенных вариантов требует отдельного комментария. Здесь примечательны несколько моментов. Во-первых, поэтический текст заранее объявляется потенциально способным к переносу в музыку («романс»). Во-вторых, слово «английский» применительно к содержанию стихотворения указывало как минимум на два фактора — на «байронизм», с его бунтарством и бурей эмоций, и на то, что в обозначенном источнике говорилось о восприятии английскими поэтами-романтиками мира — физического и духовного: «важнейшей идеей английского романтизма была

¹⁴⁰ М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества. С. 148–156.

¹⁴¹ Информация периода украинской командировки о творческой работе Глинки касается сочиненных и исполненных в любительской обстановке фрагментов «Руслана и Людмилы» (Персидский хор, Баллада Финна, Марш Черномора), романсов — «Где наша роза...», будущего «В крови горит огонь желанья», двух малороссийских песен («Гуде витер», «Не щебечи, соловейко»), переложений музыки других композиторов. Но романс «Сомнение» не упоминается ни разу.

¹⁴² Именно под таким названием стихотворение было напечатано в 1843 году в харьковском альманахе «Молодик» (Ч. 1. С. 297, — см. примеч. в изд.: Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Т. 2. С. 747).



идея единства всего мира... Описывая в рамках одного стихотворения тьму и свет, день и ночь и т. д., английские романтики стремились показать их неразрывную связь, взаимное дополнение противоположностями друг друга»¹⁴³.

Возможно и другое истолкование заглавия, связанное с письменным замечанием Кукольника на полях одной из страниц «Записок» Глинки¹⁴⁴. Оно появилось рядом с текстом Глинки о работе Кукольника над фрагментами либретто «Руслана и Людмилы» (поэт был автором стихов «для финала оперы и сцены Ратмира „И жар, и зной“». — Там же). Текст приписки Кукольника: «NB [стихи] английские [здесь и далее комментарии к автографу мои. — Ю. В.]. Я написал их с тем, чтобы по возвращении Ширкова [Ширков В. Ф. (1805–1856) — основной либреттист Глинки при работе над «Русланом и Людмилой»] они были заменены другими стихами со смыслом, но этого не последовало, и теперь гуляют английские». Следовательно, прилагательное «английский» может быть интерпретировано и как «заготовочный, необработанный»¹⁴⁵.

Как можно заметить, большинство определений словосочетания «английский романс» хорошо корреспондирует с тем, что содержится в строках с таким заглавием. Но какой фазе работы Глинки над романсом «Сомнение» их появление соответствует?

Попробуем, не углубляясь пока в анализ собственно стихотворения, соотнести его внешние, структурные характеристики с материалом исследуемых двух нотных автографов романса — то есть совместить объем и последовательность материала «Английского романса» с закономерностями формы вокальных разделов первого ($a\ b\ a_1$ — $a\ b\ a_1$) и второго ($a\ b\ a\ b\ a$) автографов.

Результаты этой работы следующие. В первом случае — имеющиеся шесть строф «Английского романса» хорошо совпадают с суммарным объемом из шести частей формы первого автографа. Во втором случае — если ориентироваться на формальную буквенную схему — пяти частей

¹⁴³ Английский романтизм. Текст: электронный // Википедия: свободная энциклопедия. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Английский_романтизм (дата обращения: 30.01.2022).

¹⁴⁴ Приведено в изд: *Глинка М. И.* Записки. С. 101, сноска **.

¹⁴⁵ «Английский» можно истолковать и как аналогию известному противопоставлению: «французский парк (сад)» — «английский парк (сад)» — то есть, противопоставлению «отрегулированности» и «естественности». В этом контексте символом такой естественности, «неприглаженности» в стихах Кукольника становится «буйство амфибрахия» в «Английском романсе»: трехстопный в начальных двух строках, перемежение двух- и трехстопного — в строках 3–6, то же, но в другом варианте — в строках 7–11, и т. д.



музыки романса не будет хватать (без подключения различных повторов) на шесть строф стихотворения.

Эти наблюдения означают, как минимум, то, что стихи «Английского романса» теснее связаны с первым музыкальным автографом, чем со вторым. Но пока еще неизвестно, был ли это тот первоначальный текст, в соответствии с которым Глинка в феврале 1838 года записал вокальную партию автографа — в том виде и тем способом, как это видно в примерах 5–6, — или это стихи, родившиеся в августе того же года на основе музыки уже созданного первого автографа.

Картина может проясниться, если вспомнить приведенные ранее попытки совместить материал этого автографа с «каноническими» стихами «Сомнения». Поскольку в двух вариантах стихотворного текста — «августовским» и «каноническим» — достаточно много совпадающих фрагментов (ср. материал правого и левого столбцов Таблицы 1), и многое внутри этих фрагментов, как было показано выше, решительно не «укладывалось» в вокальную строчку первого автографа, то напрашивается вывод: при сочинении музыки этого автографа в феврале 1838 года Глинка ориентировался на неизвестную пока версию стихотворного текста. Кукольник же, создавая в августе того же года «Английский романс» как относительно самостоятельное поэтическое произведение, тем не менее, какие-то закономерности музыки первого автографа сознательно или бессознательно учитывал.

В то же время Глинка, работая в интервале «сентябрь — декабрь» 1838 года над запечатленной во втором автографе новой, ставшей «канонической», редакцией «Сомнения» (в ПСС она обозначена как «вторая редакция»¹⁴⁶), уже сам отталкивался от особенностей материала «Английского романса»¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Т. 9. С. 113–119. В настоящее время Urtext'ами считаются и названная d-moll'ная, ансамблевая версия (контральто – скрипка – фортепиано), и g-moll'ная сольная (для высокого голоса и фортепиано) — обе они вышли в свет практически в одно и то же время: на рубеже 1838–1839 годов. При этом d-moll'ный вариант романса очень часто исполняется в варианте только «голос – фортепиано».

¹⁴⁷ Обратный случай, когда поэт сначала пишет свое стихотворение как текст для романса, а потом, доработав, переиздает его как отдельное литературное произведение, применительно к Кукольнику, скорее всего, невозможен. Б. В. Асафьев приводит цитату из «Дневника» Кукольника 1841 года, относящуюся к участию поэта в создании отдельных фрагментов либретто «Руслан и Людмила», но достаточно близкую по времени и по идеям к периоду сочинения Глинкой «Сомнения» (1838) и «Жаворонка» (1840): «Миша сразу одобрил все мои стихи и написал на них музыку. Никакой переделки и поправки не хочет, да оно и невозможно теперь, когда музыка готова [курсив мой. — Ю. В.]. Повремени я дня два отсылкою их Глинке, — я бы их вычистил...» Асафьев Б. В. Глинка. С. 108.



Но при этом именно гений Глинки определил формирование музыкально-поэтического единства «Сомнения». Подтверждения тому обнаруживаются при сопоставлении августовского варианта стихотворения Кукольника с тем поэтическим текстом, который вошел в «канонический» вариант романса и который был обработан для него именно композитором (Таблица 1).

Здесь сразу же бросаются в глаза три крупных различия между содержанием столбцов: стихотворный вариант Кукольника обширнее по протяженности (присутствует дополнительная 5-строчная строфа «И всё улыбнулось в природе»); строфы 4–5 («Минует печальное время» и «Напрасно измену») у Кукольника и Глинки поменялись местами¹⁴⁸; кроме того, очень большие несовпадения между поэтическими строками стихотворения и текстом романса оказываются в области пунктуации.

Попробуем разобраться в этих важнейших изменениях. Начнем с последних. Из того обилия возгласов, которые в тексте стихотворения Кукольника снабжены восклицательными знаками, можно понять, что герой поэта — намного более аффектированный, порывистый, открыто-эмоциональный, нежели в варианте Глинки. «Уймитесь, волнения страсти!», «Засни, безнадежное сердце!», «Я плачу, я стражду!», «Я счастлив! Ты снова моя!» — таков средний уровень эмоциональной шкалы состояния героя Кукольника. Судя по нюансам пунктуации, этому герою нередко присущи чувства, или устремленные на *crescendo* к высшей точке («Я плачу, я стражду, — » в первый раз; «Я плачу, я стражду!» — во второй), или уже находящиеся на предельной грани (ср.: «душа истомилась в разлуке» в сопоставлении с неизмеримо более спокойным глинкинским — «душа утомилась в разлуке»).

В целом, из переделок текста стихотворения, произведенных композитором, заметно, что Глинка при обработке материала стихотворения, действительно, дает более спокойный, сдержанный вариант поведения лирического героя. Но объяснять это только законами романса-элегии¹⁴⁹,

¹⁴⁸ Отметим, что в этой связи в романсе неизбежно должны были поменяться и фрагменты музыкального материала: текст, начинающийся со слов «Минует печальное время», требовал музыки части *a*, в то время как предыдущая строфа (по варианту Кукольника) — «Как сон, неотступный и грозный» — тоже должна была идти на музыке части *a* (после которой ожидалась часть *b*). Глинка же при переработке текста раннего автографа сделал регулярным чередование музыки частей *a* и *b* в каждом куплете. Соответственно, такая регулярность потребовала строфу со словами «Напрасно измену // Мне ревность гадает» перенести вверх и поставить ее раньше слов «Минует печальное время».

¹⁴⁹ По словам В. А. Васиной-Гроссман, «Романс „Сомнение“ представляет собой род элегии с типичной для этого жанра сдержанной мелодией декламационного характера, с обычным типом сопровождения». *Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века.* С. 98–99.



к которой принадлежит «Сомнение», будет явно недостаточным. Поэтому следующий важный штрих: различие между направлением движения сюжета в «поэтическом» и «романсовом» вариантах стихотворения и обусловленные этим их драматургические особенности.

Обратим внимание, что в стихотворении поэт неуклонно ведет сюжетную линию от отчаяния к просветлению, к отказу от любых сомнений и закреплению веры в то, что произойдет именно так: «Я счастлив! Ты снова моя!» Для этого строфа «Минует печальное время» помещается в начале линии просветления (после слов «Оружия ищет рука»). Вследствие такой перемены строки «Напрасно измену // Мне ревность гадает», действительно, выглядят как отражение лишь бледной «тени минувших тревог». Венцом же линии просветления становится последняя, не использованная Глинкой, строфа «И всё улыбнулось в природе» — с «блаженством» и «восторгами», которые «воскресли в измученном сердце!», и с повторением «Я счастлив: ты снова моя[.]», — но в измененной пунктуации, когда возглас заменен на весомое, непоколебимое утверждение.

