

ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

В. ВАСИНА-ГРОССМАН

МУЗЫКА И ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО

Часть 2
ИНТОНАЦИЯ

Часть 3
КОМПОЗИЦИЯ

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
Москва 1978

Рецензенты:

доктор искусствоведения Е. В. Назайкинский,
кандидат искусствоведения В. Н. Егорова

Васина-Гроссман В. А.

В19 Музыка и поэтическое слово/2. Интонация.
3. Композиция. — М.: Музыка, 1978. — 368 с.

Книга В. А. Васиной-Гроссман состоит из 3-х частей. Первая часть исследования — «Ритмика» — опубликована в 1972 году. Вторая и третья части посвящены проблемам взаимосвязи стиха и вокальной музыки применительно к интонации и композиции. Автор исследует творчество русских и советских композиторов и поэтов, но временами обращается и к зарубежному материалу. Книга рассчитана на читателя, интересующегося вопросами стихосложения, музыкальной формы, связи двух искусств — поэзии и музыки.

В $\frac{90101-209}{026(01)-78}$ 580—78

78

Часть 2

ИНТОНАЦИЯ

Введение

О СООТНОШЕНИИ И СВЯЗЯХ РЕЧЕВОЙ И МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТОНАЦИИ

Возникнув из некогда единого искусства песни, поэзия и музыка в процессе своего исторического (и уже самостоятельного) развития постоянно тяготеют друг к другу. Результатом этого тяготения и является вокальная музыка — синтетическое искусство, глубокое познание которого невозможно без учета закономерностей обоих составляющих элементов и их взаимоотношений, подчас довольно сложных. Разработке основных принципов анализа вокальной музыки и посвящено исследование «Музыка и поэтическое слово», первая часть которого («Ритмика») опубликована в 1972 году.

Оба искусства, при всем различии их материала, имеют много общего. Особенно близко соприкасаются они в трех сферах: ритма, интонации, композиции. Но связи, возникающие в этих трех сферах, неравноценны и далеко не в одинаковой мере поддаются обнаружению и изучению.

Наиболее прямые аналогии возникают в области метрики и ритмики, чему и была посвящена первая часть настоящего исследования. Достаточно ясны и черты общности в принципах строения музыкального и поэтического произведения: временные соотношения, пропорции частей, принципы повторности и контраста имеют основополагающее значение как для поэтической, так и для музыкальной формы.

Ясно ощутимы и аналогии в сфере интонационной. В этом отношении музыка связана не только с поэтической, вообще — художественной, но и с обычной, естественной речью, с ее интонационной выразительностью. Это

даже дает основания некоторым исследователям считать интонации речи *основным* источником и прообразом интонаций музыкальных¹.

Нет, кажется, ни одной работы, посвященной музыкальной интонации или вокальной музыке вообще, в которой не затрагивались бы так или иначе проблемы связи музыки и речи. Эти проблемы интересуют и лингвистов, они затрагиваются, например, в статье А. А. Реформатского: Речь и музыка в пении («Вопросы культуры речи», вып. I. М., 1955, с. 172—194).

Но несмотря на обширность литературы вопроса, он остается одним из наиболее трудных и сложных для исследования. Сложность эта зависит от свойств самого материала, и в частности от различия функций интонации в речи и музыке. В книге «О мелодии» Л. Мазель формулирует эти различия так: «Речевое интонирование сопутствует смысловому значению слов. Это значение понятно, вообще говоря, и без интонации... Наоборот, музыкальное интонирование является не сопутствующим элементом, а самостоятельным носителем музыкального смысла, главным средством создания музыкального образа»².

Это положение, столь ясно и четко сформулированное, казалось бы, не может вызвать возражений. И при анализе *инструментальных* мелодий вполне достаточно принять к сведению те черты сходства и различия между речевой и музыкальной интонацией, которые отмечены в первой главе («О природе мелодии») цитированного исследования. Но для понимания сущности *вокальной* мелодии это определение оказывается недостаточным и требует уточнений.

Во-первых, в нем несколько снижено значение речевой интонации. «Без интонации» речь не только не понятна, но вообще невозможна.

Современная наука о языке и речи рассматривает интонацию не как нечто вторичное по отношению к структуре фразы, а изучает обе стороны в единстве, выделяя в речевой интонации некие постоянные элементы, связанные с синтаксической структурой и имеющие вполне определенную коммуникативную функцию. Их иногда

¹ Такой точки зрения придерживался, например, Ю. Кремлев.

² Мазель Л. О мелодии. М., 1952, с. 15—16.

называют «интонационными конструкциями»³, иногда — «интонемами»⁴.

Во-вторых, вторичный, «сопутствующий» элемент, то есть речевая интонация, оказывает столь заметное влияние на «главное средство создания музыкального образа», то есть на интонацию музыкальную, что это заставляет отнести к их взаимоотношениям внимательнее и, в частности, глубже исследовать элементы музыкальные (точнее — прообразы их) в самой речи.

Однако это совсем не просто сделать. Интонация музыкальная довольно точно зафиксирована в самом нотном тексте. Мы говорим: «довольно», а не «абсолютно» точно потому, что выразительность той или иной музыкальной фразы, мотива и т. п. в большой мере зависит от особенностей *исполнительского* интонирования. А исполнительская интонация в нотном тексте фиксируется лишь схематично: лигами, обозначениями *legato*, *portamento* и т. д., а также авторскими ремарками, например «*dolce*», «*giocososo*», «*tenebroso*», которые каждый исполнитель трактует по-своему. Но все же музыкальная интонация как звуковысотное явление есть явление совершенно объективное.

В речевом интонировании есть как бы два взаимопроникающих слоя. Первый — это упомянутые выше основные «интонационные конструкции», характерные для вопросов, восклицаний и т. п. Второй — гораздо более сложный, гибкий, варьируемый и почти целиком зависящий от индивидуальности говорящего (а в художественной речи — от инициативы чтеца) круг интонаций. Чтец сам определяет все слагаемые: и темп произнесения, и глубину цезур, и диапазон «речевой мелодии». В произведении драматическом некоторой помощью могут служить авторские ремарки («гневно», «иронически»); при чтении произведения, например, стихотворного — перед чтецом лежит текст, правда, ясно и точно ритмизованный, но в интонационном отношении фиксированный лишь самым схематичным образом: знаками препинания. А обращая внимание только на эти знаки, легко превратить стихи в прозу, и даже в бытовую прозу.

³ См.: Брызгунова Е. Звуки и интонации русской речи. М., 1972.

⁴ См.: Артемов В. А. Об интонеме и интонационном инварианте. — В кн.: Интонация и звуковой состав. М., 1965, с. 3—18.

В статье «О камерной декламации», посвященной звучащей стихотворной речи, Б. Эйхенбаум приводит комичнейшие выдержки из лекций С. Волконского (преподавателя декламации!), иронизируя над его «замечательным советом — вставлять „подразумеваемые слова“ или заменять поэтическую фразу другой — обыденной. Сонет Пушкина „Поэт, не дорожи любовью народной“, — сообщает читателю Эйхенбаум, — принимает в лекциях Волконского прелюбопытный вид: „Поэт, не дорожи любовью народной. (Катя, не играй моим перочинным ножиком). (Уверяю тебя) Восторженных похвал пройдет минутный шум. (Да то ли еще!) Услышишь суд глупца и смех толпы холодной, но ты (не смущайся) останься (и) тверд, (и) спокоен и угрюм“»⁵.

Всего забавнее рекомендации для чтения заключительных строк сонета: «Ты им доволен ли, взыскательный художник? (Предположите ответ: „доволен“) Доволен? (ну) так пускай толпа его бранит, и (даже) плюет на алтарь, где твой огонь горит, и (если это ее тешит) в детской резвости колеблет твой треножник. (Пускай себе, нам-то с тобой что до этого!)»⁶.

Сейчас такие педагогические приемы воспринимаются как курьез. Но на концертной эстраде, а особенно в театре нет-нет да и услышишь подобное «прозаизированное» чтение стихов.

Таким образом, если, изучая музыкальную интонацию, мы имеем дело с материалом вполне определенным, графически зафиксированным, то изучая речевую — сталкиваемся с материалом трудно уловимым, незафиксированным, в ~~очень~~ сильной мере меняющимся под влиянием субъективных факторов.

Процесс «перевода» композитором речевых интонаций на язык «речи в точных интервалах» (Асафьев), то есть на язык музыки, — процесс всегда интуитивный и очень сложный. Вспомним, как Мусоргский, один из величайших мастеров фиксации «музыки речи», говорит о возможности «самым простым способом, только строго подчиняясь художественному инстинкту в ловле человеческих голосовых интонаций, — хватать за сердце...»⁷.

⁵ Эйхенбаум Б. О поэзии. Л., 1969, с. 518.

⁶ Там же, с. 518.

⁷ Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971, с. 102—103.

Интуитивный процесс творчества, «художественный инстинкт» с очень большим трудом поддается точному анализу. Кажется бы, на помощь исследователю сейчас может прийти метод акустических измерений записанной декламации. Но и при этом *сама декламация* остается субъективным прочтением текста. Вероятно, акустический анализ чтения одних и тех же стихов Качаловым и Яхонтовым дал бы совершенно различные результаты.

Однако, как бы ни была сложна задача, отказываться от попыток ее решения мы не вправе, слишком важное значение имеет названный круг проблем для анализа вокальной (и не только вокальной) музыки.

Проблемы связи музыки и слова, музыки и речи *как звукового процесса* не сводятся только к проблеме музыкальной декламации, хотя и она очень важна. Декламационность — это не только особый, но и очень существенный принцип вокальной музыки, к которому композиторы постоянно обращались на протяжении всей истории различных вокальных жанров, всегда находя здесь источник их обновления. Столь же постоянно высказывались, правда, и протесты против увлечения декламационностью (часто со стороны ее бывших адептов). О «скуке речитатива» говорили еще в XVII веке, когда эта форма вокальной музыки только-только еще сложилась. А в конце XIX века Римский-Корсаков, отдавший значительную дань декламационным исканиям, писал: «Довольно Каменного гостя! Надо и музыки»⁸.

Начиная с первых этапов своего развития вокальная музыка, подобно маятнику, склоняется то в сторону «музыкальной речи», то в сторону «чистой мелодии». Очередное качание мы наблюдаем и сейчас, в частности — в современной советской музыке. После многих лет явного предпочтения кантилены (зачастую в виде простых песенных и традиционно-романсных форм) вдруг вспыхнул новый интерес к «музыке речи», к формам, стоящим между речью и пением, а иногда — к соединению речи и пения в одном произведении (назовем, например, «Поэторию» Р. Щедрина, опыты В. Гаврилина и С. Слонимского над претворением фольклорного принципа свободного интонирования).

⁸ Письмо к В. И. Бельскому от 20 августа 1898 года. — Цит. по кн.: Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество, вып. 4. М., 1937, с. 127.

Что же именно заставляет композиторов вновь и вновь обращаться к речи как источнику музыкального творчества, искать новых форм соединения музыки и слова? Помимо интереса к смысловой и образной стороне искусства слова (будь то поэзия, проза или даже философский фрагмент, как, например, в кантате Прокофьева «К 20-летию Октября»), композиторов всегда привлекало само *звучание* речи, с чуткостью магнитной стрелки отражающее самые потаенные движения души человека. И неслучайно проблема «слова в музыке», и уже — проблема речевой и музыкальной интонации, время от времени, в тесной связи с развитием самого композиторского творчества, оказывается в центре внимания музыковедения.

Теоретическое осмысление проблемы имеет глубокие корни. Размышления членов флорентинского кружка о вокальной музыке и опере, эстетические работы французских просветителей — Руссо, Дидро, Ласепада, наконец, обоснование реализма в трудах классиков русской эстетической мысли — Чернышевского, Серова, Стасова — везде так или иначе затрагивается проблема «музыка — речь», причем в связях с речью и именно с речевой *интонацией* усматривается основа выразительности музыкального искусства. Примеров можно привести много, сошлемся лишь на один, из числа менее известных, — книгу «La poetique de la musique» (1785) французского ученого-естествоиспытателя и музыканта, ученика Госсека — Ласепада: «Что такое музыка? Это более трогательный, более энергичный язык, нежели язык обычный; это речь, коя лишь из простых звуков состоит, вместо того, чтобы заключать в себе отдельные звуки, вместе соединяющиеся для образования слов. Посему она и обладает значительно большей выразительностью, чем обычный язык, ибо гораздо больше разнообразия давать может.

...Сама по себе музыка является не чем иным, как обычной речью, у коей артикулированные звуки изъяты»⁹.

Тем не менее трудов, *специально* посвященных интересующей нас проблематике, не так уж много. На первом месте здесь следует поставить работы Б. Асафьева. Про-

⁹ Цит. по кн.: Иванов-Борецкий М. Материалы и документы по истории музыки. М., 1934, с. 38.

цесс обособления музыкальной интонации из комплексной музыкально-речевой («ритмо-слово-тон-единства» или «ритмоинтонации») и дальнейшие связи уже обособившихся интонационных сфер находятся в центре внимания ученого начиная уже с 1920-х годов.

Небольшая книга «Речевая интонация», написанная, как предполагает исследователь творчества Асафьева Е. Орлова, в 1925 году и изданная только через сорок лет, с интереснейшими примерами из народных песен и произведений классической музыки, представляет собой опыт систематизации отношений музыкального и речевого начала в вокальной музыке, начиная от простейших форм речитации до развитого мелодического стиля. Несмотря на прикладное (методическое) ее назначение, она далеко выходит за эти пределы и многие ее положения могут и должны служить отправной точкой для современных исследователей. Так, основополагающим является следующее высказывание: «...речевая интонация дает композитору материал, тесно связанный с проявлениями психической жизни. Иначе говоря, в данном случае происходит процесс выделения мелоса или, вернее, „выжимка из живой речи мелодического сока“»¹⁰.

Помимо этой книги, важное значение имеют страницы, посвященные взаимоотношениям музыки и речи, в первой и особенно во второй книге исследования «Музыкальная форма как процесс».

Понятие «интонация» Асафьевым трактовалось очень широко и, в зависимости от контекста, применялось в разных значениях. Е. Орлова приводит одну весьма интересную запись из блокнота Асафьева, уточняющую различные значения этого термина: «Интонация — психический тонус, настроенность и смысл речи

и музыки. Уже: типичные для того или иного вида музыки и музыкального образа *обороты*. Есть традиционные интонации симфонии, но и баллады, даже типичные интонации оперного баритона и тенора, но и няньки оперной. Еще уже: интонация — точность музыкального произношения, но это формальное качество интонации обусловлено в своем значении именно тем, что содержанием и является психологический тонус и смысл му-

¹⁰ Асафьев Б. Речевая интонация. М.— Л., 1965, с. 7.

зыкальной речи. Нечистота интонаций — искривление „произношением“ смысла»¹¹. Естественно, что в настоящем исследовании термин «интонация» будет чаще применяться не в самом широком, а в более частном значении: интонация как «мелодийные образования»¹², то есть некая аналогия речевых «интоном».

Никто из ученых последующих поколений не прошел мимо работ Асафьева, развивая наиболее важные их положения. Как уже упоминалось, проблема музыки и речи чаще всего ставилась на оперном материале. В этой связи следует упомянуть две книги, посвященные оперной драматургии: М. Друскина — «Вопросы оперной драматургии» (Л., 1952) и Б. Ярустовского — «Драматургия русской оперной классики» (М., 1952). И в той и в другой классифицируются типы речитативов, анализируется их соотношение и связь, с одной стороны — с разговорной речью, с другой — с мелодическим пением.

На материале русской оперной классики построена и книга А. Оголевца «Слово и музыка» (М., 1960), книга огромных масштабов, содержащая большое количество фактов и наблюдений, среди которых немало интересных и верных. Однако книга эта не оказала заметного влияния на разработку выдвинутых в ней проблем из-за ее громоздкости, неровности и нечеткости изложения.

В большинстве исследований вопросы соотношения музыкального и речевого начала занимают подчиненное место. Специальную разработку они получили, главным образом, в небольших по объему работах, напечатанных в различных сборниках. Назовем, например, статью А. Глумова «О музыкальности речевой интонации»¹³, статью Е. Ручьевской «О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века»¹⁴, статью А. Стратиевского «Некоторые особенности речитатива оперы Прокофьева „Игрок“»¹⁵.

¹¹ Орлова Е. Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста. Л., 1964, с. 402.

¹² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Изд. 2-е. Л., 1971, с. 357.

¹³ В кн.: Вопросы музыкознания, т. 2. М., 1955, с. 291—323.

¹⁴ В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.—Л., 1966, с. 65—110.

¹⁵ Там же, с. 215—238.

Из работ последних лет особенно следует отметить еще одну статью Е. Ручьевской, где проблема музыкально-речевой интонации ставится на современном материале и в связи с проблемами лада, диссонанса, тембровой окраски¹⁶.

Большой интерес представляют статьи советских и зарубежных ученых, объединенные в сборнике «Интонация и музыкальный образ» (М., 1965), особенно статья чешского музыковеда А. Сихры «Музыковедение и новые методы научного анализа», прямо посвященная интересующей нас проблеме, статья Ю. Кремлева «Интонация и образ в музыке» и некоторые другие.

Многие музыковедческие работы, рассматривающие конкретные связи речевой и музыкальной интонации, основываются, как правило, на определенном круге явлений. Круг этот ограничен либо жанровыми рамками (оперный речитатив, речитатив-ариозо, гораздо реже — ария и еще реже — романс), либо творчеством композиторов, где эти связи представлены наиболее ошутимо. Если говорить о русской музыке, то в интересующем нас аспекте наиболее тщательно изучены произведения Даргомыжского, Мусоргского. Прокофьева и в гораздо меньшей степени — Глинки, Чайковского, Рахманинова. При этом для анализа обычно выбираются моменты, наиболее насыщенные декламационностью.

Так или иначе, но в трудах советских музыковедов уже накоплено изрядное количество и наблюдений и верных аналитических выводов, касающихся претворения речевой стихии в музыку. Значение интонационно-речевой основы для создания музыкального образа в опере или камерном произведении, классификация типов декламационности, отражение речевой интонации в мелодической линии и ладовой структуре мелодии — все это получило разработку как в упоминавшихся выше книгах и статьях, так и в некоторых других. Но при этом наименее освещенным остается едва ли не самый важный круг вопросов: как происходит тот процесс «обобщения речевых интонаций в мелодии», о котором мы так часто говорим, не уточняя, что именно

¹⁶ Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилины и Л. Пригожина). — В кн.: Поэзия и музыка. М., 1973, с. 137—185.

Под этим подразумевается? И происходит ли он в мелодиях, где нет прямого использования интонаций речи, или же они встречаются лишь эпизодически в виде декламационных «инкрустаций» в кантилене? Связаны все же такие мелодии (имея в виду вокальную музыку) с интонациями речи, или они развиваются по совсем иным, чисто музыкальным законам? А если связаны, то каким образом?

Ю. Кремлев, считающий интонации речи «главным интонационным фондом» музыки, отвечает на первый из этих вопросов так: «великое „чудо“ мелодии есть результат самых глубоких и проникновенных *логических обобщений* (курсив наш. — В. В.-Г.) интонаций, и прежде всего интонаций речи»¹⁷. Но и при этом разграничении интонаций и логики, «сочетание, сопоставление, развитие»¹⁸ интонаций — «великое чудо» мелодии — все-таки остается необъясненным.

Для того чтобы если не решить, то правильно поставить вопрос обобщения речевых интонаций в мелодии, следует несколько шире подойти к проблеме интонационных связей музыки и речи. Они не сводятся только к отражению в музыке характерных речевых интонаций (круг их к тому же не так уж и широк, что мы увидим ниже). Помимо отдельных интонаций — мельчайших структурных единиц речевой и музыкальной мелодики, существует — не только в музыке, но и в речи — *мелодия как целое*. Существуют определенные типы речевой мелодики, связанные и с содержанием речи, и с ситуацией, в которой она звучит, и с темпераментом собеседников и т. д. К этому мы еще вернемся, здесь же отметим, что исследование типов речевой мелодики может раскрыть новые стороны связей музыки и речи, не сводящиеся к аналогиям в отдельных интонациях.

При этом не будем забывать, что аналогии эти являются *условными*. Так, например, общеизвестно, что в мелодиях декламационного типа часто встречаются увеличенные и уменьшенные интервалы: тритон, уменьшенная септима и т. п.¹⁹.

¹⁷ Кремлев Ю. Интонация и образ в музыке. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965, с. 43.

¹⁸ Там же, с. 39.

¹⁹ О диссонансе как средстве изображения тембра речевой интонации см.: Ручьевская Е. О методах претворения и вырази-

В обычной разговорной речи мы находим самые разнообразные интервалы. Однако некоторые, например октава и квинта, не воспринимаются нами как характерные для речевой мелодики, благодаря их акустической чистоте, поскольку речи свойственно свободное интонирование, не укладывающееся в рамки музыкального (особенно темперированного) строя. Поэтому композиторы, желая перевести это свободное речевое интонирование на язык «речи в точных интервалах», обычно применяют интервалы диссонирующие, то есть как раз *наименее точные*, вернее, обладающие наиболее широкой зоной допустимых отклонений от акустически точного интонирования. Наибольшая широта зоны слухового восприятия, а следовательно — *наибольшая допустимая свобода интонирования и сближает эти интервалы с интервалами речевой мелодии*.

Таким образом, мелодия, построенная на увеличенных и уменьшенных интервалах, вовсе не является «копией» речевой мелодии. В речитативах, например, употребителен ход на уменьшенную септиму, интервал во все не часто встречающийся в звучащей речи. Но благодаря упомянутым выше особенностям интервал этот *функционально* близок речевым. Поэтому и уменьшенная септима, и уменьшенная квинта, и другие уменьшенные и увеличенные интервалы получили в музыке смысл своего рода «знаков» речевой интонации, и при этом интонации особо выразительной. Впрочем, это связано уже с музыкальными их свойствами — остротой тяготений, ладовой многозначностью и т. д.

Для правильной постановки проблемы соотношения музыкальной и речевой интонации не лишним будет обратиться к опыту смежных наук: литературоведения, лингвистики, фонетики, поскольку в каждой из них так или иначе затрагиваются проблемы *звучащей речи*. Небесполезно привлечь и некоторые данные из области психологии и физиологии.

Много ценного содержит одна из ранних работ по этому вопросу — книга В. Всеволодского-Гернгросса «Теория русской речевой интонации» (Пг., 1922). Вышедшая в свет более пятидесяти лет тому назад, она

тельном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина). — В кн.: Поэзия и музыка, с. 137—185.

отражает характерный для своего времени интерес к проблемам звучащей речи; примечательно, что самое возникновение труда Всеволодского-Гернгросса связано с деятельностью Института Живого слова, где работал и сам автор и другие ученые, например С. Бонди, Ф. Зелинский, Б. Эйхенбаум и другие. В книге учтена едва ли не вся существовавшая в то время литература вопроса, но главный интерес ее в том, что автор (в прошлом — актер Александринского театра и преподаватель декламации, а затем — историк русского театра) располагал большим количеством собственных, подчас очень тонких наблюдений. Выводы Всеволодского-Гернгросса базируются на научном эксперименте, хотя и поставленном не в лабораторных условиях. Вот что пишет автор о выборе объекта для исследования: «Не менее важно установить, интонацию какого именно из русских говоров взять за объект для наблюдения... Желательно найти такую русскую речь, которая была бы, во-первых, технически возможно совершенна, во-вторых, была бы удобна для экспериментирования и, в-третьих, была бы, по возможности, сознательно постоянна, устойчива, как из поколения в поколение, так и на всей российской площади в любой данный момент... Такую речь мы найдем у русских актеров в быту, именно в быту, а не на сцене и не на общественном собрании»²⁰.

Цитированная книга оказала большое влияние на последующих авторов (например, на Глумова в его статье «О музыкальности речевой интонации», уже упоминавшейся нами), хотя почти всегда вызывала желание полемизировать.

Конечно, многое в ней устарело, многое и для своего времени было спорным (хотя бы то, что автор сознательно исключил из поля зрения вопрос *ритма*, анализируя только *темп* речи). Но и сейчас читатель найдет в этой небольшой книге много интересных, верных и перспективных мыслей, в особенности в части, посвященной проблеме психологического обоснования речевой интонации.

Именно эта последняя проблема легла в основу ряда работ, объединенных в сборнике «Эксперимен-

²⁰ Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации. Пг., 1922, с. 16.

тальная фонетика и психология речи»²¹. Созданный на гораздо более прочной экспериментальной базе, чем книга Всеволодского-Гернгросса, он тем не менее близок ей во многих выводах. Особый интерес представляет статья В. Артемова «К вопросу об интонации русского языка». Для нас наиболее важен ее вывод, сделанный на основе глубокого изучения материала самими современными и точными методами: «экспериментально-фонетическое исследование вполне пригодно в качестве объективного метода изучения психической жизни человека»²². Этот вывод является научным подтверждением эстетических основ творчества многих композиторов-реалистов: Мусоргского, Яначка и других.

Экспериментальный метод позволил специалистам по фонетике установить круг чаще всего повторяемых интонационных конструкций русской речи, связанных с синтаксической структурой фразы, и даже практически использовать их при обучении иностранцев русскому языку²³. Конечно, эти элементарные конструкции не отражают всех интонационных богатств русской речи. Но фиксация их может служить отправным пунктом для дальнейших исследований.

В числе исследований, появившихся в последние годы, нужно назвать книгу Л. К. Цеплитиса «Анализ речевой интонации» (Рига, 1974), привлекающую строгой систематичностью изложения, а также ряд работ Н. В. Черемисиной и прежде всего ее докторскую диссертацию «Ритм и интонация русской художественной речи» (Москва, 1970, АН СССР, Институт русского языка). Среди работ по смежным дисциплинам несомненный интерес представляет статья М. Блиновой «На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности»²⁴, исследующая «физиологическую первооснову» музыкальных интонаций: первичные голосовые реакции человека, звуковое выражение безусловных рефлексов на явления внешней среды, вызывающие боль, «чувство неприятного» или удовольствие. Эти первичные, «безусловные» (по принятой в статье терминологии) интонации исследователь считает основой

²¹ Экспериментальная фонетика и психология речи. М., 1953.

²² Там же, с. 54.

²³ См.: Брызгунова Е. Звуки и интонации русской речи.

²⁴ В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 5. Л., 1967, с. 170—190.

для более сложных и опосредованных «условных». Думается, что приведенная выше мысль может быть весьма плодотворной для исследования интонационной сферы музыки, и особенно что касается самых простых и самых общезначимых музыкальных интонаций. Правда, вряд ли можно согласиться с абсолютизацией безусловно-рефлекторного начала, трактуемого автором чуть ли не как основной критерий оценки художественного качества музыкального творчества и исполнительства.

В наше время возрождается интерес к проблемам звучащей *поэтической* речи. Однако надо признать, что, хотя со времени выхода работы Эйхенбаума «Мелодика русского лирического стиха»²⁵ прошло уже пятьдесят лет, изучение поднятого в ней круга вопросов подвинулось с тех пор очень мало. Неслучайно именно эта книга и по сей час служит трамплином для исследований в данной области, в частности и для настоящей работы.

Огромная заслуга Эйхенбаума состоит в том, что он четко определяет круг доступных объективному исследованию явлений поэзии как интонационного искусства. Четко определяет он и самое понятие «мелодики стиха».

«Итак, под мелодикой, — пишет исследователь, — я разумею не звучность вообще и не всякую интонацию стиха (который всегда звучит „мелодичнее“ разговорной речи, потому что развивается в плане эмоциональной интонации), а лишь развернутую *систему интонирования*, с характерными явлениями интонационной симметрии, повторности, нарастания, кадансирования и т. д. В этом случае отдельные речевые интонации служат материалом для построения мелодических периодов. Наблюдая закономерность этих построений, можно говорить о *приемах мелодизации*»²⁶.

С точки зрения Эйхенбаума мелодика стиха доступна изучению без фонетически-акустических экспериментов, поскольку она реализуется в синтаксисе (стиха), в том, что исследователь называет «мелодико-синтаксическими фигурами», то есть определенными синтаксическими оборотами, *всегда* связанными с характерной для них интонацией.

²⁵ Переиздана в кн.: Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 327—511.

²⁶ Там же, с. 333.

«Если допустимо, — пишет исследователь, — что в лирике определенного стиля мелодическое использование речевой интонации является основным фактором композиции, то это должно сказаться прежде всего на синтаксисе; изучить эту основу можно только по синтаксическим данным, пользуясь ими как приблизительной записью, как своего рода иероглифами»²⁷.

Таким образом, Эйхенбаум рассматривает «мелодико-синтаксические фигуры» как некую общеобязательную основу, варьируемую исполнителями на всевозможные лады, но сохраняемую именно как *основа*.

Каковы же эти «мелодико-синтаксические фигуры»? В цитируемой работе их перечислено, в общем, совсем немного: это *вопросительная* интонация, столь характерная для напевной лирики Жуковского, примером чего может служить стихотворение «Весеннее чувство»:

Легкий, легкий ветерок,
Что так сладко, тихо веешь?
Что играешь, что светлеешь,
Очарованный поток?

Затем — интонация *восклицательная*, особенно типичная для Тютчева, которого исследователь назвал «поэтом восклицаний»:

О, вещая душа моя,
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!

И наконец, различного рода повторы и приемы синтаксического параллелизма, часто дающего эффект интонационного нарастания, например, у Жуковского:

Я не властен прийти, я не должен прийти...

Чрезвычайно важно, что в своей работе Эйхенбаум устанавливает не только типы мелодико-синтаксических фигур, но и их связь с различными типами лирики и

²⁷ Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 339. Положенный в основу цитируемой работы тезис о связи мелодики речи и синтаксиса чрезвычайно важен. Эта проблема может и должна быть поставлена на материале не только стиха, но и любой устной речи, что должно предшествовать анализу мелодики в поэтическом произведении. К сожалению, в работе Эйхенбаума этот вопрос как бы вынесен за рамки ее текста.

с другими элементами художественной формы стихотворения.

«Выдерживая интонационный принцип деления, — пишет Эйхенбаум, — я различаю в лирике следующие три типа: *декламативный* (риторический), *напевный* и *говорной*»²⁸. Исследование конкретных явлений русской поэзии автор строит преимущественно на лирике напевного типа (Жуковский, молодой Пушкин, Фет), поскольку именно в ней интонация играет основную формообразующую роль, являясь *формантой*. Примеры декламативной поэзии (Ломоносов), как и говорной (зрелый Пушкин), привлекаются для сопоставления.

Как видно из этого краткого пересказа основных положений книги Эйхенбаума, многие из них чрезвычайно важны и для музыковедческой работы, посвященной связям музыки и поэзии. Прежде всего, цитированное выше определение мелодики стиха как системы интонирования, а затем — введение понятия «интонационный тип стиха». Основные положения книги Эйхенбаума развиваются и уточняются в статье В. Холшевникова «О типах интонации русского классического стиха»²⁹. Исследователь приходит к выводу о связи интонации и ритма стиха, образующих «единый комплекс — ритмико-интонационный рисунок», а также о связи интонации не только с синтаксическими особенностями речи, но и с ее лексикой.

Для автора настоящей работы книга Эйхенбаума особенно важна еще и потому, что исследование в ней строится на материале *лирической поэзии*, то есть вида искусства, которому присуща особая законченность и соотнесенность частей — и крупных, и мельчайших — и который теснейшим образом связан с жанром романа, обладающим теми же свойствами в большей мере, чем какой-либо иной вокальный жанр. Выше уже упоминалось, что в музыковедческих работах проблемы музыки и слова вообще, музыкальной и речевой интонации в частности ставятся, главным образом, на материале оперы. В опере же структурой целого и соотношением частей управляют преимущественно либо

²⁸ Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 331.

²⁹ В кн.: Ученые записки Ленинградского университета, № 295. Серия филологических наук, вып. 58. Л., 1960, с. 3—34.

законы драмы, либо законы симфонического развития. Структура оперы крупномасштабна, и потому далеко не все соотношения поэтического и музыкального искусства могут быть исследованы на этом материале. Соотношения малых элементов легче проследить в камерных жанрах.

Говоря об использовании основных положений книги выдающегося литературоведа, мы не имеем в виду простого приложения стиховедческой концепции к музыкальному материалу или хотя бы к тексту вокальных произведений. Этого было бы недостаточно уже по одному тому, что не только напевного типа лирика входит в вокальную музыку, но и говорного и декламативного, для которых находятся какие-то свои пути мелодического интонирования. Кроме того, даже если оставаться в сфере стиховедения, то вряд ли три, обозначенные в книге Эйхенбаума, интонационных типа могут охватить все многообразие поэзии как интонационного искусства.

Но при необходимости коррективов к отдельным формулировкам, при частных несогласиях, главные положения книги Эйхенбаума, и прежде всего сама ее методология, должны быть учитываемы в музыковедческой работе, посвященной кругу родственных проблем.

Развитию положений Эйхенбаума на более широком материале (не только на материале лирической поэзии) и более точной классификации типов речевой мелодики может способствовать опора на понятие «речевых жанров», к раскрытию которого мы вернемся несколько ниже.

Разумеется, никакая стиховедческая и литературоведческая классификация, даже и базирующаяся на слуховом анализе интонационной стороны, не может быть воспринята в музыковедческой работе пассивно. Здесь всегда должна учитываться дальнейшая «судьба» поэтической интонации при ее музыкальном воплощении, иногда существенно «переинтонирующем» текст.

Задачи, поставленные автором данной, второй части работы, аналогичны тем, которые стояли при написании первой части, посвященной ритмике. Это, прежде всего, выяснение общих интонационных закономерностей в речи и музыке, которые и обуславливают естественность их соединения в различных вокальных формах,

а затем выявление объективных интонационных возможностей, содержащихся в тексте. Они, разумеется, могут быть по-разному истолкованы различными композиторами (как и различными чтецами). Является ли свобода композитора в интонировании поэтического текста абсолютной, или же она как-то обусловлена особенностями самой словесной речи, и в частности ее интонационным типом, — это и предстоит выяснить в процессе исследования материала.

Хотя, как указывалось выше, в имеющихся научных работах, как музыковедческих, так и в области смежных видов искусства, накоплено изрядное количество наблюдений и обобщений, автору настоящей книги пришлось проделать довольно большую работу с целью выяснения поставленных выше вопросов и проверки выводов. Дать читателю представление о степени обоснованности того или иного положения, не загромождая текста подробным анализом, — нелегко. Поэтому во второй части работы («Интонация») пришлось прибегнуть к методу своеобразного «анкетирования», то есть использованию наиболее характерных произведений для положительного или отрицательного ответа на поставленные вопросы и сведению ответов в легко обозримые таблицы.

Что касается основных задач, то особенно интересным и важным, как уже говорилось выше, представляется проследить музыкальное отражение не столько отдельных речевых интонаций, сколько общих закономерностей интонационного развития. Для этого необходимо наметить — пока априорно — основные типы речевой мелодики, имея в виду и их возможное музыкальное воплощение.

Известно, что в мелодии речи, в ее «интервалике», хотя и не фиксируемой точно, отражается эмоциональное состояние говорящего, его отношение к произносимым словам и к «реципиенту» речи. Любопытно, что определение слова «интонация» в словаре Ушакова отражает именно это свойство: «тон, манера произношения, выговор, выражающие чувство, отношение говорящего к предмету речи»³⁰.

³⁰ Словарь русского языка под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1935, стб. 1219. На эту формулировку обращает внимание Е. Орлова в кн.: Б. В. Асафьев. Путь исследователя и публициста, с. 414.