Именно на таком фоне наиболее отчетливо будет выглядеть замысел и драматургический план романса Глинки — вместе с той идеей «общего настроения», которую композитор нашел в строках Кукольника и воплотил в музыке.

Итак, Глинка отбрасывает последнюю строфу августовского стихотворения, меняет местами 4–5 строфы и значительно редактирует знаки пунктуации. Что же получается в результате этого на содержательно-смысловом уровне? Первый напрашивающийся вывод был недавно высказан: герой глинкинского варианта поэтического текста намного более сдержан в проявлении своих эмоций, по сравнению с героем Кукольника. Но открываются и другие особенности: убирая последнюю строфу стихотворения и меняя местами строфы 4–5, Глинка не столь очевидно выходит на идею свершившегося в судьбе персонажа романса перелома и осуществления в реальности его самых светлых надежд. Для героя глинкинского произведения слова «Напрасно измену // Мне ревность гадает», и более раннее — «Напрасно надежда // Мне счастье гадает» — проявление одинаково возможных (с равными шансами) исходов разворачивающейся любовной истории. И композитор на протяжении всего романса проводит своего героя по тонкой линии границы между отчаянной ревностью — с одной стороны и надеждой — с другой.



Так, наконец, можно выйти на определение того самого «общего настроения» стиха, ориентируясь на которое Глинка создает свой романс. Но здесь оно сконцентрировано не столько в каких-то строках поэтического текста, сколько в самом названии произведения — «Сомнение». Напомним, такое название дал произведению именно Глинка; Кукольник к этому был непричастен. И фактически на то состояние и тот пласт эмоций, который скрывается за словом «сомнение», композитор и написал свой романс. Именно в этом — «оправдание» внешнего несоответствия пламенных контрастов душевного состояния лирического героя, обрисованного Кукольником, и эмоционального единства музыки Глинки. В этом же — невозможность подхода к оценке содержания «Сомнения» с позиций прямолинейно толкуемого «принципа Станиславского».

Однако было бы неправильным говорить, что Глинка не поддержал музыкой повышенный эмоциональный тонус стихотворения Кукольника. То, что сделал композитор, воссоздавало нужный ему эмоциональный «градус» произведения, — но прежде всего — средствами музыки. Здесь и изменение формы романса в поздней редакции, о чем уже говорилось ранее; здесь и нетипичные приемы музыкального развития, о которых часто говорят исследователи. В частности, Л. А. Мазель отмечал, что в начале романса «мелодическое зерно заключено в узком диапазоне минорной терции, который затем постепенно расширяется... [в мелодии] ощутимы и некоторые инструментальные принципы развития. Так, например, в строфе [«Напрасно надежда мне счастье гадает». — Ю. В.] ритмическая формула однократных мотивов выделяется и многократно повторяется, как это очень часто бывает в серединах-разработках инструментальных пьес, но редко встречается в песнях и романсах... В отличие от равномерной расчлененности по двутактам мелодии „Я помню чудное мгновенье“, в „Сомнении“ дается структура, обладающая возможностями менее спокойного, более напряженного развития: дробление с замыканием [на словах «Я плачу, я стражду, душа утомилась в разлуке». — Ю. В.]»¹⁵⁰. Кроме того, обращают на себя внимание обостренные мелодические хроматизмы, звучащие со словами «Напрасно надежда мне счастье гадает»¹⁵¹.

¹⁵⁰ Мазель Л. А. О мелодии. С. 243–244.

¹⁵¹ Этот пример вошел и в учебники — см. изд.: История русской музыки. Т. 1 / сост. О. Левашева, Ю. Келдыш, А. Кандинский. 3-е изд. М., 1980. С. 508.



Именно музыкальный гений Глинки преумножает внутренний, сдерживаемый драматизм высказывания в романсе, в отличие от более открытого и несколько прямолинейного способа выражения эмоций у Кукольника. Сама эмоция при этом утончается, интеллектуализируется и — как ни парадоксально — именно поэтому поэтическое (в обработке композитора) и музыкальное начала в романсе «Сомнение» сближаются друг с другом еще теснее.

* * *

В продемонстрированном аналитическом этюде было показано, каким образом осуществлялось взаимодействие слов и музыки в двух романсах М. И. Глинки на стихи Н. В. Кукольника — «Жаворонок» и «Сомнение». Соблюдение принципов этого взаимодействия позволило композитору в области вокального творчества в целом создавать шедевры на стихи поэтов невысокого ранга (С. Голицына, П. Ободовского, А. Римского-Корсака, П. Рындина и др. — в том числе и Н. Кукольника).

Возможно, именно так обретал свои материальные черты тот принцип выбора Глинкой «общего настроения» поэтического текста, которое подчас очень сложно «расшифровать» при изучении и анализе романсов композитора в ходе учебной практики.

Л. И. Паненкова

К ИСТОРИИ ДВУХ ПОСВЯЩЕНИЙ

«Светская сказочка» М. П. Мусоргского

В русской вокальной музыке конца 60-х годов XIX века есть две вокальные миниатюры, которые, на первый взгляд, ничего, кроме посвящений, не объединяет. Речь идет о «Светской сказочке» («Козел») Мусоргского, посвященной А. П. Бородину, и «Фальшивой ноте» Бородина, посвященной М. П. Мусоргскому. Но при взгляде более пристальном приходит убеждение, что между столь стилистически разными произведениями существует связь, и они являются плодами творческого общения и искренней симпатии двух великих композиторов. Дружба Бородина и Мусоргского продлилась почти два десятилетия, но временем самого плодотворного их общения, по-видимому, стали 1867–1868 годы. На них приходится все посвященные Бородину и его жене Екатерине Сергеевне произведения Мусоргского: новая редакция инструментованного



“Intermezzo in modo classico”, вокальные миниатюры «Светская сказочка» и «Сиротка».

Среди всех балакиревцев именно Мусоргский и Бородин выделялись отменным юмором и умением художественно пошутить. Комическая природа их дарований была весьма разного свойства. Юмор Мусоргского, отраженный в его произведениях, письмах, иногда и в манере общения, мог содержать в себе социальный подтекст, сатиру, шутовство, оттенки трагизма и даже юродства. У Бородина, как писал один из его учеников М. Ю. Гольдштейн, «это был скорее юмор жизнерадостного, веселого человека, смеющегося над тем, что смешно, но смеющегося без желчи, без желания уязвить или обидеть кого-либо своим смехом. Этот милый юмор очень изящно выражался и в музыкальных произведениях Бородина, в его серенаде трех мужчин одной даме¹⁵²; в его пародии <...> на чудный романс Римского-Корсакова, кажется, называющийся „Ты не узнаешь меня“»¹⁵³.

Юмористический талант фонтанировал в их фортепианных импровизациях. Бородин, по воспоминаниям друзей, любил с ходу импровизировать комические парафразы на бытовую музыку, популярные романсы, свои и чужие произведения. И таких «комических музыкальных „штучек“» у него было много: «сделавши серьезный форшпиль, [он] приступал к исполнению в минорном тоне массивными октавами романса „Гусар, на саблю опираясь“»¹⁵⁴, причем так изменял ритм, что люди мало-музыкальные не узнавали, что он играет. Войдя в азарт, Бородин фантазировал на эту тему и создавал такие удивительные трех- и четырехголосные фугетты, устраивая эффектные органые пункты (педали), что, несмотря на всю нашу нелюбовь к знаменитому романсу, мы невольно увлекались, наблюдая за необыкновенным богатством композиторской находчивости»¹⁵⁵.

В фортепианных импровизациях Мусоргского отражались лирические, юмористические, драматические и даже трагические¹⁵⁶ грани его таланта. Интересное свидетельство приводит один из современников: «У меня остался в памяти один такой комический концерт. Мусоргский был особенно в духе и весь вечер не отходил от рояля. Чего

¹⁵² «Серенада четырех кавалеров одной даме» для четырех мужских голосов без сопровождения, слова А. Бородина.

¹⁵³ А. П. Бородин в воспоминаниях современников. М., 1985. С. 143. Приведена неточная цитата из романса Н. Римского-Корсакова на слова Н. Щербины «Южная ночь». Бородин часто его пародировал.

¹⁵⁴ Романс М. Виельгорского.

¹⁵⁵ А. П. Бородин в воспоминаниях современников. С. 144–145.

¹⁵⁶ На вечере памяти Ф. М. Достоевского 4 февраля 1881 года Мусоргский симпровизировал похоронный звон.



только тут не было. То какая-нибудь общеизвестная ария игралась с таким изменением темпа и такта, что без смеху ее нельзя было слушать, то обе руки артиста исполняли разные пьесы: левая “Lieber Augustin”, а правая вальс из „Фауста“. Далее попури из разных веселеньких полек и вальсов, торжественных гимнов, похоронных маршей, органной музыки и т. п., и во всем этом то в басу, то в дисканту неотлучно слышались лихие звуки „Камаринской“, всегда строго согласованные с настроением пьесы, в состав которой они вторгались»¹⁵⁷.

Совсем неудивительно, что природный юмор стал органичной частью и собственных сочинений Бородин и Мусоргского, и, в первую очередь — вокальных. «Светская сказочка» и «Фальшивая нота» — из их числа. Созданные на основе придуманных самими композиторами сюжетов и текстов, они в юмористическом ракурсе, но совершенно по-разному, воспроизводят тему женской измены. В ее изображении оба композитора, «сохраняя светские приличия» (не допуская моветон), обозначают ее сквозь легкий флер недосказанности — намеками (в «Светской сказочке») и подозрениями (в «Фальшивой ноте»).

Первой из них появилась миниатюра Мусоргского. Неизвестно, что натолкнуло композитора на создание «Светской сказочки». Предположим, это был спор, обсуждение литературного или театрального сюжета, разговор или просто шутка на данную тему на каком-либо музыкальном вечере, по дороге домой и т. д. Так или иначе, но Мусоргский посвятил «Сказочку» именно Бородину. Александр Порфирьевич, желая парировать непременно тем же сюжетом, видимо, ждал момента. В «ожидании» прошло восемь с лишним месяцев, за время которых он сочинил другие романсы («Песнь темного леса», «Морская царевна», «Отравой полны мои песни»), но ни один из них не посвятил Мусоргскому. Наконец осенью 1868 года Бородин создает на ту же тему о женской неверности «Фальшивую ноту» — блестящую 17-тактовую «миниатюрнейшую миниатюру». Возможно, комизм заключался уже в том, что ее «чрезмерная» миниатюрность являлась «пропорционально-геометрическим» ответом на столь долгое ожидание. Эти совершенно разные в жанрово-стилистическом оформлении вокальные опусы Мусоргского и Бородина, обнаруживая внутренние переклички, образуют своеобразный музыкальный «тандем».

«Светская сказочка» в понимании Мусоргского, четко обозначавшего жанры своих вокальных сочинений, не является *романсом*. Такой подзаголовок он давал вокальным пьесам любовного содержания, близ-

¹⁵⁷ М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников. М., 1989. С. 153.



ким жанру лирического романса: «Что вам слова любви», «Но если бы с тобою я встретиться могла», «Желание», «Из слез моих». Все они созданы до «Светской сказочки», и затем это жанровое обозначение композитор вообще не использовал. Даже созданную вслед за «Сказочкой» лирическую миниатюру «По-над Доном сад цветет» он не назвал «романсом», видимо, считая этот жанр уже исчерпанным для себя. Как точно подметила Е. А. Ручьевская, «Светская сказочка» — «ироническая сценка, разыгранная одним актером»¹⁵⁸. В ней композитор продолжил свои «эксперименты» с камерной вокальной музыкой. В миниатюре заметна многослойность: начинается она почти как пастораль (скорее не в жанровом, а в образном плане), заканчивается же почти как водевиль¹⁵⁹. Можно увидеть здесь и «картинку в лубочном стиле», так как Мусоргский использовал близкий к лубку *alla-folklorный* сюжет. Называя миниатюру «сказочкой», он иронизирует по поводу ее житейской неправдоподобности, одновременно акцентируя повествовательность, вводя сюда стороннего наблюдателя-рассказчика.

Но позволим себе совсем неожиданную аналогию. Миниатюра сочинена в канун Рождества 1867 года (дата на автографе — 23 декабря 1867 года), и, вероятно, задумывалась как рождественский подарок Бородину. Не мыслил ли Мусоргский свою «Светскую сказочку» в качестве музыкального аналога святочного (рождественского) рассказа, предложив Бородину загадку, которую тот должен был разгадать? Святочные рассказы зачастую облекались в форму сказки, включали в себя фольклорные и / или фантастические образы, содержали социальные и морально-этические мотивы. «Светская сказочка» как раз вписывается в такие параметры: это шуточно-сатирическая, занимательная и в некотором смысле поучительная история с социально-бытовой подоплекой. В ней присутствует обязательная для жанра «страшилка» с участием псевдофантастического и *quasi*-демонического образа «страшного козлица». Назвав же ее «светской», композитор отгородился от прямых адресаций к евангельским притчам.

«Светская сказочка» исследователями воспринималась как еще незрелое творение Мусоргского. В. А. Васина-Гроссман, например, видела в ней несовершенство художественной формы¹⁶⁰. Восприятие же этой музыки

¹⁵⁸ Анализ вокальных произведений. С. 29.

¹⁵⁹ В. А. Васина-Гроссман (вслед за Ц. А. Кюи) пишет: «Эта песня, как и сатирические песни Даргомыжского, продолжает традицию водевильных куплетов. Отсюда, например, такие вставки *à part* в стихотворный текст, как „Ну, и вышла!“, „Гм, как же!“» / Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956. С. 192.

¹⁶⁰ Цит. по: Васина-Гроссман В. А. Русский романс. С. 192



современниками Мусоргского было совершенно иным. На премьере 22 и 28 февраля 1868 года исполненные М. И. Сарииотти «Светская сказочка» и «Гопак» вызвали восторг публики. Ц. Кюи в рецензии на концерт писал: «Оба романса — превосходны, оба комические в том художественно-реальном направлении, которому основание положено г. Даргомыжским; текст „Сказочки“ — замечательно талантлив, и с музыкой составляет одно нераздельное, редкое целое; музыка своеобразна; форма изящна»¹⁶¹.

«Светскую сказочку» отличает новизна поэтики. Ее художественную форму, образно-жанровый и музыкальный строй питают мощные фольклорные корни. Содержательно-композиционный план миниатюры напоминает структуру текстов свадебных песен AA^1 , основанных на поэтическом параллелизме образа природы (A — рябинушка, березка, река) и образа девушки-невесты (A^1). Этот тонкий ассоциативный ход использован, возможно, целенаправленно, ведь свадьба — искомая цель сюжета:

	A	A^1
Свадебная	<i>рябинушка</i>	<i>зарученная девушка</i>
«Светская сказочка»	<i>девица до замужества</i>	<i>девица после венца</i>

Подобно этому, но с добавлением образа козла / мужа (b) и сатирических эпизодов *действий девицы* ($a^1 a^2$) выстраивается художественная форма «Светской сказочки»:

A (ava^1): *девица гуляет* (a) + *козел* (b) + *испуг девицы* (a^1);

A^1 ($ava^1 a^2$): *девица венчается* (a) + *муж* (b) + «*неиспуг*» девицы (a^1) + *измена девицы* (a^2).

Образ «буки страшного» — отражение художественной сферы русских колыбельных. Отсюда метрика и интонационный строй разделов b (соответственно трансформированных ритмически и гармонически). Мелодическая канва вокальной миниатюры выстроена на попевочно-вариантной основе, свойственной русской песенности. С народным мелосом связаны вариативная нестабильность устоев, ладовая модальность, характерные для стиля Мусоргского и обозначенные Е. Б. Трёмбовельским как *полиопорность*¹⁶².

«Фальшивая нота» Бородина появилась, как уже отмечалось, осенью 1868 года. То ли потому, что время было не рождественским, то ли по другой причине, Бородин сотворил нечто совсем иное — блестящую эпиграмму на трагедию о женской неверности в романтическом роде.

¹⁶¹ Орлова А. А. Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М., 1963. С. 152.

¹⁶² Трёмбовельский Е. Б. М. П. Мусоргский: Принципы ладового развития. Исследование. Воронеж, 1992.



Отсюда совершенно другой художественный язык, ориентированный на европейскую музыкальную традицию. Миниатюру отличает смысловая утонченность. Как и «Светская сказочка», она — о власти женщины над мужем (и слабости последнего), но ее ироничный подтекст замаскирован. Бородин нигде даже не намекнул об этом, как и о взаимосвязи своего романса со «Светской сказочкой». Возможно, он и не возражал против драматической трактовки своей «Фальшивой ноты». Ее пародийно-сатирическая подоплека оказалась затертой, но она очевидно проступает при сопоставлении со «Светской сказочкой», «смысловые опоры» которой Бородин искусно обыграл, остроумно их запрятав. Возможно, это были ответные загадки для Мусоргского. «Фальшивая нота» — изящная «вещичка» с парафразами на «Светскую сказочку». Отметим эти переключки:

1. Прежде всего Бородин ответил «прикошетом» на ключевую по смыслу заключительную фразу миниатюры Мусоргского «Что примерная жена», содержащую ироничный намек на противоположный смысл. В «Светской сказочке» это — *заключительный* каданс с шопеновской доминантой, вполне «беззаботный». Бородин, заимствуя идею каданса и словно подхватывая мысль Мусоргского, начинает «Фальшивую ноту» со *вступления-каданса*, причем сохраняет в нем и характерную метку — шопеновскую доминанту. Слова о примерной жене при этом опускаются, но уводятся в подтекст, создавая комедийный прецедент: «*примерная жена*» оказывается «выведенной» (точнее, «спрятанной») в кадансе-вступлении в виде немого персонажа, и представлена она сразу же, без обиняков, с «фальшивой нотой». Комическая ситуация усугубляется неожиданным возвращением «*ее*» (то есть каданса-вступления) после первой же сентенции солиста («Она всё в любви уверяла»). Вторгающийся некстати вступление-каданс ломает композиционную логику. Он становится конструктивным и персонифицированным элементом художественной формы «Фальшивой ноты», появляясь в 17-тактовой миниатюре трижды и занимая территорию почти в 8 тактов. И последнее слово в романсе остается за ним (то есть за «ней»).

«Позаимствовав» идею каданса и поддержав таким образом «дружескую беседу», Бородин обозначил юмористичность своего художественного замысла. Думается, Мусоргский оценил этот посыл. Мостик от «Светской сказочки» к «Фальшивой ноте» перекинут.

2. Комическую окраску содержит и гармония миниатюры. Аккордика ее каданса-вступления является пародийно гипертрофированным слепком итоговой фразы «Светской сказочки». Для фигурирующей



с «фальшивой нотой» «*примерной жены*» Бородин взял аккордовый каркас каданса «Сказочки» $IV_7 - V_7^6 - T$ и «снял» с него «фальшивую» копию. Комический эффект был достигнут первым же созвучием, подвергшимся наибольшему «искажению». У Мусоргского IV_7 привычно дважды альтерирован, а у Бородина — что непривычно — фонически «офальшивлен» двумя (!) диссонирующими септимами (IV_7 на тонической квинте):

Мусоргский:	$(II_{65}^{+3+5}) IV_7^{+1+3} - V_7^6 - T$
Бородин:	IV_7 (на педали квинты <i>des - as</i>) - $V_7^6 - T$

3. К миниатюре Мусоргского адресует также первая строка «Фальшивой ноты», являясь ее перефразировкой. Причем Бородин добавляет сюда едва заметный комический штрих — слово «всё», которое как будто открывает новый акт старой комедии:

Мусоргский:	«Уверяла, что верна, что в мужа влюблена»,
Бородин:	«Она всё в любви уверяла».