Чем эмоциональнее речь, тем шире диапазон ее мелодики, тем насыщеннее она мелодически яркими интонациями. Если мы имеем дело с произношением заранее написанного текста, то характер речевой мелодии во многом зависит от того, стихи это или проза, от жанра (лирика, драма), от стилистики, наконец, в наибольшей степени от «интонационного типа» стиха или прозы. А «интонационный тип» есть не что иное, как интонационное выражение того, что в филологии с некоторых пор стало называться «речевым жанром».

Термин этот не стал еще абсолютно общепринятым, но для данной нашей работы он чрезвычайно удобен и плодотворен. Применяя термин «речевой жанр», мы опираемся на трактовку этого понятия академиком В. Виноградовым, связывающим различные структурно-стилистические типы устной и письменной речи с ее важнейшими общественными функциями: *общения, сообщения, воздействия*, которые «находятся в глубоком взаимодействии и даже в смешении»³¹, но тем не менее могут быть довольно четко разграничены.

Термин «речевой жанр» плодотворно применяется и в музыкознании. Мы имеем в виду книгу Е. Назайкинского³², и точнее — ее раздел «Связь речи и музыки с ситуационным контекстом в различных жанрах». Принципиальное значение имеет, на наш взгляд, следующее положение: «коммуникационные закономерности речи, навыки речевого общения в различных жанрах, в различных ситуационных контекстах являются весьма важными для восприятия музыки, для ее сочинения и исполнения»³³.

Конечно, это положение особенно существенно для понимания закономерностей вокальной музыки. Поэтому теория «речевых жанров» послужила одной из основ данной нашей работы, в частности главы второй, посвященной речевым прообразам вокальной мелодики.

Вторая часть, как и первая, является теоретическим исследованием, и историзм в ней должен проявиться лишь постольку, поскольку он необходим в любой теоретической работе.

³¹ Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963, с. 6.

³² Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

³³ Там же, с. 281.

Он должен проявляться, прежде всего, в отборе явлений, наиболее характерных для того или иного исторически сложившегося стиля и в отчетливом представлении и постоянном учете исторической изменчивости всех выявляемых нами общих принципов связи музыкального искусства со звуковой стороной речи.

Классификация типов речевой мелодии и их соотношения с аналогичными музыкальными явлениями должна занять основное место в изложении. Но не менее важна и проблема самого «интонационного фонда», после Асафьева почти не разрабатывавшаяся³⁴. Разумеется, исследовать ее в полном объеме невозможно, и приходится ограничить задачу изучением группы наиболее стабильных интонаций, приобретших устойчивое значение в русской и зарубежной музыке, а также их связей с интонациями речи.

Понятия интонации, интонационного развития не могут быть ограничены только звуковысотностью, минуя *ритмику* речи и музыки. Поэтому во второй части работы неизбежны и некоторые повторы по отношению к первой части, и отсылки читателя к ее главам.

Уже из предварительного определения проблематики настоящей работы ясно, что она соприкасается с целым рядом смежных проблем. Однако автор видит свою задачу не в расширении, а в максимальной локализации направления исследования чрезвычайно сложных вопросов.

³⁴ Небольшая книжка Н. Шахназаровой «Интонационный „словарь“ и проблема народности» (М., 1966) воспринимается скорее как заявка на будущее исследование.

Глава первая

О ПРОБЛЕМЕ «ИНТОНАЦИОННОГО СЛОВАРЯ» И О «МУЗЫКАЛЬНЫХ» СВОЙСТВАХ УСТНОЙ РЕЧИ

Во Введении уже подчеркивалось, что метод выявления отдельных музыкальных интонаций, так или иначе обусловленных речевыми, недостаточен для объяснения связей музыки и речи. Но «недостаточен» — это еще не значит «порочен» или «излишен». И хотя центр тяжести второй части данной книги лежит в анализе *мелодических типов*, все же нельзя миновать и проблемы «интонационного словаря», хотя бы для того, чтобы определить границы возможностей ее исследования.

Выше уже говорилось, что речь без интонации вообще не существует и, во всяком случае, утрачивает значительную долю своих коммуникативных свойств. Об информативной, логически-смысловой роли речевой интонации убедительно говорится в книге Е. Назайкинского, в которой анализируется процесс отбора и фиксации речевых интонаций. «Рисунок ее (речевой интонации. — В. В.-Г.) зависит от текста, от ситуации, от настроения говорящего. Он, строго говоря, неповторим. Но все же и в нем можно уловить относительно устойчивые типичные черты, выделить обороты, менее зыбкие по сравнению с основной массой интонационных ходов, подчиняющихся мимолетным движениям эмоции и мысли»¹. Именно эта относительная устойчивость и позволяет интонации выполнять коммуникативные функции, делает ее «понятной» для слушателя.

¹ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия, с. 291.

На принципе отбора, повторений и закреплений типических интонаций основан и принцип сложения музыкального «интонационного словаря», будь то индивидуальный «словарь» композитора, «словарь» того или иного творческого направления, той или иной эпохи. Об этом процессе Асафьев писал так: «Когда музыкальное произведение отвечает вкусам и различного рода запросам слушателей, наиболее взволновавшие, понравившиеся фрагменты, доли, большие или меньшие детали, а иногда и целые эпизоды получают широкое распространение, прочно закрепляясь в сознании»². И далее: «Они отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы словами музыки, и их словарь мог бы быть справочником по излюбленным содержательнейшим звуко сочетаниям той или иной эпохи»³.

Говоря о процессе складывания «интонационного словаря», Асафьев, конечно, имел в виду не только интонации, так или иначе связанные с речью. Но и в более ограниченной области, исследуемой нами, дело обстоит таким же образом: музыкальные интонации, вызывающие наиболее точные и прямые ассоциации с речевым опытом, с голосовым выражением той или иной эмоции или логического хода (вопрос — ответ), запоминаются прочнее и становятся основой, сердцевинной музыкально-интонационного словаря.

Во Введении также говорилось, что музыкальные интонации, которые мы условно называем «речевыми», не являются точной музыкальной «записью» речи, а лишь «знаком» ее. Тем не менее рождаемые этими знаками ассоциации достаточно устойчивы. Можно даже сказать, что существует некая группа интонаций, обладающая если не абсолютным, то весьма постоянным значением.

В данной главе мы коснемся именно таких интонаций, то есть мелодических ячеек, так или иначе связанных с интонациями речи и получивших устойчивое значение. Они, естественно, могут видоизменяться, варьироваться, но при этом остаются *узнаваемыми*.

Можно предположить а priori, что сюда надо отнести интонации, речевые прообразы которых обладают наи-

² Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 265.

³ Там же, с. 264.

большей способностью выполнять информативные и коммуникативные функции независимо от *конкретного* словесного содержания.

Поясним примером: мы отлично «поймем» возглас удивления и отличим его, например, от возгласа досады, на каком бы языке и в каких бы конкретных словах он ни был выражен («Что вы говорите!» или «Боже мой!» или наоборот: «Черт возьми!»).

Следовательно, к основе интонационного словаря надо отнести всю группу интонаций, которые советский исследователь связывает с первичными, «безусловными» голосовыми реакциями человека. Мы имеем в виду упомянутую во Введении статью М. Блиновой⁴.

Автор пишет, что «безусловные» голосовые реакции порождали в процессе своего развития «целый сонм различных условно-рефлекторных интонаций. Некоторые из них, особенно закрепленные в практике, выделились своей семантической „всеобщностью“ и по занимаемому месту в жизни стали конкурировать с безусловно-рефлекторными интонациями. Эти именно условные интонации и приобрели самодовлеющее значение, начиная играть роль основополагающих интонационных формул. Безусловная интонация стога послужила, например, основой для условных интонаций утраты, сожаления, сокрушенности, безысходности и других оттенков горя и печали; безусловная интонация крика стала исходной для условных интонаций призыва, приветствия, победного настроения и, с другой стороны, угрозы, предостережения и пр. Все эти интонации, акустически близкие к безусловным прообразам, стали соперничать с ними по силе оказываемого воздействия. Они возникали не только „непроизвольно“, но и „произвольно“, открывая перед человеком широкие возможности преднамеренного использования их для дистантного общения. Так первичные безусловные и условные интонации становились материалом для интонаций речи и музыки»⁵.

В приведенной большой цитате для нас особенно важно положение о связи некоторых основных интонационных формул в речи и музыке с первичными (в сущности, *доречевыми!*) голосовыми реакциями человека.

⁴ Блинова М. На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности.— В кн.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. 5, Л., 1967, с. 170—190.

⁵ Там же, с. 174.

Этим легко объясняется и распространенность и устойчивость этих формул, и вместе с тем известная независимость их от конкретного словесного выражения эмоции, и даже, в какой-то мере, независимость от конкретных исторических и национальных условий.

Это, в частности, подтверждают и экспериментальные исследования чешского ученого А. Сихры, изучавшего восприятие речевых и музыкальных интонаций. В результате своих наблюдений он пришел к следующему выводу: «Оказалось совершенно очевидным, что эмоциональная информация, содержащаяся как в речевом, так и в музыкальном звуке, является более объективной, чем это предполагает немарксистская наука. Эмоциональный характер музыкальных и речевых образцов был правильно воспринят не только слушателями-чехами, *но и иностранцами* (курсив наш. — В. В.-Г.), которые не понимали по-чешски и вообще не знали содержание текста»⁶.

Неудивительно поэтому, что мы можем встретить родственные интонации в музыкальных произведениях самых различных эпох и самых различных национальных школ.

Но существует ли реально некий постоянный словарь музыкальных интонаций, и если да, то из каких именно интонаций он складывается? Какие элементы его являются стабильными, а какие меняются, не разрушая при этом выразительной *основы* той или иной интонационной формулы? Вот положения, проверка которых и является целью данной главы.

Для того чтобы вполне объективно проверить степень устойчивости основных интонационных формул, следует предварительно установить принцип отбора примеров, ибо произвольно отобранным материалом можно доказать все, что угодно, а вернее — ничего не доказать.

Гарантией объективности выводов могут быть образцы, взятые из произведений, относящихся к вершинным явлениям вокальной музыки, принадлежащих при этом к *разным* периодам и *разным* национальным школам. Если примеры основных интонационных формул, связанных с речевыми интонациями, мы сможем найти у Баха, Моцарта, Вагнера, Верди, Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Мусоргского, Прокофьева и Шостаковича —

⁶ С и х р а А. Музыковедение и новые методы научного анализа. — В кн.: Интонация и музыкальный образ. М., 1965, с. 33.

значит можно с полной уверенностью говорить об устойчивости этих формул. Конечно, сюда можно было бы добавить еще многое, например примеры из ранних итальянских опер, оказавших, как известно, огромное влияние на формирование музыкального тематизма⁷. Но и названных имен, список которых охватывает два с лишним столетия, достаточно для нашей цели. Добавим, что примеры должны отбираться не по принципу их наибольшего сходства внутри той или иной группы, а по принципу наибольшей характерности для данного композитора и самого произведения. Таким образом, можно продемонстрировать не только черты общности, но и черты индивидуальные, обусловленные особенностью творческой личности, среды, эпохи.

Образцы из произведений названных выше композиторов систематизированы и выделены в особое приложение к данной главе. Кроме того, в тексте по мере надобности приводятся и еще некоторые примеры.

Интонация скорби, рожденная первичной голосовой реакцией стога, является одной из самых распространенных и устойчивых. И неслучайно в цитированной выше статье Блиновой она поставлена на первое место. Простейшая мелодическая ячейка: нисходящая секунда с акцентом на первом звуке и слабым окончанием, гармонизованная обычно как задержание, при всей своей элементарности является очень ярким и емким *образом*. Недаром она стала основой для средневековой секвенции «Dies irae», дожившей до наших дней как устойчивый символ скорби, страха, бедствия. Так она воспринимается и теми, кто не знает ее исторического происхождения. Секрет бессмертия образа, прожившего семь веков — от Фомы Челано (предполагаемого ее автора) до Шостаковича, именно в опоре на первичное звуковое выражение эмоции.

Сочетание элементарности и очень ясной, прямолинейной выразительности интонации скорби обусловило ее широкое использование как в вокальной, так и в инструментальной музыке. Можно назвать случаи, когда интонация скорби как бы срастается с соответствующими словами (а может быть, и наоборот — слова рождают

⁷ См. об этом в кн.: Конен В. Театр и симфония. Изд. 2-е М., 1975, гл. 4.

эту интонацию). Так возникает она на словах «viel Klagens, Weinens und Heulens» в «Рождественской оратории» Шютца и в двадцать первой кантате Баха («Seufzer, Thränen»):

1a

viel Klagens, Weinens und Heulens

16

Seuf-zer, Thrä-nen, Kum-mer, Noth, Seuf-zer,

Thrä-nen, ängst-lich's Seh-nen,

Уже без столь непосредственной связи со словами, а как обобщенное выражение скорби такого рода интонации положены в основу хора «Crucifixus» в мессе Баха h-moll.

Примеры, в которых на интонации скорби в ее первичном виде был бы построен законченный эпизод, подобный хору «Crucifixus», или относительно крупный фрагмент, не столь уж многочисленны. Гораздо чаще интонация скорби становится ядром более развернутой

мелодической ячейки, получая затакт или, наоборот, окончание, а иногда широко распеваясь в нисходящей мелодической фразе. Примером могут служить приведенные в «Приложении» фразы из «Страстей по Иоанну» Баха и из «Валькирии» Вагнера.

Интонация скорби может довольно сильно варьироваться интервально, превращаясь из малой секунды в большую или даже в терцию. «Приметой», по которой она узнается, остается только ритмическая структура (хорей в его «греческом» варианте, с продленной сильной долей). Это мы можем наблюдать и в «Stucifixus» — самом чистом образце музыкального претворения речевой интонации стога.

В мировой музыкальной литературе рассыпано великое множество интонаций скорби и их производных: триольных ниспадающих мотивов, мелодических каденций со слабыми окончаниями и т. п. Эти распространеннейшие интонации в силу своего лаконизма и обобщенности могут весьма заметно варьироваться и менять свое выразительное значение в зависимости от контекста. Сохраняя общий характер и оставаясь образом скорби, они могут выражать самые разные ее оттенки — от робкой жалобы до предельного отчаяния. Они зачастую вплетаются в «мотивы вопроса», в интонации просьбы, соответствующим образом их окрашивая. Это, разумеется, относится не только к интонациям скорби: в процессе сближения, а иногда срастания отдельных интонационных ячеек, в их превращении и «хамелеонстве» (выражение Асафьева) заключается, с нашей точки зрения, самая суть развития мелодии. В приложении к данной главе мы можем найти немало таких случаев: стоит, например, сравнить две цитаты из «Пиковой дамы» — вопрос-жалобу («Откуда эти слезы?») и вопрос-восклицание («На что вам она?»).

Варьирование и расширение образного значения интонации скорби мы можем наблюдать даже в самом раннем ее образце — упоминавшейся секвенции «Dies irae». Уже в начальной четырехзвучной мелодической ячейке есть элемент варьирования: секундовая интонация расширяется до терции, которая, начинаясь с того же звука, воспринимается как «неточное повторение» секундового мотива-«стога». Вторая фраза (Solvete saeculum), опорные звуки которой те же, что и в первой, также воспринимается как ее варьирование:



Повторность интонаций имеет здесь большое значение: именно она и является фактором, уточняющим значение интонационной основы и превращающим обобщенное выражение скорби в более конкретное выражение скорбной *мольбы*. Тот же принцип (и, кстати, почти тот же интонационный состав!) находим в народном плаче из «Бориса Годунова»:

3

Poco animando



Гораздо менее распространены в музыке интонации, связанные с голосовым выражением *положительных* эмоциональных реакций — смехом, радостными возгласами. Они, разумеется, тоже существуют, но в гораздо более опосредованном виде, чем разнообразные интонации скорби, в которых все же всегда ощутим их первоисточник — стон. Изображение смеха в музыке вообще встречается довольно редко (сцена смеха в опере «Любовь к трем апельсинам» представляет собой скорее исключение).

Радостные эмоции в музыке чаще выражаются в темпо-ритмических, чем в интонационных особенностях, например — в хореическом, «приплясывающем» ритме, в быстром темпе, что связано также с первичными явлениями — *двигательной* реакцией человека на то или иное радостное впечатление (особенно это ярко у детей, приплясывающих и хлопающих в ладоши при виде яркой игрушки или вкусной конфеты).

Элементарная двигательная реакция и находит опосредованное музыкальное выражение в ритме, темпе, подвижности мелодии, что легко показать на ряде примеров, начиная от средневековых «юбиланий» до ликующих колоратурных арий героинь опер России. Но о типических *интонациях* радости здесь все же говорить не приходится.

Довольно большой определенностью обладают музыкальные интонации, связанные с первичной голосовой реакцией крика, способного выразить целую гамму эмоций: с одной стороны — испуг, удивление, гнев, ярость, отчаяние, а с другой стороны — радость победы, приветствие (о чем пишет Блинова в цитированной нами выше статье). Строго говоря, в каждом восклицании есть связь с первичной голосовой реакцией крика, и, может быть, следует называть всю эту группу интонаций интонациями *восклицания* (по отношению к музыкальным интонациям это, безусловно, точнее).

Разумеется, музыкальные интонации, передающие, например, восклицание-угрозу и восклицание-призыв, эмоционально (и по звуковысотному своему типу) очень различны. Но нечто общее в них все же имеется. К этим общим, типовым чертам относится использование высокого (или относительно высокого) регистра, широта и акустическая чистота «интонаций», а также то, что метрический «икт» приходится обычно на высокий звук и опорные тоны лада. Различия же проявляются в деталях мелодической линии, в разной степени динамичности интонации, и особенно — в ритмической характеристике. На двух примерах, приведенных в нотном приложении, можно это продемонстрировать. Оба они взяты из «Отелло» Верди: яростный крик Отелло «Fuggite!» и горестный возглас Дездемоны, завершающий ее «Песню об иве», возглас широко распетый, мелодизированный, переводящий интонацию восклицания — в интонацию скорби.

Только интонации скорби и интонации восклицания связаны с «безусловными» доречевыми истоками. Другие интонации, тоже относящиеся к основополагающим, вводят нас уже в сферу логическую. Таковы интонации вопроса, утверждения, перечисления, сопоставления. Психологи-лингвисты относят сюда еще и повествовательную интонацию, но поскольку она не отражена в музыке в виде какой-либо краткой, легко узнаваемой формулы, мы рассмотрим ее позднее, в главе третьей.

Речевая интонация *вопроса* имеет для музыки не меньшее значение, чем интонация скорби. Но она отражена в мелодике более опосредованно и условно. Здесь имеет значение не столько прямое сходство звуковысотной линии, не копирование характерного для вопроса-

тельной речевой интонации движения голоса вверх, сколько сходство *функциональное*, то есть использование специфически музыкальных приемов, функционально близких речевым.

В самом деле, каков логический смысл повышения голоса в речевой интонации вопроса? Выделить вопросительное слово в предложении или заменить его? Не только. Вопросительная интонация дает яркое отклонение от среднего тона речи, от ее «устоя» (если пользоваться музыкальным термином). И чем ярче отклонение, тем настойчивее оно требует возвращения к устоя.

Один из первых исследователей русской речевой интонации объясняет это так: «Интонация вопросительная является следствием известного возбуждения, объясняющегося незнанием чего-либо и поисками скорейшего успокоения извне; с другой же стороны, какая бы то ни была реакция собеседника возможна только при условии сообщения ему определенного возбуждения... И так как вопрос — душевное движение активное, то и интервал его восходящий и пропорциональный силе вопроса; в простейшем случае — квинта...»⁸.

Можно сказать, что всякая вопросительная фраза не только логически, но интонационно требует ответа. Если интонационный рисунок вопроса и ответа представить графически, в виде условной линии, передающей звуковысотную линию, то она, вероятно, может быть изображена так:



Почти буквальное отражение вопросно-ответной схемы мы встретим в «Женитьбе» Мусоргского, в диалоге Подколесина и Степана («А у портного был? Был».).

Аналогичные примеры мы найдем и в произведениях, в которых нет никакого намеренного, декларативного

⁸ Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации, с. 50.

приближения к реальным речевым интонациям, например в «Пиковой даме» Чайковского (см. пример, приведенный в приложении, в разделе интонаций вопроса-ответа).

Буквальное отражение в музыке речевой интонационной конструкции мы находим все же не часто. Гораздо чаще встречается то, что выше было названо «функциональной близостью». В музыке «требуется ответа» далеко не всякое восходящее движение мелодии и не всякое отклонение от основного устоя. «Требуется ответа» мелодический ход (не всегда восходящий) на *неустойчивый* интервал. Именно так, через неустойчивость в мелодии или гармонии, то есть чисто музыкальными средствами, и передается в музыке специфика речевой интонации вопроса. Е. Назайкинский, проделавший анализ вопросительных фраз из оперных речитативов в «Женитьбе» Мусоргского, «Каменном госте» Даргомыжского и «Семене Котко» Прокофьева, приходит к таким выводам о «специфически музыкальных» средствах, создающих впечатление интонации вопроса:

«Почти во всех случаях вопросительные интонации гармонизовались диссонирующими аккордами: малым мажорным септаккордом, большим нонаккордом, уменьшенным септаккордом. Из двадцати восьми случаев двадцать пять связаны с диссонирующими аккордами, и лишь в трех случаях употреблено мажорное трезвучие. Интонирование интервала вопроса совершается, как правило, по звукам диссонирующего аккорда. Чаще всего это тритон»⁹.

Наблюдения Е. Назайкинского, как и автора настоящей работы, можно обобщить так: в музыке «знаком» вопросительной интонации стал и мелодический рисунок (восходящий ход) и в еще большей мере качество неустойчивости, как в мелодии, так и в гармонии. Оба эти способа отражения речевой интонации вопроса, примененные и отдельно и вместе, можно продемонстрировать на примере вокальной сценки из «Детской» Мусоргского («Жук»). В одном случае это выделение вопросительного слова мелодическим ходом вверх (например, в возгласах «Что ж это, что же?»):

⁹ Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия, с. 297.

[Скоро, но не торопиться]

cresc.

Что ж, он у - мер,

иль при - тво - рил - ся? Что ж э - то,

что же? ска - жи мне, ня - ня,

(чуть медленнее и *mf*)

с жу - ком - то ста - лось?

(чуть медленнее и *p*)

А в конце сценки почти те же самые слова интонируются иначе: мелодия замирает на V ступени лада, слегка задевая VI ступень — то натуральную, то пониженную. (Заметим, что эта неопределенность, это колебание придает интонации особую речевую характерность.) На квинтовом звуке обрывается и партия фортепиано:

5 [Скоро, но не торопить] (замедляя)

dim. (замедляя)

Что ж э - то с ним ста - лось, с жу -

ком то?

pp

Сравнение вопросительных фраз из произведений выбранных нами десяти композиторов (см. приложение) показывает, что определяющим качеством в них является именно неустойчивость. Но сочетание обеих сторон — и звуковысотного движения и ладовой неустойчивости — создает наиболее яркое впечатление, что можно видеть на примере из «Валькирии», цитируемом в «приложении» (мотив судьбы в его вокальном, тесно связанном с текстом варианте).

Выше отмечалось, что первичная, «безусловная» интонация стоны, будучи перенесенной в музыку, получает десятки оттенков. Пожалуй, в еще большей мере расширился первоначальный смысл вопросительной интонации. «Мотивы вопроса», столь распространенные, например, в романтической музыке, вовсе не всегда представляют собой элемент диалога, как это обычно бывает в реальной, бытовой речи. Гораздо чаще это элемент монолога, выражение сомнения или раздумья. Упомянутый вагнеровский мотив может служить хорошим примером рас-

ширения образного содержания вопросительной интонации.

В музыке XIX века «мотивы вопроса» становятся обязательным компонентом философски-углубленной музыки, а следовательно, их образное наполнение еще более расширяется. Распространенность мотивов вопроса, как и мотивов скорби, обусловлена их сравнительной простотой, «узнаваемостью», а вместе с тем — большой образной емкостью и пригодностью для широкого музыкального развития. Это последнее качество способствовало их использованию и в инструментальной музыке (чаще всего в виде начальной, «заглавной» интонации).

Функциональную аналогию, а не прямое сходство с речью мы найдем в широко распространенных «вопросо-ответных» структурах. На некоторые примеры, особо точно передающие интонации речи, мы ссылались выше. Но гораздо чаще мы видим не простое копирование, а расширение смысла речевой интонационной схемы, получающей в музыке полную самостоятельность и значение общего принципа формообразования, как в вокальной, так и в инструментальной музыке, принципа, уже не связанного с реальным вопросом и ответом. В любом учебном пособии по анализу музыкальных форм приводятся примеры вопросо-ответных структур.

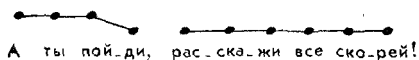
Но для целей нашего исследования наиболее интересны примеры из вокальной музыки, отражающие интонационное соотношение вопросительного и утвердительного элементов в словесной речи. Для анализа в приложении выбраны примеры из драматургически важных, иногда ключевых эпизодов оперных или ораториальных произведений.

В приведенных примерах мы встречаемся с большим разнообразием. Так, например, дуэт Графа и Сюзанны из «Свадьбы Фигаро» имеет музыкально законченную структуру, а сцена Отелло и Яго — свободную. Но во всех примерах сохраняется принцип противопоставления элемента динамического (вопросительного) и статического (ответного). Особенно ярко это противопоставление в арии с хором из «Страстей по Иоанну» Баха, где беспокойным репликам хора: «Wohin? wohin?» — противостоят скорбные ответы: «Nach Golatha».

Во всех приведенных нами в приложении случаях вопросительному интонационному элементу отвечал

утвердительный, самой характерной чертой которого является нисходящее движение и завершение на устойчивом звуке, чаще всего — тонике лада. Но интонация утверждения в музыке, как и в речи, не обязательно является составной частью вопроса-ответной структуры. Она имеет и самостоятельное значение, и при этом значение довольно широкое.

Интонация утверждения в речи представляет собой как бы зеркальное отражение интонации вопроса: нисходящее направление, опора на «средний тон», на речевой устой. Если мы имеем дело не просто с утверждением, а с *убеждением*, то устой этот подчеркивается повторением, что мы видим на одной из схем, приводимых Всеволодским-Гернгроссом:

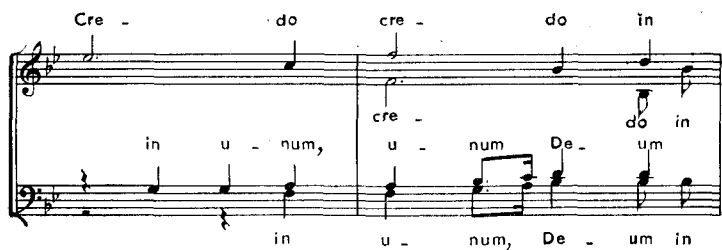


Важное значение имеет и ритмическое подчеркивание центрального, утверждающего слова.

Музыкальных аналогий интонаций утверждения можно привести бесчисленное множество: в сущности, любая каденционная формула может служить такой аналогией. Труднее было бы указать случай, где в каденции отсутствует элемент утверждения, — это всегда имеет особое смысловое значение (своего рода многообразие, как, например, в песне Шуберта «Город», завершающейся на неустойчивой гармонии). Но нас интересуют не общие места, не такие интонации, которые мы графически обозначили бы точкой, а интонации, действительно *утверждающие* какую-либо мысль в ее конкретном музыкально-речевом выражении, как бы выделяя ее разрядкой.

Поставим предварительно некоторые условия, в которых интонация утверждения могла бы выявить себя музыкальными средствами. Это, во-первых, положение *в начале* произведения (или раздела), подчеркивающее значение данной формулы как интонационного тезиса. Это, во-вторых, интонирование слов *значительных*, своего рода «сredo» героя или самого автора.

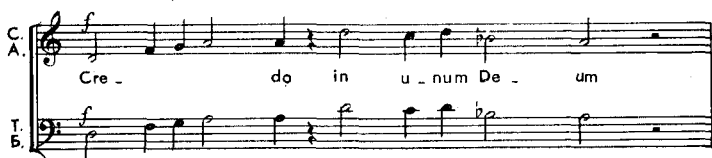
А нельзя ли, в таком случае, воспользоваться именно жанром «Сredo» — обязательной частью католической мессы, получившей широчайшее отражение в музыке,



6д

Лист. «Коронационная Месса»

Maestoso (ma non lento) tutti unisoni



Несмотря на все различия в звуковысотной линии, в фактуре и т. д., все же можно уловить некоторые общие признаки, относящиеся к интонированию первого слова: «credo». Во всех пяти случаях это слово *отделено* от последующего текста, и уже это одно подчеркивает его значительность¹⁰. В некоторых случаях (у Бетховена, Моцарта) оно повторено. Подчеркивается это слово-догмат и темпо-ритмическими средствами: укрупнением длительностей или же широким распеванием (у Листа).

Музыкальная интонация утверждения в ее самостоятельном бытии, независимом от вопросо-ответной структуры, ближе к интонациям *волевым*, чем к собственно логическим (если следовать классификации, принятой в психологии речи). Выразительное значение в них имеет не столько звуковысотная линия (позволяющая отличить интонацию утверждения от интонации, например, вопроса или восклицания), сколько та активность, с которой интонируется данная утвердительная фраза. То же и в музыке: отсюда большая роль ритмического начала, отмеченная в приведенных выше примерах.

¹⁰ В ранних средневековых мессах и некоторых более поздних (Палестрина) хорová часть «Credo» начинается со слов «Patrem omnipotentem». Начальное же «Credo in unum Deum» провозглашает один из клириков. Опять тот же принцип отделения особо важных слов.

К волевым интонациям, естественно, следует отнести и речевую интонацию повеления. Характерные черты ее наиболее отчетливо проявляются в военных командах (и опять-таки ярче всего в области ритма). Это — подчеркнутая ямбичность с резким акцентированием ритмического икта (выраженного при этом обычно краткой длительностью). Графически ритм некоторых команд можно было бы изобразить так:



В звуковысотном отношении интонации повеления относятся к самым широким по диапазону.

Черты, столь резко обозначенные в командах, легко улавливаются и в любых повелительных восклицаниях, таких, например, как «Скорей!», «Сюда!» и т. п., а также в простейших *трудовых припевках*, также почти всегда содержащих два элемента: предыкт, совпадающий с подготовкой трудового движения, и икт, на который приходится основное усилие артели.

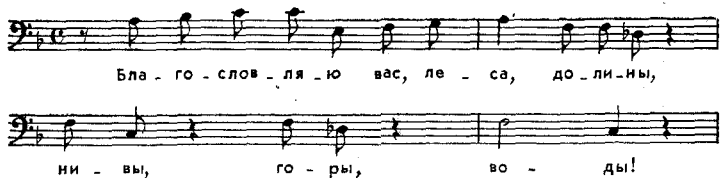
Музыкальные отражения повелительной интонации чрезвычайно многочисленны, легко узнаваемы, хотя вовсе не являются точной «записью» речевого интонирования. Например, краткость ритмического икта встречается в них гораздо реже, чем, наоборот, его укрупнение. Но восходящее направление интонационного движения, затактовость ритмической структуры, подчеркнутая и ладово: ходом от неустоя к устоя, — все это сохраняется. Самая распространенная формула интонации повеления в музыке — это ямбическая кварта, что можно подтвердить множеством примеров, в том числе и некоторыми приведенными нами в приложении. Однако и этот признак не всегда соблюдается. Так, чистую кварту мы находим в примерах из «Свадьбы Фигаро», из «Отелло», но в примере из «Валькирии» — уже не кварта, а тритон, а в наиболее «речевом», почти фонографически точно отражающем интонации команды примере из «Старого капрала» сохраняется лишь характерный ямбический ритм повеления. Видимо, и ямбическая кварта является скорее условным знаком, чем точным отражением речевой интонации.

Рассмотренные выше интонации: скорби, восклицания, вопроса, утверждения, повеления — являются наиболее элементарными и наиболее устойчивыми слагаемыми «интонационного словаря» вокальной музыки. Их связь с речью (или даже с первичными голосовыми реакциями) несомненна. Но она отнюдь не однозначна: по ходу изложения мы отмечали расширение значения некоторых — даже простейших — интонационных формул. И может быть, в этом «хамелеонстве», в способности видоизменяться и приобретать новые оттенки выразительности в зависимости от контекста и кроется секрет распространенности и особой устойчивости их выразительной основы.

К нашему перечню простейших интонационных элементов следует присоединить еще несколько распространенных интонационных структур (в добавление к уже рассмотренной вопросо-ответной). Это, например, интонации перечисления, сопоставления и т. п. Их музыкально-выразительное значение гораздо более локально, единично, и они встречаются, главным образом, в речитативах и вообще — в музыке декламационного склада. Но все же не только в ней. Даже и в очень обобщенной мелодике, развивающейся, казалось бы, по «чисто музыкальным» законам, мы иногда встречаем типично речевые интонационные структуры. Прием этот как бы выделяет разрядкой интонируемый текст.

Приведем несколько примеров, выбранных, по возможности, из недекламационных произведений. Так, в начале одного из самых кантиленных романсов Чайковского «Благословляю вас, леса» ясно слышна интонационно-речевая структура *перечисления*, каждый элемент которой звучит раздельно, благодаря паузам и интонационному подобию:


7 Andante sostenuto



В романсе Даргомыжского «И скучно, и грустно» элементы структуры *сопоставления* резко различны по

звучности, чем подчеркивается их смысловой контраст:

8 [Andante non troppo lento]



И ра-дость, и му-ки, и
всё и все так нич-тож-но!

Цитированная фраза может служить неплохой иллюстрацией к характеристике *речевой* интонации сопоставления в книге Всеволодского-Гернгросса, который пишет, что в самых различных ее вариантах «говорящий стремится обратить внимание слушателя на устанавливаемую им зависимость частей, в каковых целях каждая из них должна произноситься на разных высотах... и притом на интервале простейшем, как наиболее легко усвояемом. Сопоставляемые части, таким образом, словно кладутся на чаши весов и балансируют»¹¹. И наконец, в квартете из «Дон-Жуана» Моцарта мы встретим сочетание интонаций вопроса, ответа, убеждения, выраженного настойчивым повторением:

9 Andante



Донна Анна Dun_ que que - gli?
Донна Эльвира E un-tra - di-
Дон Оттавио Dun que quel-la?
Дон-Жуан E paz-za - ra - ta

¹¹ Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации, с. 54—55.



Во всех цитированных примерах интонационно-речевые структуры не выглядят декламационными вставками в кантиленах. Они естественно возникают и исчезают, выполнив свою художественную функцию: придать особую достоверность, правдоподобие музыкальному интонированию слова.

В довольно обширном материале, проанализированном нами, связь отдельных музыкальных интонаций с речевыми достаточно очевидна. Но ни подтверждение этого факта (отнюдь не являющегося открытием), ни классификация интонаций по тому или иному принципу еще не дают достаточных оснований для установления связей мелодии как *целого* с речевой сферой. В примерах, приведенных в приложении, можно ясно видеть, что однотипные интонации могут развиваться по-разному. И это неудивительно, поскольку движение мелодии не сводится к нанизыванию тех или иных интонационных звеньев, а является именно развитием, распеванием их.

Чем же определяется это развитие? Оно в известной мере зависит от *специфически музыкальных* свойств выделенных нами интонационных формул, которые по их звуковысотной и ладовой характеристике можно разделить на две группы:

1. Интонации, основанные на акустически простых интервалах и устойчивых звуках лада (интонации восклицания, зова, повеления).

2. Интонации, основанные на акустически сложных интервалах и неустойчивых звуках лада (интонация скорби, интонация вопроса).