4. Не остался без внимания Бородина и интонационный словарь «Светской сказочки». Его миниатюра построена на основе хроматического тетрахорда *des - c - ces - b* («*мотиве сомнения*»), который в разных модификациях пронизывает романс насквозь — 5 проведений в пяти вокальных фразах. Не является ли он отзвуком хроматизированного подголоска (*a*) - *g - fis - f - e - (d-cis)* из вокальной сценки Мусоргского, беззаботно «гуляющего» в аккомпанементе ее первой фразы («Шла девица прогуляться»)? В этом можно было бы усомниться, поскольку данная интонация здесь не в числе смыслообразующих. Однако подсказка кроется в совпадении деталей: у Бородина, как и у Мусоргского, хроматический ход появляется именно в первой фразе солиста «*Она всё в любви уверяла*» и встраивается именно в линию среднего голоса фортепианного аккомпанемента. Фраза же эта становится еще одним «паролем» для «дешифровки» ироничного смысла «Фальшивой ноты»: «уверение в любви» на словах опровергается «*сомнением*» «в чувствах».

5. Драматургия «Светской сказочки» строится на пародийно-контрастном столкновении музыкальных образов *девицы* и *козла* (A), *девицы* и *мужа* (A¹). Идея драматургически и притом комически столкнуть женский и мужской образы, думается, также позаимствована Бородиным у Мусоргского. Так возникли в его романсе два персонажа, которых можно интерпретировать как *примерную жену* и *сомневающегося мужа*. Реально отсутствующая, но выведенная в фортепианном вступлении-кадансе *примерная жена* остигнатоной «фальшивой» нотой *фа* распространяет ареал своего присутствия на всё «действие». Моно-



логический романс превращается в quasi-сценку, что опять-таки обращает нас к миниатюре Мусоргского.

«Светская сказочка» в современных изданиях и в исполнении давно фигурирует под названием «Козел». Так шутливый опус Мусоргского обозвал В. В. Стасов. Но название это связано не только и не столько с сюжетом, в котором действительно выведен бородатый страшный *козел*. Деликатный Мусоргский не любил прямолинейных характеристик и определений. Однако структура композиции и параллелизм образов «Светской сказочки» (*девица — козел // девица — муж*), обнажая подтекст, сами провоцировали такое название: рогатому козлу ехидно уподобляется обманутый муж-рогоносец. Против этого Мусоргский, видимо, не стал возражать.

Подобный же подтекст в ослабленном виде есть и в «Фальшивой ноте», о чем, возможно, и сокрушается ее *герой*. Но обаяние романса Бородина — в тонко-ироничной неразрешенности сюжетной интриги, ее несформулированности, недоговоренности, двусмысленной неочевидности.

В целом миниатюры Мусоргского и Бородина стилистически и жанрово предстают как две совершенно разные художественные системы. Мусоргский, расширяя возможности жанра, реализовывал идею «сценизации» словесного текста. Его интересовала почти гротескная событийность сюжета, вырисовка фигур-персонажей яркими реалистичными штрихами. «Светская сказочка» — иллюстративна, театральна. Напротив, Бородин в своей миниатюре отражает внутреннюю речь *героя*, следуя жанру романса-монолога. «Фальшивая нота» — это своего рода «психологический этюд». У Мусоргского — внешний план; у Бородина — внутренний. И в этом смысле миниатюры имеют противоположные векторы.

«Фальшивая нота» А. П. Бородина

Как уже было сказано, юмористическая интерпретация сюжета о женском вероломстве была задана в «Фальшивой ноте» априори. Комедийная подоплека романса тонко завуалирована Бородиным, она проявляется не напрямую, а полунамекami. При первом прослушивании странное впечатление оставляет заключительная вокальная фраза («и это она понимала...»), заставляющая из-за своей двусмысленности «заподозрить» нечто постфактум, когда романс уже завершился. Сквозь интригующую неочевидность, недосказанность просвечивает ирония автора, и она отражена не только в концовке романса, но еще и в целом ряде художественных элементов произведения.



«Фальшивая нота» — по жанру монолог — драматургически представляет собой нечто вроде миниатюрной трагикомедии, пародии на семейную драму, так как композитор, помимо солиста, вводит сюда второй *немой персонаж* — адресат всех его размышлений. Герои наделяются манерой «поведения», некоторым образом даже «взаимодействуют» друг с другом. Бытовой, сниженный характер сюжета находит параллели в отечественной жанровой живописи и литературе середины XIX века, в нем совершенно органично ощущается русская почвенность и зрелый почерк Бородин.

Под ироничный взгляд композитора попадает отраженная в романсе стилистика западноевропейского романтизма, где весьма часты сюжеты с обманутым героем, с накалом страстей и гипертрофированными средствами художественной выразительности. «Фальшивая нота» — это музыкальная эпиграмма, тонкое пародирование. Композитор ненавязчиво очерчивает параллели с музыкой Шумана, Шопена и других романтиков. Его *художественная* ирония начинает проявляться в ряде аналогий:

- через выбор для романса тональности Des-dur, в музыке романтиков связанной со сферой любви и одухотворенных, возвышенных образов, но используемой Бородиным не совсем в соответствии с этим идеалом, а как бы в «посрамление» его;

- через применение во вступлении нехарактерной для стиля Бородин шопеновской доминанты с секстой (но разрешающейся «не по-шопеновски»);

- через переключку с песней Шумана «Я не сержусь» из вокального цикла «Любовь поэта», эмоциональный пафос которой, фактуру и регистровый размах аккомпанемента композитор, возможно, держал в поле зрения (по аналогии с ней «Фальшивой ноте» вполне бы подошел подзаголовок «Я сержусь»). Может быть, отталкиваясь от шумановского C-dur, Бородин, «повысив градус», остановился на Des-dur.

Музыка романса, вероятно, рождалась одновременно со словами, о чем говорит их тесная спаянность: пятифразовая музыкальная композиция соответствует пятистрочнику поэтического текста; мелодия подчиняется синтаксису стиха; трехдольная мерность музыкального ритма задается стихотворной стопой; в кадансах музыкальных фраз отражается перекрестная рифма стихотворения *a b a b a*, создавая рифму мелодическую (фразы *a* имеют слабые окончания; фразы *b* — сильные).

Одночастная музыкальная форма романса искусно и нетривиально выстроена. Вокальная линия (*a b c c₁ b*) и фортепианная партия (*a a₁ c c₁ a₁*) строятся каждая согласно своей драматургической задаче. В композиции, начинающейся кадансом-вступлением (обозначим



его условно как ритурнель — R), прослеживается логика трех фаз: экспозиционной ($R \ a \ R \ \frac{b}{a_1}$), кульминационной ($c \ c_1$) и завершающей ($\frac{b}{a_1} \ R$). В наложении на стихотворный текст это выглядит следующим образом:

	R	
Она всё в любви уверяла.	a	
	R	
Не верил, не верил я ей:	$\frac{b}{a_1}$	
Фальшивая нота звучала	c	
И в речи, и в сердце у ней;	c_1	
И это она понимала...	$\frac{b}{a_1}$	
	R	

Музыкальная форма романса монолитно спаяна. Все фазы, протекая одна в другую, создают динамичное, скрепленное фактурно и метрически целое. Фортепианный аккомпанемент партии солиста, сотканный из ладовых и аккордовых сопоставлений, сцеплений доминант, неожиданных гармонических поворотов (ни разу не разрешенных в тонику), представляет собой полный контраст тонически-устойчивому ритурнелю — очагу стабильности и неизменности. Все художественные приемы, остроумные находки сплавлены в органичном синтезе, встроены в совершенную художественную форму.

Повествование ведется от лица героя, но речь идет о женщине, и в романсе возникают два портретных плана — *ее* и *его*. Их музыкальные миры разведены предельно далеко — как два романтических полюса. При этом каждый из них существует в заданной для него парадигме: «возвышенное / комическое» (для *нее*), «трагическое / комическое» (для *него*).

«Чертоги» *ее* обитания — ритурнель с его идеальным Des-dur, долженствующий создать атмосферу возвышенной чистоты (диатоника) и торжественного благоговения (хоральная аккордика). Но эта «безупречная высота» сразу же «спотыкается» об ироничный диссонанс двух (!) септим внутри тоники Des-dur (IV_7 на тонической квинте). Тематизм ритурнеля лишен мелодии (лица) — это всего лишь каданс ($S - D - T$), галантный книксен. *Она* безлика и с «кляксой». Однако конфуз мгновенно снимает пышный V_7^6 , «роскошно» разрешающийся в тонику Des-dur. И царство «достоинства и величия», наконец, устанавливается, чтобы мгновенно переместиться к полюсу *его*.



В нем просвечивает образ страдающего романтического героя. Отсюда и соответствующий комплекс художественных средств. В основе *его* мелоса хроматическая интонация *des – c – ces – b* — типичный для романтиков *мотив сомнений*. Он погружен в мрачные подозрения (тяготение к «темному» *es-moll*), измучен страданием (ламентозные задержания в доминанте) и «нетверд в путях своих» (неустойчивая, зыбкая аккордика).

Следуя идеи персонификации героев, Бородин вновь обращается к художественным приемам романтизма: и ригурнель, и *мотив сомнений* по функции — лейтмотивы. Они сопровождают своих *персонажей* на всем пространстве 17-тактного музыкального действия, кинематографично переключая внимание с одного героя на другого.

Серия комических эффектов, начатая ригурнелем, продолжается далее. Следующая ситуация возникает после первой реплики солиста, когда будто бы не к месту возвратившийся ригурнель авторитарно пресекает его «слезливые» размышления. Появлению ригурнеля предшествует «язвительный» ход аккомпанемента на тритон, мгновенно переводящий действие из сферы драматической в комедийную.

Этот замечательный юмористический «трюк» Бородина — «столкновение нос к носу» *персонажей* — приводит к изменению мелоса (*поведения*) солиста: живые интонации его первой фразы исчезают и, словно потерявший дар речи, подвластный внезапно появившейся героине, он, вторя ей, «замирает» на ее ноте *фа*.

Но гениальный композитор ухитрился в этой точке совместить несовместимое. Комизм ситуации не перекрывает внутреннего драматизма, который, возрастая, на считанные секунды наполняет музыку романса трагическим пафосом: траурная ритмика фразы *b* в сочетании с медленной пульсацией аккомпанемента звучит почти эпитафией. Музыкальное воплощение этой фразы станет для романса ключевым и прозвучит как реминисценция в конце на слова «и это она понимала...»