Музыкальная структура мотивов каждой из этих двух групп в какой-то мере определяет тип их музыкального развития. Интонации первого типа более стабильны,

при изменении интервалики они заметно теряют некоторую долю своей характерности. Так, например, повелительная интонация, расширенная с ямбической кварты до квинты (в том же ритме) несколько теряет свою активность благодаря тому, что восходящий квинтовый ход уже не будет ходом от неустойчивого звука — к устойчивому.

А для мотивов вопроса допустимо очень большое число вариантов, лишь бы сохранилось ощущение неустойчивости.

Поэтому интонации первой группы чаще «инкрустируются» в мелодию, чем получают подлинное развитие. Обычно интонации восклицания или повеления звучат в начале мелодической фразы, эмоционально ее окрашивая, стимулируя ее развитие, но сами при этом не повторяются и не развиваются. Впрочем, существуют и очень примечательные исключения. Так, повелительная фраза Отелло «Il fazzoletto» («Платок!») звучит трижды, все более настойчиво и активно. Другой пример: секвенция восклицательных интонаций в «Гадком утенке» Прокофьева, звенья которой точно совпадают с синтаксически-параллельными словами («клевали», «щипали», «толкали»):

10

Animato

Ку - ры кле - ва - ли е - го,

ут - ки щи - па - ли, лю - ди тол - ка - ли но - гой,

В обоих случаях развитие мелодии подчинено законам эмоциональной речи: повышение звуковысотного уровня обусловлено ростом эмоции. Но оба примера взяты из декламационных эпизодов, и подлинного *мелодического* развития здесь все же нет.

Интонации второй группы способны не только быть инкрустированными в мелодию, но и развиваться в ней. Хорошим примером может служить моцартовская ария Барбарини из «Свадьбы Фигаро», которая вся целиком звучит как жалобный вопрос, благодаря своему интонационному составу.

Тип мелодического развития в большой мере определяется и стилевым контекстом, которому подчиняются интонации речевого происхождения. Так, на приведенных в нотном приложении примерах мы можем убедиться в том, что родственные в своих истоках интонации повеления (содержащие ямбическую кварту) могут появляться и в качестве тематической основы полифонического сочинения (Бах, хор «Kreuzige, kreuzige» из «Страстей по Иоанну»), и в качестве декламационной реплики, вторгающейся как бы извне в музыкально законченный эпизод (Верди, финал третьего акта «Отелло»), и, наконец, в качестве элемента симфонизированного оперного ансамбля (Моцарт, «Свадьба Фигаро»).

Таким образом, отмеченные нами стабильные (вернее, относительно стабильные) интонационные формулы включаются в динамический процесс развития музыкальной ткани и по-разному проявляют себя в различных стилях. Однако, учитывая историческую изменчивость «интонационного словаря», необходимо отметить и наличие в нем постоянных элементов, при помощи которых и осуществляется преемственность различных, сменяющих друг друга стилей.

Однако связи вокальной мелодики с речевой не сводятся к использованию перечисленных выше основных интонаций речевого происхождения или интонаций, производных от них. Эти связи многостороннее и сложнее. Развитие вокальной мелодики подчиняется, с нашей точки зрения, и законам речи как звукового процесса, в которых есть много общего с тем, что мы привыкли называть «чисто музыкальными» законами. Мы имеем в виду такие первичные свойства речи, как расчлененность, акцентность, звуковысотная организованность. Эти свойства обусловлены и логическими и физиологическими

предпосылками (в первую очередь — дыханием), а также и предпосылками психологическими (характером, эмоциональным состоянием говорящего).

А следовательно, от проблемы «интонационного словаря» необходимо перейти к проблеме речевой мелодики, к названным выше первичным свойствам, без которых невозможно ни произнесение речи, ни ее восприятие.

Особенности речи как *звукового процесса* обусловлены, разумеется, ее смысловой, информационной сущностью. Но в то же время процесс этот достаточно самостоятелен и доступен для отдельного рассмотрения.

Надо сказать, что процессуальность речи редко принимается во внимание в исследованиях музыки и слова. А между тем речь не является совокупностью слов и речевых интонаций, так же как движение не является совокупностью отдельных поз.

И если после работ Асафьева уже немислимо рассматривать музыкальную форму иначе как процесс, то в исследовании, посвященном проблеме синтеза музыки и слова, положения теории Асафьева следует распространить и на второй элемент синтеза.

Общими свойствами речи как звукового процесса является: 1) расчлененность речи, ее акцентность и вообще — структурно-ритмическая сторона и 2) звуковысотная организация, то есть наличие некоего среднего звуковысотного уровня, относительно которого располагаются повышения и понижения — речевые интонации.

Мы выделяем здесь только те свойства звучащей речи, которые имеют прямое отношение к предмету исследования. Артикуляционная сторона, сама по себе очень важная, но не столь существенная для музыкального интонирования, здесь не освещается.

Даже обозначенные в самой общей и краткой форме основные свойства устной речи явно вызывают аналогии со столь же общими и первичными свойствами музыки — строением музыкальной речи, метроритмикой, ладовой организацией. Рассмотрим все эти категории по очереди и, по возможности, тщательно, не останавливаясь подробно лишь на метроритмике, поскольку этой стороне была посвящена первая часть работы.

Расчлененность, прерывность — это одно из самых элементарных свойств речи, осуществляемой голосовым аппаратом человека и воспринимаемой слухом. Оно вытекает из самой сущности речи как выражения мысли:

логическая организованность, отделение одной мысли от другой должны иметь и соответствующее звуковое выражение. То, что в письменной речи выражается знаками препинания, пунктуацией, в устной реализуется интонацией и цезурами.

Знаки препинания исторически и возникли как указания, облегчающие интонационно осмысленное произнесение записанной речи. И лишь последующая их детализация стала применяться для графического изображения синтаксической структуры.

Сформулировать соотношение между пунктуацией и звучанием устной речи не так просто. По справедливому замечанию Всеволодского-Гернгросса, знаки препинания сплошь и рядом: «1) читаются не так, как следовало бы, судя по их ценности, 2) читаются не на том месте, на котором стоят, и, наконец, 3) не читаются вовсе»¹². В качестве примера третьего случая исследователь приводит фразу: «Я, по-видимому, прав» и «Я думаю, что это правда», где запятые никак не отражаются в произнесении.

Но так или иначе логическая расчлененность речи находит отражение в расчлененности ее звучания, хотя и не во всех деталях. И конечно, это свойство речи отражается и в расчленении «речи, положенной на музыку» — вокальной мелодии. Да в структуре любой музыкальной мысли, независимо от того, изложена она вокально или инструментально, можно наблюдать закономерности, во многом соответствующие логическому расчленению речи.

Но для предмета настоящей работы едва ли не важнее другие предпосылки расчленения устной речи. Это предпосылки психофизиологические: зависимость расположения цезур от дыхания, которое и «лимитирует» продолжительность отдельных речевых отрезков, так называемых «речевых тактов». Величина и границы их могут и не совпадать с частями грамматического предложения.

Важно подчеркнуть, что дыхание не есть процесс только физиологический. Общеизвестно, что частота и глубина дыхания изменяются как под влиянием физической нагрузки, так и под влиянием эмоционального состояния. Гораздо менее известно, что «манера дышать»

¹² Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации, с. 7.

обусловлена не только эмоциональным состоянием человека в данный, наблюдаемый момент, но и его эмоционально-психологическим типом, его «темпераментом»¹³. А это находит непосредственное отражение в структуре речи, в ее темпе, ритме, в частоте цезур. Дыхание есть как бы «мостик», связывающий эмоциональное состояние человека с звуковым выражением этого.

В любом художественном произведении, включающем моменты прямой речи, можно найти примеры, подтверждающие это положение. Так, в романе Л. Толстого «Война и мир», во всех главах, где приводится речь Наташи, ей присуща особая, своя структура и свой темп речи, всегда взволнованной, торопливой, всегда немного бессвязной. Именно так, например, она разговаривает с приехавшим домой братом Николаем, независимо от того, идет ли речь об отказе Сони от ее прав на Николая или о танцовщике Дюпоре:

«Нет, послушай,— сказала она,— ты теперь совсем мужчина? Я ужасно рада, что ты мой брат.— Она тронула его усы.— Мне хочется знать, какие вы мужчины? Такие ли, как мы? Нет?

— Очего Соня убежала?— спрашивал Ростов.

— Да. Это еще целая история! Как ты будешь говорить с Сней? Ты или вы?»¹⁴

Эмоциональный тип Наташиной речи, ее «короткое дыхание» выразительно подчеркиваются иным характером речи ее собеседников. Примером может служить диалог Наташи с матерью, после того как Денисов сделал предложение Наташе:

«— Наташа, полно, глупости!— сказала она (графиня.— В. В.-Г.), еще надеясь, что это была шутка.

— Ну вот, глупости!— Я вам дело говорю,— сердито сказала Наташа.— Я пришла спросить, что делать, а вы мне говорите: «глупости»...

Графиня пожала плечами.

— Ежели правда, что *мосё* Денисов сделал тебе предложение, то скажи ему, что он дурак, вот и все.

— Нет, он не дурак,— обиженно и серьезно сказала Наташа»¹⁵.

¹³ Исследованию этого вопроса уделял внимание, например, советский психолог Л. Выготский. См. его анализ рассказа И. Бунина «Легкое дыхание» в кн.: Психология искусства. М., 1968, с. 207—208.

¹⁴ Толстой Л. Н. Война и мир, т. 2, ч. 1.— Полн. собр. соч. М., 1938, с. 7.

¹⁵ Там же, с. 62.

Печатный текст, «запись» речи может фиксировать только ее расчленение на «речевые такты» (но и то схематично). В реальном же произнесении эмоциональное состояние человека сказывается и в расчленении, и в темпе речи, и в ее ритме, во всем, что К. С. Станиславский объединял в понятии «темпо-ритм»¹⁶.

Эмоциональное расчленение речи имеет самое прямое отношение к структуре вокальной мелодии. В мелодии, в «поющей речи» все перечисленные факторы, обусловленные эмоциональным типом дыхания, уточнены и дифференцированы: расчленение речи точно фиксировано паузами, ритм — длительностями, темп — указанием скорости. Можно привести множество примеров из вокальной и особенно оперной музыки, показывающих, как выразительна может быть сама расчлененность мелодии, как связана с эмоциональным типом дыхания величина мелодических фраз и пауз, их разделяющих. Разумеется, этот фактор действует не изолированно, а в сочетании с другими. Однако можно подобрать примеры, где он проявлялся бы относительно самостоятельно. Чаще всего это речитативные сцены, когда мелодия ограничена пределами «речевого» диапазона, широкая вокализация отсутствует, а следовательно, ритмическое и — шире — вообще временное начало выходит на первый план.

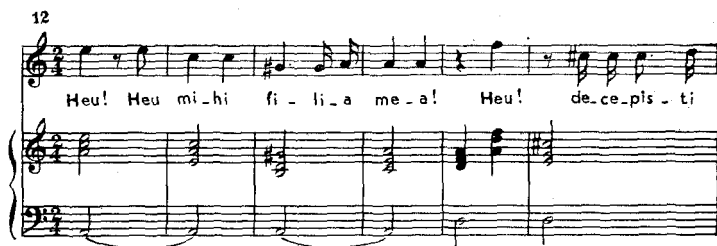
Самым ранним примером нужно считать, вероятно, рассказ Вестницы из «Орфея» Монтеверди. Повествование течет скорбно, но сдержанно, одним из самых выразительных приемов являются *паузы*: и после первых роковых слов о смерти Эвридики, и в заключении рассказа, когда голос Вестницы прерывается как будто от сдерживаемых слез:



¹⁶ К вопросу о темпо-ритме в системе Станиславского мы еще вернемся.



Можно указать также на отрывок из оратории Дж. Кариссими «Иевфай». Партия Историка, рассказывающего о горе отца, узнавшего, что обещанная жертва богу — его родная дочь, представляет собой речитацию в тесном диапазоне, строго подчиненную синтаксическому расчленению повествовательной речи. Партия Иевфая несравненно ярче интонационно, но не меньшее значение имеет отрывочность возгласов, из которых она состоит и из которых лишь в заключительных фразах формируется очень выразительная, пластическая кантилена:



В XVIII и особенно в XIX веке, когда опера уже располагала богатейшим арсеналом разнообразных выразительных средств, фактор расчленения, «дыхания» несколько труднее отделить от других.

Одним из наиболее убедительных примеров может служить партия Германа в пятой картине «Пиковой дамы» (сцена в казарме). Разумеется, и здесь огромную роль имеет выразительность оркестровой партии с ее столкновением трех образных планов: звуковой «реальности» — военных сигналов, воспоминаний об отпевании графини и, наконец, развития мотивов, передающих душевное смятение героя. Оркестровая партия чрезвычайно самостоятельна, и неслучайно эта картина имеет большое и структурно законченное вступление. И все же, когда *к тому же самому* тематическому материалу присоединяется еще и партия Германа, который в данной картине не *действует*, а только *вспоминает* и, в сущности, не поет, а речитирует, — сила эмоционального воздействия музыки заметно возрастает. И фактор расчленения, прерывности приобретает не меньшее значение, чем, например, звуковысотное подчеркивание отдельных интонаций.

Небезынтересно сравнить текст либретто с соответствующим отрывком повести Пушкина. Текстуально это очень близко: упоминаются те же предметы, те же ситуации. В эмоциональном отношении разница огромная. Описание похорон в либретто резко переосмыслено, переведено из спокойного и даже иронического восприятия постороннего наблюдателя, подмечающего все детали пышных похорон, в восприятие участника и виновника событий. Приводим параллельные по содержанию отрывки, отметив в тексте партии Германа цезуры ее музыкального воплощения:

Церковь была полна. Герман насилу
мог пробраться сквозь толпу народа...
...Никто не плакал; слезы были бы
— in affectation.
...Гроб стоял на богатом катафалке,
под бархатным балдахином. Усоп-
шая лежала в нем с руками, сло-
женными на груди, в кружевном
чепце и в белом атласном платье.
...Герман решился подойти ко гробу.
Он поклонился в землю и несколько
минут лежал на холодном полу,
усыпанном ельником.

А вот и церковь, | и толпа, |
и свечи, | и кадила, | и
рыдания, |
Вот катафалк, | вот гроб, |
и в гробе том
Старуха | без движенья, |
без дыханья...

Какой то силою влеком, |

Наконец приподнялся, бледен как сама покойница, взошел на ступени катафалка и наклонился...¹⁷
В эту минуту показалось ему, что мертвая насмешливо взглянула на него, прищуривая одним глазом. Герман, поспешно подавшись назад, оступился и навзничь грянулся об землю. Его подняли.

вхожу я | по ступеням черным.
Страшно, | но силы нет назад вернуться...
На мертвое лицо смотрю |
И вдруг, | насмешливо прищурившись, | оно мигнуло мне...

Как видно из этой схематической записи, расчленение текста партии Германа не всегда совпадает с синтаксическим строением фраз. Иногда возникают дополнительные, не синтаксические цезуры, иногда же там, где логически должна бы быть цезура, она отсутствует. Обратим внимание на следующие фразы:

Какой-то силою влеком, |
Вхожу я | по ступеням черным.
Страшно, | но силы нет назад вернуться... |

Отсутствие цезуры на ожидаемом месте (перед словом «страшно»), своего рода «синкопа» — один из эффективных приемов подчеркивания слова, появляющегося «раньше времени».

Для того чтобы полнее представить себе выразительное значение такой, казалось бы, элементарной вещи, как тип расчленения, частота и глубина цезур, сравним упоминаемый выше отрывок из партии Германа с партией Призрака графини из той же картины. Это также речитатив, даже речитатив-псалмодия, в котором отсутствует интонационная выразительность, весь отрывок звучит на одной ноте. Кроме того, в нем отсутствует и та эмоциональная основа расчленения речи, которая составляет предмет нашего анализа. Расчленение безукоризненно правильно логически, но совершенно лишено эмоциональности, живого человеческого дыхания. Цезуры неглубоки, сглажены, почти незаметны.

Аналогичный рассмотренному выше отрывку партии Германа пример выразительности несинтаксических цезур, «короткого дыхания» мы находим у Мусоргского, в партии Бориса (действие второе, эпизод с курантами).

¹⁷ Отметим, что здесь Пушкиным поставлено *единственное* во всем описании этой сцены многоточие. Вот еще пример выразительнейшей цезуры перед поворотом от точки зрения «со стороны» — к точке зрения героя.

Разорванность речи, беспорядочность «темпо-ритма» еще сильнее подчеркивается механичностью ритма курантов:

13

Largo

Е - же - ли в те - бе пят - но е - ди - но - е...

pp

е - ди - но - е слу - чай - но за - ве - ло - ся,

f

The musical score consists of two systems. The first system (measures 13-14) features a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in bass clef. The piano part has a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The second system (measures 15-16) continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic change from *pp* to *f* in measure 15.

В камерной музыке примеры «короткого дыхания», обусловленного эмоциональным напряжением, в чистом виде встречаются реже, поскольку такого рода моменты всегда упорядочены, регуляризованы стихотворным метром и уравновешенностью музыкальной структуры. Чаше всего они встречаются в балладных композициях, наиболее свободных по форме и нередко приближающихся к структуре оперной сцены. Сошлемся на два примера: балладу Шуберта «Лесной царь» и балладу Листа «Лорелея» (эпизод рассказа о гибели рыбака). Если в первом случае впечатление достигается не только типом расчленения вокальной партии, но и последовательным повышением ее тесситуры, то во втором — психологический эффект тревоги, смятения создан приемами, очень близкими к рассмотренной выше картине из «Пиковой дамы». Здесь действуют два фактора: отрывоч-

ность вокальной партии и изобразительность инструментальной:

14

Allegro agitato molto



Мы намеренно приводим примеры, сюжетная основа которых, если представить ее в самом общем виде, сходна: человек перед лицом непостижимого, нереального.

Но, конечно, использование психологической выразительности ритма, темпа, пауз не ограничивается такими ситуациями. Приемы, аналогичные отмеченным выше, применяются композиторами везде, где нужно передать волнение, смятение чувств человека. Так, например, Прокофьев уже в ранних произведениях широко пользуется названными выше средствами. В его «Игроке» можно найти ряд весьма выразительных примеров использования типа расчлененности речи в качестве психологической характеристики: в первом же диалоге Полины и Алексея (очень важном ситуационно!) волнение девушки передано именно прерывистостью речи, которую схематически можно было бы записать так: «Порученье мое... исполнили? — Исполнил. — Мои брильянты... заложили? — Заложил. — Пошли... в игорный дом? — Да. Играли... на рулетке? — Играл. — И что же? ...Что же вы молчите? — Все проиграно». Все приведенные выше примеры относятся к выражению в мелодике определенной эмоционально-психологической ситуации. В этой сфере выразительные возможности-расчленения речи, положенной на музыку, были осознаны композиторами, как мы могли убедиться, очень давно.

Выше упоминалось и мнение современных психологов о связи типа дыхания с определенным *темпераментом*, психологическим типом. Продолжив эту мысль, можно говорить и о связи с индивидуальным характером.

И конечно, такая связь открывает очень широкие возможности для музыкальных характеристик. Но они были осознаны композиторами значительно позднее, чем возможности выражения ситуаций.

Примером широкого использования типа расчленения и темпо-ритма как средств индивидуальной характеристики могут служить оперы Прокофьева. Среди них особенно выделяется «Семен Котко», где речевая характеристика присуща и самому либретто, и музыке, в которой это качество значительно усилено. Едва ли не наибольшая характеристика речи присуща партии Фроськи, по отношению к которой можно говорить с полным правом и об индивидуальном, присущем только данной героине темпо-ритме.

Быстрый темп, ритмическая четкость, короткие фразы и еще более короткие паузы — все это замечательно передает и внешнюю, физическую подвижность очень молодой девушки, и быстроту ее эмоциональной реакции на все происходящее. Неслучайно кульминация в развитии образа Фроськи — ее рассказ во второй картине четвертого акта — выделена не более напряженным и быстрым темпо-ритмом, как это обычно бывает, а наоборот: замедленным, затрудненным, что в данной партии воспринимается как нечто особое, чрезвычайное.

Установив значение того или иного типа расчленения речи как внешнего проявления ее эмоционального содержания, мы должны перейти к рассмотрению тех структурных единиц, на которые делится устная речь, так называемых «речевых тактов». Они иногда (в современной фонетике даже чаще) называются «речевыми фразами». Однако первый термин представляется более точным, так как понятие «фраза» в повседневном обиходе часто смешивается с понятием грамматического предложения. Всеволодский-Гернгросс определяет речевые такты следующим образом:

«Речевые такты как определенные звенья, на которые дробится вся речевая музыка; они окружены цезурами, позволяющими отличать один такт от другого; 2) каждый такт имеет главное фразовое ударение и ряд ударений подчиненных, расположенных в частях, подготавливающих и низводящих на нет эффект ударения; 3) каждый такт имеет свою мелодическую структуру, совпадающую кульминационным моментом с силовой модуляцией.

предварительно подготавливаемым, а затем сводимым к линии нуля; она стремится быть внутри себя равновесной, то есть возбуждающие моменты — повышение — компенсировать успокаивающими моментами — понижениями»¹⁸.

Из этого определения видно, что понятие «речевой такт» относится и к временной, и к звуковысотной стороне речи. Как мы увидим далее, этот факт весьма важен.

«Речевой такт» — не только теоретическое понятие. Оно имеет значение практическое, например при обучении актеров искусству выразительного чтения. М. Кнебель приводит пример упражнений на разбор текста по речевым тактам и определение главного ударения, которые давал своим ученикам К. Станиславский на занятиях в Студии.

Чрезвычайно важно то, что Станиславский подчеркивал *психологическое* значение главного ударения в речевом такте. «Ударение, — говорил он, — указательный палец, отмечающий главное слово в фразе или такте! В выделяемом слове скрыта душа, внутренняя сущность, главные моменты подтекста»¹⁹.

Этим указанием на подтекст отличается отношение художника живого слова от отношения многих ученых-языковедов. Так, А. Пешковский, автор многократно переизданного труда «Русский синтаксис в научном освещении», довольно подробно останавливается в нем на вопросах речевой интонации, ударениях, повышениях и понижениях голоса. Он производит подробную классификацию речевых интонаций в связи с грамматической, логической структурой предложения, оговариваясь, правда, что и сторона психологическая имеет большое значение.

Но еще в цитированной нами книге Всеволодский-Гернгросс критиковал основную посылку Пешковского. «Несомненно, — указывал он, — синтаксическая и стилистическая структура фразы вытекает из логико-психологических оснований, как, несомненно, и интонация вытекает из них же, однако между этими явлениями, занимающими одинаковое положение следствий, нет при-

¹⁸ Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации, с. 104.

¹⁹ Кнебель М. О. Слово в творчестве актера. М., 1954, с. 96.

чинной и следственной связи: интонация вытекает из логико-психологических оснований, но не из синтаксических»²⁰.

Эта поправка очень важна, и в частности важна для музыковедения. Как часто, пытаясь найти связь между словом и его вокальным выражением, мы говорим о логическом ударе, о логической структуре фразы! Конечно, в вокальной музыке встречается и такое решение, но как частный случай и даже как исключение. Правильно же является отражение именно логико-психологической основы, подтекста.

А она, эта основа, неполно отражена в графическом начертании текста. Помимо того, она по своей природе множественна или, во всяком случае, многовариантна, допуская различные, и при этом одинаково убедительные, толкования. На этом и основано различное прочтение одного и того же текста как различными актерами, так и композиторами. По-разному определяется положение главного удара, центра речевого такта. Способ же выделения этого центра — один: динамическое ударение и повышение, или, наоборот, понижение голоса.

Говоря о повышении и понижении, следует иметь в виду, что они осуществляются относительно некоего среднего для данного индивидуума тона голоса, выполняющего в речи функции, аналогичные функциям тонического звука в музыке. Как и тонический звук, средний тон речи не является чем-то абсолютно неизменным, здесь также возможна «переменность устоев». В диалоге, например, только после первых реплик инстинктивно устанавливается общий средний тон. «Единая тональность диалога — явление необходимое на драматической сцене — там говорят всегда, что актеры должны взять „верный тон“ или что один из них говорит „не в тон“ другому»²¹.

Реальность существования «среднего тона» ощущал каждый, кому приходилось записывать свою речь на магнитофон. Если по тем или иным причинам запись прерывается, то, чтобы продолжить ее в той же «тональности», говорящему надо прослушать уже записанный

²⁰ Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации, с. 65.

²¹ Там же, с. 43.

текст, иначе неизбежно сдвинется «средний тон» и получится впечатление, что человек неожиданно заговорил «не своим голосом» (что мы нередко можем наблюдать, слушая несовершенно записанные речевые радиопередачи).

Мелодический рисунок речевого такта может быть очень различным, степень отклонений от среднего тона варьируется в зависимости от содержания речи, от эмоциональности говорящего, от «речевого жанра», от характера конкретной интонации (восклицательной, интонации обращения и т. д.) и от других причин. Самые общие свойства мелодии речевого такта цитированный нами исследователь определяет так:

«Всякая интонация, вообще говоря, рождается из ничего, возникает на линии нуля, т. е. на среднем тоне, и к нему же стремится вернуться, и обе эти части (по терминологии автора „головная“, т. е. предшествующая главному ударению, и „конечная“. — В. В.-Г.) и являются связующими со средним тоном нитями»²².

Автор цитируемой книги вводит и еще одно, прямо аналогичное музыкальным явлениям понятие, а именно «каденция», то есть замедление темпа и понижение тона речи в завершающей ее части, вызванное истощенностью дыхания, ослаблением напряжения мышц, участвующих в речевом акте. К мелодическому рисунку речевого такта и более крупных разделов речи мы еще вернемся в последующем изложении.

Все перечисленные выше свойства устной речи как звукового процесса не только имеют аналогии в музыке, но в той или иной мере являются прообразами свойств музыки как интонационного искусства. Гипотеза относительно среднего тона как прообраза ладотонального центра представляется вполне убедительной. Но можно предположить, что и некоторые другие мелодико-речевые закономерности, музыкально и эстетически осознанные, являются основой для ранних форм вокального искусства.

Так, Э. Алексеев, исследуя ранние образцы фольклорного пения, связывает их структуру и мелодическую линию с естественными физиологическими предпосылками. «Характеризуя песенный образ,— пишет он,—

²² Всеволодский-Гернгросс В. Теория русской речевой интонации, с. 47.

мы часто говорим о завершенности и исчерпанности мелодической волны, о естественности размеренных цезур — пауз, но при этом редко отдаем себе отчет в том, насколько велико здесь воздействие элементарных норм певческого дыхания. Циклическая природа дыхания, всегда стремящегося к равномерности, непосредственно определяет периодическую организацию песенного целого, в том числе и линейную повторность звуковысотного контура. Расчлененность высотной линии на равные части, произвольно тяготеющие к ритмическому и интонационному подобию, словно на прочный фундамент, опирается на размеренность „динамической кривой“ дыхания. Простейшее соответствие побуждает уложить напев-формулу в среднюю величину дыхательного цикла»²³.

Не те же ли закономерности лежат в основе, например, григорианского хора на Западе и знаменного пения в России?

По-видимому, псалмодическая мелодия и в том, и в другом случае строилась по образу и подобию речевого такта, что вполне естественно, ибо первоначальное назначение псалмодии — прикладное: она должна как можно точнее и выпуклее донести до слушателя *слово*. Типичная формула григорианского псалмодического пения включает в себя следующие моменты: *Initium* (начальный момент), *Tenor* (речитация на основном тоне), *Metrum* (мелодический «полукаданс») и *Punctum* (заключение). Начальная и заключительная части псалмодии прямо аналогичны «головной» и «конечной» части речевого такта, поднимающимся «от нуля» и возвращающимся к нему. Часть *Metrum* — аналогична главному ударению. Речитация же поднята над «нулевым уровнем». Поэтому основной тон мелодии можно считать либо лежащим выше среднего речевого тона, либо совпадающим с ним и, в таком случае, начальную и конечную части — опускающимися *ниже* среднего речевого тона. Последняя трактовка представляется более естественной.

Асафьев, приводя пример типичной псалмодической мелодии, истолковывает ее таким образом: «Голос как бы „подбирается“ к желанной точке опоры, а не ата-

²³ Алексеев Э. О ладообразующей роли песенной формы. — «Советская музыка», 1970, № 8, с. 79.

кует ее сразу. Толчком здесь будет „подход“ и момент фиксации тона, на котором ведется речитация»²⁴:



В приведенной примитивной псалмодической мелодии, еще всецело подчиненной слову, Асафьев тем не менее видит типическую формулу *всякого* музыкального процесса, включающего три фазы: «толчок», стимул для музыкального развития, затем «продвижение» и «замыкание».

Как указывалось выше, аналогичные фразы имеются и в речевом такте, и средневековые мелодические формулы в этом смысле очень близки речевым. Качественное различие создается осознанием голосовых модуляций как самостоятельных, музыкально-выразительных, отсюда сознательное распевание (уже в точных интервалах) и варьирование естественных, рожденных психофизиологическими предпосылками, ритмоинтонационных формул.

Если мы обратимся к древнерусскому знаменному пению, то, при всем его интонационном своеобразии, мы увидим много общего с отмеченными выше закономерностями григорианского пения. Чем ближе псалмодические мелодии к чтению нараспев, тем точнее отражается в них типовая структура речевых тактов. Примером этого могут служить следующие образцы из хрестоматии Н. Успенского: № 1, 3 (запев), 7, 8, 10 (погласица), 13, 19 и другие²⁵. Последний из указанных примеров интересен тем, что включает в себя как бы два речевых такта, «средний тон» которых не совпадает: в первом это *c* первой октавы, во втором — *a* малой. Процесс «исчерпывания дыхания» и ослабления напряжения здесь налицо:



²⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 63.

²⁵ Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971, с. 18—32.

Как видим, речь и пение, если рассматривать их как звуковой процесс, органически связаны друг с другом в самых естественных, первичных свойствах. Эти первичные свойства и являются предпосылкой синтеза музыки и речи как в самых простых, примитивных, так и в самых сложных, чрезвычайно далеко ушедших от первоисточков формах искусства слова и искусства звуков.

Глава вторая

РЕЧЕВЫЕ ПРООБРАЗЫ ВОКАЛЬНОЙ МЕЛОДИКИ

Элементарные, первичные свойства речи и музыки, обусловленные психофизиологическими предпосылками, как было сказано выше, с особой силой проявляются в ранних формах вокальной музыки. Чем сложнее становятся эти формы, тем сильнее проявляются другие свойства, тоже связанные с речью, но уже с иными, *общественными* ее функциями.

В настоящее время литературоведение и — шире — филология уделяют много внимания так называемым «речевым жанрам», хотя ни классификация их, ни определение каждого жанра в отдельности далеко еще не установились. Тенденция к чрезмерной детализации жанров и противоположная — к объединению чрезвычайно разнородных явлений спорят между собой. Тем не менее некоторые работы литературоведов уже оказали воздействие на музыковедческую мысль¹.

Конечно, задачи, стоящие перед филологами и музыковедами, настолько различны, что достижения первых лишь в очень опосредованной форме могут отразиться в работах вторых. Но само понятие «речевого жанра», применяемое филологами, с нашей точки зрения, может быть чрезвычайно плодотворным для музыковедения, особенно для исследований вокальной музыки.

Может, однако, возникнуть вполне естественный и простой вопрос: а зачем, вообще, нужно обращение к данным филологии, зачем нужно вводить понятие

¹ Назовем, например, работу Е. Назайкинского «Жанры в речи и в музыке» — доклад, прочитанный на юбилейной научной сессии в Московской консерватории (1966).

«речевых жанров» и сравнивать мелодику вокального произведения с мелодикой речи, когда в музыковедении давно разграничены и определены различные типы вокальной мелодики — от речитатива *secco* до кантилены? И не только определены, но и изучены, как в типовых, так и в индивидуальных для каждого композитора проявлениях?

Но думается, что новое обращение исследователей к речи как прообразу вокальной музыки не является излишним уже потому, что сами творцы вокальной музыки время от времени заново обращаются к этому источнику, ища новых форм отражения интонационного богатства речи в музыке. Кроме того, существующее разграничение даже музыкально-декламационных форм (наиболее детализированное) основано на чисто музыкальных признаках (речитатив *secco* и *assompragniato*, а *riacete* и а *tempo*) и не раскрывает самой сути взаимоотношения двух интонационных сфер: речевой и музыкальной. Даже в пределах речитатива *secco*, самого, казалось бы, четко отграниченного типа музыкальной декламации, отношение музыки и слова может чрезвычайно сильно варьироваться, что далее будет показано на ряде примеров.

Задача данной главы — выяснить, отражаются ли и как именно типы *речевой* мелодики в мелодике вокальной. Эта задача ставится в порядке опыта, результаты которого могут быть самыми различными. Возможно, что предлагаемая нами классификация на основе речевых жанров в конечном счете совпадет с уже установившимся, общепринятым разделением типов вокальной мелодики и тем самым подкрепит их. Возможно и другое: что границы, проведенные на основе речевых признаков, не совпадут с границами, проведенными на основе признаков музыкальных. Но и в этом случае опыт, вероятно, не будет бесполезным, поскольку он поможет уяснить соотношение обеих интонационных сфер и внести некоторые дополнительные критерии для объективного анализа мелодики вокальных произведений.

Под «речевыми жанрами» в филологических науках понимаются такие формы речи, которые связаны с ее основными общественными функциями, а именно — с функциями *общения, сообщения и воздействия*. Само собой разумеется, что теория литературы, имеющая дело

с письменно зафиксированной речью, может изучать только стилистику речевых жанров, их лексические особенности, их синтаксис². Все, что относится к звучанию речи (а речевые жанры в этом отношении весьма дифференцированы), то есть «темпо-ритм» речи, интонация, фразовое ударение и т. д., остается на долю языковедения и фонетики, которые речевыми жанрами почти не занимаются.

Три упомянутые выше общественные функции речи могут быть приняты за отправную точку и в нашем исследовании для классификации типов речевой мелодики и соответствующих типов мелодики вокальной. Но на первом месте удобнее поставить не функцию *общения*, а функцию *сообщения*, поскольку с ней связан наименее сложный повествовательный тип речевой и вокальной мелодики.

Надо сказать, что дифференциация типов речевой мелодики — дело не простое и не легкое, поскольку приходится обращаться не к реальному звучанию речи, а только к тексту, где зафиксирована лишь синтаксическая структура речи, хотя и взаимосвязанная с интонацией, но не тождественная ей. Усложняет задачу и то, что ни речевые жанры, ни соответствующие им типы речевой мелодики в абсолютно чистом виде почти не встречаются. Это ясно видно на примере любого из них, и, может быть, в особенности — на примере повествовательной речи. Неслучайно советский лингвист определяет категорию повествования как «нулевую» категорию по отношению к другим (восклицательной, вопросительной и т. п.), то есть не имеющую собственных, в том числе и интонационных, средств выражения³.

Однако повествовательность как *художественная* форма речи некоторыми собственными средствами выражения, безусловно, обладает. В наиболее чистом виде мы встречаемся с ней в жанрах *устного* творчества: былинах, эпических песнях и т. п., послуживших прототипом и для повествовательных форм и в профессиональной вокальной музыке. Поэтому, несмотря на то что народное творчество не является объектом нашего исследо-

² См. об этом в кн.: Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963. Гл. 1. Задачи стилистики, с. 5—93.

³ Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956, с. 392.

вания, в данном случае миновать его нельзя: и особенности былинного стиха, и особенности былинных напевов оказали огромное влияние на сложение типа повествовательной мелодики в речи и музыке.

Русский былинный стих, ритмически построенный довольно свободно, тяготеет, как известно, к тоническому типу стихосложения. В нем более или менее постоянно только число ударений в стихе да тип *клаузулы* — окончания каждого стиха (чаще всего дактилического). Число и расположение неударных слогов не являются постоянной величиной. Нет и ощутимой группировки стихов в более крупные, соизмеримые метрические группы (строфы).

Таким образом, основная и единственная структурная единица в былинном стихосложении — это *стих*. Особо подчеркнем, что в огромном большинстве случаев стих является и логико-синтаксической единицей; следовательно, две стороны стихотворной речи — логическая и структурно-ритмическая — не только взаимосвязаны, но каждая из них помогает восприятию другой стороны.

Былинный напев — это, в сущности, прежде всего способ интонирования *стиха*. Так же как и слова былины, ее мелодия делится на отрезки, соответствующие одному стиху, отрезки либо тождественные, либо подобные (слегка варьированные). В напеве каждого отдельного стиха особое значение имеет часть, совпадающая с *клаузулой*: окончание стиха распето шире. Очень часто мелодия стиха представляет собой как бы музыкальный вариант типической интонационной формулы «речевого такта», о которой мы говорили в предшествующей главе. Отсюда и небольшой ее диапазон, как бы ограниченный пределами речевой мелодии, и неизбежное возвращение в конце каждого стиха к «среднему тону» — устою. Другими словами, это тип мелодики, с наибольшей естественностью и очевидностью вырастающий из интонаций речи. Эти качества можно продемонстрировать на многих примерах, в том числе на приводимых Т. Поповой в соответствующем разделе книги о русском фольклоре⁴. (Напевы сказителей Рябининых и былина «Из-за моря было Дунайского».)

⁴ Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1. Изд. 2-е. М., 1962, с. 170, 173.

Простота былинных напевов, элементарность повторяющейся мелодико-ритмической формулы создают предпосылки для *исполнительского* варьирования. В зависимости от содержания того или иного фрагмента былины, певец может менять ритмику, темп, интонацию, выделяя, таким образом, какое-либо важное в данном контексте слово.

Именно эти качества народных эпических напевов: простота основной мелодической формулы и легкость ее варьирования и были восприняты профессиональной музыкой в произведениях повествовательного типа. Ниже это будет показано на конкретных примерах.

Поскольку функция сообщения в чистом ее виде лишь в сравнительно редких случаях присуща текстам профессиональной вокальной музыки, то повествовательность, эпичность присутствует в ней зачастую в виде стилизации *народных* эпических форм: былин, духовных стихов и т. д. Кроме этого можно назвать еще жанр «рассказа», занимающий определенное место в опере (особенно XIX века), а также партию «рассказчика» («testo») в ораториях XVII и XVIII веков. Особый тип повествовательности существует в лирической опере и в камерно-вокальной музыке. Это та манера, которую Б. Асафьев в своем анализе «Евгения Онегина» называл «речитативом-беседой», но которая свойственна не только «беседе», то есть диалогу, а и монологическим высказываниям. Мы назвали бы такой тип музыкального повествования лирическим «рассказом-конфиденцией». И наконец, в балладе мы встречаемся с типом повествовательности, близким *драматической* музыкальной речи.

Характерные черты повествовательной мелодики мы постараемся раскрыть на ряде примеров из русской оперы. В ней мы находим и стилизацию народных эпических жанров, как бы инкрустированных в действие оперы («Стих о Голубиной книге», былина Нежаты в «Садко»), и «рассказы» действующих лиц о событиях либо давно минувших, либо только что происшедших (баллада Финна в «Руслане и Людмиле», рассказы Пимена и Федора в «Борисе Годунове», рассказ Федора Поярка в «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии»). Добавим сюда некоторые примеры, уже не связанные с народными жанрами: рассказ няньки и ариозо Ленского из «Евгения Онегина», балладу Томского из «Пиковой дамы». И для сравнения — рассказ

Мими из «Богемы». Каждое из названных здесь произведений имеет свои индивидуальные особенности, именно поэтому важно выяснить, имеются ли в них некие общие черты, характеризующие мелодику повествовательного типа. Наиболее существенными нам представляются следующие признаки:

1. Структура мелодии, величина и стабильность построений, соответствующих «речевому такту» текста (постоянная, непостоянная).

2. «Речевой такт» и синтаксическая структура предложения (совпадает, не совпадает).

3. «Речевой такт» и метрическая структура стихотворного текста (совпадает, не совпадает).

4. Диапазон мелодии в пределах «речевого такта».

5. Характерная для «речевого такта» интонационная формула (ее наличие или отсутствие).

6. Общий характер мелодии всего анализируемого эпизода: стабильность ее среднего уровня или развитие к кульминации и т. п.

7. Общий характер и функция инструментальной партии: гармонический фон, фон, тематически связанный с вокальной партией («тематический фон»), вариационность, изобразительность и т. п.

Попробуем проанализировать с этих позиций названные выше эпизоды из опер Глинки, Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Пуччини. Последовательное их описание заняло бы слишком много места, поэтому некоторые результаты анализа мы сведем в таблицу, которая представит их в легко обозримом виде.

Для удобства и краткости используем некоторые сокращенные обозначения: «речевой такт» — РТ, «интонационная формула» — ИФ, синтаксическая структура — СС, метрическая структура — МС, варьируется — В.

Выбранные для сравнения примеры чрезвычайно различны даже по самой трактовке повествовательности. Примеры из «Садко» представляют собой стилизацию народно-эпических жанров, рассказ Федора из «Бориса Годунова» имеет бытовой характер, в балладе Финна и рассказе Пимена говорится о чудесных событиях, причем эмоциональная окраска каждого из этих двух произведений опять-таки очень различна. И тем не менее приводимая ниже таблица показывает, что во всех рассмотренных произведениях есть некоторые общие черты.

Таблица 1

Название произведения	Стабильность и величина РТ		РТ-СС		РТ-МС		ИФ		Средн. диапазон РТ	Тип мелодич. развития	Характер и функц. инструментальн. партии
	да	нет	да	нет	да	нет	да	нет			
1. Глинка. Баллада Финна из оперы «Руслан и Людмила»	2 т.		+		+		В+		5-6 4-5	Стабильн.	Вариан.
2. Римский-Корсаков. Былина Нежаты из оперы «Садко»	3 т.		+		+		+		5	Стабильн.	Гарм. фон
3. Его же. Стих о Голубиной книге из оперы «Садко»	2 т.		+		+		+		4-5	Стабильн.	Гарм. фон
4. Его же. Рассказ Федора Пятка из оперы «Сказание о невидимом граде Китеж»		+	+		+		+		5-8	Развив.	Изобразит.
5. Мусоргский. Рассказ Федора из оперы «Борис Годунов»	2 т.		+		+		+		5-6	Стабильн.	Изобразит.
6. Его же. Рассказ Пимена из оперы «Борис Годунов»		+	+		+			+	4-5	Развив.	Гарм. фон
7. Чайковский. Рассказ няньки из оперы «Евгений Онегин»		+	+			+	+		6	Стабильн.	Тематич. фон
8. Его же. Ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин»	2 т.		+		+			+	6	Развив.	Тематич. фон
9. Его же. Баллада Томского из оперы «Пиковая дама»	2 т.			+	+		+		5-8	Развив.	Изобразит.
10. Пуччини. Рассказ Мими из оперы «Богема»	2 т.		+			+		+	3-8	Развив.	Гарм. фон

К ним относится, прежде всего, четкое соответствие музыкального расчленения — ритмическому и синтаксическому (поскольку эти два момента организации текста совпадают). Таким образом, во всех случаях можно говорить о едином музыкально-речевом такте⁵ как основной структурной единице. Величина этого такта почти во всех случаях постоянная (об исключениях будет сказано ниже). Почти во всех случаях музыкально-речевой такт содержит определенную интонационную формулу, лишь слегка варьируемую⁶. Диапазон мелодики музыкально-речевого такта, как правило, довольно узок и близок к мелодике естественной речи⁷: он ограничен квартой или квинтой. Диапазон сексты воспринимается как заметное расширение. Повторность, равномерность расчленения, сжатость мелодии вызывают потребность «компенсировать» эти качества обогащением инструментальной партии, как правило — варьированной, а иногда и содержащей изобразительные моменты. Здесь можно видеть некоторую аналогию исполнительскому варьированию в народных эпических жанрах.

Среди проанализированных произведений несколько выделяются рассказы Пимена и Федора Поярка (то есть рассказы наиболее драматические). В них не отмечавшейся нами в других случаях стабильности величины музыкально-речевого такта, а в рассказе Пимена нет и повторяющейся интонационной формулы. В обоих случаях развитие мелодии не ограничивается варьированием основного мелодического «тезиса», а приобретает большую широту, цельность и обобщенность в связи с развитием рассказа, с его движением к кульминации. Однако и тип мелодики, и совпадение музыкальных, поэтических и синтаксических цезур позволяют считать оба рассказа довольно четкими образцами по-

⁵ Позволяю себе применить такое определение, отнюдь не претендуя на создание нового термина. В данном случае оно представляется правомерным, поскольку отражает связь структуры мелодии с ее речевыми первоисточниками.

⁶ В большинстве случаев для основной интонационной формулы характерна особая ритмическая устойчивость окончания, возможно, связанная с отмечавшимися выше особенностями былинного стиха.

⁷ Точнее, к нашему *слуховому* представлению о речи, поскольку реальный диапазон ее, улавливаемый акустическими анализаторами, значительно шире.

вествовательности, хотя и не связанной непосредственно с народно-эпическими жанрами.

Даже какой-либо один из приведенных выше признаков может оказаться своего рода «знаком» повествовательности, приметой ее. Так обстоит дело в рассказе няньки из «Евгения Онегина». Мелодия повествовательного типа с характерной мерностью и регулярным возвращением к устою появляется сначала в оркестре, и на нее накладывается более свободно расчлененная и ритмизованная вокальная партия, и лишь при повторении эта мелодия звучит уже в партии няньки. Но несмотря на такой свободный тип изложения, тон объективного рассказа, интонация сообщения ощущается очень ясно. Это подчеркнул Асафьев, ценивший в рассказе няньки именно его эпичность, имеющую важное драматургическое значение. «Чайковский мог выбирать, — пишет Асафьев, — много дорог для эффектно стилизованной в „народном духе“ песни-арии с цитатами из свадебных причитаний и т. п. Он же, наоборот, лишь чуть давая нюанс „сельского быта“, отводит слух от внешней характеристики, переводя смысл в живую эпическую интонацию. Получается сосредоточенный в себе эпизод, по существу, народный голос эпоса, „экспозиция“ общезначимого чувства долга»⁸.

Повествовательностью, претворенной в своеобразный тип «речитатива-беседы» или лирического рассказа-конфиденции, отмечены и некоторые моменты в партиях главных героев «Онегина». Вновь сошлемся на Асафьева: «Очень тонкая стилистика „переходов“ от „делового“, объясняющего *необходимое* для слушателя в ходе действия речитатива к речитативу-беседе, обмену мыслями, чувствованиями и, наконец, к новому качеству — к романсному высказыванию чувства, повторяю, очень тонкая стилистика этих переходов стала возможной в музыкальном театре, и именно в русском, благодаря тому, что к середине 70-х годов городская демократическая лирика стала настолько интонационно гибкой, что в ней не чувствовалось давление жанров: романс — это уже „общительная речь“»⁹. В качестве одного из примеров таких тонких переходов Асафьев выделяет сцену и ариозо Ленского в первой картине оперы, а также раз-

⁸ Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 2. М., 1954, с. 104.

⁹ Там же, с. 90.

дел d-moll «письма Татьяны». Рассмотрим первый из названных эпизодов в аспекте выражения в нем повествовательного начала.

Можно предположить заранее, что признаки, выделенные нами выше, при анализе эпических страниц русской оперы, окажутся неподходящими для данного случая. Здесь нет и не может быть никаких черт, связанных с народными эпическими жанрами, даже в той малой степени, какую мы отмечали в рассказе няньки. Но тем не менее мы найдем, например, в средней части ариозо Ленского (в разделе, начинающемся словами «Всегда, везде одно мечтанье») и деление на одинаковые по величине построения — «музыкально-речевые такты» (равные двум метрическим тактам), и тематическую повторность, объединяющую попарно эти построения. В целом это создает следующую структурно-тематическую схему этого эпизода (мы имеем в виду вокальную партию). Обозначим тематически сходные двутакты одинаковыми буквами:

- а Всегда, везде одно мечтанье,
- а Одно привычное желанье,
- а₁ Одна привычная печаль!
- в Я отрок был тобой плененный,
- в Сердечных мук еще не зная,
- с Я был свидетель умиленный
- с Твоих младенческих забав!
- д В тени хранительной дубравы
- с Я разделяя твои забавы.

Как видно из этой схемы, повторность равных друг другу структурных единиц сохраняется вплоть до последнего двутакта, подготовляющего репризу и уже не являющегося повторением.

В качестве признака, придающего этой мелодии оттенок повествовательности, надо отметить и необычную для арии-признания мелодическую простоту и сдержанность: сравнительно небольшой диапазон, отсутствие сложных структур, создающих более прочное объединение отдельных фраз, отсутствие единой кульминации, организующей всю форму. Эти качества, соответствующие сдержанности, целомудрию выражения чувств, мы находим и в «письме Татьяны» — раздел d-moll («Я к вам пишу, чего же боле?»).

Думается, что для Чайковского именно эти, *негативные* признаки, так выделяющие его «лирические сцены» среди большинства современных им опер, и были наи-

более важными. Композитор сознательно избегал «оперности», и потому отсутствие традиционных оперных приемов само становится приемом (по терминологии советского филолога Ю. Лотмана — «минус-приемом») реалистической характеристики. Прием, создающим впечатление особой безыскусственности, задушевности.

Мелодический тип, присущий «лирической конфиденции», мы встречаем во многих романсах Чайковского, отмеченных той же целомудренностью чувств, что и «письмо Татьяны». Таковы романсы «Пойми хоть раз», «Нет, никогда не назову», «Не долго нам гулять», «Я с нею никогда не говорил». Мелодика романсов этого типа обычно развивается в пределах небольшого диапазона, она выравнена ритмически (один из признаков повествовательности!), чаще всего встречается равномерное движение восьмыми. Здесь нет ярко выраженного движения к кульминации и сама кульминация не очень высока и не очень подчеркнута. Словом, мы имеем здесь ту же сумму «минус-приемов», что и в «лирических конфиденциях» Ленского и Татьяны.

Произведения с мелодикой лирико-повествовательного типа очень заметно выделяются в творчестве Чайковского, мелодике которого, как правило, свойственны совсем иные черты: эмоциональная насыщенность, интенсивность развития (большей частью секвентного), яркая устремленность к кульминации. Следовательно, в «лирических конфиденциях» мы имеем дело не синдивидуальными чертами творчества композитора, а с чертами, присущими определенному мелодическому *типу*, сознательно им выбранному. Истоки его лежат, возможно, в некоторых романсах Даргомыжского, который в своем стремлении приблизиться к интонациям речи иной раз ограничивал мелодию диапазоном, близким к речевому, и вовсе отказывался от кульминаций, организующих мелодию как целое (например, в романсе «Мне все равно»).

Тенденция эта характерна не только для русской вокальной музыки. Ее можно наблюдать, например, во французской лирической опере (у Массне), а также в операх Пуччини. Так, своеобразное претворение мелодики лирико-повествовательного типа мы находим в рассказе Мими, хотя, конечно, этот эпизод очень отличается от аналогичных моментов в русской опере (скажем, от ариозо Ленского) и широтой диапазона, и характер-

ным итальянским любованием верхним регистром сопрано. Но и рассказу Мими присуща отмеченная нами выше известная «рассредоточенность» мелодики. Вопреки традиционному строению арии, наиболее певучая и структурно оформленная мелодия находится в центре рассказа, а не в конце его, крайние же части построены в свободной манере, переходящей от «речитатива-беседы» к изящным, мелодически закругленным оборотам. Высокие звуки кантилены средней части (*Allegretto moderato*) появляются в значении скорее «вершины-горизонта» (термин Л. Мазеля), чем вершины-кульминации, организующей музыкальную форму.

Лирико-повествовательный тип мелодики занимает довольно видное место в камерной вокальной музыке конца XIX и XX века, в частности в русской. Это либо романсы-картины, где самый поэтический текст включает в себе элемент повествования, описания («Сирень» и особенно «Островок» Рахманинова), либо романсы лирические, но написанные на стихи, где объективность тона является особым художественным приемом. Таковы некоторые романсы Прокофьева на стихи Ахматовой.

В творчестве Дебюсси мы также встречаем ряд примеров лирико-повествовательной мелодики (песни на лирическую прозу Пьера Луи). Очень характерный для них тон рассказа-конфиденции обусловлен сочетанием интонационно сдержанной мелодики с тонко детализированной речевой ритмикой, в которой имеет значение каждая точка после запятой, каждый переход от дуолей к триолям и обратно.

Таким образом, лирико-повествовательная мелодика как в опере, так и в романсах очень отличается от чисто повествовательной, эпической. В сущности, она сохраняет лишь одно, общее с ней свойство: мелодическую сдержанность, ограничение диапазона, опосредованным образом отражающее естественный диапазон речи. Но по сравнению с чистым типом повествовательности (хотя бы с речитативами Садко) она гораздо индивидуализированнее ритмически и интонационно, хотя музыкально-речевые интонации, как бы они ни были выразительны сами по себе, не имеют здесь тематически значительной, формообразующей функции. Они как бы «инкрустируются» в мелодию, отмечая собой наиболее значительные в смысловом или эмоциональном отношении слова, а затем исчезают и вновь появляются (или

не появляются) вне каких-либо ясно различимых связей с музыкально-структурными закономерностями. В этом их отличие от «интонационной формулы» и эпических мелодий, обычно многократно повторяемой и составляющей *основу* тематизма.

Каково же отношение повествовательной мелодики к тому «словарю» музыкально-речевых интонаций, о котором шла речь в главе первой? Из всех мелодических типов, рассматриваемых нами в настоящей главе, она в наименьшей степени насыщена этими интонациями, что вполне закономерно, поскольку любая из них — будь то интонация восклицания, скорби, вопроса, утверждения и т. д. — всегда является выразителем личного эмоционального отношения к произносимому тексту. В повествовании же личность рассказчика, как правило, отодвинута на второй план, что особенно ясно в произведениях, так или иначе связанных с народно-эпическими истоками.

Еще более резко выходит за пределы типовых свойств повествовательной мелодики мелодика *баллад*, приближающаяся уже к мелодике драматического типа. Она, как правило, отражает отношение повествователя к сюжету рассказа, а самый рассказ часто переходит в прямую речь героев, драматизируется. Примером может служить хотя бы известнейшая баллада Гёте — Шуберта «Лесной царь».

Но жанр баллады имеет столько разновидностей, что необходимо хотя бы вкратце перечислить их, выделив те, которые имеют наибольшее отношение к предмету исследования.

В сущности, определение музыкально-поэтического жанра баллады базируется в большей мере на характере текста, чем на характере музыки. Повествовательность — вот основной признак жанра баллад, очень по-разному реализуемый в музыке. Напевы народных баллад обычно строфичны, имеют обобщенный характер, без каких-либо заметных связей с отдельными эпизодами повествования. Балладным напевам присущи и определенные метроритмические схемы, что лишний раз подчеркивает преобладание черт типовых, обобщающих над индивидуальными. Так, в текстах многих шотландских баллад мы находим определенный тип строфы — восемь строк и двухстрочный рефрен (типа А А В), определенный размер (так называемый «балладный

метр»: чередование четырех- и трехстопных ямбов); таков, например, размер баллады «Джон Ячменное зерно»:

Три короля из трех сторон
Решили заодно:
Ты должен сгинуť, юный Джон
Ячменное зерно!

(Перевод Э. Багрицкого.)

Но типовой строфический напев вовсе не исключает возможности исполнительского варьирования, и, конечно, при этом певец не мог не отражать в своем исполнении сюжетного развития баллады, которая, как правило, всегда была рассказом о необычных, волнующих событиях.

Баллада Томского из «Пиковой дамы» (включенная нами в таблицу 1) близка в этом смысле ранним образцам жанра. Она строфична, мелодика ее повествовательна (хотя и содержит элементы декламационности), а варьирование инструментальной партии как бы передает отмечавшееся нами исполнительское варьирование.

Баллада, возродившись в эпоху романтизма как один из популярнейших жанров *композиторского* творчества, сильно отличается от народных истоков, сохраняя с ними связь лишь в сюжете. Строфичность сменяется «сквозной композицией», стремящейся к последовательному отражению всех этапов повествования. Поскольку, как уже говорилось, баллада — это повествование о необычных событиях, то вокальной партии свойствен подчеркнутый драматизм, экспрессия, широта интервалики, использование особенно остро и напряженно звучащих интонаций. Огромное значение приобретает партия фортепиано, часто изобразительного характера. В ней почти всегда используются наиболее смелые и новые гармонические и фактурные приемы своего времени, подчеркивающие особо драматические моменты повествования.

Все это вместе и создает характерный «балладный тон», весьма, впрочем, по-разному трактуемый различными композиторами. Достаточно сравнить, например, баллады Брамса («Верная любовь» и другие), очень близкие народной строфической балладе, с широко развернутыми, драматизированными балладами Лёве или Шумана («Валтасар» и другие). А в известной «Лорелее» Листа как бы объединились черты романтической и народной баллады; она включает и речитативное по-

вестование и обобщенную мелодию народно-бытового характера, и яркие изобразительные моменты ¹⁰.

Естественно, что жанр этот очень по-разному трансформируется в отдельных национальных культурах, и, может быть, особенно своеобразно — в русской. Для нашей темы интересно сравнить два противоположных решения проблемы музыкально-речевой выразительности в русской балладе: у Глинки и у Даргомыжского.

Первый из них решает задачу путем интонационного ограничения мелодики, второй, наоборот, путем детализированного отражения всех интонаций речи. Мы имеем в виду две «наполеоновские» баллады: «Ночной смотр» Глинки и «Старый капрал» Даргомыжского. Противоположность *интонационного* решения выступает в них еще рельефнее благодаря тождеству решения *жанрового*, продиктованного особенностями сюжета. И в том, и в другом случае в основу положен марш.

Глинка в своей балладе пользуется весьма ограниченными мелодическими средствами, нередко применяя равномерное скандирование на одном звуке. В мелодию эту как бы вкраплены интонации военных маршевых песен: ямбические кварты, ходы по трезвучию. Вот характерная в этом отношении фраза ¹¹:

17 [Tempo di marcia]

Вста-ют мо-лодцы е-ге-ря, вста-ют ста-рики гре-наде-ры

Но самый важный момент повествования — появление главного героя-полководца мертвого войска — выделен не развитием мелодии, как можно было бы предположить, а наоборот, «свертыванием» ее, сведением

¹⁰ Подробно о немецких балладах говорится в кн.: Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966.

¹¹ Интересно сопоставить «Ночной смотр» еще с одной «наполеоновской» балладой — песней Шумана «Два гренадера». Там подобные же мелодические приемы, как бы «накапливаясь», приводят к мелодии «Марсельезы».

к ритмическому скандированию, то есть своего рода «минус-приемом». В то же время значительность этого эпизода подчеркнута ладогармонически: сменой тональности.

По своему характеру строфа, посвященная полководцу, приближается к «мелодраме»: речевой декламации на фоне инструментального сопровождения. Композитор как бы уступает ведущую роль поэту — автору слов и произносящему эти слова исполнителю, которому, именно благодаря интонационной сдержанности мелодии, предоставляется большая свобода действий. Шаляпин, прославленный исполнитель «Ночного смотра», интонировал этот эпизод (как и всю балладу) очень свободно, иногда почти в речевой манере, резко выделяя отдельные слова и кое-где далеко выходя за пределы нотного текста.

В балладе Глинки, таким образом, отражены очень важные черты мелодики повествовательного типа: интонационная сдержанность, возможность исполнительского варьирования, а кроме того (в качестве неинтонационного признака), элементы изобразительности в фортепианной партии: дробь барабана, трубные сигналы и пр.

Иначе трактована повествовательность в «Старом капрале» Даргомыжского. Повествование идет от лица главного героя, отсюда насыщенность вокальной партии речевыми интонациями, которые композитор уже не предоставляет инициативе исполнителя, а наоборот, самым тщательным образом выписывает и регламентирует. Как и оперу «Каменный гость», песню «Старый капрал» можно назвать «энциклопедией русской речевой интонации». Стремление композитора к тому, чтобы «звук прямо выражал слово», здесь сказалось, пожалуй, с наибольшей полнотой и ясностью.

«Старый капрал» — очень яркий пример *драматизации* повествовательного жанра. Неслучайно он и назван «драматической песней». Этот процесс вообще типичен для баллады. Отсюда характерность балладной мелодики, далеко не всегда так реалистически, как у Даргомыжского, связанной с интонациями речи, но, как правило, насыщенной мелодическими оборотами, получившими функцию «знаков» речевой интонации. Широкие «восклицательные» мелодические ходы, уменьшенные и увеличенные интервалы — все это чрезвычайно характерно для балладной мелодики:



Таким образом, балладная мелодика уже не является чистым образцом повествовательности. Чем драматичнее повествование, тем резче она выходит за пределы типовых особенностей повествовательной мелодики, приближаясь к мелодике *драматического* типа.

Но так постоянно происходит и в самой речи, как бытовой, так и художественной. Даже классический образец повествования — «Слово о полку Игореве» — не является повествованием объективным, оно включает в себя и моменты лирические, и моменты глубокого драматизма. Рассказчик из фигуры обобщенной, выступающей как бы от лица всего народа, временами превращается в *личность*, в живого, взволнованного свидетеля, и эпический тон повествования резко нарушается.

В музыкальных произведениях выход за пределы типовых особенностей повествовательной мелодии иногда совершается столь решительно, что можно прямо говорить о прямом несовпадении характера текста и типа речевой мелодии. Примером этого может служить партия Евангелиста в «Страстях по Иоанну» Баха.

Самый текст подчеркнуто повествователен, объективен даже в самых драматических моментах. Хотя рассказ ведется от лица свидетеля событий, эпический тон сохраняется и тогда, когда этот свидетель — Иоанн — превращается в непосредственного их участника.

Однако драматизм сюжета последних глав Евангелия таков, что он даже отразился на манере их чтения в церкви, резко отличающейся от обычной традиции чтения евангельского текста. Особенно ярко проявилось это в западной, католической церкви, где уже с XVI века установился обычай поручать чтение Евангелия на страстной неделе *нескольким* — обычно троим — чтецам (точнее, певцам), отделяя слова Евангелиста от слов Иисуса и других персонажей, а также от слов так назы-

ваемой «толпы». Уже в этом были зачатки драматизации. Каждая из трех «партий» речитировалась в своей тональности и, вероятно, располагала своим кругом интонаций. Так, собственно, и возникла форма «пассионов» как особого жанра, сначала имевшего чисто культовое назначение, а затем обособившегося. В самых различных видах пассионов¹², из каких бы элементов они ни состояли, партия Евангелиста всегда излагается несколько иначе, чем другие: в музыкальном отношении она всегда проще, назначение ее чисто прикладное: ясно и четко интонировать текст. Подобный характер имеет партия Евангелиста и в «Страстях по Матфею» Баха, где она лишь связывает отдельные номера в единое сюжетное целое.

Иначе обстоит дело в «Страстях по Иоанну». Партия Евангелиста в них — образец *драматического* речитатива. Излагаясь скромными средствами речитатива *secco*, своей музыкально-речевой выразительностью она намного превосходит самые смелые и новаторские образцы речитатива не только в современной Баху, но и в более поздней опере. Ее отличает необычайное интонационное разнообразие, развитие вне каких-либо типовых интонационных формул. Даже характерная для *secco* речитация на одном звуке здесь почти не встречается. Конечно, и в баховской мелодике есть некоторые характерные повторяющиеся интонации, например, своеобразный повествовательный зачин — нисходящее движение по тонам трезвучия:

19a

Евангелист



196



198



¹² За исключением написанных в форме мотета.

Необычен для речитатива сессо сам диапазон партии Евангелиста. Уже начальные фразы первого речитатива, только вводящего в сюжет, охватывают диапазон $(f - g^1)$. Нетипична и интервалика: широкие ходы на сексту, септиму, октаву, особенно заметные в восходящем движении.

Если добавить, что все это сочетается с порывистым, нервным ритмом, что партия Евангелиста изложена короткими, отрывистыми фразами, как бы передающими волнение, сострадание и гнев повествователя, станет ясно, что перед нами образец не эпической, а драматической речи. Таким образом, мы переходим к рассмотрению второго типа речевой мелодики в ее музыкальном претворении, а именно диалогического или — шире — драматического.

Особенности речи, выполняющей вторую общественную функцию — функцию *общения*, В. Виноградов характеризует следующим образом: «В диалоге виднее и слышнее формы выразительности, „экспрессии“ — интонационной и моторной, которые образуют социальный фонд для раскрытия характеров, то есть индивидуальных образов лиц в сфере их психических переживаний, в сфере их навыков и склонностей, их общественного поведения на фоне социально-речевой характерологии. В диалоге остро выступает быстрая смена интонаций, пестрое чередование разных форм мелодического движения речи, широко развернутая цепь мимической и жестикуляционно-пластической сигнализации, непосредственный перевод в звучание социально-привычных речевых формул»¹³.

Одной из отличительных особенностей речевого диалога является раскрытие характеров путем *интонационного* противопоставления и развития. Видимо, это и было причиной того, что диалог очень давно стал прообразом некоторых музыкальных форм. Примеры диалогической структуры мы находим в музыкальном искусстве буквально всех времен. Конечно, на ранних этапах задача раскрытия характеров еще не ставилась, а слух композиторов привлекали, вероятно, чисто внешние, звуковые стороны диалога: тембровые контрасты, своеобразие речевого ритма у каждого участника диалога.

¹³ Виноградов В. В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика, с. 18—19.

важными же оборотами *basso continuo*. В самых различных по сюжету операх XVII и первой половины XVIII века, у самых различных композиторов речитативы *сессо*, по существу, однотипны.

Но здесь необходимо учитывать конкретное, индивидуализированное интонирование типических речитативных формул, которое может придать им необыкновенную речевую характерность.

Наиболее яркую индивидуализацию интонаций в этот ранний период существования речитативного стиля мы найдем не в опере, а в оратории, а именно в баховских «Страстях по Иоанну», обращение к которым и привело нас от повествовательного типа мелодии — к драматическому.

Речитативные реплики действующих лиц, вкрапленные в повествование Евангелиста, предельно индивидуализированы, особенно если учесть их краткость: редкая из них превышает двутакт.

Индивидуализация партий проводится *только и исключительно* интонационными средствами, сопровождение сводится к аккордам *continuo*, причем даже тембр его не меняется так, как, например, в «Страстях по Матфею», где партию Иисуса сопровождают струнные, а всех остальных — *continuo*. Поэтому «Страсти по Иоанну» — благодарнейший материал именно для интонационного анализа.

Сравним, например, слова повествования, о драматизме которых уже шла речь, и первые же, спокойные и величавые слова Иисуса, обращенные к толпе, пришедшей за ним с факелами и оружием: «Кого ищете?»:

21

Евангелист



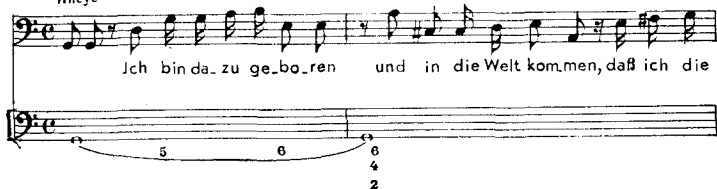
Иисус



Весьма различны по интонационной их характерности партии Иисуса и Пилата — обе басовые. Даже самый выбор слов, интонационно подчеркнутых в той и другой партии, весьма показателен. В партии Иисуса выделены слова: «Wahrheit» («истина»), «Reichtum» («царство» — в контексте: «царство мое не от мира»). В партии Пилата «Ich» («я»), «Macht» («мощь»). Примечательно также, сколь по-разному интонируется участниками диалога слово «истина». В партии Иисуса — благоговейно, в партии Пилата — скептически:

22

Иисус



Евангелист

Пилат



Разумеется, это деталь, но такая, которую можно сравнить с деталью картины Тициана «Динарий Кесаря»: контраст благородно-небрежного жеста руки Иисуса, указывающего на монету, и цепкой хватки пальцев фарисея, эту монету держащего.

Сравнение партий Иисуса и Пилата может быть продолжено. Они несколько различны по диапазону, партия

Иисуса чаще затрагивает более высокий регистр, при этом — очень мягко, без напряжения, она разнообразнее ритмически и интонационно. Партия Пилата ритмически тверже, увереннее, интонационно прямолинейнее. Словом, каждая из них, при всей скупости выразительных средств, дает великолепный материал для создания исполнителями образа, в одном случае — возвышенного, в другом — приземленного.

В речитативах «Страстей по Иоанну» надо отметить не только яркую индивидуализацию партий в диалоге, но и кристаллизацию особой манеры музыкального воспроизведения интонаций речи, получившей распространение в гораздо более позднюю эпоху. Эта манера основана не на прямом приближении музыкальной мелодии — к речевой (что связано всегда с мелодическим ограничением), а с *гиперболизацией* речевых интонаций, их расширением и заострением. В каждой партии этот принцип проводится индивидуализированно. Так, в партии Евангелиста, наиболее драматичной, подчеркнуты именно те интонации, в которых ясно ощутимо их речевое происхождение: уменьшенные квинта и септима, увеличенная кварта. Они и придают широкой, размашистой мелодике речитативов подчеркнуто речевой характер¹⁵. Примером может служить уже упоминавшийся речитатив № 2, в котором неоднократно появляются такие интервалы.

Вместе с тем Бах как бы выявляет содержащиеся в речи *мелодические* возможности, что вполне отчетливо слышно в замечательной арии «Es ist vollbracht» («Совершилось»); ее мелодия рождается из интонации последних слов речитатива:

23а

Иисус



¹⁵ О причинах применения именно этих интервалов говорилось выше, во Введении.

23 *Molto adagio*

Viola
da gamba

Alto

Orgel
Continuo

Es ist voll bracht,

Цитированный пример намного опережает свое время, рождение тематизма арии из предшествующего речитатива станет характерным только для мастеров оперы XIX века. Мелодизирование же интонаций речитатива сессо вообще уникально.

Таким образом, вне сцены и сценического действия, одними лишь интонационными средствами оказалось возможным передать в музыке существенную сторону диалогической речи: отражение в ней характеров.

Но возможности ораториального произведения, написанного при этом на повествовательный текст, все же ограничены. Возможности оперы в этом отношении гораздо обширнее, в ней мы имеем дело с диалогом как особой художественной формой. Типичное для диалога противопоставление характеров используется в опере как средство развития действия.

Классическое определение драматического диалога было дано Белинским: «Драматизм состоит не в одном разговоре, а в живом действии разговаривающих одного на другого. Если, например, двое спорят о каком-нибудь предмете, тут нет не только драмы, но и драматического элемента; но когда спорящиеся, желая приобрести друг над другом поверхность, стараются затронуть друг в друге какие-нибудь стороны характера или задеть за слабые струны души и когда чрез это в споре выражаются их характеры, а конец спора становится их в новые отношения друг к другу, — это уже своего рода драма»¹⁶.

Это определение драматического диалога в известной мере применимо и к оперным диалогическим сценам. Любопытно, что очень сходную мысль, уже примени-

¹⁶ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 62.