И снова Бородин мгновенно опровергает драму, переводя действие обратно в трагикомический план. В следующих кульминационных фразах *c c*, произойдет комедийная героизация *его*. Неожиданно «проявив характер», герой решается выдать свои подозрения. Его вокальные реплики становятся активными, *мотив сомнений* в партии аккомпанемента переинтонируется в *мотив сопротивления*. В этот момент его «торжества» миниатюра становится преувеличенно помпезной: фортепиано достигает оркестровой мощи, размахом напоминая художественные приемы Листа, Вагнера. Но увы! Мелодическая линия солиста выдает его несвободу:



застрявшая на одном скандируемом звуке, погруженная в аккордику Des-dur, она по-прежнему остается во власти ритурнеля.

«Героический» порыв главного персонажа, достигнув кульминации на предельно высоком $fa^2 ff$, октавным падением пробуждает его к действительности и возвращает в русло «мрачных сомнений» и неопределенности (заключительная фраза-реминисценция $\frac{b}{a_1}$). Безвольно и неразрешенно на V_7 es-moll повисает его последняя интонация с ламентозным задержанием. Но по законам жанра главное слово остается за ней: завершающий романс ритурнель восстанавливает «невозможное торжество» Des-dur. Всё возвращается на круги своя.

Музыкальный образ героя, следуя траектории драматического, а затем героического накала (чтобы затем ниспровергнуть его), создается из тонких, мельчайших деталей и штрихов. Выразительна роль пауз, высвечивающих то трагикомические, то quasi-героические черты: вычленяя в мелодике ритмическую фигуру  на фоне мерного пульса аккомпанемента, они придают фразам *a b* траурный тон¹⁶³. В кульминации функция пауз противоположна по смыслу: отделяя концы фраз, они очерчивают в речи героя интонации решительности (*c*) и гневной героики (*c₁*).

Остроумная изобретательность Бородина переливается через край, наполняет всю художественную форму романса. Незначительность, мелкость, «бытовизм» содержания гипертрофированно раздуты нарочитой сложностью музыкальной техники, миниатюрность формы несоразмерна множественности художественных приемов. Бородин буквально «напичкал» «Фальшивую ноту» избыточным количеством остроумных находок. Пройдясь по романтизму, он не обошел и полифонию. Главная интонация романса *des – c – ces – b* (мотив сомнений), к тому же нарочито «сгущенная» бемолями — «не совсем настоящая» формула basso ostinato. Обыгрывая ее подоплеку, связанную с трагедийной музыкой полифонического склада, Бородин использовал псевдополифоническую технику. Мотив сомнений, выступив в роли темы и прозвучав у солиста (с дублированием в среднем голосе партии фортепиано), имитируется в басу аккомпанемента как ответ. Далее он развивается в кульминации, где Бородин ввел остроумные quasi-полифонические приемы: тема обновляется ладово, звучит в «усечении» (трихорд вместо тетрахорда), в «обращении» (восходящем движении) и «стреттно» (дважды подряд). В заключительной фразе она репризно проходит в басу у фортепиано

¹⁶³ Примечательно, что в автографе ритм был более ровным, но композитор добавил две шестнадцатые паузы, обострив его, и это единственная нотная поправка в романсе.



в первоначальном виде. Сквозное проведение ее в каждой из пяти фраз отражает идею *постоянства* (неизменности бытия).

В этой несовместимости миниатюризма формы и избыточного ее насыщения всяческими «штуками», а также в парадоксальной инверсионности смыслов драмы и комедии, видимо, и состояла юмористическая задумка автора.

Но что же, наконец, является «фальшивой нотой»? Очевидно, как отмечал сам композитор, это навязчивое *фа* — верхний «этаж» каждого (!) из созвучий в изобретательно придуманной Бородиным аккордовой цепи аккомпанемента. *Фа* патетично венчает кульминацию. Но оно — лишь верхушка айсберга, потому что «фальшивой» становится и гармония, в которой «яблоком раздора» выступает вторгающаяся не в свои сферы тоника Des-dur (в ритурнеле в IV_7/Des ; в кульминации — в V_9/As). Зона «фальши» исходит из ритурнеля, являющегося характеристикой оставшейся за кадром *героини* и одновременно драматургическим узлом романса. И комизм заключается в том, что эта виртуальная *фигура*, незримо присутствуя во всем звуковом пространстве миниатюры, держит «рычаги» в своих руках, управляя безвольным *героем*.

«Фальшивой нотой» Бородин блестяще ответил «Светской сказочке» Мусоргского, и благодаря этой шутливой дуэли в русской музыке, расширяя ее художественные горизонты, появился еще один шедевр.

А. Бородин. Фальшивая нота

Andantino

о -

на всё в любви уверяла.



Не ве - рил, не ве - рил я

This system contains the first line of the musical score. It features a vocal melody in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The lyrics are "Не ве - рил, не ве - рил я".

ей: фаль - ши - ва - я но - та зву - ча - ла и

mf cresc. *f*

mf cresc.

This system contains the second line of the musical score. The vocal melody continues with the lyrics "ей: фаль - ши - ва - я но - та зву - ча - ла и". The piano accompaniment features a dense chordal texture. Dynamic markings include *mf cresc.* and *f*.

в ре - чи, и в серд - це у ней; и э - то о - на по - ни.

f *ff* *p* *rallent.*

This system contains the third line of the musical score. The vocal melody has the lyrics "в ре - чи, и в серд - це у ней; и э - то о - на по - ни.". The piano accompaniment continues with a similar chordal texture. Dynamic markings include *f*, *ff*, and *p*, with a *rallent.* instruction.

- ма - ла...

a tempo

This system contains the fourth line of the musical score. The vocal melody concludes with the lyrics "- ма - ла...". The piano accompaniment features a final chordal texture. The tempo marking *a tempo* is present.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ¹

Акцент (лат. *accentus* — ударение, усиление звучания) — подчеркивание, выделение звука в ряду других. В речи акцент — ударение: 1) *словесное*, выделяющее в слове определенный ударный слог; 2) *фразовое* (логическое), подчеркивающее во фразе какое-либо наиболее значимое слово или словосочетание. Типы акцента в музыке (в мелодии): 1) *квалитативный* (лат. *qualitas* — качество) — качественный, динамический, силовой акцент (аналог ударению в речи); 2) *квантитативный* (лат. *quantitas* — количество) — количественный, долготный акцент; 3) *мелодический* акцент — звуковысотное, регистровое или тембровое выделение звука.

Анакруза (греч. *ανακρούση* — отталкивание, предварение) — безударные слоги в начале стиха до первого ударного слога в стопе (до первого метрического акцента).

Анафора (греч. *αναφορά* — повторение) — повторение начальных слов текста; в вокальной музыке — повторение начального мотива (фразы) первой строфы в каждой последующей.

Анжамбеман (фр. *enjambement*, от *enjamber* — перешагивать, перепрыгивать) — перенос предложения с одной строки поэтического текста на другую; несовпадение границ строки и предложения.

Ариозная мелодия. В ней отражен ритм словесной фразы с одним (реже двумя) акцентом — звуковысотным (мелодическим) и / или долготным (количественным). Остальные длительности ритмически выравнены. При относительной нейтральности ритма, его приближенности к речитативу рисунок ариозной мелодии плавный, звуковысотная сторона его разнообразна. Ариозная мелодия в романсе, песне, арии отличается соразмерностью мелодической фразы и поэтической строки. Фраза-строка нередко становится темой, лежащей в основе развития

¹ В определениях терминов стихосложения авторы опираются в основном на «Поэтический словарь» А. П. Квятковского (М., 1966). В определениях музыкальных терминов частично использован материал «Словаря» из книг: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова; Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века; см. также другие работы Е. А. Ручьевской.



всей формы. Ариозная мелодия проникает и в инструментальную музыку (преимущественно лирического характера) композиторов XIX–XX веков. Ариозная мелодия в речитативе подчиняется асимметричному принципу синтаксиса. Ритмические и звуковысотные элементы ариозной мелодии, не нарушая речитативного синтаксиса, являются одним из главных факторов мелодизации речитатива в опере XIX–XX веков.

Белый стих — метрический (стопный) стих без рифм. Наиболее распространен в драматических произведениях (обычно это пятистопный ямб).

Большая хоровая форма (БХФ) (термин Е. А Ручьевской) — форма развернутой хоровой сцены в опере. В основе формы лежит идея хоровода, структуры *запев-припев*. В операх Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова эта широко применяемая форма приобрела монументальный масштаб. В отличие от типовой формы рондо, основанной на чередовании рефрена и эпизодов, БХФ не имеет регламентированного количества частей и устоявшихся в художественной практике разновидностей. Более свободный, чем рондо, этот тип формы предполагает возможность изменения как функций запева, так и его материала. На протяжении БХФ запевом может становиться новый материал, может меняться и роль припева. Количество частей в БХФ значительно превышает количество таковых в типовых сложных формах рондо. Общее единство формы, ее целостность обеспечивается: а) тематическими связями между частями (где запев или припев меняют материал), цитированием, тематическими арками; б) вариационным развитием тематизма (мелодическое, фактурное, тембровое варьирование); в) вариантным развитием, в частности, частичной заменой материала в запеве или припеве новым, продолжающим материалом; г) полифоническим развитием, включением новых контрапунктирующих тем, стретт, имитаций и других приемов.

Верлибр (*фр.* vers libre) — свободный стих (метрический и дисметрический). В русской поэзии чаще встречается метрический трехдольный верлибр и дисметрический верлибр (с рифмами и без них).

Внутрислоговой распев — принцип соотношения текста и мелодии, при котором один гласный звук текста соответствует нескольким тонам мелодии. Внутрислоговой распев усиливает эффект кантилены. Часто используется как средство орнаментики (мелизмы, колоратура).