тельно к опере, высказал, по словам Серова, Глинка: «По моим понятиям, всякий дуэт должен состоять из того, что поет одно лицо: из мелодии или мысли А, потом из мысли В, и наконец, из количества $A+B$, что должно быть опять другое, нежели А или В, и все основано должно быть на контрастах...»¹⁷.

Конечно, в ранних образцах оперного жанра мы почти не встретим диалогов, в итоге развития которых действующие лица ставились бы в «новые отношения» друг к другу. В итальянской опере вплоть до XIX века дуэт часто представлял собой «арию для двоих», дуэты в опере комической, очень перспективные в отношении формирования ряда оперных приемов, все-таки не дают какого-либо нового качества в итоге музыкально-драматургического развития. Но в XIX веке дуэт как музыкальная аналогия драматического диалога — уже не редкость. Строго говоря, большинство знаменитых диалогических оперных сцен и строятся по принципу, сформулированному Белинским. Назовем, например, сцену Леоноры и Пизарро из «Фиделио», дуэт Телля и Арнольда из «Вильгельма Телля». И конечно, дуэты из вердиевских опер: Виолетты и Жермона, Аиды и Амнерис, Отелло и Яго. А в русской опере — Мельника и Князя из «Русалки», Самозванца и Марины из «Бориса Годунова», Марфы и Андрея из «Хованщины», Ярославны и Галицкого из «Князя Игоря», Февронии и Гришки из «Сказания о граде Китеже», заключительную сцену из «Евгения Онегина», сцену Кумы и Княжича из «Чародейки» и ряд других. Все эти «дуэты разногласия»¹⁸ имеют значительно более активную функцию в развитии действия по сравнению с «дуэтами согласия».

Общая схема развития драматического диалога, намеченная Белинским, может и в драме заполняться весьма многообразно. В опере к этому еще присоединяется многообразие музыкальных решений. Обобщить все это теоретически — задача весьма нелегкая. Но в самом общем виде можно, даже а priori, представить себе, что в начале диалогической сцены должно иметь место резкое противопоставление двух интонационных

¹⁷ Письмо А. Н. Серова к В. В. Стасову от 14 февраля 1843 года. — Цит. по кн.: Друскин М. С. Вопросы музыкальной драматургии оперы. Л., 1952, с. 185.

¹⁸ Термин М. Друскина.

сфер, что по мере развития действия оно либо смягчается путем подчинения одной интонационной сферы — другой, более активной, либо, наоборот, обостряется до полного конфликта. Можно предположить также, что процесс становления «новых отношений» отражен в динамичном, структурно незавершенном построении, а итог его — в более уравновешенном и законченном.

Попробуем и здесь применить методику «анкетирования», подвергнув этому несколько известных дуэтных сцен, чтобы получить ответ на следующие вопросы:

1. Тип построения сцены: диалог, ансамбль.
2. Соотношение партий, основной тип контраста: мелодический, ритмический, темповый.
3. Тип изложений каждой партии: стабильный, динамический.
4. Соотношение партий в заключительной части сцены: объединение, обострение контраста, подчинение одной из партий — другой.

Из приведенной схемы ясно, как разнообразно может быть строение дуэтных сцен, даже если классифицировать их по немногим, перечисленным выше, признакам. Но признаков можно назвать и гораздо больше, однако не все они могут быть отражены в таблице в виде простых положительных или отрицательных ответов на вопросы «анкеты». Так, например, весьма большое выразительное значение имеет и величина отдельных «реплик» диалога, и их частота, обычно весьма меняющаяся на протяжении дуэтной сцены. Однако и неполная «анкета» позволяет представить себе структуру дуэтных сцен и сравнить их между собою.

Мы видим, что в представленных на схеме известнейших диалогических сценах имеется, в сущности, два типа развязки: либо обострение контраста (снимаемое уже за пределами дуэта), либо «победа» одной из сторон. Даже тогда, когда партии объединяются в какой-либо новой теме, она все же выражает характер *одного* из участников. Такова новая тема в заключении сцены Самозванца и Марины. Она не похожа на тему в ритме мазурки, но она все же является темой Марины, а не Самозванца.

Сложнее всего обстоит дело в дуэте Отелло и Яго. Тема их клятвы — очень яркая мелодия рыцарски-приподнятого характера, по справедливому замечанию советского исследователя, «воспринимается как своеобраз-

Таблица 2

Название произведения	Тип построения		Основной тип контраста			Тип изложения каждой партии диалог, сцены				Соотношение партии в заключ. разделе		
	Диалог	Ансамбль	Мелодический	Ритмический	Темповый	Стабильный	Динамический	Стабильный	Динамический	Объединение партий	Обострение контраста	Одна из партий под- чиняется другой
1. Чайковский. Закл. сц. из оперы «Евгений Онегин»	+			+	+	Татьяна	+	Онегин	+		+	
2. Его же. Сцена у Зимней Ка- навки из оперы «Пиковая дама»	+	+	+			Герман	+	Лиза	+		+	
3. Бородин. Сцена Влад. Галиц- кого и Ярославны из оперы «Князь Игорь»	+		+		+	Владимир	+	Ярославна	+		+	
4. Мусоргский. Сцена Самозванца и Марины (со слов «О, как то- мительно и вяло») из оперы «Борис Годунов»	+			+	+	Самозванец	+	Марина	+	+	+	Новая тема Марины
5. Вагнер. Сцена Брунгильды и Вотана из оперы «Валькирия»	+		+			Вотан		Брунгильда				+
6. Верди. Сцена Отелло и Яго (второе действие) из оперы «Отелло»	+	+	+	+		Отелло		Яго	+	+		(Партия объединяется на теме близкой «Про- щанию» Отелло. Но в закл. «Гармонии Яго»)
7. Прокофьев. Сцена Алексея и Полины из оперы «Игрок»	+		+			Алексей		Полина	+		+	

разная реприза монолога-прощания Отелло»¹⁹. И конечно, эта мелодия есть выражение гнева Отелло, а не злобы Яго. Но этот гнев — результат козней Яго, и об этом многозначительно напоминает оркестровое заключение «клятвы», основанное на хроматических «гармониях Яго». Но как же проявляются особенности драматического диалога в интонационной сфере? Постараемся выяснить это на конкретных примерах.

В разделе об интонационных особенностях диалога видное место должно занять творчество Даргомыжского, поскольку именно этот композитор первым в русской музыке поставил себе задачу раскрытия характеров в их противопоставлении и столкновении. В опере его великого современника Глинки мы не найдем сцен, подобных сцене Князя и Мельника, хотя в целом любая из опер Глинки — явление гораздо более крупное, чем «Русалка». Задача противопоставления характеров в диалоге Даргомыжским ставилась даже в камерной музыке: в его комической песне «Мельник», хотя это и не диалог в прямом смысле слова.

Песня-сценка «Мельник» очень невелика (всего 22 такта), но построена она по всем правилам диалога. В ней четко противопоставлены две интонационные характеристики: медлительного и туповатого мельника и бойкой, сварливой его супруги. Конечно, трудно было бы предположить, что в результате развития двадцатидвух-тактового диалога действующие лица станут в «новые отношения», но развитие образов (или, по крайней мере, одного из них) здесь, безусловно, имеет место.

В первых тактах, хотя текст их только вводит в сюжет, уже обозначены черты Мельника: сразу же появляется ритмическая формула полонеза, танца-шестивия, торжественного и важного:

24

Moderato parlando

Во - ро - тил - ся ночь - ю мель - ник ...

¹⁹ Соловцова Л. Джузеппе Верди, М., 1966, с. 565.

Эти два такта более выразительно характеризуют мельника, чем его прямая речь: «Жёнка! Что за сапоги?».

Мельничиха отвечает необыкновенно реалистической, живой, «яростной» скороговоркой. Здесь предвосхищены характерные образы русской оперы. И опять — всего четыре такта, но в них и акцентированные восклицания-наскоки («Ах ты, пьяница, бездельник! Где ты видишь сапоги?»), и очень выразительная пауза-заминка перед весьма неправдоподобным объяснением («Это ведра!»). Словом, в нескольких фразах — целый характер.

Комически преувеличенная интонация удивления вводит в репризу. Снова — полонез, но его мелодия на сей раз насыщена речевыми интонациями. Секвенция первых фраз репризы есть не что иное, как интонация убеждающего повторения, растолковывания, а на словах «не видал до этих пор» опять появляется интонация удивления — нисходящая септима:

25



Последние слова песни повторяются с еще более удивленным выражением — благодаря паузам они интонируются так: «На ведрах!.. медных шпор!..».

В маленькой песне-сценке Даргомыжского как бы «запрограммированы» черты русских оперных диалогических сцен: насыщенность вокальных партий речевыми интонациями, ритмический контраст, использование элементов определенного музыкального жанра как средства типизации.

Последнее представляется некоторой музыкальной аналогией того, что в литературоведении называется «сказом»: насыщение речи героя социально или профессионально окрашенной лексикой (например, «церковно-славянизмы» у некоторых героев Лескова или газетные штампы у героев Зощенко). На таком же основании в речь Поповича в «Сорочинской ярмарке» входят обороты церковной псалмодии или в речь Марины Мнишек в «Борисе Годунове» ритмоинтонации мазурки.

Камерное произведение Даргомыжского было рассмотрено подробно потому, что работа композитора над интонационной характеристикой персонажей и раскры-

увеличенно, подчеркнуто эмоциональные, как бы «заражают» партию донны Анны. Она становится прерывистой, взволнованной, в ней тоже появляются характерные хроматизмы. Патетическая кульминация всей сцены — монолог Дон-Жуана «О, пусть умру...». Это замечательный пример рождения мелодии из декламации, «собирания» ее из отдельных речевых интонаций. Почти каждое восклицание становится как бы исходной точкой для напевного продолжения; принцип этот проводится последовательно и особенно ярко проявляется в стремлении кратких возгласов к обобщению в широкой мелодии, возникающей на словах: «...чтоб камня моего могли коснуться вы...»:

27

[Andantino]

там, у две - рей, у

са - мо - го по - ро - га, чтоб

кам - ня мо - е - го мог - ли кос -



После этого великолепного монолога исход объяснения уже предreshен и совершается лишь традиционный ритуал обольщения и сопротивления. Далее речь Дон-Жуана строится уже совершенно по правилам риторики, трижды все в более высокой тесситуре он повторяет свои аргументы («Когда б я был безумец...»). Речь донны Анны постепенно успокаивается, лишь некоторое смущение слышно в прерывистости ее слов: «Я вас приму... но... вечером... позднее». А еще через несколько реплик те же слова звучат уже вполне спокойно, как принятое решение:

28

[Andantino]



Это лишь общий, беглый очерк развития замечательного диалога, в котором нет ни единой «пустой», не наполненной психологическим содержанием реплики.

Диалогическая сцена из «Каменного гостя» является, конечно, уникальной, особенно для своего времени. В

опере XIX века не часто встречается такая детализация психологического развития, да и обращению к речевым интонациям отводится более скромное место. Последнее характерно уже для XX века, в частности (и может быть — в особенности) для опер Прокофьева. В своем роде замечательна, например, финальная диалогическая сцена оперы «Игрок», где катастрофа, принесенная невероятным выигрышем, раскрыта в ярчайшем интонационном конфликте. За исключением эпизода мимолетного примирения героев (решенного как ансамбль), в диалоге резко противопоставлены речь Полины, везде эмоционально гиперболизированная, и речь Алексея, наоборот, вдруг утратившая подлинное эмоциональное наполнение, как будто он сам не верит своим словам, и даже не слышит их. А в последних репликах вместо знакомого облика Алексея — пылкого, стремительного, влюбленного — появляется страшная маска мономана-игрока.

Обычно же в опере процесс интонационного развития прочерчивается более обобщенными линиями, сохраняя при этом функцию отражения отношений героев. И иногда он раскрывает истинную сущность этих отношений глубже и тоньше, чем текст диалога или даже драматическая ситуация.

Примером может служить диалогическая сцена Февронии и Гришки Кутерьмы из третьего действия оперы «Сказание о граде Китеже и девице Февронии». Она представляет большой интерес уже потому, что в ней участвуют персонажи резко противоположные, воплощающие в себе два идейно-художественных полюса оперы. Феврония — свет, благость, цельность; Гришка — мрак, злоба, душевный разлад.

Однако острота противопоставления их несколько смягчается общим эпическим стилем оперы-сказания, и в частности особенностями либретто, которое с начала до конца стилизовано в народно-эпической манере. Так, например, постоянство поэтического размера, безусловно влияющее и на музыкальную ритмику²¹, ограничивает возможности контрастного противопоставления вокальных партий. Но вместе с тем в рамках жанровых, структурных и ритмических ограничений, принятых ком-

²¹ Постоянством поэтического размера объясняется, в частности, преобладание двутактных построений.

позитором, отчетливее выявляются другие факторы: общий тип мелодического развития, тематизм вокальной и оркестровой партий.

В диалогической сцене финала третьего действия «Сказания» особенности жанра диалога выявлены сильнее, чем в четвертом действии (в последнем противопоставляются очень большие, самостоятельные построения в каждой партии, что делает эту сцену менее удобной для интонационного анализа). Финал третьего действия построен сложно; наиболее интересен раздел, начинающийся от цифры 228, и особенно с момента признания Гришки в оговоре княгини; партии участников диалога уравниваются в правах и противопоставляются по типу рефрена и эпизодов рондо. Рефреном служат мольбы Гришки: «Отпусти меня, княгинюшка» — на фоне разработки его лейтмотива в оркестре:

29

Animato assai

Трижды — в c-moll, d-moll и f-moll, — постепенно повышаясь, проходит цитированная тема-«рефрен». Но и те реплики Гришки, которые относятся к «эпизодам», тоже так или иначе, иногда мелодически, иногда только ритмически, связаны с его лейтмотивом. Таким образом, партия Гришки тематически стабильна.

Партия Февронии в этой сцене, наоборот, развивается от речитативных реплик к широкому песенному

обобщению. В ней, несмотря на поточность поэтического размера, преодолевается ритмическая повторность фразы, величина которых определена размером стиха (уже упоминавшаяся двутактность), имеют тенденцию объединяться, переливаться одна в другую. Развитие идет к мелодической кульминации — разделу, начинающемуся словами: «Ступай, господень раб» (*Poco maestoso*, C-dur, лейтмотив Февронии в оркестре). Обратим внимание и на интонирование Февронии слов «Горький, горький, трижды болезный!», предшествующих последнему проведению Гришкина «рефрена». Равномерность членения на двутакты преодолевается сменной размера ($\frac{5}{8}$), благодаря чему создается непрерывность движения.

Следовательно, интонационное развитие в рассмотренной выше сцене достигается *постоянством* одной партии, везде сохраняющей связь с первоисточком, скоморошьей, хмельной песней Гришки во втором действии, и *развитием* другой: от растерянных и испуганных реплик в начале сцены — к уверенно и торжественно принятому решению отплатить добром за зло и принять мученическую смерть. Именно это решение утверждается в мелодии *Maestoso*.

Такой тип решения диалогической сцены — развитие одного образа и стабильность другого — не является редкостью, как это видно на таблице 2, и не это самое характерное в рассмотренной выше сцене. Примечательно другое. Если рассматривать только самое *действие*, то перед нами как будто бы типичный случай «победы» одного участника диалога над другим, в данном случае — Гришки, заставляющего Февронию отпустить его на волю. Но *музыка* говорит, что победа за Февронией. Ее образ, как было показано выше, развивается и возвышается, образ же Гришки не выходит за пределы, очерченные еще во втором действии. Следовательно, музыкальное, и в частности интонационное, развитие раскрывает истинный смысл этой сцены, суть которой не в разрешении конфликта, не в примирении противоположностей или в подчинении одного начала — другому, а в еще более резком противопоставлении двух образов, двух мировоззрений, а отсюда и двух интонационных сфер.

Логика интонационного развития объясняет многое и в тех изменениях сюжета пушкинского романа, кото-

рые были сделаны Чайковским в первой редакции «Онегина». Как известно, опера кончалась не уходом Татьяны, а обмороком ее при виде вошедшего Гремина²². Последние реплики Татьяны в этом варианте гласили:

Глубоко в сердце проникает
Его отчаянный призыв
И, чувство долга подавив,
Безумно, безумно куда-то в бездну увлечает!
Евгений, сжальтесь, молю вас!
О, боже, что мне делать!
Ах, что со мной! Я умираю!

Чем же объясняется столь «непушкинское» решение финала? Дело в том, что знаменитая фраза Татьяны «Но я другому отдана», звучащая в романе как непоколебимое решение и *завершающая* объяснение героев, в опере проходит после музыкальной темы (D-dur, «Онегин, в вашем сердце есть...»). И общий облик темы и логика интонационного развития таковы, что сцена здесь *закончиться не может*. За этим идет последний, самый напряженный ее раздел. Партии персонажей в нем не противопоставлены тематически, поскольку и Татьяна и Онегин охвачены одним чувством. Но ситуация остается остроконфликтной. Гораздо более конфликтной, чем в романе, где последняя встреча решена, в сущности, как *монолог* Татьяны, выражающий уже твердо принятое решение. Вся борьба чувств уже позади. В опере она достигает кульминации в момент объяснения героев.

Развязка близится, но она возможна только в виде вторжения чего-то извне²³. В первом варианте функцию такого вторжения выполняло появление Гремина. Смятение чувств Татьяны завершалось ее обмороком. Вариант, как видим, совсем не пушкинский, но подготовленный всей логикой развития диалогической сцены, в частности — интонационной логикой и особенно изменением функции слов решения Татьяны в общей композиции заключительной сцены по сравнению с композицией монолога в романе.

²² Факсимиле рукописного сценария опубликовано В. Протопоповым в кн.: Протопопов Вл., Туманина Н. Оперное творчество Чайковского. М., 1957, с. 152—153.

²³ Обратим внимание на появление в оркестре «гармонии судьбы»; аккорда с увеличенной сектой на IV повышенной ступени.

Анализируя музыкальное претворение диалогической речи, мы невольно переходили от интонационного анализа к анализу драматургии и структуры диалогических сцен. Это, вероятно, естественно, поскольку диалог — форма драматическая и лежащий в основе его интонационный контраст и развитие этого контраста до нового качества есть, как мы старались показать, отражение *развития отношений*. Мы видели, что этот общий признак диалога проявляет себя не только в больших, но и в малых, песенных формах.

Труднее охарактеризовать общие признаки самих противопоставляемых в диалоге элементов, самую диалогическую речь. И в музыке, и в ее речевых образах — сущность диалогической речи заключается именно в ее *индивидуализированности*, в обусловленности характерами участников и конкретной ситуацией. Поэтому-то диалогические формы так бесконечно разнообразны.

Однако если сравнить общий интонационный характер музыкальной диалогической речи с характером речи повествовательной, то некоторые типовые признаки все же поддаются определению. Так, можно говорить и о большей насыщенности речевыми интонациями, об изменчивости тематизма, подвижности ритмики и темпа, словом — о большей динамике развития.

Но это, пожалуй, и все, что можно назвать в качестве признаков диалогической речи в музыке, не вдаваясь в определение отдельных ее видов: диалога-беседы, буффонного дуэта, лирического дуэта и т. п., что не входит в задачу данной главы, посвященной интонационным связям музыки и речи в самом общем плане.

Характеризуя мелодику драматического типа, следует говорить не только о диалоге. Не менее существенной частью драмы является *монолог*, обладающий специфическими чертами и как драматическая, и как музыкальная форма.

Подчеркнем, что монолог — это совсем особый тип художественной речи, в сущности, почти не имеющий конкретного житейского прообраза.

В обычной, бытовой обстановке мы, за редкими исключениями, монологов, обращенных к самому себе, не произносим. Монолог в драме, стихотворение монологического типа в поэзии есть художественная условность, выражение того, что человек *думает*, но обычно

не произносит вслух. Именно потому монолог в драме часто принимает форму рассказа (монолог Отелло в сенате, монолог Лауренсии перед жителями Фуэнте-Овехуна), то есть получает конкретно-реалистическую мотивировку. Потому же монолог и вовсе отрицался представителями натуралистического направления в драматургии, считавшими эту форму несоответствующей жизненной правде.

Однако именно монолог, эта условная, «искусственная» форма оказалась наиболее пригодной для раскрытия внутреннего мира героя, заняв важное место не только в романтической, но и в реалистической драматургии — от Шекспира до Островского. А создатель реалистической системы воспитания актера — Станиславский выдвинул, кроме того, понятие «внутреннего монолога».

Для музыки имела особенное значение именно та, наиболее условная с точки зрения жизненного правдоподобия, форма монолога, в которой раскрывается внутренний мир человека: монолог-самовыражение, монолог-медитация. Эта форма и послужит материалом для нашего исследования. Первые образцы таких монологов встречаются уже в глубокой древности. Так, в творчестве античных поэтов, наряду со стихотворениями, обращенными к Афродите, Эроту, к друзьям, к любимой (даже... «К фракийской кобылице», как у Анакреона!), существуют и лирические монологи, выражающие и мысли вслух. Таковы некоторые песни Сафо, воспевавшей в них и радость жизни, и тоску одиночества. Всеми признаками монолога-медитации обладает такая, например, песня античной поэтессы:

Зашла луна,
Зашли Плеяды.
Час поздний ночи.
Уходит время.
А я — одна.

Уже в эти, давние времена монологическая лирика существовала нераздельно с музыкой. Музыка лирических песен Алкея и Сафо не сохранилась, и мы знаем о ней лишь только то, что она была *монодией*²⁴. И этот признак остается неизменным на протяжении всей истории развития монологического типа мелодии, за ис-

²⁴ С сопровождением лиры, откуда произошел и самый термин «лирика»

ключением таких противоречивых форм, как *мадригал*, где явно монологическая поэзия получает музыкальное выражение в форме вокального ансамбля. И может быть, именно это противоречие послужило причиной кратковременности бытия мадригала как музыкального жанра. Но его завоевания были усвоены более молодым и перспективным жанром — оперой, — столь широко использовавшей именно монологическую форму изложения.

Монолог как музыкальная форма не принадлежит только оперному жанру. Он существует и в качестве самостоятельной формы камерно-вокальной музыки. И она является, пожалуй, наиболее благодарным материалом для изучения закономерностей мелодии монологического типа. Дело в том, что в опере монолог, как бы глубоко он ни выражал внутренний мир героя, всегда носит на себе отпечаток «предлагаемых обстоятельств», всегда имеет тот или иной национальный и исторический колорит, а также и связь с определенной сценической ситуацией. Монолог в камерно-вокальной музыке в гораздо большей мере отражает внутреннее, психологическое состояние лирического героя, вне прямых связей с какой-либо конкретной ситуацией.

Содержание монологической лирики как поэтического жанра может быть самым разнообразным: созерцание природы, мечты о любимой, горечь разлуки, радость надежд и т. д. Столь же разнообразно и воплощение их в музыке, где одни и те же стихи могут быть трактованы и как песня в народном духе, и как декламационный монолог²⁵.

Наиболее яркий и наиболее четко отграниченный от смежных явлений тип монолога мы найдем в произведениях, представляющих собой художественную интерпретацию *размышления*. Именно в таких стихах, положенных на музыку, кристаллизуются и признаки монологической мелодии.

Но сначала следует выяснить, в каких свойствах поэтической формы выражается специфика монолога-размышления. Не перечисляя всех, остановимся лишь на наиболее важных для дальнейшего музыкального анализа.

²⁵ Один из возможных примеров — стихотворение Лермонтова «Нет, не тебя так пылко я люблю» в романсе Н. Мясковского и в вокальном вальсе Н. Шишкина.

Монолог-размышление всегда внутренне диалектичен. Человек беседует сам с собой обычно не для того, чтобы сформулировать нечто вполне ему ясное, а для того, чтобы это «нечто» выяснить, чтобы найти ответ на тот или иной жизненный или отвлеченно-философский вопрос, требующий разрешения (классический пример — монолог Гамлета). Потому и в словесном выражении этой внутренней беседы, этой работы мысли часто занимает большое место вопросительная интонация, совсем, однако, иного типа, чем вопросительная интонация в диалоге. Эти вопросы, обращенные к самому себе и не требующие, разумеется, немедленного и точного ответа, близки к эмоциональным восклицаниям. Вместе с тем вопросы в монологической, медитативной речи не есть и так называемые риторические вопросы, сами в себе несущие ответ и, по существу, представляющие собой особую форму либо утверждения, либо отрицания.

Важную роль вопросительной интонации в монологах-медитациях можно уяснить на ряде примеров. Разумеется, и количественно, и качественно она различна у разных поэтов. Б. Эйхенбаум, считавший развертывание вопросительной интонации существенным фактором мелодизации стиха (не связывая этого с монологичностью), приводит в своей работе наибольшее число примеров из лирики Жуковского. Для лирики Пушкина эти приемы он не находит характерными²⁶. Раннюю элегию Пушкина «Слыхали ль вы» или предсмертные стихи Лермонтова в «Евгении Онегине» исследователь вполне убедительно характеризует как подражание стилю Жуковского или стилизацию его.

Однако и в творчестве Пушкина (при этом в годы полной зрелости поэта) мы можем найти примеры монолога-медитации со всеми характерными интонационно-синтаксическими фигурами.

Таковы, например, стансы «Брожу ли я вдоль улиц шумных». Размышление о кратковременности бытия, о смерти, застающей человека врасплох, реализуется в виде вопросов, остающихся без ответа:

И где мне смерть пошлет судьбина?
В бою ли, в странствии, в волнах?
Или соседняя долина
Мой примет охладелый прах?

²⁶ Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 395.

Другой пример — «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы». Пронизывающее их чувство неясной тревоги тоже выливается в вопросах, обращенных в ночной мрак, в никуда:

Жизни мышья беготня...
Что тревожишь ты меня?
Что ты значишь, скучный шопот?
Укоризна, или ропот
Мной утраченного дня?
От меня чего ты хочешь?
Ты зовешь или пророчишь?

Очень характерна вопросительная интонация для некоторых медитативных стихотворений Тютчева (например, «О чем ты воешь, ветр ночной?»). Но может быть, самым ярким примером концентрации медитативных вопросов является стихотворение Лермонтова «И скучно, и грустно». В нем развернута целая система вопросов и восклицаний:

Желанья... что пользы напрасно и вечно желать?
Любить — но кого же?
В себя ли заглянешь?
Что страсти?

И завершается весь этот разговор с самим собой безнадежным выводом:

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем
Такая пустая и глупая шутка!

Мы остановились подробно на вопросительной интонации в монологе потому, что она особенно рельефно выявляет *диалектику* этой формы. В этом приеме раскрывается сущность монолога как разговора с самим собой (а иной раз — и спора).

Это не значит, что такая форма является единственной. Существуют монологи и в драме, и в лирике, где выражен уже как бы итог, конечный результат размышлений. Один из очень выразительных примеров — стихотворение Пушкина «Я вас любил», да и некоторые другие. И все же рассмотренный нами выше тип монолога-размышления весьма характерен для этого рода лирики.

Обращаясь к интонационным особенностям монологической речи в *музыке*, мы а priori можем предположить, что поэтический текст, в котором так важна роль определенных интонаций, должен иметь и соответствующее музыкальное выражение. И действительно, мелодический тип монолога-размышления, при всех национальных, исторических и индивидуальных различиях отдельных его образцов, обладает рядом устойчивых признаков. Как это ни парадоксально, музыка, передающая *внутреннюю речь*, внутреннее движение мысли и чувства, оказывается в большей мере насыщена интонациями, имеющими специфически речевую характерность, чем музыка, передающая реальную, физически звучащую речь (повествование, диалог и т. п.).

Напомним еще раз, что для речевой мелодики — специфично свободное интонирование, не укладывающееся в рамки музыкального строя. Поэтому композиторы, желая перевести его на язык «речи в точных интервалах», обычно применяют интервалы диссонирующие, то есть как раз «наименее точные», обладающие наиболее широкой зоной допустимых отклонений от акустически точного их интонирования. С этим связано общее слуховое впечатление неопределенности, что и сближает диссонирующие интервалы с интервалами *речевой* мелодии.

Утверждение, что монологическая речь в музыке насыщена специфически речевыми интонациями больше, чем другие типы речи, поначалу кажется парадоксальным. Однако одно из объяснений можно найти в обычной для монолога-размышления сосредоточенной, замедленной манере произнесения, в большей весомости каждого отдельного слова, а значит — и каждой отдельной интонации. Отсюда, в частности, и особая роль *пауз* в музыкальной интерпретации монологической речи.

Отмеченные выше особенности можно продемонстрировать на целом ряде примеров монолога, как в оперной, так и в камерной музыке. В. Конен, например, характеризуя образы скорби в ранней итальянской опере, отмечает распространенность в них названных нами выше интонаций (правда, не связывая этого с речевыми истоками) ²⁷.

²⁷ Конен В. Театр и симфония, с. 116.

Не углубляясь особенно далеко в глубь веков, сравним несколько особенно ярких монологов-медитаций в оперной, а также в камерной музыке конца XVIII и XIX века. Предварительно заметим, что не во всех выбранных нами примерах одинаково четко выражены *все* признаки монологической речи — поэтической и музыкальной.

Поэтому сформулируем вначале пункты «анкеты», подобно тому как это делалось при анализе других типов мелодики в их связях с речевыми прообразами. Наиболее важным представляется нам ответ на следующие вопросы:

1. Эмоциональные вопросы и восклицания в поэтическом тексте (есть, нет).

2. Специфически речевые интонации в мелодике (есть, нет), их цифровая характеристика.

3. Тип развития: а) повторение,
b) варьирование,
c) секвенция,
d) развитие,
e) «Инкрустирование».

4. Неинтонационные признаки монологической мелодии (минорный лад, паузы, смены темпа и динамики и т. п.).

Особое место среди выбранных нами произведений занимает ария Памины из «Волшебной флейты» Моцарта и романс Глинки «Сомнение». Каждое из них явилось и обобщением предшествовавших, в том же направлении действовавших опытов, и своего рода образцов, эталоном для последующих. По верному замечанию советского исследователя, ария-жалоба Памины «завершает исторический путь оперных образов скорби, зародившихся за два века до того в первых музыкальных драмах флорентинцев»²⁸. Автор цитируемой книги считает самой характерной чертой арии — нисходящее поступенное движение. Но как ни важен этот признак (а в нем «секрет» кантиленности этой арии!), не менее характерны, с нашей точки зрения, и мотивы, основанные на специфически речевом интервале уменьшенной квинты, появляющемся на скорбных возгласах героини оперы:

²⁸ Конен В. Театр и симфония, с. 139,

Таблица 3

Название произведения	Эмоциональные вопросы и вопросы в тексте		Специфич. речевые интонации, их характеристика		Тип их развития					Неинтонационные признаки монологической мелодии	
	есть	нет	есть	нет	повторение	наращивание	скачки	развитие	«инкрустирование»		
1. Моцарт. Ария Памяны из оперы «Волшебная флейта»	+		ум. 5					+	+	Минорный лад, паузы Минорный лад, паузы Минорный лад, форшлаг-морденты эмоционально-речевого типа Минорный лад, паузы	
2. Бетховен. «Sehnsucht»	+		ум. 7						+		
3. Шуберт. «Седины»	+		ум. 5		++						
4. Глинка. «Сомнение»	+		ум. 5				+	+			
5. Даргомыжский. «И скучно и грустно»	+		ум. 4				+			Минорный лад, паузы	
6. Его же. «Мне грустно»		+	ум. 5							Минорный лад, паузы	
7. Рахманинов. «Отрывок из Мюссе»	+		ум. 4							Минорный лад, паузы, смена темпа и динамики	
8. Его же. «Христос воскрес»		+	ум. 4 М. 7						+	То же	

Andante



Эта же интонация (и даже в тождественном звуковысотном выражении) относится к характернейшим элементам песни Бетховена «Nur wer die Sehnsucht kennt». Как известно, композитор создал четыре варианта мелодии на эти стихи Гёте. И именно для последнего варианта, наиболее точно передающего развитие поэтической мысли, характерна интонация уменьшенной квинты.

Отголоски жалоб Памины слышатся в немецкой и австрийской лирике очень долго. При этом все отчетливее выступает, с одной стороны, речевая природа интонации, а с другой стороны, усиливается значение других элементов: гармонии, инструментальной фактуры. Эту линию скорбных монологов можно продлить через песни Шуберта («Атлас», «Седины» и другие), Шумана («Во сне я горько плакал», «Я не сержусь») вплоть до «Одиночества» Гуго Вольфа.

В русской музыке первым ярким образцом монолога-медитации можно считать «Сомнение» Глинки. Как и моцартовская ария Памины, романс Глинки сочетает в себе плавность кантилены и речевую выразительность. «Речевые» интонации подчеркнуты, выделены уже в самом стихе — двухстопный амфибрахий, разорванный резкой цезурой, ярко выделяется на фоне плавных трехстопных амфибрахийев:

Уймётся, волнения страсти,
Засни, безнадежное сердце!
Я плачу,
я стражду,
Душа истомилась в разлуке...

В мелодии Глинки на эти ритмически выделенные слова приходятся наиболее «заметные» интонации:

Andante mosso



В дальнейшем взволнованность этих возгласов все возрастает, «размах» их увеличивается от уменьшенной квинты до уменьшенной септимы и, наконец, октавы. Середина романса («Напрасно надежда мне счастье галает») построена на развитии цитированного мотива в обращении²⁹.

Значение глинкинского романса — не только в отборе выразительных интонаций, но прежде всего в том, что в нем найден особый тип мелодии: напевной и вместе с тем «говорящей», органично слитой со словом. Такой тип мелодики стал типичным для русских элегий, являющихся, в сущности, разновидностью монолога-медитации. Дальнейшее развитие того же типа мелодии и того же вокального жанра мы находим в творчестве Даргомыжского в его романсах-элегиях: «Я вас любил» на слова Пушкина и особенно в двух лермонтовских — «И скучно, и грустно» и «Мне грустно».

Об интонационных особенностях стихотворения «И скучно, и грустно» уже говорилось выше. Они не только очень точно отражены в мелодии, насыщенной выразительными речевыми интонациями, но даже и усилены. Отметим, например, нарастание вопросительной интонации в строке, которая у Лермонтова читается так:

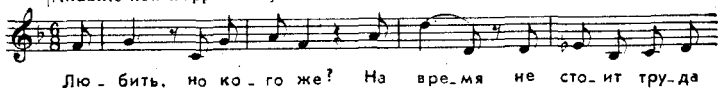
Любить — но кого же? — на время не стоит труда,

и которую Даргомыжский прочел по-своему:

Любить? Но кого жс? На время? Не стоит труда...

32

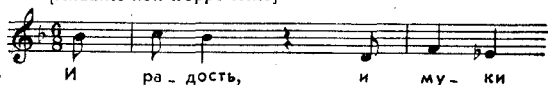
[Andante non troppo lento]



Мы найдем здесь и «сопоставительную» интонацию, подчеркивающую смысловой контраст — различием звуковысотного уровня:

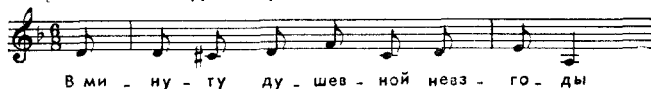
²⁹ Л. Мазель справедливо считает развитие средней части романса близким по типу к серединам-разработкам инструментальных пьес. Заметим, что это не единственный пример способности музыкально-речевой интонации развиваться по принципам, характерным для инструментальной музыки (см.: О мелодии, с. 244).

[Andante non troppo lento]



Выразительность интонаций усугубляется паузами в вокальной партии, очень хорошо передающими особенности речи, обращенной к самому себе, «мыслей вслух». Установка на выразительность отдельных фраз, зачастую даже отдельных слов — здесь совершенно ясна. В то же время отдельные, «особливые» фразы романса как бы скрепляются мелодическими формулами, характерными для бытового романса. Но и в них, при всей их традиционности, надо отметить известную окрашенность специфически речевыми интонациями. Так, в цитируемой ниже фразе сглаженно, но все-таки достаточно явно звучит интервал уменьшенной квинты:

[Andante non troppo lento]



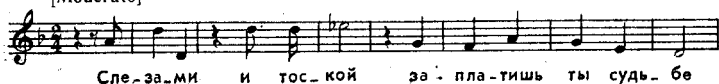
В романсе «Мне грустно» начальная, «заглавная» интонация — это уменьшенная квинта. А вся мелодия — не менее высокий образец синтеза кантилены и декламационности, чем «Сомнение» Глинки.

Начавшись плавной кантиленой, как бы изливающейся из музыкально-речевой интонации, мелодия все более и более наполняется речевой выразительностью. Все сильнее начинает действовать та установка на выразительность отдельного слова, которую мы отмечали выше, говоря о романсе «И скучно, и грустно». Широкие мелодические ходы (септима, октава), паузы, иной раз разделяющие слова, синтаксически неразрывные (например, так: «коварное... гоненье»), как бы раздвигают границы монолога-медитации, придавая ему некоторый оттенок ораторского пафоса. Кульминация романса приходится на слова:

Слезам и тоской заплатишь ты судьбе.

Отмеченные выше приемы — широта интонации, внесинтаксические паузы — здесь применены наиболее отчетливо, даже гиперболизированно:

[Moderato]



Необходимо отметить, однако, что очень яркие музыкальные признаки монологичности в данном случае не имеют *непосредственной* опоры в поэтическом тексте. В отличие от стихотворения «И скучно, и грустно» здесь нет ни вопросов, ни восклицаний, никаких внешних признаков «диалога с самим собой». Но музыкально-жанровое решение двух лермонтовских стихотворений близко. Продиктовано оно не частностями, а общим характером поэтической речи, и в данном случае представляющей собой монолог-размышление, хотя и иного, «результативного» типа, в большей мере подчиненного законам мысли, нежели чувства.

Несмотря на то что в современной драматургии форма монолога-медитации используется крайне редко, в музыке она продолжает жить как в опере, так и в камерных жанрах. Камерно-вокальная музыка советских композиторов (самых разных: от Шапорина до Свиридова) может дать ряд превосходных примеров монолога, в большинстве случаев — на слова поэтов-классиков.

Остановимся на одном произведении, которое, с нашей точки зрения, может служить хорошим примером использования речевых интонаций в *кантилене*. Это «Сонет» Шостаковича. Слова шестьдесят шестого шекспировского сонета являют собой очень чистый тип монолога. Так же воспринимается и музыка, хотя никакой подчеркнутой декламационности здесь нет. Наоборот, в цикле на слова английских поэтов это самое певучее, самое законченное и ясное по структуре и гармонии произведение. Настолько певучее, что оно, казалось бы, опровергает положение о преобладании речевых интонаций в монологической мелодике. Но при явной диатонике, при опоре и на широкие, «открытые» интонации (сексту, октаву) внимательное вслушивание обнаруживает, что мелодия эта насыщена специфически речевыми интонациями, что в ней, в частности, очень велика роль уменьшенной квинты. Интервал этот появляется не как непосредственный мелодический ход, а как *граница мотива*, при этом мотива характерного, неоднократно повторяющегося:



И до - ве - рять, и по - па - дать впро - сак,

Применяется здесь и типичный для современной музыки метод гармонизации устойчивых звуков мелодии — диссонирующими аккордами, как бы вносящими в кантилену элемент *речевой* неустойчивости, ставшей «знаком» речевой выразительности³⁰. Все это и делает мелодию «Сонета» «говорящей мелодией».

Третья общественная функция речи — *функция воздействия*, формирующая так называемую «побудительную речь», имеет наиболее разнообразное и широкое интонационное выражение. Она ясно отличима, но не отделена резко от двух других функций и имеет с ними довольно широкую пограничную зону. Можно даже сказать, что функция воздействия проникает и в повествовательную, и в диалогическую речь. И рассказчик, и участники диалога говорят обычно с целью убедить слушателя или собеседника, а это значит, что и речь повествователя, и речь каждого из участников диалога (вспомним цитированную выше формулировку Белинского!) включает в себя, помимо функции сообщения или общения, еще функцию воздействия.

Функция воздействия может быть выражена в речи весьма разнообразно в зависимости от активности воздействия и его «адреса». Воздействие может быть просьбой и настоятельным требованием, любовным призывом и воинским кличем. Все это влияет на тип интонационной структуры и позволяет отличать на слух, например, просьбу от требования даже тогда, когда и то и другое произносится на языке, непонятном слушателю.

Отсюда множественность художественных отражений побудительной речи как в словесном искусстве, так и в музыке. Истоки их уходят в глубокую древность. В самых архаических жанрах фольклора, в самых ранних

³⁰ См. об этом: Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина). — В кн.: Поэзия и музыка, с. 145.

формах профессионального музыкально-поэтического искусства мы найдем отражение речевой функции воздействия. Она очень ярко проявляется, например, в жанрах, рожденных верой в магическую силу слова-напева: заклинаниях, заговорах, молитвах, получивших затем «вторичную жизнь» в литературе и в музыке уже в виде стилизации. Сюда же относится и почти безграничная область лирики, на тысячи ладов варьирующей любовные призывы, и тоже очень большая область речевых и музыкальных жанров «массового» воздействия: от церковной проповеди до агитационной речи полководца или трибуна, от застольных «компанейских» песен до массовых революционных песен и гимнов.

Если учесть еще то, что каждый из названных жанров представлен в искусстве и в своем прямом виде, и в виде многочисленных позднейших стилизаций, станет ясно, с каким бесконечным многообразием художественных явлений мы должны встретиться, пытаясь проследить пути отражения в музыкально-поэтическом искусстве особенностей побудительной речи. Тем интереснее выяснить, имеются ли в этом многообразии форм и жанров некие общие черты, выражающие именно специфику функции воздействия.

Если обратиться к интонациям речи, то нельзя не заметить того, что интонации побудительной речи (иначе называемые *волевыми* интонациями³¹) обладают свойствами, в наибольшей степени приближающими их к интонациям музыкальным. Путем эксперимента доказано, что они наиболее длительны по среднему времени (наиболее «распевны»), что самые яркие из них — повеления, предупреждения, угрозы — наиболее контрастны по отношению к среднему тону (дают наибольшие, самые заметные звуковысотные отклонения от него). Это делает волевые интонации наиболее легко воспринимаемыми и узнаваемыми³². По мнению В. Артемова, проводившего упомянутый эксперимент, среди волевых интонаций наименее контрастна интонация поучения, наиболее контрастна — угрозы. Автор выделяет еще одну характерную

³¹ Существует иной, не связанный с общественными речевыми функциями принцип классификации: интонации делятся на логические, волевые, эмоциональные.

³² Артемов В. А. К вопросу об интонации русского языка. — В кн.: Экспериментальная фонетика и психология речи. М., 1953, с. 15—25.

черту волевых интонаций: «конечное понижение основного тона»³³.

Следует учесть, что в условиях эксперимента, для того чтобы изолировать интонацию от других элементов выражения эмоции, для произнесения было выбрано только *одно* слово, нейтральное в смысловом отношении и взятое вне контекста. Но в любой конкретной речевой ситуации невозможно (да и не нужно!) отвлекаться от смысловой стороны, от лексики, от речевого ритма и других факторов, взаимодействующих с интонацией в узком смысле слова. Поэтому живая речь гораздо богаче интонационными оттенками, чем это может выявить эксперимент, необходимым условием которого является ограничение материала по тому или иному принципу.

В области музыкальной интонации количество признаков, определяющих характер, еще более возрастает: здесь необходимо учитывать и ладотональное значение интонации, и ритм, и другие факторы. При этом, однако, волевые интонации или «интонации воздействия» легко узнаваемы и в музыке. Это, во всяком случае, относится к интонациям зова, обращения, просьбы, повеления.

Интонации обращения лежат в основе мелодики ряда народных песен, например тех, которые Б. Асафьев приводит в качестве примеров первых трех «фаз» музыкальной интонации, еще в значительной мере формируемых речью. Таковы песни, помещенные в его книге «Речевая интонация» под № 35, 36, 46:

37a

Allegretto



Вий - ди, вий - ди, со - неч - ко, там пип ко - сить,
на по - по - ве по - леч - ко, бо - га про - сить.



а всі дзво - ни дзво - нять, со - неч - ка до - жи - да - ють.
хма - ру раз - би - ва - ють,

37b

Moderato



Со - неч - ко, со - неч - ко виг - лянь у ви - ко - неч - ко

³³ Артемов В. А. К вопросу об интонации русского языка.— В кн.: Экспериментальная фонетика и психология речи, с. 36.

Allegro



Во всех приведенных выше мелодиях мы находим «конечное понижение основного тона», но его выражение в точных интервалах меняется в зависимости от эмоционального характера зова или просьбы. Различие заметно, например, если сравнить первые две мелодии с третьей. Песни «Выйди, выйди, сонечко» и «Сонечко, сонечко» мало отличаются по типу мелодии от песен-прибауток. Их диапазон узок: всего лишь большая секунда (исключение — широко распетая концовка в первой песне). Очень несложен и ритм. И все же интонация обращения в них ясно различима, хотя реализуется она в большей мере средствами ритма, чем собственно интонационными. Первый слог слова «сонечко» (в примере 14а) выделен среди других сильной долей и вдвое большей длительностью. Обратим внимание на то, что ни в словах «там піп косит, бога просит», ни в следующих («а всі дзвони дзвонят») при тождественном звуковысотном выражении нет отмеченной нами выше характерной «зовущей» ритмоинтонации, поскольку там нет и обращения «сонечко». Зато в концовке это слово неожиданно широко распеваётся и интонация обращения гиперболизируется.

Гораздо отчетливее выражена интонация обращения в песне «Ивасику, колесику». Она принимает несколько иной характер, не столько просто обращения, сколько именно зова. Ярче выражено понижение, ярче подчеркнута сильная доля и крупная длительность. Здесь имеет значение трехдольность метра: в сочетании с группой из двух восьмых четверть ощущается не столь «крупной»,

34

как в сочетании с одной восьмой



Так обстоит дело в самых простых образцах фольклора. В музыке профессиональной, конечно, мы встречаемся с гораздо большим разнообразием факторов,

³⁴ Ритмическое растягивание второго слога фольклористы считают признаком «интонации зова», характерных для весенних «закличек», призывов весны. См. об этом в кн.: Попова Т. Русское народное творчество, вып. 1. М., 1955, с. 57.

создающих впечатление той или иной разновидности побудительной речи.

Для того чтобы выявить характерные признаки музыкального отражения речевой функции воздействия, постараемся рассмотреть некоторые наиболее характерные музыкальные примеры, сгруппировав их по аналогии с названными выше речевыми и музыкальными жанрами: заклинанием, молитвой, призывом и жанрами «массового» воздействия. Для выяснения основных вопросов поставим их, как это делалось и в предыдущих разделах, в виде своего рода «анкеты» и затем сведем результаты наблюдений в таблицы.

Вопросы эти таковы:

1. Интонационная формула, соответствующая «зову», «обращению», «повелению» и т. п. (есть, нет).

2. Связь ее со словом (постоянная, непостоянная, отсутствует).

3. Метод развития интонационной формулы:

а) повторение

б) варьирование

с) секвенция

д) развитие

е) «инкрустирование»³⁵.

4. Неинтонационные признаки данного жанра (ритмические, тембровые, структурные и т. п.).

Почему из многих возможных признаков мы выделяем названные выше? Вопрос об использовании интонационной формулы, типической для побудительной речи, о связи ее со словом — центральный для постановки общей проблемы «интонационного словаря» вокальной мелодии. Не менее важен вопрос о методе развития, о том, *как именно* из музыкально-речевых интонаций рождается качественно новое явление — мелодия. И наконец, нельзя упускать из виду и вопрос об иных признаках, не связанных непосредственно с речью, но неотделимых от всего комплекса, образующего тот или иной музыкальный жанр, происходящий от речевого прообраза.

Анализ отдельных примеров мы начнем с группы произведений, представляющих собой модификации

³⁵ Под этим определением условимся понимать использование интонационной формулы не в качестве основного тематического элемента, а в качестве элемента проходящего, эпизодического, как бы «инкрустируемого» в инотематическую ткань.

древнейших, «магических» жанров и наиболее непосредственно отражающих функцию воздействия. Это заговоры и заклинания, корни которых уходят в глубь веков, а стилизации встречаются даже и в современном искусстве.

Специфика жанра заклинания как художественного выражения речевой функции воздействия (обращенного к силам природы, мистическим силам, духам умерших и т. п.) сказывается на их лексике — словесной и музыкальной, на структуре и принципах развития. Отметим, что наряду с характерными интонациями здесь особенно важную роль играют неинтонационные признаки жанра, например передающие таинственность обстановки, необычность ситуации. В музыкальной структуре этих произведений получает особый смысл такой простейший прием, как повторность. Многократное повторение магической словесной формулы — один из характерных, идущих из глуби веков признаков народных заговоров³⁶. Не отсюда ли издавна применяемый, например, в оперных «заклинаниях» прием завораживающего *ostinato*, а также наиболее острые для своего времени гармонические средства, тоже подчиненные задаче воплощения необычности, фантастичности ситуации?

Но, разумеется, интонационные средства тоже выполняют важную функцию. Интонация обращения почти повсеместно присутствует как важный тематический элемент, волевой, повелительный ее характер подчеркивается самыми разнообразными средствами, чаще всего — широтой интервала, резким акцентом, а иногда и тем и другим. Иногда акцент «эмансипируется» от повелительной интонации, как бы символизируя магический жест. Любопытный и очень ранний пример такой эмансипации акцента-жеста находим в заклинании из оперы Кавалли «Дидона», где, по определению М. Иванова-Борецкого, «каждый седьмой такт с глухим ударом *ba-so sforzato* как бы подчеркивает волю заклинателя»³⁷. А через двести лет — тот же прием мы встречаем в

³⁶ С точки зрения поэтики фольклора — известное стихотворение К. Симонова «Жди меня» не что иное, как заговор. И не только потому, что верности подруги приписывается магическая сила, но и потому, что оно построено на «заклинающих» повторах слов: «Жди меня!».

³⁷ Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия, вып 2. М., 1936, с. 31.

«Заклинании огня» из «Валькирии» Вагнера, где Вотан, обращаясь к Логе, трижды ударяет о землю копьем:

38

Con moto moderato

(Первый удар)

Lo - ge!

This musical score is for the first strike of the hammer. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line has a long rest followed by the lyrics 'Lo - ge!'. The piano accompaniment consists of a series of eighth-note chords in the right hand and a more active eighth-note melody in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

(Второй)

(Третий)

Lo - ge! hie her!

This musical score covers the second and third strikes of the hammer. The vocal line has a long rest followed by the lyrics 'Lo - ge! hie her!'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, featuring eighth-note chords and a more active eighth-note melody in the left hand. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

В оркестровом лейтмотиве Кашеевны из оперы Римского-Корсакова «Кашей Бессмертный» мы находим сочетание широкого (октавного) взлета мелодии с резким акцентом, подчеркнутым ямбическим ритмом. Вокально-речевое выражение этот мотив получает на словах *обращения* к мечу: «Смелей, мой меч!»:

39

[Allegro moderato]

Сме - лей мой меч!

p *cresc.* *f*

This musical score is for the 'Smaller, my sword!' motif. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staves. The vocal line has a long rest followed by the lyrics 'Сме - лей мой меч!'. The piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and ends with a forte (*f*) dynamic. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C).

Примером высокохудожественной трактовки жанровых особенностей заклинания, очень тесно связанных

с закономерностями речевой функции воздействия, может служить «гадание Марфы» из музыкальной драмы Мусоргского «Хованщина».

Почти все обращения к «силам потайным» пронизаны интонациями повеления, чередующимися с мягкими «завораживающими» интонациями, создающими ощущение зыбкости, неопределенности, таинственности. И по контрасту возгласы Марфы звучат особенно твердо и повелительно:

40

Andante

Си - лы по - тай - ны - е, си - лы ве - ли - ки - е

ду - ши от - быв - ши - е в мир не - ве - до - мой, к вам взы - ва - ю!

Любопытным примером устойчивости жанра может служить романс Римского-Корсакова «Заклинание». В стихотворении Пушкина такие образы, как «камни гробовые», «тихие могилы», да и самый сюжет, являющийся, конечно, лишь элементами поэтической метафоры, суть которой заключается в утверждении бессмертия любви. Композитор же, наоборот, «сгущает» романтические образы и строит все произведение на повторении глухих «ударов» в партии фортепиано, придающих «заклинательный» характер всем обращениям к умершей возлюбленной:

Andante lugubre



Ничего похожего мы не найдем в известном романсе Шапорина на те же стихи, где жанровые признаки заклинания совершенно отброшены и, напротив, очень ясно выражен образ *призыва*.

Если мы сравним несколько очень различных произведений, относящихся к рассмотренному выше жанру — начиная от оперных сцен, прямо изображающих заклинание, ворожбу, до таких, в которых заклинание является лишь художественной метафорой, мы сможем выделить некоторые общие черты.

На странице 118 ответы на поставленные выше вопросы сведены в таблицу, где представлены характерные интонационные и неинтонационные признаки жанра и отмечено интервальное выражение типической для каждого произведения интонационной формулы. Для этого мы применяем обычное цифровое обозначение интервалов с указанием направления: знаком + для восходящего мелодического шага, знаком — для нисходящего. В графу «повторение» мы относим не только случаи постоянного, оstinатного повторения, но и повторения репризного и — вообще — любого повторения формулы в неизменном виде.

Из приведенной выше таблицы ясно, что характер таинственности, волшебства передается не только интонационными средствами, но и средствами гармонии, ритма, фактуры, особенностями музыкального развития (например, использованием *ostinato*).

Что касается собственно интонационной стороны, то почти во всех рассмотренных выше случаях мы встречаем яркие интонационные формулы «зова» или «повеления», обычно включенные в интонационно сдержанную мелодию и потому особенно заметно выделяющиеся на ее фоне. Эти интонационные формулы отличаются, во-первых, *широтой* диапазона, а во-вторых, *простотой* акустической характеристики. Чаще всего это — октава или квинта.

Объяснить это можно связью с древнейшей фольклорной традицией, существующей у многих народов, с *песнями-зовами*, вроде распространенных в Белоруссии и на Украине песенных «гуканий». Каждая строфа такой песни завершается возгласом «гу!». Возглас этот начинается значительно выше конечного тона напева и заканчивается глиссандирующим понижением на квинту или октаву³⁸. Конечно, и эти древнейшие магические заклинания связаны, в свою очередь, с еще более древними и простыми звуковыми сигналами: ауканьем, пастушескими призывами стада и т. п. Отсюда и характерные интервально-акустические особенности. Эти связи могут служить убедительным доказательством необыкновенной живучести древнейших праинтонаций и постепенного наполнения их все более сложным жизненным и художественным содержанием.

Другой жанр, связанный с речевой функцией воздействия, а именно *молитва*, казалось бы, должен быть близок заклинанию, ибо тоже связан с верой в магию слова. Но и речевое и музыкальное его воплощение никак на заклинание не похоже. Ни сами молитвенные песнопения, ни стилизации их в оперной и ораториальной музыке не носят таинственного, завораживающего характера. Этому противодействует как традиционность, повседневная повторяемость обряда, так и коллективность его.

Как в западной, так и в восточной церкви существуют обязательные разделы литургии (литания, ектения), целиком построенные на просьбах, по очереди возглашаемых клириком и хором. Но даже в этих специальных разделах интонации просьбы звучат сглаженно, нивелированно, в особенности — в ритмическом отношении. В традиционных обиходных напевах речевое начало ощущается больше, в позднейших композиторских — меньше. Приведем традиционный хоровой возглас из православной ектении:



³⁸ См. об этом в кн.: Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, вып. 1, с. 57.

Строгость и сдержанность выражения чувства и связанные с этим выравненность ритма, постепенность движения, вообще присущие культовому пению и западной и восточной церкви, способствуют сглаживанию выразительных интонаций речевого происхождения. Это сказывается даже в оперных и ораториальных отражениях жанра молитвы, где на первый план выходят *общие* признаки культовой музыки, а не конкретные особенности молитвы-просьбы.

Так, например, в мелодии молитвы Зорастро из «Волшебной флейты» Моцарта («О вы, Изиды и Озирис!») вовсе не ощущаются интонации просьбы, весь этот эпизод выдержан в строгом, хоральном складе, исключаяющем всякое открытое выражение эмоций.

(Весьма примечательным исключением является «Agnus Dei» из «Реквиема» Верди, где сочетается очень большая точность стилизации старинной католической музыки с интонационно-речевой выразительностью. И обращение к «Агнцу» и слово *misere* основаны именно на *речевых* интонациях.)

43

Andantino



Едва ли можно назвать какую-либо другую область музыкально-поэтического искусства, представленную столь же многообразными явлениями, как любовная лирика. Начиная с античных ее образцов и до наших дней на все лады варьируется «вечная тема» любви. Но и в этом, казалось бы, безграничном многообразии можно выделить некоторые устойчивые жанрово-тематические группы. Среди них — жанр песни — любовного призыва, существовавший и в фольклоре, и в творчестве поэтов и композиторов самых различных стран и времен.

Как ни разнообразны эти произведения, в них все же можно отметить некоторые характерные, интонационные особенности. Можно сказать а priori, что вряд ли

мы встретим в какой-нибудь песне-призыве фанфарные мелодические ходы или пунктирный ритм. И наоборот, скользящее по хроматическому звукоряду мелодическое движение (главным образом, нисходящее) встречается очень часто. Романтические «интонации томления» потому и получили такое широкое распространение, что они опираются на вполне реалистическую интонационно-речевую и психологическую основу, сочетая в себе элементы возгласа-призыва, интонаций просьбы, интонаций боли и страдания. Поэтому мы можем уловить родство между такими, чрезвычайно различными и по оттенкам выражения эмоции, и по стилистике — композиторскому «почерку» образами любовного призыва: мистическим экстазом Изольды, чувственными вздохами Далилы, светлой печалью тающей Снегурочки:

442

Вагнер. «Тристан и Изольда»

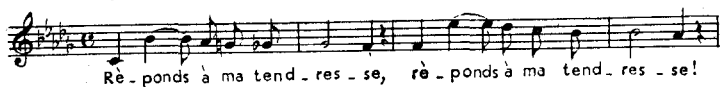
Etwas bewegter



446

Сен-Санс. «Самсон и Далила»

Un poco più lento



448

Римский-Корсаков. «Снегурочка»

Larghetto



Попробуем выявить и в этой сфере «интонаций воздействия» некоторые общие черты. Для удобства сравнения выберем несколько произведений, в которых слова призыва не «рассредоточены» во всем тексте, а имеют более или менее локальное и однотипное лексическое выражение («приди ко мне», «я жду тебя» и т. п.). Этому условию удовлетворяют несколько романсов русских композиторов, приведенные на с. 123. Таблица показывает результаты их сравнения по тем же «измерениям», какие применялись при сравнении «заклинаний»,

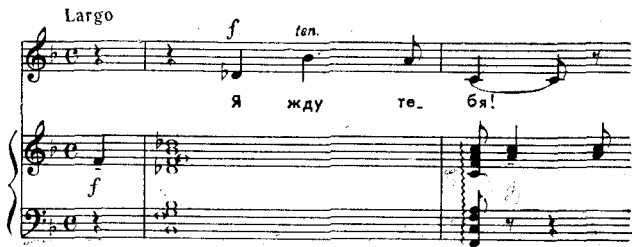
Название произведения	Интонационная форма				Связь со словом			Метод развития					Неинтонационные средства воплощения образа
	суть	нет	характеристики		постоян.	непостоян.	отсутств.	повторение	варьирование	скачки	развитие	«инкрустирование»	
1. Даргомыжский. «В крови горит огонь желанья»	+		+6			+					+		
2. Балакирев. «Песня рыбки»	+		+4			+						+	Изобразительная фактура
3. Его же. «Взошел на небо месяц ясный»	+		+7			+						+	
4. Его же. «Приди ко мне»	+		-3		+						+		Изобразительная фактура
5. Бородин. «Морская царевна»	+		-3 (+5)			+			+				Лейтгармония, диалогическое соотношение голоса и фортепиано
6. Римский-Корсаков. «В царство розы и вина»	+		+4		+						+		Динамическая структура с кульминацией в конце
7. Рахманинов. «Я жду тебя»	+		+6		+						+		

Из таблицы этой легко понять, что, в отличие от «заклинаний», музыкальное выражение «призыва любви» осуществляется преимущественно интонационными средствами. Неинтонационные признаки конкретизируют образ, придавая ему, например, восточный характер в романсе Римского-Корсакова или фантастический характер в романсе Бородина. Что же касается самой интонационной формулы, то она вполне индивидуальна в каждом отдельном произведении, несмотря на лексическую близость текста.

Гораздо больше общего обнаруживается в функциональном значении интонационной формулы «призыва», в музыкальной структуре *всего* произведения. «Инкрустирование» формулы в инотематическую ткань встречается лишь в двух случаях, простое повторение не встречается вовсе. Почти всегда интонационная формула, связанная со словами призыва, является *тематически значительным* элементом, определяющим развитие мелодии, а иногда и всей музыкальной ткани.

Замечательным примером весьма динамичного развития всего произведения из начальной интонации может служить романс Рахманинова «Я жду тебя». Интонация, связанная с начальными, заглавными словами, пронизывает собой первую, декламационную часть романса:

45



Чувство ожидания в ней как бы накапливается, чтобы излиться в пламенных призывах второй части и достигнуть кульминации в заключительном возгласе — почти крике, — где те же слова и та же интонация звучат октавой выше. На тематизме «призыва» основана и постлюдия.

Если в рахманиновском романсе музыкально-речевая интонация как бы симфонизируется, то в романсе Рим-

ского-Корсакова «В царстве розы и вина», где тоже всё произведение развивается из начального интонационного «тезиса», метод развития иной. Здесь мы встречаемся с очень тонким, ювелирным мелодическим *варьированием* простейших звуковых ячеек, получающих, благодаря этому, всякий раз новый оттенок выразительности.

Для нашей цели — интонационно-речевого анализа — романс Римского-Корсакова интересен уже тем, что в его тексте (газели Хафиза в переводе А. Фета) в качестве повторяющейся рифмы взято слово призыва «приди!»:

В царство розы и вина приди,
В эту рошу, царство сна — приди.
Утиши ты песнь тоски моей —
Камням эта песнь слышна, — приди.
Кротко слез моих уйми ручей —
Ими грудь моя полна, — приди.
Дай испить мне здесь, во мгле ветвей,
Кубок счастья до дна, — приди.
Чтоб любовь дотла моих костей
Не сожгла, — она сильна, — приди.³⁹
Но дождись, чтоб вечер стал темней;
Но тихонько и одна — приди.

Первая фраза романса, являющаяся своего рода «запевом», интонационным «тезисом», состоит из двух контрастных элементов. Для первого (элемент «а») характерна малосекундовая микроинтонация, для второго (элемент «b») — широкий октавный взлет. Первый связан с речевой интонацией мольбы, второй — с собственным призывом:

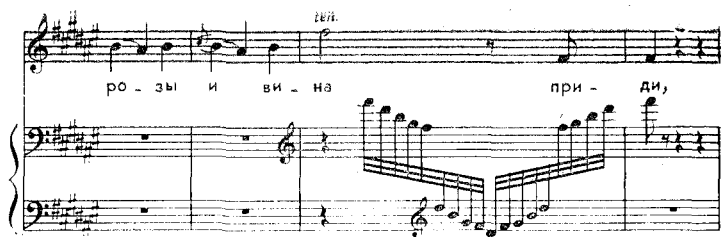
46

Andantino. Poco rubato



В цар.ство

³⁹ Это двустопное композицией не использовано.



В дальнейшем первый элемент разнообразно варьируется. На словах «приди, я жду!» мотив расширяется из трихорда в терции до трихорда в кварте. Далее тот же мотив широко распевается, превращаясь в довольно широкую (четырехтактную) мелодическую фразу. Но везде сохраняется первоначальный характерный признак: нисходящая малая секунда, всегда оказывающаяся на вершинной точке мелодической линии.

Романс «В царство розы и вина» может служить интересным примером того, как интонационные особенности, явно связанные с речевыми прообразами, оказываются вместе с тем окрашенными восточным колоритом, подчеркнутым, конечно, и другими средствами: например — пряной гармонией с широким использованием увеличенного трезвучия, некоторыми особенностями формы.

В данном случае все это обусловлено выбором поэтического текста («Из Хафиза»), но здесь отражены и некоторые более общие черты русской вокальной музыки XIX века, где образам любовного призыва нередко придавался восточный колорит. Это неслучайно, ибо именно на Востоке любовная лирика имеет чрезвычайно давнюю традицию (существует мнение, что рыцарский культ «Прекрасной дамы» тоже принесен с Востока). Отражение восточной любовной лирики в русской музыке, конечно, весьма опосредованное: образцом здесь явилась музыкальная характеристика Ратмира во второй опере Глинки. Отсюда берут начало не только оперные образы (Кончаковна, Шемаханская царица), но и некоторые восточные образы русского романса.

Все рассмотренные выше примеры относились к сфере индивидуализированного речевого воздействия. Другую обширную группу образуют жанры, обращенные к

широкой массовой аудитории, которые мы условимся называть жанрами «массового воздействия». В искусстве слова к ним принадлежат, как уже говорилось выше, и проповедь, и речь оратора на трибуне, и речь полководца перед войском. Все эти типы речи (подчеркнем: всегда *устной*) имеют давнюю традицию и разработанный еще в античности свод правил и приемов построения, а также и *произнесения*.

Основные принципы *интонационного* воздействия на слушателя ясны из повседневной практики и соответствуют основным же принципам структуры ораторской речи: интонация должна способствовать ясности расчленения мысли, должна помогать «держаться» внимание слушателя (отсюда обычное повышение тесситуры и усиление звучности к концу речи) и, наконец, должна выделять и подчеркивать наиболее важные фразы.

Разумеется, еще большую роль играет интонация в *музыкальных* жанрах «массового воздействия»: военных и революционных песнях и гимнах, усиливая агитационную направленность слова, объединяя и воодушевляя слушателей. Эти жанры рассчитаны не на пассивное восприятие, а на немедленное превращение слушателя в активного участника-певца. И не в связи ли с этим сложилась распространеннейшая форма массовой песен-гимна: запев, исполняемый одним или несколькими «корифеями», и припев, подхватываемый *всей* массой?

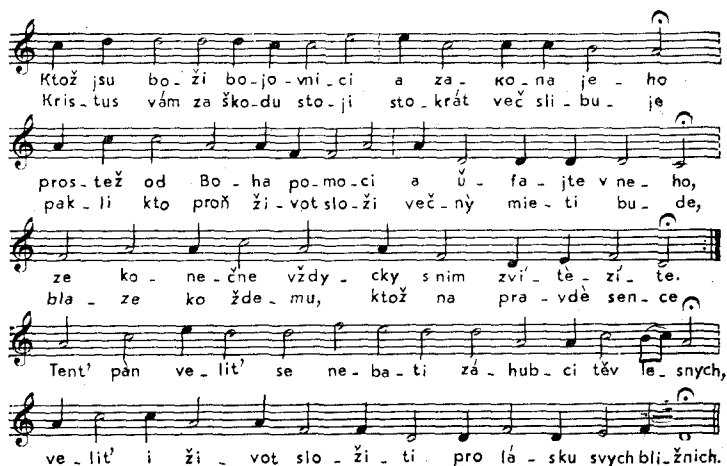
Основная направленность жанров «массового воздействия», направленность от *одного* (оратора, вождя, корифея) ко *всем* определяет не только общую структуру песни (запев — припев), но — самое главное — тип припева, в котором сосредоточены самые важные слова, самые характерные интонации. Припев, который должен объединить и повести вперед всю массу поющих, должен быть и самой простой, и самой яркой частью песни, припевом-*кульминацией*.

Такое распределение функций между запевом и припевом мы находим в очень давних образцах жанров «массового воздействия», например в известном гимне таборитов «Кто ж вы, божьи воины». Мелодия этой песни при самом общем знакомстве с ней поражает своей широтой и распевностью: в то время как мелодии и католических гимнов, и даже светских песен того времени большей частью ограничены пределами октавы, гимн таборитов разворачивается в диапазоне ундецимы, при-

чем наиболее широко и свободно именно в заключительной части строфы, выполняющей функцию припева ⁴⁰.

Не анализируя подробно структуру этого замечательного образца песенного жанра, отметим лишь некоторые особенности *мелодики* припева: ее широту и особую интонационную и ритмическую четкость, обусловленную повторностью небольших, легко запоминаемых мелодических ячеек, парным строением этой части песни, в отличие от запева, состоящего из *трех* фраз:

47



Ktož jsu bo-ží bo-jo-vní-ci a za-ko-na je - ho
Kris-tus vám za ško-du sto-ji sto-krát več sli-bu - je
pros-tež od Bo - ha po-mo-ci a ů - fa - jte v ne - ho,
pak - li kto proň ži - vot slo-ži več - ný mie - ti bu - de,
ze ko - ne - čne vždy - cky s nim zví - tě - zí - te.
bla - ze ko žde - mu, kdož na pra - vdě sen - ce
Tent' pán ve - lit' se ne - ba - ti zá - hub - ci tév le - snych,
ve - lit' i ži - vot slo - ži - ti pro lá - sku svých bli - žních.

Заметим к тому же, что именно на третью, заключительную часть приходится наиболее значительные слова и каждой строфы, и всей песни. Это отмечает Р. Якобсон, считающий, что искусное грамматическое строение текста хорала «дало поэту возможность смело осуществить гармонически связный, убедительный переход от вступительной духовной песни через воинствующую аргументацию второй, дидактической строфы к военным приказам и боевым кличам в заключительной части хорала» ⁴¹.

⁴⁰ Припева в точном смысле слова, то есть повторяющихся в каждой строфе слов, в гимне таборитов нет.

⁴¹ Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии. — В кн.: «Poetics — Poetyka» («Поэтика»). Warszawa, 1964, s. 410. Слова о «военных приказах» и «боевых кличах» не являются метафорой. Чешскими исследователями установлено, что текст гимна — поэтическая переработка воинского устава, действовавшего в войсках Яна Жижики.

Этому переходу помогает и логика развития самой мелодии, преодолевающей канонические рамки хоральности и превращающейся в подлинно массовый, боевой гимн.

Массовый гимн эпохи Великой французской революции — «Марсельеза» — также впитала в себя и лексику революционных листовок, и ораторские интонации призывов к борьбе за революционное отечество.

В первой, посвященной ритмике части нашего исследования мы подробно анализировали ритмические особенности «Марсельезы». Особенно подчеркивалось гибкое, органичное соединение двух противоположных ритмических начал: жанровости-маршевости и декламационности.

В мелодическом отношении «Марсельеза» Руже де Лиля являет собой ярчайший пример песни, устремленной к припеву-кульминации. То, что припев здесь именно — кульминация, абсолютно ясно для восприятия, но теоретически требует некоторого обоснования.