Встречный ритм (термин Е. А Ручьевской). В вокальной мелодии слово, соединяясь с музыкой, образует особое *мелодико-текстовое ритмическое единство*. Понятие «встречный ритм» указывает на отличие музыкального ритма от речевого. Сопоставление ритма текста произнесенного и спетого отчетливо обнаруживает встречный музыкальный ритм. Но чем заметнее проявляет себя встречный ритм, тем меньше остается в мелодии элементов речевого ритма, хотя в вокальной мелодии с текстом он не исчезает полностью. Как правило, сохраняются основные ударения и — в общих чертах — синтаксическое членение текста. При переводе вокальных мелодий с иноязычным текстом (в опере и в камерно-вокальной музыке) возникает новая версия текста. В этом случае (как в речитативной, декламационной, ариозной, так и в песенной мелодии с ярким встречным ритмом) необходимым условием перетекстовки является *эквиритмичность* — совпадение ритмических контуров и ударений в исходном тексте и в переводе. Нередко это приводит к изменению смысла слов. Лишь в редких случаях (в самых мелких фрагментах) происходит замена внутрислогового распева силлабическим произнесением (лишний слог в переводе относительно авторского текста) или замена силлабического произнесения распевом (недостающий слог в новом тексте). Эти изменения не оказывают существенного влияния на общий синтаксис и ритм мелодии.

Декламационная мелодия ориентируется на претворение в музыке экспрессивной речи (с интонациями гнева, восторга, ужаса и так далее), отраженной в актерской декламации. Характерная черта декламационной мелодии — выделение *значимого* в данном художественном контексте слова посредством сочетания долготного и звуковысотного (мелодического) акцентов. Силлабический распев и скачок к ударному гласному создают предпосылки для резкого интонационного и ритмического контраста значимого слова с его окружением. Нередко это усиливается пунктирным ритмом (при сопоставлении долгой и краткой гласных). Декламационные обороты часто проникают в речитатив, а также и в песенную, и в ариозную мелодию (они могут быть вплавлены в мелодическую фразу либо введены контрастным сопоставлением).

Кантилена — мелодия длинного дыхания, обычно в спокойном или медленном темпе, концентрирующая внимание на экспрессии длящегося музыкального тона. В вокальной кантилене часто сочетаются силлабический принцип вокализации текста и внутрислоговой распев.



Квалитативное (качественное) стихосложение — система равносложного, силлабо-тонического стиха, в котором нет различия долгих и кратких слогов, но имеется качественное различие ударных и безударных слогов ².

Квантитативное (количественное) стихосложение — система соотношений долгих и кратких слогов в поэтической стопе и стоп в строке (стихе). Их закономерное чередование составляло квантитативный ритм античного стиха.

Клаузула (лат. *clausula* — заключение, концовка) — группа заключительных слогов в стихе, начиная с последнего, ударного слога. В стихе клаузула может быть: односложной (мужской), двусложной (женской), трехсложной (дактилической), четырехсложной (гипердактилической).

Мелодика речи. Последование звуков в речи создает, как и в музыке, мелодическую линию. Однако в речи смешаны шумы и музыкальные тоны, существует скольжение, глиссандирование гласных, что в совокупности рождает неопределенность в ладовом отношении. Вместе с тем, и речевой тембр, и мелодическая линия речи могут быть изображены в музыке вариантною ладовых опор, переменностью мелодических функций тонов, хроматизмами, диссонирующими интервалами и диссонирующей гармонией. Возможно и художественно индивидуализированное воссоздание в мелодии речевых интоном, типовых формул речевой интонации. Связь с речевой интонацией на протяжении столетий обогащала и обновляла мелодику разных вокальных жанров.

Мелодика стиха. Б. М. Эйхенбаум под мелодикой стиха подразумевал *«интонационную систему, т. е. сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе»*³. Мелодику лирического стиха определяет система вопросов и восклицаний, интонационная симметрия, синтаксические и лексические повторы, нарастания и прочее.

Метр (греч. *μετρητής* — мера): 1) в античном понимании — стопа; 2) стихотворный размер, основанный на последовательном чередовании однородных стоп, например: ямбический метр, хореический метр, дактилический метр; 3) метр в музыке — чередование повторяющихся ритмических акцентов разной природы (количественного, качественного, мелодического и т. д.), образующее в восприятии

² Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 132.

³ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 16.



пульсацию сильных и слабых долей, организованных в *такты*. Количество и длительность долей обозначаются тактовым размером. Отчасти такт аналогичен стопе, начинающейся с сильного слога (хорей, дактиль), но отличается от нее более сложной структурой: одновременной пульсацией долей разных масштабов (пульс долей такта и их групп, внутридолевые пульсы). Поэтому в вокальной музыке метр поэтический и метр музыкальный (как и речевой-текстовый-музыкальный ритмы) не могут полностью совпадать, что и обуславливает возникновение встречного ритма.

Микроариизо (малое ариозо) — фрагмент формы, по масштабам соответствующий периоду или предложению. Вокальная мелодия песенного, ариозного, иногда декламационного типа сочетается в микроариизо с фигуративным, тематически насыщенным, плотным по фактуре сопровождением. Микроариизо — элемент формы сквозного действия — возникает в опере либо в окружении речитатива, либо как звено цепной формы. Поэтому микроариизо может плавно, без отчетливого каданса перетекать в следующий фрагмент сцены.

Музыкальная драматургия в опере — осуществленный в музыке сюжетно-событийный ряд. Музыкальная драматургия является главным компонентом, несущей конструкцией оперы как синтетического жанра. Она обладает высокой степенью независимости, обеспечивающей возможность восприятия оперы вне сцены, вне текста. Музыкальная драматургия не совпадает как с текстовой (либретто), так и со сценической (сценическое действие) драматургией вследствие специфики музыки, отличной от специфики словесных жанров и сценического действия. Нетождественность музыкальной драматургии со словесной драматургией не обеспечивает их полной независимости друг от друга. Всякая попытка композитора отождествить музыкальную драматургию со словесной ведет к иллюстративности. Но и полная автономия, отсутствие контакта со сценарной и вербальной драматургией выводят музыкальный план оперы за пределы жанра.

Период — самая крупная синтаксическая единица музыкальной речи, представляющая собой обычно два предложения с функционально разными согласованными окончаниями (неустойчивое — устойчивое). Специфика периода в вокальной музыке обусловлена тесной взаимосвязью строения мелодии и поэтического текста, способствующего образованию стихоподобного музыкального синтаксиса.



Период прозоподобный представляет собой относительно законченный фрагмент, количественно соизмеримый с классическим нормативным периодом. Асимметричный синтаксис, необязательность членения на предложения и отсутствие завершающего каданса делают возможным включение таких периодов в неустойчивые разделы формы (речитатив, сквозные сцены оперы).

Период стихоподобный аналогичен рифмованной поэтической строфе (или ее части). Он состоит из соразмерных фраз и предложений, как правило, метрически квадратных, с «рифмующимися» кадансами (разными или одинаковыми).

Периодичность: 1) закономерная, регулярная повторяемость разделов, частей, синтаксических элементов, соразмерных по продолжительности; периодичность — основное свойство микрострофической формы; 2) проявление в музыкальной форме признаков периода.

Песенная мелодия представляет собой целостную структуру, в которой значимы все ее уровни, от единичного звука до формы целого — мелодической строфы. Для песенной мелодии характерен *плотный синтаксис* — попевки, мотивы, фразы, предложения тесно прилегают друг к другу. Цезуры и паузы не нарушают этой целостности и сопряженности синтаксических единиц. Песенная мелодия может существовать *автономно*, без сопровождения. Основу ее синтаксиса могут составлять как периодические, симметричные построения, так и асимметричные. Важен принцип *целостности* и *сопряженности всех элементов мелодии*.

Песенная форма строится на основе песенной мелодии, содержащей вариационно-вариантное развитие одного мелодического зерна или контрастные чередования материала (запев — припев). Сама песенная форма строится либо на основе периодических структур, либо по принципу контрастно-составной и цепной формы. В песенной форме главным представителем является *песенная мелодия*. К песенным могут быть отнесены и инструментальные формы, основанные на песенном тематизме, с его плотным синтаксисом, сопряженностью элементов мелодии.

Песня — музыкально-поэтический жанр народной, массовой и профессиональной музыкальной культуры. Главное в песне — ее мелодия, способная существовать без аккомпанемента. Песне свойственно обобщенное отражение содержания текста, поэтому для нее типична простая строфическая (куплетная) форма.



Пиррихий (греч. πύρριχίος) — в античной метрике вспомогательная группа из двух кратких слогов. В силлабо-тоническом русском стихе пиррихий (пиррихирование) возникает при замене ударного слога двумя смежными безударными (распространен в ямбическом и хореическом стихе).

Полноударный стих возникает в том случае, когда все метрические акценты (метрическая сетка) заполнены реальными ударениями: «Люблю тебя, Петра творенье / Люблю твой строгий, стройный вид» (А. Пушкин) — полноударный четырехстопный ямб.

Речевой ритм — совокупность всех ритмических вариантов произнесения словесного текста (фразы, поэтической строки и т. д.). В речи возможно огромное количество вариантов ритма, соотношения акцентов, пауз, темпов, благодаря чему речевое произнесение любой фразы может иметь разные ритмические рисунки.

Речитатив — тип музыкальной речи, максимально близкий к речи словесной. Однако речитатив — не говор под музыку, а «речь в точных интервалах» (Б. Асафьев), так как материалом речитатива являются *музыкальные тоны*. По темпу и структуре речитатив сопоставим с прозаической речью — основные акценты текста и мелодии совпадают. Мелодика, звуковысотный рисунок речитатива не противоречат звуковысотному рисунку речи — в нем почти не бывает резких акцентов и скачков между гласными и от ударной гласной к безударной.

Речитатив сказовый воплощает условную речь (сказ). Под сказовым речитативом в опере (в частности, в русских операх) имеется в виду особая ритмическая и синтаксическая организация мелодии мерного характера и спокойного темпа. Мелодия, как правило, опирается на стихотворную стопу (метрический тип вокализации, при котором акцентированы все ударения стоп в строке). В некоторых случаях мелодические ударения могут падать на каждый слог — ударный и безударный. Сказовый речитатив является основным в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Здесь главная роль принадлежит мелодическим формам вне прямой зависимости от слоговых и стопных ударений.

Речитативный синтаксис. Поскольку речитатив сопоставим с прозаической речью, его синтаксис подобен прозаическому: мелкие син-



таксические единицы асимметричны, неповторны, паузы между ними могут быть различной продолжительности — всё зависит от стилевых и художественных намерений автора. Мотивы и фразы речитатива свободно наполняются не только речевыми, декламационными, но и ариозными, песенными интонациями.