В звуковом отношении припев расположен в той же тесситуре, что и начало запева (если не считать вспомогательного звука *a* в последней фразе песни). Но кульминационное значение припева обусловлено не звуковысотным его положением, а тем, что он является итогом мелодического развития, причем гораздо более сложного, чем в обычных массовых песнях того времени (и даже времени более позднего).

Первые, призывные фразы песни служат ее основным мелодическим «тезисом». Подобно темам классических симфоний, этот тезис двусоставен: первому, фанфарному элементу, начинающемуся со звуков мажорного секстакорда, отвечает второй, наиболее характерной интонацией которого является ход $f - d - h - e$ с акцентом на f :

48

Temps de marche animée



Al-lons en-fants de la Pat-ri-e! Le jour de gloi-re es-tar-ri-ve!

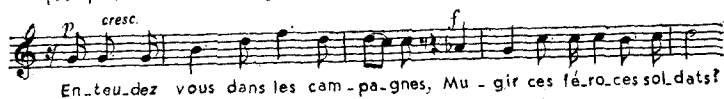
Верхняя граница мелодии очерчена, таким образом, в самом начале. Именно очерчена, но еще не достигнута, не завоевана. «Тезис» выдвинут, но еще не доказан. И далее начинается последовательное продвижение

к вершине и новое деклари́рование фанфарного мотива, теперь уже в нисходящем направлении (т. 9—10). Так кончается первая часть песни, завершающаяся половинной каденцией.

Вся средняя часть вырастает из второго элемента (в обращении), теперь ставшего *начальным* элементом. Здесь нет уже такой активности, призывности, речь принимает оттенок рассуждения, весьма чутко переданного в декламационной мелодии:

49

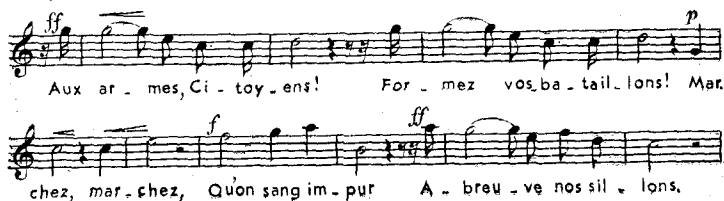
[Temps de marche animée]



И вновь — призыв, скорее даже приказ: «К оружию!». Мелодика третьей части, выполняющей функцию припева, в сущности, не содержит новых элементов, все они уже появлялись в первой части. Но если по отношению к первой части следовало говорить о фанфарности обобщенного, несколько инструментального типа, то теперь она подчинилась речевой стихии. Мелодические фразы распались на отдельные возгласы, структура речи определила структуру музыкальную и, с нашей точки зрения, обогатила ее. Так, по сравнению с обычной структурой песенной формы, в припеве можно отметить нарушение квадратности — «лишний» двутакт: 2, 2, 1, 1, 2, 2. Но именно этот «лишний» элемент (на словах «Qu'on sang impur») и переводит мелодию от коротких возгласов-выкриков снова к напевности, создавая при этом особое напряжение перед последней фразой:

50

[Temps de marche animée]



Насколько свободна и в то же время целостна и органична мелодия «Марсельезы», можно оценить,

И если продолжить аналогию цитированной выше работы А. Хохловкиной, то в песне Эйслера сказались уже не классические приемы ораторской речи (вспомним, что и Дантон и Сен-Жюст были юристами, а значит, ораторами-профессионалами), а скорее вся атмосфера рабочих митингов XX века, где *каждый* мог стать оратором. В свою очередь, и прием «обрыва» фразы стал традиционным и был подхвачен во множестве массовых песен.

К своеобразным жанровым разновидностям, отражающим функцию воздействия, относятся всевозможные застольные и другие «компанейские» песни, всегда содержащие элементы обращения, призыва, иногда традиционно-бытового, иногда наполненного общественным пафосом. Насколько по-разному может быть трактован жанр застольной песни, показывает простое перечисление наиболее знаменитых ее образцов. Сравним блистательное «brindizi» в «Травиате», демоническую застольную Яго в «Отелло», песню Глинки «Прощайте, добрые друзья», последнюю арию Германа в «Пиковой даме» и, наконец, песню Свиридова на слова Бернса «Всю землю тьмой заволокло». Но при ярко индивидуальном решении каждого из этих произведений, все же в них есть и некоторые черты общности: в ораторском тоне, в широких, броских призывных интонациях.

Такого же типа интонациями насыщена одна из лучших русских «компанейских» песен: дуэт К. Вильбоа «Моряки», ставший, благодаря великолепным стихам Языкова и удачно найденным ритму и мелодии, любимейшей песней демократического студенчества⁴³ и «моделью» для многих более поздних студенческих песен. И не отголоски ли старой, традиционной «компанейской» песенности слышны в одной из лучших советских песен — «Вечер на рейде» В. Соловьева-Седого? Как в «Моряках» Вильбоа тип мелодии, бесспорно, определяется не только общим характером стихов, но и «ключевой» фразой-призывом — «Смело, братья!», так и в песне Соловьева-Седого весь мелодический рисунок запева с его широкими, открытыми интонациями вырастает из речевой интонации начальных слов, из обращения: «Споемте, друзья...».

⁴³ По словам Д. И. Ульянова, В. И. Ленин очень любил слушать и сам пел с сестрой О. И. Ульяновой эту песню. См. об этом в кн.: Воспоминания о Владимире Ильиче Ленине, т. 1. М., 1968, с. 116.

Интонации обращения в песнях-призывах являются ключевыми, определяющими. При этом они часто объединяются с интонациями самого различного происхождения. Замечательный пример «сплава» весьма различного интонационного материала и подчинения его задаче воздействия — песня А. В. Александрова «Священная война».

Исследователи советской песни справедливо отмечают связь песни Александрова со старой революционной песней «Слушай, рабочий», в свою очередь являющейся вариантом популярного в свое время (предреволюционные годы) романса «Белой акации». Но существует и еще один исток: старинная русская подблюдная песня «Слава», интонации которой вошли во многие вокальные и инструментальные произведения русских композиторов, почти всегда — в качестве характерного элемента торжественно-героического образа. Они ясно слышны в припеве:

52

Не очень скоро. Сурово



Пусть я - рость благо - род - на - я Вски - па - ет как вол - на!

В песне Александрова — сохраняющей черты сходства с фольклорными прообразами — произведен строгий отбор интонаций, подчиненный эстетическим законам жанра. «Священная война» — это не просто песня-призыв, но именно воинский призыв, что и позволило этому произведению стать «музыкальной эмблемой Отечественной войны», по определению автора одной из первых — и лучших — статей об этой песне А. Рабиновича. Как и в песне «Слушай, рабочий», в «Священной войне» наибольшей силой воздействия обладает припев (в нем, кстати, и поэтом найдены наиболее яркие и точные слова).

Прямые или завуалированные связи с фольклором в русских революционных и военных песнях и в их вторичных отражениях в опере или оратории определили во многом их своеобразие. Если в музыке Запада песня-призыв — это почти всегда марш, то в аналогичной русской песенной традиции маршевость выражена не всегда и не так определенно. Зачастую она получает весьма своеобразное выражение, будучи связана с фольклор-

ными *трудовыми* песнями, в частности бурлацкими, исполнявшимися на ходу, «под ногу». Эти связи естественны, поскольку и в трудовой песне всегда имеются элементы призыва: возгласы, которые должны объединить и организовать коллективный труд. Видимо, эта призывность, обращенность к массе и послужила причиной того, что такая, например, песня, как «Дубинушка», в первоначальном тексте народного прообраза которой нет, в сущности, и намек на какую-либо революционность, стала мелодическим прототипом для целого ряда позднейших агитационных и обличительных песен⁴⁴.

Все проанализированные выше типы вокальной мелодики рассматривались нами в их связях с конкретными речевыми прообразами — типами речевых интонаций, обусловленными, в свою очередь, общественными функциями речи: функцией общения, сообщения и воздействия. Каждая из них, как мы убедились, широко отражается в художественной речи — словесной и музыкальной.

Различные «речевые жанры» имеют, как мы старались показать, вполне определенную интонационную характерность, находящую отклик в соответствующих им типах вокальной мелодики. При этом особенности речевого жанра взаимодействуют с законами жанра музыкального, и потому, например, признаки побудительной речи принимают совершенно различный облик в оперном «заклинании» и в массовой песне.

И все же в каждой группе музыкальных явлений, связанных с речевыми прообразами диалога, повествования, обращения, есть свой, определенный круг интонаций. И это представляется весьма существенным.

Но еще более важно выявить присущий каждой такой группе *тип развития* интонаций, который в ряде случаев даже более характерен, чем самый интонационный материал. Так, например, мы отмечали, что для музыкального повествования характерна сравнительная сжатость диапазона, равномерность цезур, делящих мелодию на отрезки, аналогичные «речевым тактам». Ритмика или выравнена (в стилизациях народно-эпических жанров), или предельно детализирована (в «лирических

⁴⁴ См. об этом в кн.: Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, вып. 2. Изд. 2-е. М., 1964, с. 175—178.

конфиденциях»). Все эти черты относятся, как мы видим, не к интонационному составу мелодики, а к типу ее развития.

И наконец, специфика диалога, выражающего речевую функцию общения, заключается не в каком-либо определенном интонационном типе, но в сопоставлении или даже контрасте интонаций участников диалога, в *процессе развития* этого контраста. В музыке, естественно, это проявляется в большей мере в общей структуре, в развитии мелодии и всей музыкальной ткани, чем в собственно интонационном материале.

Если же рассматривать диалог как частный случай *драматической* речи, то в ней особенно важно то, что служит раскрытию в музыке *характера* героя, его эмоционального состояния. Яркость интонаций, а особенно — индивидуализированный ритм и темп, тип мелодического развития — все это выражает характер оперного или лирического героя зачастую лучше, чем сам словесный материал.

Описанный нами выше монолог-медитация не менее насыщен речевыми интонациями («знаками» их), но они трактованы более обобщенно. Так, например, по сравнению с диалогом, здесь меньшее значение имеет «темпо-ритм» — едва ли не главное средство *индивидуальной* музыкально-речевой характеристики.

Таким образом, решение задачи, сформулированной в начале главы: выяснить соотношение типов речевой и музыкальной мелодики, — хотя и не привело к коренному пересмотру установившейся классификации типов вокальной мелодики, но позволило внести в нее довольно много уточнений и коррективов. Соотнесение традиционных обозначений (речитатив, речитатив-ариозо, ария, песня) с обозначением музыкально-речевого типа позволяет более точно определить характер музыкального выражения слова. Так, например, мы убедились, что даже в пределах речитатива *secco* возможно применение разнообразных музыкально-речевых средств: от традиционных, унифицированных формул до ярко индивидуальной драматической декламации, примером которой является партия Евангелиста в «Страстях по Иоанну» Баха. Следовательно, термин *recitativo secco* обозначает, в сущности, лишь ритмическое строение вокальной партии и тип сопровождения, а не собственно интонационную сторону. Указание же на аналогию с по-

вествовательной, драматической или побудительной речью может внести необходимые уточнения.

Анализ показал также, что аналогии между музыкальной и речевой мелодикой возможны и правомерны главным образом тогда, когда речь идет о типе мелодики, об общих принципах ее развития, о *типе* интонаций, а не о конкретных интонациях. Отражение в музыке отдельных интонаций — весьма условно и в каждом случае — индивидуально. Поэтому вернее говорить не о прямом отражении речевых интонаций в музыке, а о музыкальных интонациях, *функционально* близких речевым, о чем подробно говорилось и в первой главе, и в разделе, посвященном монологическому типу мелодики.

Изложенный выше опыт типологии вокальной мелодики в ее связях с речевыми прообразами не охватывает, разумеется, всего богатства мелодических типов. Целью автора было лишь наметить пути объективного анализа вокальной мелодики как синтеза звука и слова.

Глава третья

МЕЛОДИКА СТИХА И НАПЕВА

В предшествующих двух главах работы вопросы связи вокальной мелодики и мелодики речевой ставились и разрабатывались хотя и с учетом специфики поэтической (стихотворной) речи, но без особого в нее углубления. Однако уже само общее название работы обязывает к более специальной постановке вопроса.

Как отражается в вокальном произведении то, что называется «мелодикой стиха», то есть его интонационный строй, система интонаций, соотнесенных друг с другом и подчиненных единой художественной цели? Ответ на этот вопрос затрудняется тем, что и в стиховедении изучение мелодики стиха мало продвинулось со времени появления книги Эйхенбаума, о которой уже неоднократно упоминалось.

Строго говоря, возрождение интереса к данной проблематике начинается лишь в 60-х годах, после почти сорокалетней паузы. Одним из первых проявлений этой новой волны интереса к интонационной стороне стиха явилась статья В. Холшевникова, уже упоминавшаяся во Введении¹. Автор ее, основываясь на концепции Эйхенбаума, внес ряд существенных уточнений в классификацию интонационных типов русского стиха. Крупных работ на эту тему, насколько нам известно, не появлялось.

Но думается, что неразработанность теории не должна препятствовать попыткам так или иначе поставить

¹ Холшевников В. Е. О типах интонации русского классического стиха.— В кн.: Ученые записки Ленинградского университета, № 295, с. 3—34.

этот вопрос. Более того, мы считаем, что постановка его на музыкальном материале может способствовать и решению собственно стиховедческих проблем. Ведь интонационная сторона стиха, в меньшей степени, чем его ритмика, находит отражение в вокальной мелодии. При этом композитор зачастую выявляет те особенности интонационного строя стиха, которые могут остаться незамеченными читателем (особенно привыкшим к зрительному, «про себя» чтению стихов).

Раскрыть связи вокальной мелодики с интонационной системой стиха легче всего на примерах из поэтической лирики «напевного» типа, в которой «интонация действует как организующее начало композиции, так что в градации подчинения друг другу различных стилистических и фонетических моментов она занимает верховное место»². Существенна, однако, не только эта, общая черта лирики напевного типа, но и другая, более частная, также отмечаемая исследователем: «использование некоторых избранных интонаций» (курсив наш. — В. В.-Г.) или их сочетаний»³. Эта особенность поэтической лирики напевного типа делает ее особенно подходящей для постановки проблемы музыкально-поэтических интонационных связей.

Но обратимся к конкретному материалу. «Избранными интонациями» напевной лирики в цитированном исследовании считаются прежде всего восклицательные и вопросительные, а кроме того, к числу характерных мелодических приемов относится и прием «синтаксического параллелизма» (то есть синтаксического подобию расположенных рядом строк). Постараемся же раскрыть характерные принципы музыкальной интерпретации этих поэтических особенностей.

Важно подчеркнуть, что все названные выше приемы, характерные для напевной лирики, оказываются весьма родственными самым употребительным музыкальным приемам. И таким образом, термин «напевность», применяемый к поэтическому материалу все же несколько метафорически, получает при соединении с музыкой свое подлинное, точное значение.

² Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха. — В кн.: О поэзии, с. 332.

³ Там же, с. 345.

Аналогия между рефреном в поэзии и в музыке не нуждается в объяснениях и доказательствах: это, в сущности, один и тот же прием, восходящий ко временам изначального единства слова-тона в песне и оставшийся жить в каждом из получивших самостоятельность искусств — в поэзии и в музыке. Прием *анафоры* — тождества или подобия *начальных* слов строфы, полустрофы или строки — тоже имеет прямые аналогии в музыке, например в тематической связи предложений периода повторного строения или частей двухчастной формы⁴.

Родство такого типа приемов в обоих искусствах яснее всего можно показать на примерах из песенного жанра. Не ссылаясь на примеры стихотворений с рефреном, сохранившим свою функцию и в соединении с музыкой (каждый читатель может и сам вспомнить множество таких случаев), приведем лишь примеры анафор.

Строфичность текста известной песни «Орленок» подчеркнута анафорическим началом каждой строфы:

Орленок, орленок, взлети выше солнца...

Орленок, орленок, мой верный товарищ...

Орленок, орленок, идут эшелоны...

Конечно, строфичность музыкального строения этой песни вызвана не только отмеченным поэтическим приемом, а прежде всего завершенностью мысли и ее художественного выражения в каждом четверостишии. Но анафорическое начало строф служит здесь как бы «дополнительным аргументом» в пользу музыкальной строфичности.

В тексте песни М. Исаковского — М. Блантера «В лесу прифронтовом» анафора является едва ли не самым заметным поэтическим приемом:

Под этот вальс осенним днем
Ходили мы на круг,
Под этот вальс в краю родном
Любили мы подруг,
Под этот вальс ловили мы
Очей любимых свет,
Под этот вальс грустили мы,
Когда подружки нет.

⁴ Подробно об аналогиях поэтических и музыкальных структур будет говориться в третьей части нашего исследования.

И далее:

И вот он снова прозвучал
В лесу прифронтовом,
И каждый слушал и мечтал
О чем-то дорогом,
И каждый думал о своей,
Припомнив ту весну,
И каждый знал: дорога к ней
Ведет через войну.

Прием этот подхвачен и развит в музыке:

53

В темпе вальса

И вот он сно - ва про - зву - чал в ле - су при -
фрон - то - вом, и каж - дый слу - шал и меч -
тал о чем - то до - ро - гом. И каж - дый
ду - мал о сво - ей, при - пом - нив ту вес -
ну, и каж - дый знал: до ро - га
к ней ве - дет че - рез вой ну.

Все это вовсе не означает, что повторы в стихе *обязательно* вызывают подобные же повторы и в музыке. Соотношение двух элементов обычно бывает сложнее. Рассмотрим с этой точки зрения одно из самых известных отражений напевного стиха: романс Варламова «На заре ты ее не буди».

При всей простоте (а пожалуй, именно вследствие этой простоты) мелодия Варламова вовсе не легка для анализа. В ней, на первый взгляд, почти нет индивидуального тематизма: преобладает гаммообразное движение, традиционные каденционные обороты. Но внимательное вслушивание обнаруживает, что тематизм, во-первых, имеется, а во-вторых, что особенности его развития очень тесно, хотя и не прямолинейно, связаны с мелодикой стиха.

Первые же две строки стихотворения Фета начинаются анафорически, четвертая — варьированное повторение третьей: подлежащее в них одно (утро), сказуемые рифмуются:

*На заре ты ее не буди,
На заре она сладко так спит;
Утро дышит у ней на груди,
Ярко пышет на ямках ланит.*

Насыщены повторами и последующие строфы (кроме третьей), последняя же, пятая строфа представляет собой как бы «зеркальную репризу» первой:

*Оттого-то на юной груди,
На ланитах так утро горит.
Не буди ж ты ее, не буди...
На заре она сладко так спит!*

Эти лексические (а значит, и интонационные) повторы стиха отразились и в мелодии Варламова. Романс являет собой замечательный пример «прорастания» мелодии из одной, простейшей интонации восходящего анапестического трихорда в терции ($a - b - c$). Эта простейшая, но тематически важная интонация связана с первыми словами стихотворения («на заре»). Во второй фразе при повторении этих слов возникает не повторение, а *обращение* начальной интонации (точнее — обращение всей восходящей волны), причем осью симметрии является, как это обычно и бывает, терция лада. Третья фраза опять-таки начинается с восходящего трихорда, и он же служит звеном нисходящей мелодической секвенции, замыкающей строфу:

54

С умеренной скоростью



Таким образом, мелодия романса, не копируя интонационную структуру поэтической строфы, в обобщен-

ном виде развивает заложенный в ней интонационный принцип повторности. И благодаря этому мелодия естественно сливается и с последующими поэтическими строфами, построенными иначе, чем первая, но так же, как и она, насыщенными лексическими повторами.

Напевные свойства синтаксического параллелизма требуют более обстоятельного рассмотрения. Простейший случай параллелизма — это синтаксическое подобие парных строк, вроде следующих, представляющих собой замкнутую группу:

Тучка по небу идет.
Бочка по морю плывет.

Однако для напевной лирики характерен более развернутый ряд параллельных звеньев, требующий обязательного интонационного объединения в определенную мелодическую линию, обычно — восходящую, нарастающую. Такое нарастание мы слышим, например, в стихотворении Апухтина, первая строфа которого построена на единообразном повторении следующей синтаксической структуры: подлежащее (А), определение (В) — в первых стихах — краткое, в последующих — развернутое. В последней строке возникает инверсия и определение как бы «раздваивается» (В и В₁).

А	В	А	В
Ночи безумные,	ночи бессонные,		
А	В	А	В
Речи несвязные,	взоры усталые...		
А	В		
Ночи, последним огнем озаренные,			
В ₁	А	В	
Осени поздней цветы запоздалые!			

Несколько иная структура четвертой строки создает своего рода мелодическую каденцию, замыкание интонационной линии.

Как видно из этого примера, синтаксический параллелизм есть, в сущности, тоже разновидность повтора, но не лексического, а именно интонационного, вызванного подобием синтаксической структуры. Музыкальную сущность повторов в стихе верно почувствовал еще Белинский в статье «Разделение поэзии на роды и виды». Приведа пример из песни безумной Офелии:

Он во гробе лежал с непокрытым лицом,
С непокрытым, с открытым лицом...
(Перевод Л. Вронченко.)

Белинский писал: «Непокрытый есть то же, что открытый, а открытый — то же, что непокрытый, но какое глубокое впечатление производит на душу это повторение одного и того же слова с незначительным грамматическим изменением! И как чувствуется, что эти стихи должны не читаться, а петься!»⁵.

И действительно, стихи, насыщенные повторами, как бы подсказывающими необходимость их интенсивного интонационного «наполнения», подразумевающего и родство интонаций соседних «звеньев» и их варьирование (во избежание монотонии), такие стихи чаще других становятся песней.

Примечательно, что многие из поэтических примеров напевной лирики, приведенных в книге Эйхенбаума о мелодике стиха, получили музыкальное воплощение (иногда и неоднократно!). Так, две строфы из большого стихотворения Жуковского «Вечер» («Уж вечер, облаков померкнули края...») стали текстом дуэта из «Пиковой дамы», стихи того же поэта «Весеннее чувство» положены на музыку Рубинштейном, стихи Пушкина «Слыхали ль вы» и «Куда, куда вы удалились» заняли весьма видное место в опере «Евгений Онегин», «Цветок засохший, безуханный» стал романсом Метнера и т. д. и т. п.

Примеры музыкального воплощения напевной лирики вообще весьма многочисленны. Фет — самый «напевный» из русских поэтов — является и одним из самых популярных среди композиторов. Сюда можно добавить еще и Плещеева, и Мея, и Апухтина, и А. К. Толстого, из лирики которых композиторы особенно часто выбирали именно стихотворения напевного типа. Повторы слов в виде рефренов и анафор, интонации вопроса, восклицания, обращения, синтаксический параллелизм — все это мы находим в текстах наиболее популярных романсов русских композиторов, и особенно часто у Чайковского.

В отношении Чайковского к поэтическому тексту не легко выявить конкретную творческую позицию и еще труднее определить ее однозначно. Композитор любил стихи и сам писал их⁶. В своем музыкальном творчестве

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 11.

⁶ Неслучайно Эйхенбаум приводит в своей книге в качестве одного из примеров стихотворение Чайковского «Ландыши», написанное в манере элегий Жуковского.

он откликнулся на самые новые и яркие поэтические явления своего времени, чутко уловив, например, специфику поэзии Фета и даже весьма точно ее определив: «Фет в лучшие свои минуты, — писал Чайковский, — выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в *нашу область*...⁷ ему дана власть затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченными пределами слова. Это не просто поэт, скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом»⁸.

Однако Чайковский далеко не всегда был достаточно взыскателен к поэтической форме, и, например, вялая и малоиндивидуальная лирика Д. Ратгауза также смогла его вдохновить на создание романсов (при этом — лучших!). Не ставил он себе задачей звуками «прямо выражать слово», как Даргомыжский, не проявлял особой чуткости к поэтическому ритму, как Глинка. Но цена в стихе, «в его звуковой последовательности... что-то, проникающее в самую глубь души»⁹ и сближая это «что-то» с музыкой, Чайковский был особенно чуток к *интонационному строю* стиха, в котором он умел уловить самое главное. Отсюда и его тяготение к лирике напевного типа.

Композитор не только предпочитает стихи с рефренами или анафорами, но выбирает рефрены и анафоры, основанные на определенных интонациях: чаще восклицательных, но иногда и вопросительных или интонациях обращения. Назовем несколько характерных в этом отношении романсов Чайковского, текст которых принадлежит самым разным поэтам:

«Не верь, мой друг»	(А. К. Толстой)
«И больно, и сладко»	(Е. Растопчина)
«Отчего?»	(Л. Мей, из Гейне)
«Забыть так скоро»	(А. Апухтин)
«Погоди!»	(Н. Греков)
«То было раннею весной»	(А. К. Толстой)

⁷ То есть музыку. — Примеч. П. И. Чайковского.

⁸ Письмо к К. К. Романову от 26 августа 1888 года. — Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 14. М., 1974, с. 514.

⁹ Письмо к Н. Ф. фон Мекк от 3 июля 1877 года. — Там же, т. 6. М., 1961, с. 146.

«День ли царит»	(А. Апухтин)
«Скажи, о чем в тени ветвей»	(неизв. автор)
«Ночи безумные»	(А. Апухтин)
«Ночь» («Отчего я люблю тебя...»)	(Я. Полонский)
«Серенада» («О, дитя!»)	(К. Р.)
«Мы сидели с тобой»	(Д. Ратгауз)

Все эти стихотворения можно отнести к «напевной лирике» по терминологии Эйхенбаума. Рассмотрим с этой точки зрения некоторые из них и попробуем проследить, какие именно черты их привлекли Чайковского и отразились в музыке романсов.

Заметим предварительно, что Чайковский особенно чуток к «ключевым» формообразующим интонациям стиха, даже тогда, когда они не подчеркнуты с такой очевидностью, как это бывает у Фета. Примером может служить романс «День ли царит», чрезвычайно характерный во всех отношениях для творчества Чайковского.

Стихотворение Апухтина, выбранное Чайковским, необыкновенно патетично, это не только «напевная», но прямо «дифирамбическая» лирика.

Интонация — основное для этого произведения средство выразительности, растущая напряженность интонации — основной принцип, определяющий всю художественную форму стихотворения. Отсюда многочисленные варьированные повторения, как, например, в первых строках. Образы второй из них, в сущности, являются зеркальным отражением образов первой:

День ли царит, тишина ли ночная,
В снах ли бессвязных, в житейской борьбе...

Отсюда перечисления, сами по себе уже предполагающие нарастающую, повышающуюся интонацию:

Вера, мечты, вдохновенное слово...

или:

Помыслы, чувства, и песни, и силы...

Отсюда, наконец, и необычная строфика: мысль и чувство каждой строфы не умещаются в традиционную форму четверостишия, «переливаются через ее края» и требуют кадансирующей пятой строки, во всех трех строфах представляющей собой очень краткое восклицание:

Все о тебе!

Все от тебя!

Все для тебя!

Чтобы представить себе, каким важным, определяющим весь художественный облик стихотворения элементом является это замыкающее восклицание, попробуем привести строфу к «нормальной», четырехстрочной структуре:

День ли царит, тишина ли ночная,
В снах ли бессвязных, в житейской борьбе,
Всюду со мной, мою жизнь наполняя,
Дума все та же, всегда о тебе.

Каким вялым, традиционным, сразу утратившим свой пламенный порыв становится стихотворение! И стоит заменить скомпилированную нами четвертую строку — подлинной, «незамкнутой», требующей продолжения:

Дума все та же, одна, роковая,
Все о тебе!

как вся строфа становится динамичной, устремленной и завершающей восклицание.

В книге Мазеля «О мелодии» мы находим превосходный анализ этого романа. Интересно, что, исходя *только из музыки*, автор утверждает, что «высотное нарастание связывается затем и с учащением дыхания — с появлением снова коротких мотивов, которые утверждают на более высоком уровне и с большей силой основную начальную интонацию мелодии, приобретающую здесь характер восторженного восклицания»¹⁰. Добавим, что эти восторженные восклицания приходятся именно на слова «все о тебе!», которые в романе звучат трижды, а кроме того, трижды звучит и слово «все»:

55

Allegro agitato



¹⁰ Мазель Л. О мелодии, с. 20—21.

На этом примере отлично виден типичный для Чайковского подход к интонационной стороне стихов. Не копируя весь интонационный рисунок текста, композитор находит основную интонацию, своего рода «интонационную идею»¹¹ и на ней строит развитие мелодии, хотя бы оно в дальнейшем и не совпадало со всеми интонационными частностями. Этот метод отмечен и сформулирован Е. Орловой в ее книге, посвященной романсам Чайковского.

«Прямая связь,— пишет она,— интонационной выразительности и речевой выразительности текста стихотворения в последующем развитии не является обязательной; развитие подчиняется принципам музыкальной логики, при соблюдении которой часто получаются несовпадения частных моментов во взаимоотношении музыки и текста...»¹².

В романсе «День ли царит» ключевой является начальная интонация романса (Л. Мазель в цитированной книге вполне обоснованно связывает ее с интонациями речи и называет утверждающей). Будучи достаточно обобщенной, она способна к широкому, симфонизированному развитию. Но утверждающий ее характер, на наш взгляд, связан не с начальными словами («день ли царит»), а с заключительным «все о тебе», то есть с самыми важными словами стихотворения. Соединившись с этими итоговыми словами, интонация реализует все свои выразительные возможности и, оставаясь интонацией утверждения, приобретает характер «восторженного восклицания». С этими же словами (или их вариантом: «все для тебя!») она и повторяется в первой и третьей части романса¹³.

Кстати, о повторениях. Формально подходя, легко упрекнуть Чайковского в искажении формы стиха. В самом деле — у Апухтина завершает строфу *краткая* двухстопная строка. А в романсе ей соответствует построение в пять (а в третьей — даже в семь) тактов, то есть она

¹¹ Здесь полная аналогия с выявлением в музыке «ритмической идеи» стиха, что отмечалось нами в первой части исследования.

¹² Орлова Е. Романсы Чайковского. М.—Л., 1948, с. 87.

¹³ В средней, более спокойной части романса повторения слов «все от тебя» не имеют восклицательного характера, сохраняя лишь ритм ключевой интонации. В третьей, наоборот, характер восклицания преобладает над утверждением.

занимает почти столько же места, сколько *все четыре* предшествующие строки. Но здесь мы опять сталкиваемся с принципом *функциональной* близости. В первой части исследования («Ритмике») мы уже упоминали в связи с неравноstopными стихами о том, что краткая строка в них «весит» значительно больше, нежели длинная. Краткость стихотворной строки почти всегда есть средство выделения слов значительных. И по времени произнесения она занимает место, едва ли не большее, чем длинные строки¹⁴. Одним из средств реализации этой «весомости» в музыке и является временное расширение или повторение, которое в данном случае и применил Чайковский. Диаметрально противоположные по видимости средства — краткость в поэзии и расширение в музыке — оказываются функционально близкими, направленными к той же цели. А принцип выделения ключевой интонации, зерна, из которого развивается широкая и свободная мелодия, становится в условиях вокального жанра проявлением художественного метода композитора-симфониста.

Если в романсе «День ли царит» ключевая интонация восклицания-утверждения выполняет важнейшую функцию исходного тезиса, развитого в свободной мелодии и повторенного в конце уже как итог развития, то романс «Отчего» — весь, целиком — построен на интонации вопроса, которая является не только основной, но и единственной.

Но и в самом стихотворении Л. Мея (из Гейне) тоже нет никаких иных интонационных моментов, все оно — цепь вопросов, нарастающих к последнему, самому драматическому:

Отчего, о скажи мне скорей,
Ты, покинув, забыла меня?

В последних словах, сохранивших вопросительную форму, по существу, уже заключен ответ на все предшествующие «отчего?». Среди примеров «напевной» поэзии этот — один из напевнейших.

Обратимся к романсу Чайковского. Выше, в главе первой раздела об интонации, мы писали, что интонация

¹⁴ См. в кн.: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. I. Ритмика. М., 1972, с. 82.

вопроса может быть реализована в музыке двояким способом: восходящим движением мелодии (далеко не всегда!) или же неустойчивостью в мелодии или гармонии (почти всегда). В данном случае композитор применяет *оба* эти средства, причем второе — в качестве наиболее интенсивного.

Исходная интонация вопроса (трихорд в кварте) очень мягка, диатонична, «вопросительный» звуковысотный рисунок здесь преобладает над неустойчивостью как выражением вопроса. Однако и эта, вторая сторона здесь представлена: весь первый четырехтакт тонально неопределен — то ли D-dur, то ли h-moll, и лишь в конце предложения очень яркая доминанта (секстаккорд одновременно с пониженной и повышенной квинтой) указывает на D-dur.

Во втором предложении (соответствующем второму четверостишию) интонация вопроса звучит настойчивее, развиваясь в восходящей секвенции. Середина романса, с ее образами холода, темноты, могильной сырости, дает некоторый спад напряжения. Спад, но не успокоение, не ответ на вопросы: интервальная основа исходной вопросительной интонации — кварта — звучит здесь непрерывно.

В последней строфе истинное содержание стихотворения переходит из подтекста уже в самый текст — все предыдущее было лишь цепью иносказаний, недомолвок:

Отчего я и сам все грустней
И болезненней день ото дня?
Отчего, о скажи мне скорей,
Ты, покинув, забыла меня?

Музыка здесь достигает такого драматизма, который поначалу было даже трудно предугадать¹⁵. А при этом — ничего нового в тематизме не появляется! Только интонация вопроса, первоначально диатоническая (и даже пентатоническая), обостряется благодаря ладовому изменению. Теперь это — трихорд в *уменьшенной* кварте, *шесть* раз повторенный на излюбленной «драматической» гармонии Чайковского — аккорде двойной доминанты с увеличенной секстой:

¹⁵ Эта строфа приходится на предыкт к репризе и репризу (в d-moll), за которой следует фортепианная кода в D-dur.

[Moderato]

stringendo

ff *fff*

От_че_го я и сам все грустней и бо_лез_нен_ней

день о - то дня? От_че_го, о ска -

molto rit.

- жи мне скорей, ты, по - ки - нув, за_был ла ме - ня?

И наконец, последнее «отчего?» звучит почти как крик отчаяния. Неразрешимость этого вопроса подчеркнута всеми средствами, и прежде всего — гармонией. Эта реприза — формально — всего лишь развернутая каденция, но не в основной тональности, а в одноименном миноре, с применением все той же «драматической» гармонии¹⁶. А по существу — это смысловая кульмина-

¹⁶ Вот ее схема: | T — T₆ — IV — DD₂ — T_{4/6} — DD_{5/6} — | — | T |
 d-moll (реприза) D-dur (кода)

ция всего произведения, основанного на непрерывном нарастании эмоции: от светлой печали — к отчаянию. Некоторое успокоение вносит фортепианная кода с проходящей в ней мелодией начала романса. По контрасту с драматической репризой, возвращение к эмоциональному уровню начала воспринимается почти как умиротворение. И хотя протяженность произведения невелика, каждое построение до такой степени насыщено эмоциональностью и столь органично вытекает из предыдущего, что дает основания говорить о *симфонизме*. Искусство развития формы из единого интонационного зерна в этом романсе проявилось в неменьшей степени, чем в симфониях. А то, что зерно это явно речевого происхождения, лишний раз свидетельствует о богатстве возможностей, скрытых в соединении музыки и слова.