Речитативная форма строится на основе речитативного синтаксиса и состоит преимущественно из фрагментов асимметричных, свободно перетекающих друг в друга. *Апериодичность*, отсутствие завершенных типовых структур — главная черта речитативной формы. Однако внутри такой формы вполне возможны микроариозо, отдельные фрагменты песенного или ариозного типа.

Ритмизация — признак песенной мелодии, обеспечивающий ее связь со словесным текстом и предполагающий четкость, ясность ритмического рисунка. Ритмизация осуществляется посредством распределения акцентов, их регулярности или нерегулярности, частоты или разреженности. Это создает заметное ритмическое обособление, ритмическую характеристичность мелких и мельчайших синтаксических единиц мелодии, что делает значимым слог текста. Ритмизация подчеркивает высотные отношения в мелодии, функциональные связи внутри более крупных построений, например, образование строфы, двойной строфы, строфы типа **a a b b**. Ритмизация проявляется и в инструментальной партии, если она тоже насыщена песенностью. Ритмизация как элемент песенности противостоит ритмической и синтаксической свободе речитатива.

Рифма (греч. ῥυθμός — ритм, соразмерность) — композиционно-звуковой повтор преимущественно в конце двух или нескольких стихов. *Мужская рифма* — окончание на сильном, ударном слоге; *женская рифма* — окончание на слабом, безударном слоге. По положению в стихе рифмы бывают *смежные*, *перекрестные* и *охватные* (или *опоясные*).

Силлабический принцип вокализации (от греч. συλλαβή — слог) — такое соотношение текста и мелодии, при котором на один гласный звук текста приходится один тон мелодии.

Силлабический распев — «кантилена длинных нот». Встречный ритм выражен в увеличении длительности слога (слов) при сохранении силлабического принципа вокализации (слог = тон).



Силлабо-тоническое стихосложение (от *греч.* συλλαβή — слог и τόνος — ударение) — слогуударное стихосложение, одно из названий системы русского классического стиха⁴.

Синтаксис (*греч.* σύνταξη — составление, построение, порядок)⁵ **музыкальный** — структура музыкальной речи, начальный уровень музыкальной формы. Он включает самые мелкие элементы музыкальной формы (мотив, фигуру, фразу, предложение, период), разделенные и иерархически связанные между собой. Вне единства слитности и расчлененности музыкальная речь так же невозможна для восприятия, как и речь словесная. Членораздельность, наличие цезур — необходимые условия понимания речи и главное условие самой возможности ее произнесения. То же относится к музыкальному синтаксису. Различают синтаксис песенный, речитативный, стихоподобный, прозоподобный.

Синтаксис песенный. Признаки песенного синтаксиса — это тесное прилегание синтаксических единиц друг к другу (плотный синтаксис), их взаимосвязь на всех уровнях, принцип стихоподобного строения.

Синтаксис прозоподобный включает, как и словесный прозаический синтаксис, чередование элементов разного типа (мотивов, фраз, предложений) и протяженности, как правило, лишенных тематической повторности и метрической квадратности.

Синтаксис речитативный — *см.* **Речитативный синтаксис.**

Синтаксис стихоподобный аналогичен метрическим и структурным признакам стиха (количественному равенству стоп, строк и строф). Стихоподобный музыкальный синтаксис отличается, как правило, метрической квадратностью. Он возникает при количественном равенстве мотивов, фраз, предложений как в периоде, так и вне его. В вокальной мелодии стихоподобный синтаксис связан с воплощением структуры стиха и часто с метрическим типом распева.

Стих (*греч.* στίχος — ряд, строка) — повторяющаяся ритмическая комбинация однородных стоп, завершающаяся рифмой. Строение

⁴ Подробнее см.: Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 42, 258–262.

⁵ «Синтаксис в лингвистике — часть грамматики, изучающая сочетания слов в предложении <...>». Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 543. Стб. 1. «Синтаксис <...> — характерные для конкретных языков средства и правила создания речевых единиц...» Арутюнова Н. Д. Синтаксис // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1998. С. 448. Стб. 3.



стиха зависит от количества и вида стоп⁶. Стихом также называют строку поэтического текста.

Стопа (греч. πόδι — нога, стопа). В силлабо-тонической теории стиха стопой является определенная группа слогов с одним постоянным ударением, повторение которой и составляет размер (метр) стиха. Основные разновидности стоп: двусложные — *хорей* (ударение на первом слоге), *ямб* (ударение на втором слоге); трехсложные — *дактиль* (ударение на первом слоге), *амфибрахий* (ударение на втором, среднем слоге), *анapest* (ударение на третьем, последнем слоге).

Строфа (греч. στροφή — кружение, поворот) — форма поэзии, заключающая в себе определенное количество стихов, объединенных общей мыслью. Длина стихов, их чередование и система рифм обусловлены самим строением строф, которые могут содержать в себе от двух до 14 строк-стихов (сонет, «онегинская строфа»). Строфичность придает стихотворному произведению композиционную целостность, внутреннюю тематическую законченность и метрическое единство.

Строфа музыкальная — раздел строфической формы, представляющий собой художественное единство текста и музыки. Структура музыкальной строфы индивидуальна, обусловлена замыслом композитора, его интерпретацией вербального текста. Музыкальная строфа часто совпадает со стихотворной. В жанрах песни (танца), протестантского хорала мелодия строфы нередко сама состоит из сопоставляемых, однотипных синтаксических звеньев: **микростроф**. Функцию микрострофы выполняет краткий синтаксический элемент: мотив, фраза, реже предложение. Микрострофы образуют периодическую цепь неконтрастных, однородных по функции и материалу, соизмеримых по величине звеньев. Микрострофа часто совпадает со строкой (стихом) поэтического текста.

Строфонд (термин М. Л. Гаспарова) — метрически или рифмически замкнутая группа не повторяющихся, не тождественных строк (с разной длиной и произвольным расположением рифм) поэтического текста⁷.

⁶ «Стихосложение начинается именно с введения в речь (помимо общеязыковых грамматических норм) особого порядка, которого не знает проза. <...> Всякий стих основан на системе повторности определенного конструктивного элемента, придающего речевому процессу четкость ритмической композиции. Стиховые ряды скреплены между собой единством устойчивой повторяемости одного, нескольких или всех конструктивных элементов» // Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 283

⁷ Гаспаров М. Л. Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 60.



Ударение — динамически выделенный слог в слове; см. также: *Акцент*.

Цепная форма строится из фрагментов-звеньев, по масштабам не превышающих период. Звенья соотносятся друг с другом: а) как отдаленные варианты, б) как контрастные звенья, позволяющие, однако, услышать их общие черты. И отдаленные варианты, и контрастные звенья образуют форму, основанную на «продолженном развитии» (термин Ю. Н. Тюлина). Цепная форма не имеет жестко регламентированной структуры. Целостность и функциональный статус цепной формы определяются ее местом внутри крупной формы. В опере она может быть частью крупной формы или самостоятельной формой сцены: в ней в равной степени реализовано сквозное развитие действия (внешний план) и реакция действующих лиц на события (внутренний план).

Цикл (от *греч.* κύκλος — *круг*) — музыкальная форма, объединяющая несколько структурно самостоятельных частей, подчиненных общему художественному замыслу. Глубокие цезуры и относительная автономия частей допускают их исполнение вне цикла. Единство цикла обусловлено контрастом тематического материала и функций частей, нередко контрастом темпа при разноуровневым связям целого (интонационных, тональных и т. д.). В вокальной сольной и ансамблевой, в хоровой и вокально-симфонической музыке сложились такие виды циклической (камерной и крупной) формы, как вокальный цикл, кантатно-ораториальные и оперные циклы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 1. Кн. 1 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978.*
2. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 1. Кн. 1 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1987.*
3. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 1. Кн. 2 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1988.*
4. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 2. Кн. 1 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990.*
5. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 2. Кн. 2 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990.*
6. *Аксенов И. А., Бебутов В. М., Мейерхольд В. Э. Амплуа актера. М.: ГВРМ, 1922.*
7. *Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всесоюзное театральное общество, 1978.*
8. *Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л.: Музыка, 1988.*
9. *Арутюнова Н. Д. Синтаксис // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 448.*
10. *А. П. Бородин в воспоминаниях современников / сост., текстол. ред., вступ. ст. и коммент. А. П. Зориной. М.: Музыка, 1985.*
11. *Асафьев Б. В. Глинка // Избранные труды. Т. 1 / ред. текста и примеч. Т. Н. Ливановой М.: изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 58–283.*
12. *Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. СПб.: изд-во Политехнического университета, 2006.*
13. *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.*
14. *Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: УРСС, 2003.*
15. *Браун Л. Pezzo concertato в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской гос. консерватории. 2015. № 3. С. 45–48.*



16. *Брызгунова Е. А.* Звуки и интонации русской речи. М.: Прогресс, 1969.
17. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. М.: Музыка, 1972; ч. 2–3. М.: Музыка, 1978.
18. *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М.: изд-во Академии наук СССР, 1956.
19. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М.: Междунар. отношения, 2006.
20. *Гаспаров М. Л.* Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 60–82.
21. *Глинка М. И.* Записки. 7-е изд. М.: Музыка, 1988.
22. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 9 / подг. Н. Н. Загорный. М.: Гос. муз. изд., 1960.
23. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 10 / подг. Н. Н. Загорный. М.: Гос. муз. изд., 1962.
24. *Гозенпуд А. А.* О сценичности классической оперы // Вопросы оперной драматургии: сб. статей / сост., общ. ред. и предисл. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. С. 12–35.
25. *Горячих В. В.* «Вражья сила» А. Н. Серова. «Купец Калашников» А. Г. Рубинштейна: учебное пособие. СПб.: Скифия-Принт, 2015.
26. *Горячих В. В.* Время и пространство в опере: учеб. пособие. СПб.; Саратов: Амирит, 2020.
27. Грамматика современного русского литературного языка / отв. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Наука, 1970.
28. *Гулая Т. Н.* Категория «время» в камерной опере «Пасынок судьбы» Г. Г. Вдовина // Совершенствование методологии познания в целях развития науки: сб. статей межд. науч.-практич. конференции: в 2 ч. Ч. 2. Уфа: НИЦ АЭТЕРНА, 2017. С. 176–178.
29. *Дегтярева Н. И.* Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // Opera musicologica. 2014. № 2. С. 54–60.
30. *Дроздецкая Д. В.* О жанровых и стилистических особенностях оперы «Помеха» А. Радвиловича // Musicus. 2014. № 2. С. 18–23.
31. *Друскин М. С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия. Л.: Гос. муз. изд-во, 1952.
32. *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского: исследование. М.: Музыка, 1985.



33. Дурандина Е. Е. Камерно-вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005.
34. Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1982.
35. Захарова О. Н. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983.
36. Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л.: Музыка, 1967.
37. История русской музыки. Т. 1 / сост. О. Левашева, Ю. Келдыш, А. Кандинский. 3-е изд. М.: Музыка, 1980.
38. Истомина И. В. «В мощные руки твои свой беспомощный дух предаю»: образ моря в опере Б. Бриттена «Питер Граймс» // Искусствознание: теория, история, практика. 2016. № 3. С. 8–12.
39. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966.
40. Кириллина Л. В. Художник и модель («Каменный гость» Бертати — Гаццаниги и «Дон Жуан» да Понте — Моцарта) // Проблемы творчества Моцарта: мат-лы науч. конференции / ред.-сост. Е. И. Чигарева. Науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 5. М.: НТЦ «Консерватория», 1993. С. 28–45.
41. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974.
42. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1975.
43. Конен В. Дж. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975.
44. Кошечкина И. Г., Макарова В. А. Текст в рамках различных типов художественного времени // Вестник Московского гос. обл. ун-та. Серия: Лингвистика. 2017. № 3. С. 14–19.
45. Левашев Е. М. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М. П. Мусоргского: сб. материалов / сост. и общ. ред. Е. М. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 34–36.
46. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка: монография. В 2 кн. Кн. 2. М.: Музыка, 1988.
47. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 1. М.: Музыка, 1983.
48. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001.



49. *Логунова А. А.* Finali centrali в операх Верди: к вопросу об эволюции // Опера в музыкальном театре: история и современность / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. С. 423–432.
50. *Логунова А. А.* Вперед в прошлое: pezzi concertati в операх Римского-Корсакова и Стравинского // К 175-летию Н.А. Римского-Корсакова / ред.-сост. Л. О. Адер. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. С. 142–154.
51. *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: «Александра», 1992. С. 413–447.
52. *Луцкер П. В., Сусидко И. И.* Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 2: Эпоха Метастазियो. М.: Классика-XXI, 2004.
53. *Луцкер П. В., Сусидко И. И.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008.
54. *Мазель Л. А.* О мелодии. М.: Музгиз, 1952.
55. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
56. *Мартынов В. И.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 238–248.
57. *Мей Л. А.* Полное собрание сочинений в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. СПб.: изд-во Н. Г. Мартынова, 1887.
58. М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / сост. А. Орлова, общ. ред. Б. Асафьева. М.: Гос. муз. изд-во, 1952.
59. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989.
60. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.
61. Музыкальное приношение. К 75-летию Е. А. Ручьевской: сб. статей / ред.-сост.: Л. П. Иванова, Н. Ю. Афонина. СПб.: Канон, 1998.
62. *Нагина Д. А.* Концертные арии В. А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015.
63. *Нилова Т. В.* Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Методика морфологического анализа. Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. МГК им. П. И. Чайковского. М., 1993.
64. *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
65. *Пави П.* Словарь театра / пер. с франц.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991.



66. *Пермякова Е. Е.* Комические оперы Д. Чимарозы 1780–90-х гг.: поэтика жанра и стилистика. Автореф. дис. ... канд. иск. РАМ им. Гнесиных. М., 2004.
67. *Поляков М. Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978.
68. Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Т. 2 / биогр. справки, сост., подгот. текста и примеч. В. С. Киселева-Сергенина. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. № 124). Л.: Сов. писатель, 1972.
69. *Притыкина О. И.* К методологии анализа художественного времени вербально-музыкальных произведений // Методологические проблемы современного искусствознания: сб. науч. трудов. Вып. 4 / отв. ред. В. В. Молчанов. Л.: ЛГИТМИК, 1985. С. 119–134.
70. *Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки. М.: изд-во Академии наук СССР, 1961.
71. *Протопопов В. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М.: Музыка, 1979.
72. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980.
73. Русская музыкальная литература. Вып. 1: учеб. пособие для муз. училищ / сост. и ред. Э. Л. Фрид. 6-е изд, перераб. и доп. Л.: Музыка, 1979.
74. *Ручьевская Е. А.* «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева / ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010.
75. *Ручьевская Е. А.* «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // *Ручьевская Е. А.* Работы разных лет: в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. Т. 2. О вокальной музыке. С. 376–432.
76. *Ручьевская Е. А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // *Ручьевская Е. А.* Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. С. 43–90.
77. *Ручьевская Е. А.* «Петр Первый». Музыкально-драматические фрески // *Ручьевская Е. А.* Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. С. 341–375.
78. *Ручьевская Е. А.* Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // *Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В.* Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. 2-е изд., испр. и дополн. / ред.-сост. Н. И. Кузьмина и В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. С. 8–154.



79. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка / ред. В. В. Горячих, Л. П. Иванова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2002.
80. Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005.
81. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века / ред. В. В. Горячих. Саратов: Амирит, 2019.
82. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Поэма «Отчавившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. С. 212–248.
83. Саамишвили Н. Н. Опера Кайи Саариано «Любовь издалека»: вопросы либретто и композиционной техники. Текст: электронный // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2015. № 2. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=15709
84. Селицкий А. Я. Внешний, внутренний, скрытый... (О конфликте в опере) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2. С. 48–56.
85. Селицкий А. Я. Отечественная камерная опера второй половины XX века: учебное пособие. Ростов н/Д: изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008.
86. Серов А. Н. Воспоминания о М. И. Глинке / коммент. В. В. Протопопова. Л.: Музыка, 1984.
87. Словарь современного русского литературного языка. Т. 11 / ред. Е. Э. Биржакова и Р. П. Рогожников. М.; Л.: изд-во Академии наук СССР, 1961.
88. Солодовникова А. Г. Б. Барток. Опера «Замок герцога Синяя Борода»: новый структурно-драматургический тип оперной композиции // Вестник Российской академии музыки им. Гнесиных. 2007. Вып. 1. С. 153–164.
89. Трёмбовельский Е. Б. М. П. Мусоргский: Принципы ладового развития. Исследование. Воронеж: изд-во Воронежского гос. университета, 1992.
90. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М.: Советский композитор, 1975.
91. Успенский Н. Д. Псалмодия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 476–477.
92. Хеннги О. Вокальная народная музыка Швейцарии: к первому изданию пастушеских мелодий (1805) // Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской гос. консерватории. Вып. 4 / ред.-сост. А. В. Гусева. СПб.: Сударыня, 2007. С. 165–192.



93. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001.
94. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983.
95. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984.
96. Черемисина Н. В. Мелодика и синтаксис русской синтагмы // Синтаксис и стилистика: сб. статей / отв. ред. Г. А. Золотова. М.: Наука, 1976. С. 65–85.
97. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма: Опыт исследования. Киев: Музична Україна, 1986.
98. Чернец Л. В. О «внесценическом» времени и пространстве // Филология и человек. 2009. № 1. С. 67–75.
99. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000.
100. Шиллер Ф. Каллий, или О красоте // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. Статьи по эстетике. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. С. 70–114.
101. Штейнпресс Б. С. «Дневник» Кукольника как источник биографии Глинки // М. И. Глинка. Исследования и материалы: сб. ст. / под ред. А. В. Оссовского. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1950. С. 88–119.
102. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс; научн. ред. пер. Е. С. Черной. М.: Музыка, 1977.
103. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922.
104. Элик М. А. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга // Музыка и современность. Вып. 7 / сост. Т. А. Лебедева. М.: Музыка, 1971. С. 164–210.
105. Balthazar S. L. Evolving conventions in Italian serious opera: scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810–1850: Ph. D. diss. University of Pennsylvania, 1985.
106. Balthazar S. L. Historical Dictionary of Opera. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013.
107. Basevi A. Studio sulle opera di Giuseppe Verdi. Firenze: Tip. Tofani, 1859.
108. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. N. Y.: Oxford University Press, 1992.
109. Ebright R. S. Echoes of the Avant-garde in American Minimalist Opera. PhD. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014.



110. *Heartz D.* Mozart's Operas. Oakland, California: University of California Press, 1990.
111. *Kimbell D. R. B.* Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
112. *Kreuzer G.* Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland, California: University of California Press, 2018.
113. *McClmonds M. P.* 18th century aria // The New Grove Dictionary of music and musicians: in 29 volumes. V. 1. N. Y: Oxford University Press, 2001. P. 893.
114. *Neville D.* Rondò // The New Grove Dictionary of music and musicians: in 29 volumes. V. 21. N. Y.: Oxford University Press, 2001. P. 656.
115. *Rice J. A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
116. *Tilmouth M.* Finale // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 8 / Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. N. Y.: Oxford University Press, 2001. P. 818.

ISBN 978-5-7379-1038-9



ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Учебник по анализу

Для высших и средних музыкальных учебных заведений

Редакторы **Нина Юрьевна Афонина,**
Владимир Владимирович Горячих, Наталия Ивановна Кузьмина.

Оформление *А. Е. Смирновой.* Литературный редактор и корректор *Е. Б. Соболевская.*
Технический редактор *Т. Ю. Фадеева.*

Формат 70×100 1/16. Бум. офс. Гарн. Times. Печ. л. 37. Уч.-изд. л. 38,5. Тираж 500 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 45, лит. А, пом. 7Н
тел.: +7 (812) 314-50-54, 312-04-97 e-mail: market@compozitor.spb.ru www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»

191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 26
тел.: +7 (812) 312-07-96 e-mail: severlira@mail.ru www.severlira.ru

Отпечатано в типографии ООО «Контраст»

192171, Санкт-Петербург, Железнодорожный пр., д. 20, лит. А, пом. 6
тел.: +7 (812) 917-17-85 e-mail: ooocontrast@yandex.ru