Два рассмотренных выше романса (а к ним можно было бы добавить весь список, приведенный на с. 144—145) не только показывают яркую, особую склонность Чайковского к лирике напевного типа, но и раскрывают другую сторону: музыкальные черты *в самой* этой лирике. И более того: музыкальные черты, которые особенно близки именно Чайковскому. В самом деле, не являются ли, например, «цепи» синтаксических параллелизмов или перечислений чем-то аналогичным музыкальной секвенции — излюбленному приему развития у Чайковского? К примерам, заключенным в приведенных выше анализах, можно добавить еще один — из романса Чайковского «Благословляю вас, леса», где «поэтическая секвенция», параллелизм перечисления всего, что видит и благословляет странник, рождает секвенцию музыкальную:

И одинокую тропинку,
По коей нищий я иду,
И в поле каждую былинку,
И в небе каждую звезду...

Мелодия, соответствующая этим словам, является варьированным повторением начала, что создает даже некоторое несовпадение поэтической и музыкальной структуры (во второй строке). Но *все отличия* этого варьированного повторения от первоначального проведения той же мелодии обусловлены именно поэтической структурой. Если первое четверостишие решено композитором как относительно замкнутое построение, то цитированное выше, благодаря отмеченной «поэтической

секвенции», незамкнуто, открыто. Оно требует продолжения:

57

[Andante sostenuto]

p

И о-ди-но-ку-ю тро-пин-ку по ко-ей

ни-щий я и-ду,-

cresc.

и в по-ле каж-ду-ю бы-лин-ку,

cresc.

и в не-бе каж-ду-ю звез-ду! -

Очень близок Чайковскому и прием анафоры — повторения (точного или измененного) начального лексического оборота. Функция анафоры аналогична функции ядра музыкальной темы. Подтверждением этого может служить рассмотренный выше романс «Отчего?» (хотя в столь чистом виде развитие всей музыкальной формы из начальной интонации можно встретить не часто).

Подход Чайковского как вокального композитора к поэтическому слову, и в частности к интонационному строю стиха, с полным правом можно назвать методом обобщения речевых интонаций в мелодии, причем из разнообразных речевых интонаций выбираются именно те, которые сами по себе имеют обобщающее и формообразующее значение, определяя собой весь звуковой строй стиха. Такой метод характерен и для Рахманинова, тоже весьма приверженного к лирике напевного типа. Примером может служить его романс «Я жду тебя», рассматривавшийся нами во второй главе.

И у Чайковского, и у Рахманинова «интонационная идея» стиха не только подчеркивается или повторяется, но — и это главное — определяет собой все развитие мелодии и музыкальной формы, появляясь в различных ее разделах и в различных функциях: начального стимула, развивающего построения или же итога.

Но так бывает далеко не всегда. Чуткость композитора к отдельным речевым интонациям, умение найти для них тонкое музыкальное выражение может соче-

таться с иным методом их использования, который мы назвали бы, в противоположность обобщению, *конкретизацией*. Речевые интонации, как бы «инкрустированные» в мелодию, придают ей особую конкретность, речевую достоверность. Такой метод характерен для Даргомыжского, Кюи, Мусоргского, Римского-Корсакова, Прокофьева, хотя и не без исключений.

Для того чтобы продемонстрировать отличие метода «речевой конкретизации» от метода «мелодического обобщения», удобнее всего взять примеры опять-таки из области музыкальной интерпретации напевной лирики, отмеченной мелодически-характерным повторяющимися интонациями. Очень поучительно сравнение двух романсов, написанных на одни и те же слова, но различным методом. Хороший материал для сравнения дают романсы Чайковского и Римского-Корсакова на слова А. К. Толстого «То было раннею весной».

Стихотворение Толстого — очень яркий пример напевного стиха, особенности которого нашли непосредственное отражение в музыке Чайковского. И речевые повторы — анафоры, и «цепи» восклицательных интонаций являются фактором, формирующим как поэтическую, так и музыкальную структуру.

По слиянности интонаций стиха и музыки этот романс занимает исключительное место в лирике Чайковского. Но слиянность достигнута не простым «переводом» отдельных ярких интонаций мелодики речи в мелодику музыкальную, а постоянным соотносением этих отдельных интонационных деталей со структурой целого. Так, многочисленные восклицательные интонации второй строфы, если рассматривать их по отдельности, получают даже и не очень типичное музыкальное выражение: вместо широких восходящих шагов мы находим ходы вверх на малую секунду, терцию и даже — *нисходящий* ход. Но все они вместе группируются в одну кульминационную восклицательную фразу:

58

[Allegro moderato]



Еще заметнее эта ориентация на целое в третьей строфе ¹⁷. Если в первых двух строфах повторение слов (варьированное) совпадало с повторением мелодии, то в третьей та же мелодия приходится уже не на слова «то было раннею весной», а на другие, поскольку первая и вторая половины четверостишия здесь как бы переставлены по сравнению с первыми двумя строфами:

И плакал я перед тобой,
На лик твой глядя милый,—
То было раннею весной,
В тени берез *то было!*

Но зачем потребовалась поэту такая перестановка? Видимо, чтобы крепче слить цитированное четверостишие с последующим, чтобы путем словесного «подхвата» ¹⁸ создать единую, восходящую интонационную линию к завершающей всю восьмистишную строфу цепи восклицаний:

То было в утро наших лет!
О, счастье! о, слезы!
О, лес! о, жизнь! о, солнца свет!
О, свежий дух березы!

Вслед за поэтом и композитор использует прием интонационного подхвата, сделав мелодию фразы «То было раннею весной» (новую, не такую, как в начале романса) исходной точкой секвенции, ведущей к восклицанию:

О, счастье! о, слезы!

59

[Allegro moderato]

И пла - кал я пе - ред то - бой, на - лик твой глядя
molto meno cresc. mosso
ми - лый; то было ран - не - ю вес - ной, в те - ни бе -

¹⁷ Форма романса — варьированно-куплетная с кульминацией в третьей, последней строфе.

¹⁸ Подхват (термин Г. Шенгели) — прием, заключающийся в повторении конца стиха в начале следующего стиха. В данном случае — повторение слов: «то было», выделенных нами в тексте.



И опять — эти восклицания трактованы нетипично: на нисходящей интонации. На наш взгляд, она продиктована словом «слезы», как бы окрасившим собой всю эту фразу и создавшим некое торможение перед восторженной кульминацией. Но вслед за этим энергия восклицаний вырывается на простор в очень яркой, мажорной, типично восклицательной фразе — общей кульминации романса.

Таким образом, этот романс не является простой фиксацией отдельных речевых интонаций, как ни ярко они выражены в стихе, но дает пример замечательной музыкальной интерпретации *интонационной структуры* стиха, услышанного как *процесс*, как звукообразное единство.

Романс Римского-Корсакова на те же слова (один из поздних, наиболее зрелых) очень заметно отличается от рассмотренного выше. Отличается и общей трактовкой «лирического сюжета» (рассказ о первом свидании звучит несколько ретроспективно, как воспоминание), и всеми частностями. Нельзя, конечно, сказать, что метод Римского-Корсакова диаметрально противоположен методу Чайковского. Он также услышал и отметил то, чего нельзя не услышать в этом стихотворении, — его интонационное богатство. Так же как и у Чайковского, кульминации приходятся на «цепи восклицаний», так же как и у Чайковского, в мелодии проскальзывают интонации скорби (на сей раз на словах «и плакал я перед тобой»).

Все повторения слов «то было раннею весной» и слова «то было в утро наших лет» отмечены почти буквальным повторением одной и той же мелодической фразы (при этом на одном и том же звуковысотном уровне).

И все же интонация не является фактором, организуящим *форму в целом*, как это мы наблюдаем у Чайковского. Весьма существенно, что в музыке не нашел отражения характернейший прием «подхвата», сливающий два последних четверостишия в единую восходящую интонационную волну. У Римского-Корсакова строки:

И плакал я перед тобой,
На лик твой глядя милый

— трактованы как предыкт к репризе, а следующие за этим слова:

То было раннею весной

— как начальная фраза репризы, а не как фраза, продолжающая развитие:

60

-- Moderato ma capriccioso

più p

И пла - ка л я не - ред то - бой на
лик твой гля - дя ми - лый, -- то бы - ло раннею вес -
- ной. В те - ни бе - рез то бы - ло,
то бы - ло у - тро на - ших лет, О, сча - сти - е! о,
espr. molto
сле - зы! О, лес, о, жизнь! О, солн - ца свет!
dolce string. rit.
О, све - жий дух бе - ре - зы!

Слова:

То было в утро наших лет

— повторяют, а не развивают предшествующую им мелодическую фразу. Поэтому нарастание к последней кульминации начато позже и кульминация не обладает такой организующей силой и имеет более локальное значение, чем аналогичная кульминация у Чайковского.

Внимание Римского-Корсакова к интонационной стороне, к звуковым повторам стиха — скорее метод конкретизации отдельных интонационных деталей, чем метод обобщения их в целостной, интенсивно развивающейся мелодии.

Метод конкретизации тем «заметнее» для слуха, чем более выявлена в интонациях их речевая природа, подчеркнутая мелодическим диссонансом, гармонией, фактурой, всем тем, что не раз отмечалось нами выше. И потому, вероятно, он привлекал большее внимание исследователей, чем метод обобщений. Автор настоящей работы, наоборот, считал необходимым уделить методу обобщения наибольшее внимание.

Сравнение романсов Чайковского и Римского-Корсакова на одни и те же стихи, сравнение двух различных подходов к интонационной структуре напевного стиха естественно подводит нас к обобщениям, относящимся уже не только к данной главе, но и к двум предыдущим.

Как показывает исследование вокальной мелодии, речевая интонация имеет в ней большое формообразующее значение. Однако она находит в музыке вовсе не прямое и не точное, а опосредованное отражение в виде мелодических оборотов, функционально близких речевым и ставших своего рода «знаками» речевой интонации (сюда относится сфера не только мелодики, но и гармонии, и лада).

Не меньшее значение, как мы старались показать, имеют для музыки типы речевой мелодики, связанные с общественными функциями речи.

Что же касается конкретного отражения всего этого в музыке отдельных композиторов, то, при всем многообразии их творчества, можно условно разграничить два различных метода решения проблемы «музыка — речь», обозначенные нами выше как метод обобщения и метод конкретизации.

Различие двух методов зависит, в сущности, от того, на какую именно сторону естественной человеческой речи направлено основное внимание композитора: на ее

интонационный «словарь» и характерные формулы-интонаемы, или же на тип развертывания речевой мелодики, соответствующий тому или иному речевому жанру (о чем подробно говорилось в главе первой и в главе второй).

Преимущественно внимание к проблеме «словаря» речевых интонаций (характерное, например, для Даргомыжского, Мусоргского, Прокофьева) и ведет к методу использования речевых интонаций, названному нами методом *речевой* конкретизации мелодики¹⁹. Преимущественное внимание к типам речевой мелодики — к методу мелодического обобщения речевых интонаций. Оба метода могут проявляться в различных вариантах, зависящих и от характера выбранного текста (способствующего или, наоборот, противящегося обобщению или конкретизации), от встречного воздействия выбранного музыкального жанра, наконец, просто от индивидуальности композитора. Поэтому следует привести здесь примеры хотя бы некоторых, наиболее распространенных вариантов.

Так, метод обобщения может проявляться в выявлении композитором в стихе какой-либо *одной* интонации, становящейся как бы «интонационной идеей», тематическим ядром, положенным в основу мелодического развития. Так нередко бывает у Чайковского, у которого при этом *самая декламационная* фраза зачастую оказывается и самой *музыкально обобщенной*, способной развиваться по чисто музыкальным законам. Примером может служить романс «Нет, только тот, кто знал», мелодия которого, рожденная начальным восклицанием, выразительна и сама по себе, без породивших ее слов. Именно так, как инструментальная «говорящая мелодия», она и звучит во вступлении, приобретая конкретное эмоциональное и лексическое наполнение в первых тактах вокальной мелодии.

Но это не единственный возможный вариант мелодического обобщения. У Рахманинова, например, мы чаще встречаем не симфонизированное развитие «интонационной идеи», а вариантное развертывание ее, включающее изменение места и функции основной интонации в мелодическом целом.

¹⁹ *Исключительное* внимание к этой стороне может вести и к известной деструктивности мелодии.

Примером такого вариантного развертывания может служить романс «Здесь хорошо». К основному мотиву, совпадающему с первыми, «заглавными» словами, присоединяется уступчатое, постепенное нисхождение, и этим, по существу, исчерпывается весь интонационный материал романса, материал, из которого Рахманинов путем вариантного развития строит красивую, пленительную мелодию. Мотивы меняются местами, слегка варьируются интонационно, сдвигаются по отношению к тактовой черте и, что особенно важно, изменяют свою функцию в мелодическом целом. Так, основной мотив и его варианты являются то исходной точкой мелодического развития, то каденционным оборотом («горит река»... «белеют облака»), то звеном секвенции, то, наконец, они возносятся на гребне мелодической волны и вливаются в кульминацию («да старая сосна»). (Заметим, что этот принцип переосмысления одного и того же мотива весьма родствен принципам развития русских протяжных песен. Конечно, Рахманинов не давал здесь никакой стилизации русской песни, он просто «думал по-русски».)

При этом сам по себе мотив, ставший «интонационной идеей» романса, неяркий, даже неприметен. Но он очень естественно слит с первыми словами, а благодаря сочетанию высокого регистра и легкого, воздушного *piano* звучит как глубокий «вздых облегчения». И столь же естественно его секвентное развитие, совпадающее (как это мы отмечали и у Чайковского) с «поэтической секвенцией» — синтаксическим параллелизмом: «здесь хорошо — здесь нет людей — здесь тишина — здесь только бог, да я».

Иногда речевые интонации не столько развиты, сколько как бы «растворены» в мелодии, что также можно отнести к методу обобщения. Примеры такого рода мы показывали во второй главе («Сонет» Шостаковича и другие примеры).

Метод *речевой конкретизации* включает в себя еще большее количество вариантов. Чаще всего мы встречаем «инкрустирование» отдельных музыкально-речевых интонаций в кантилену, как бы подчеркивающее наиболее значительные слова. Именно так «инкрустируются» вопросительные и восклицательные интонации в мелодию романса Даргомыжского «И скучно, и грустно» (цитированные нами в приложении к главе первой).

Другой пример — интонации скорби в романсе Рахманинова «Ночью в саду у меня».

Реже встречается последовательное отражение *всех* частных речевой мелодии — в мелодии музыкальной. Такой способ конкретизации в большей мере типичен для декламационных эпизодов в опере, чем для камерной вокальной музыки²⁰. Очень «по-оперному» проявляется это, например, в романсе Рахманинова «Отрывок из Мюссе». В вокальную лирику этот метод проникает более или менее широко лишь в XX веке. Неся с собой опасность известной деструктивности мелодики (поскольку он, в сущности, либо ограничивает возможность повторения, симметрии, интонационных «арок», либо даже вовсе ее исключает), этот метод приходит в противоречие с присущей камерной музыке композиционной законченностью.

И видимо, совсем не случайно то, что удачнейшие образцы последовательного отражения речевой мелодии мы находим в вокальных *миниатюрах*, масштабы которых легко охватываются слухом и памятью, без помощи композиционных повторов. Таковы некоторые романсы Прокофьева на стихи Ахматовой. Наиболее чистый пример охарактеризованного выше метода мы находим в романсе «Здравствуй», отмеченном, при всем своем лаконизме, большим интонационным разнообразием. Здесь и простая, открытая, «ясная» интонация обращения («Здравствуй!»), и интонация утверждения («Я к тебе пришла»), и тревожный шепот, из которого как будто «вырывается» одно, подобное стону, восклицание:

61

Allegretto

pp inquieto

Не го-ни ме-ня ту-да, где под душ-ным сво-дом

pp inquieto

²⁰ Такое произведение, как «Детская» Мусоргского, остается все же уникальным образцом.



Иногда противоречие между методом и жанром снимается тем, что музыкально-тематические и формообразующие функции как бы «передоверяются» фортепианной партии, на долю же вокальной остается выразительное интонирование слова. Так рождается новый, характерный для XX века жанр романса, который можно назвать «романсом-прелюдией», настолько велика в нем роль фортепианной партии. Такие романсы мы можем встретить уже у Рахманинова («Сирень»), Танеева («Фонтаны»), Дебюсси («La chevelure»). В современной вокальной музыке жанр этот занял вполне равноправное место. Одним из примеров может служить романс Шапорина «Та жизнь прошла». В партии фортепиано проходит размеренная, сдержанно-траурная мелодия «отпевания» воспоминаний о прошедшей жизни, а на нее накладывается партия голоса, выразительно интонирующая стихи Блока.

Метод последовательной конкретизации речевых интонаций в мелодии приводит и к другим характерным явлениям в музыке XX века, в частности к выходу мелодии за пределы ладотональности.

Этой проблеме уделяет большое внимание Е. Ручьевская в двух упоминавшихся выше статьях, особенно во второй («О методах претворения и выразительном значении речевой интонации»).

Другой, чрезвычайно характерный для XX века путь решения проблемы музыкально-речевой интонации — опыты интонирования слова в манере, стоящей между пением и речевой декламацией. Мы имеем в виду так называемый «Sprechgesang», способ, впервые введенный в практику Шёнбергом в его цикле мелодрам «Лунный Пьеро». Партия голоса, особым способом нотированная, по определению самого композитора «не предназначена для пения (кроме особо отмеченных исключений). За-

дача исполнителя — превратить ее в речевую мелодию (*Sprechmelodie*), приняв во внимание обозначенную высоту тонов»²¹.

В расшифровке термина «*Sprechgesang*» можно исходить либо из первой, либо из второй его половины. Можно считать этот прием *пением* с нарочито неточной и этим приближенной к речи интонацией. Можно, наоборот, считать его *декламацией* с уточненной звуковысотностью. И это, с нашей точки зрения, вернее, тем более что и написан цикл был для *драматической* актрисы.

Думается, однако, что «*Sprechgesang*» не является каким-либо *абсолютно* новым «изобретением». Выше, при анализе баллады Глинки мы уже упоминали, что многие исполнители применяли включение речевого интонирования в пение в качестве приема, подчеркивающего наиболее выразительные слова текста. Но то, что в XIX веке было привилегией исполнителей — певцов, в XX веке «взяли на вооружение» композиторы, стремясь точно зафиксировать все изгибы речевой мелодии в нотной записи.

Однако тут возникли весьма существенные противоречия. Основное заключается в том, что чем более детализирована фиксация звуковысотности, тем сильнее она противоречит принципу свободного речевого интонирования. И это создает для исполнителя огромные трудности. В цикле Шёнберга к этому присоединяется еще и очень широкий (никак не «речевой») диапазон мелодии, резкие скачки ее, трудные и для вокального интонирования и в еще большей мере для речевого.

В сущности, и атонализм цикла можно рассматривать как результат стремления зафиксировать все оттенки, всю неустойчивость речевой мелодии. Тяготение к неустойчивости, которое можно отметить едва ли не во всех мелодиях, приближенных к речи, здесь доведено уже до степени, разрушающей ладовую систему.

Цикл Шёнберга является крайним выражением новых, характерных для XX века тенденций решения проблемы «музыка — речь». Если рассматривать метод композитора с точки зрения принятой нами систематизации, то он, естественно, ближе к методу конкретиза-

²¹ Шёнберг А. Лунный Пьеро. Предисловие автора. Universal-Edition, 1922.

ции, чем обобщения. Однако конкретизация превращается здесь уже в «гиперболизацию» речевых интонаций, разрушающую не только мелодию как единство, но и ладовую основу музыки. Поэтому, несмотря на очень большое влияние, которое этот цикл оказал (и продолжает оказывать) на музыку XX века, более жизненными оказались произведения, в которых «Sprechgesang» использован в качестве «сильного средства», применяемого лишь эпизодически. И в таком виде этот прием находит весьма широкое применение во всех вокальных жанрах: опере, кантате, романсе и даже эстрадной песне (где, правда, он используется «по старинке», по инициативе исполнителя, свободно переходящего от пения к «говорку»).

Два метода музыкального претворения речевой интонации не являются абсолютно изолированными или, тем более, взаимоисключающими. Они зачастую вполне органично соединяются не только в творчестве одного и того же художника, но и в одном произведении.

И это естественно, ибо цель обращения композитора к речевой интонации, как и неоднократно подчеркивалось выше, всегда, в сущности, одна: проникнуть через нее в психологию человека. В ряде случаев эта цель ясно осознавалась и четко формулировалась самими художниками. Широко известны высказывания Мусоргского, уделявшего столь большое внимание этой стороне. «Моя музыка, — писал он Л. Шестаковой, — должна быть художественным воспроизведением человеческой речи во всех тончайших изгибах ее, то есть звуки человеческой речи, как наружные проявления мысли и чувства, должны, без утрировки и насилованья, сделаться музыкой...»²².

Очень сходные высказывания находим мы в статьях Яначка, одно из которых следует здесь привести полностью. В статье, относящейся к 1905 году, композитор писал, что «речевые попевки» представляют собой «выражение общего состояния организма и всех фаз его душевной деятельности... Они показывают нам человека беспомощным или разумным, сонным или бодрствующим, усталым или све-

²² Мусоргский М. П. Литературное наследие. Письма, биографические материалы и документы, с. 100.

жим. Они отличают ребенка от старца, утро от вечера, свет от тьмы, зной от мороза, одиночество от многолюдности»²³.

Чрезвычайно интересно то, что приведенное выше определение интонаций — «речевых попевок», сделанное художником, во многом совпадает с научным определением речевой интонации, как его формулирует советский ученый на основе многолетних экспериментальных исследований. Интонация, пишет он, «несет информацию о реальном или замещаемом ею речевом поступке и, следовательно, о типах и видах предложения, по которому построена данная фраза. Интонация информирует о членах предложения и предикатных отношениях, выраженных во фразе; об отношении к сообщению лица, высказавшего фразу; о его собственном состоянии — интеллектуальном, эмоциональном и волевом; о его индивидуально-типологических чертах; о его общем развитии и культурности; о состоянии здоровья; о возрасте; о поле; о чрезвычайной занятости или о том, что автор интонации никуда не торопится; о его принадлежности к данной языковой группе; об орфоэпической правильности его речи и т. д. и т. п.»²⁴.

Следовательно, выражение того же Яначка, что речевые попевки — это «окошечки в человеческую душу», — не метафора, а отражение объективных свойств речевой интонации, ее психологической информативности. Этим и объясняется постоянный, неослабевающий интерес композиторов к проблеме «речи в музыке», принадлежащей к числу подлинно «вечных проблем».

Вопрос о музыкально-речевых интонациях, о типах их развития, об их формообразующей функции в целостной мелодии естественно сближается с вопросами формообразования вообще. И здесь скрещиваются пути исследования, составляющего содержание первой и второй части книги. И ритмика, и интонация являются двумя основными компонентами художественной формы в поэзии и музыке, как в отдельности, так и в синтезе — в вокальной музыке. К исследованию их функций в целостных музыкальных структурах мы и должны перейти в третьей части книги.

²³ Цит. по кн.: Полякова Л. Оперное творчество Леоша Яначка. М., 1968, с. 79.

²⁴ Артемов В. А. Об интоне и интонационном инварианте. — В кн.: Интонация и звуковой состав, с. 13.

Часть I КОМПОЗИЦИЯ

Введение

В предшествующих частях ~~исследования~~, посвященных проблемам ритмики и интонации, специфика вокальной музыки анализировалась на уровне первичных ее элементов. Оба этих элемента, присущие и поэзии и музыке, проявляются в каждом из искусств своим, особым образом, сохраняя при этом черты общности, обусловленные единством истоков — неразделимостью двух начал в древнейшем «праискусстве» — песне. Заново соединяясь в искусстве нового времени, поэтическая и музыкальная ритмика и интонация всякий раз дают новое качество, рожденное активным взаимодействием двух начал. Этот процесс и был предметом исследования в первых двух частях книги.

Предмет исследования третьей ~~части~~ работы несколько иного рода, поскольку речь в ней идет не о первичных элементах музыкально-поэтического языка, а о строении музыкально-поэтического произведения как целого, к тому же включающего не только музыкально интонируемое слово, но и инструментальное сопровождение, а значит, и гармонию и фактуру. Слово «композиция», поставленное в заголовке этой части, представляется автору более подходящим, чем вошедшее сейчас в обиход слово «структура». Структура — понятие более широкое и емкое, охватывающее все — и большие и малые — элементы художественного целого в их взаимодействии. В данной же части работы, хотя она, естественно, опирается на материал предыдущих двух, речь идет именно о композиции или форме (в узком смысле) вокальных произведений, то есть о соотношении отдельных частей целого и об их функции. Такое,

весьма общее и традиционное определение формы не исключает подхода к ней как проявлению художественного содержания (а отнюдь не как внешней «одежде» его). Не исключает оно и понимания формы как единства архитектоники и процессуальности. Это последнее положение, широко развитое в трудах Асафьева, явилось основой для третьей части книги.

Основной задачей автора было ответить на вопрос: в чем состоит специфика композиции *вокального* произведения и в какой мере она зависит от строения выбранного композитором *поэтического* произведения. Вопрос этот, которого не может миновать ни один исследователь, обращающийся к вокальной музыке, ставится обычно лишь применительно к данному конкретному материалу, а как самостоятельная теоретическая проблема — исследован очень мало, по крайней мере — в отечественном музыкознании. Господствующие методы анализа вокальной музыки можно схематически разделить на два противоположных типа. Либо вокальное произведение анализируется таким же образом, как и инструментальное, лишь со скудными указаниями на содержание и характер текста, либо текст понимается как своего рода «подстрочный перевод» музыки на язык слов. Последнее, впрочем, чаще встречается в работах не аналитического, а популяризаторского типа.

Конечно, в ряде работ, посвященных вокальным произведениям, мы встречаемся с очень тонкими и верными наблюдениями и обобщениями, касающимися вопросов формы и формообразования. Но все же *самый метод* анализа в этой области разработан гораздо менее глубоко, чем в области инструментальной музыки.

Проблема формы вокального произведения как синтеза формы поэтической и музыкальной естественнее всего может быть поставлена на материале жанров романса и песни, где как в тексте, так и в музыке мы имеем дело с законченным и легко «обозримым» произведением. Но специальных работ, посвященных этим жанрам, сравнительно немного, а еще меньше среди них работ теоретических.

В наследии классиков русского музыкознания мы найдем немало содержательных статей о вокальном творчестве отдельных композиторов. Но поскольку в центре их внимания находилась прежде всего опера, то и романсы рассматривались как своего рода эскизы или

этюды к операм. В ряде случаев это вполне соответствовало реальному положению вещей.

Первые специальные работы о русском романсе — книги Ц. Кюи¹ и Н. Финдейзена² — представляют собой в сущности первичную систематизацию материала. Книга Кюи интересна, главным образом, как отражение взглядов автора, а в какой-то мере и его сотоварищей по балакиревскому кружку (в период их наибольшей близости), на сущность камерной вокальной музыки и на соотношение в ней музыкального и поэтического начала. Приоритет явно отдавался второму. При всей категоричности (а иногда — полемичности) многих теоретических положений, высказанных Кюи, некоторые из них обнаруживают глубокое понимание закономерностей вокальной музыки (в которой сосредоточились основные творческие интересы Кюи-композитора). Таково, например, его высказывание о форме вокальных произведений, имеющее прямое отношение к теме нашего исследования: «В вокальной музыке музыкальные формы вне текста не существуют; они к нему применяются, они вызываются формами текста, а так как последние бесконечно разнообразны, то отсюда происходит и разнообразие музыкально-вокальных форм, составляющее особенную прелесть вокальной музыки»³.

Однако связь музыкальной и поэтической формы Кюи понимал (как видно и из приведенной выше цитаты) *только* как отражение в музыке формы текста. Применение же к вокальной музыке исторически сложившихся типов музыкальных структур он воспринимал как насильственное «втискивание» поэтического произведения в готовую форму и даже сравнивал поэтическое произведение с человеческим телом, а музыку — с одеждой.

На рубеже XIX и XX веков поэзия и музыка явно идут навстречу друг другу. В поэзии это проявляется в особом внимании к звуковой стороне стиха, например к симметрии повторов и другим «музыкальным» приемам, в музыке — в насыщении этого искусства литературной, а подчас — литературно-философской программностью. Искусства заимствуют друг у друга даже тер-

¹ Кюи Ц. А. Русский романс. Пб., 1896.

² Финдейзен Н. Ф. Русская художественная песня (романс). М., 1905.

³ Кюи Ц. А. Русский романс, с. 110.

минологию. Если термины «поэма» и «баллада» получили права гражданства в музыке еще во времена романтизма, то теперь мы встречаемся в литературе с термином «симфония», впервые введенным А. Белым⁴. И эти термины не всегда только метафора.

Это взаимное тяготение не могло не отразиться и в теоретических работах, что отчетливее всего проявилось в изучении *ритма*, о чем уже говорилось в первой части нашего исследования. Но были и попытки найти общие композиционные законы. В этой связи надо назвать небольшую, но весьма интересную работу Э. Розенова: «О применении принципа золотого деления к музыке» (Пб., 1904) — опыт приложения принципа, характерного для пространственных искусств, к временным: музыке и поэзии. Однако широкой разработки это начинание не получило.

Обращаясь к советскому музыкознанию, нельзя не отметить наступление качественно иного этапа в освещении проблем вокальной музыки, в частности вопросов формы. На первом месте здесь следует поставить труды Асафьева. К первым его работам советского периода относятся статьи «У истоков жизни» (Памяти Пушкина) и «Стихотворения в современной русской музыке»⁵. Особенно важна первая из них, хотя поначалу она может показаться лишь фиксацией субъективного восприятия поэзии Пушкина слухом музыканта. Но именно здесь сформулировано важнейшее для Асафьева и глубоко верное положение об *основе* связи двух искусств: «Музыкант и поэт воспринимают жизнь, слыша»⁶. Именно здесь сформулирован и взгляд Асафьева на то, каким должен быть подход музыканта-аналитика к вокальному произведению: «...всякое претворение композитором

⁴ «Симфония» Белого — наиболее известный, но далеко не единственный пример. Опыты создания поэтических и прозаических литературных произведений в «музыкальных» формах имели и имеют место в самых различных литературах XX века. Отдал дань этому даже... Луначарский, написавший восемь «сонат» и один «концерт». См. его статью «О поэзии как искусстве тональном» в кн.: Проблемы поэтики. Под ред. В. Брюсова. М.—Л., 1925. Из зарубежных опытов назовем, например, «Сонаты» Рамона дель Валье Инклана (рус. пер. М., 1966), поэму Константы Ильдефонсо Галчинского «Ниоба», включающую «малую фугу», «увертюру», «чакона» и т. д.

⁵ В кн.: Орфей. Книги о музыке. Книга первая. Пг., 1922.

⁶ Там же, с. 9.

поэтического произведения должно быть рассматриваемо прежде всего с точки зрения изыскивающей, в какой мере воплощено, претворено, углублено и выражено музыкальное начало, уже бывшее в поэзии и теперь ставшее музыкой. А следующей стадией является анализ обратный: насколько композитор «омузыкаливает» (ужасное словообразование, но я не вижу иного выражения) поэтическую сущность»⁷.

Исходя из этих предпосылок, Асафьев пытается оценить и пушкинские романсы Н. Метнера во второй статье того же сборника. При этом свою антипатию к общему направлению творчества, а вернее — к музыкальной стилистике Метнера, исследователь переносит и на метод его воплощения стихов Пушкина, абсолютизируя погрешности и не замечая достоинств.

Асафьев не только сам уделял большое внимание камерно-вокальной музыке, видя в ней форму синтеза двух искусств, но и возглавил работу музыковедческого семинара, результатом которой явился сборник «Русский романс» (М.—Л., 1930), долгое время остававшийся единственной в советском музыкознании книгой обобщающего характера, посвященной этому жанру. О направлении семинара, как и о направлении исследовательской мысли самого Асафьева, можно судить по его словам, предпосланным названному сборнику: «Лозунгом семинария было: не анализировать схемы романсов, а *наблюдать* причинное становление музыки, исходя из понимания романса как интонационного единства, в котором налицо взаимодействие двух руководящих факторов, двух полноправных видов интонирования: речевого и музыкального, находящихся в состоянии неустойчивого равновесия»⁸.

Разумеется, не меньшее значение имело направление семинара к установлению связи стиля вокальной музыки с формами и сферой ее бытования и — шире — со всей художественной и идейной жизнью эпохи. Но в данном случае мы подчеркиваем лишь положения, относящиеся к проблеме формы.

В основной работе Асафьева «Музыкальная форма как процесс» мы находим ряд очень существенных по-

⁷ Орфей. Книги о музыке. Книга первая, с. 32.

⁸ Асафьев Б. Предисловие к кн. «Русский романс». М.—Л., 1930, с. 7.

ложений, хотя специальных разделов о формах вокальной музыки здесь нет. В первой книге вокальные формы почти не упоминаются, о чем автор говорит в послесловии так: «Не затронул я в своей работе ни оперы, ни Lied, ни других проявлений вокального стиля. И сделал это сознательно. Тогда пришлось бы обратиться к исследованию музыкальной семантики (предпочитаю это заимствованное из языкознания понятие понятию «музыкальная символика») — к изучению генезиса и кристаллизации звукокомплексов, связанных с поэтическими образами и идеями, и их влияния на музыкальное становление. Вне этого немыслимо анализировать формы вокальной музыки, ибо нельзя абстрагировать из них «чистую» музыку и ее схемы, как нельзя изучать в народной песне мотив без текста или текст без мотива...»⁹.

Во второй книге речь о вокальных формах заходит гораздо чаще, поскольку и само понятие музыкальной интонации Асафьев выводит из первоначального «ритмо-слово-тон-единства».

Важность специфических проблем, связанных с Lied и другими аналогичными формами, подчеркивается Асафьевым неоднократно, однако формулировки его не лишены противоречий. Так, сама диалектика взаимоотношений музыки и слова оценивается по-разному. В главе первой Асафьев подчеркивает момент противоречия, соперничества, борьбы, утверждая, что «область Lied (романса etc.) *никогда* не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой»¹⁰. Но в той же книге, в главе восьмой, охватывая уже весь процесс развития вокальной музыки, он дает иную, более развернутую и точную формулировку: «...сочетание слово-звука, *ритмо-интонация*, откуда и произошло потом многообразие вокальных жанров, является самостоятельным искусством. И следы этой самостоятельности, но только в обогащенном мелодико-гармоническом наряде, до сих пор сохраняют формы камерно-вокального стиля: романс, Lied и т. п., если их рассматривать с точки зрения интонационной». Особенно важна сноска, сопровождающая цитированный выше тезис: «В противном случае, с позиций формы как схемы, это какие-то „междуформы“, в которых поэзия и музыка рассматриваются от-

⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 178.

¹⁰ Там же, с. 233.

дельно как две враждующие стороны, тогда как главное здесь — это *единство интонации* из взаимодействия двух вытекающих из нее родственных искусств. „Неравновесие“ тут закономерно как органическое противоречие»¹¹. Подчеркнем, что в этой сноске подмечен главный недостаток и поныне существующей традиции анализа вокальных форм.

Все приведенные выше высказывания Асафьева являются не столько окончательными тезисами-аксиомами, сколько «заветами», призывающими к разработке очень важных проблем. И в музыковедении последних десятилетий сделано в этом направлении довольно много, хотя число исследователей, посвятивших себя (если не полностью, то преимущественно) проблемам вокальной музыки, в общем, невелико.

Одной из первых и немногочисленных книг, посвященных *специально* вопросам песенного жанра, явилась книга Л. Кулаковского «Строение куплетной песни» (во 2-м издании — «Песня, ее язык, структура, судьбы». М., 1962), ценная прежде всего самим подходом к вокальному жанру как синтезу поэтического и музыкального начала.

Среди работ, появившихся в последние десятилетия и посвященных проблемам вокальной музыки, следует выделить статьи Е. Ручьевской¹², на которые мы уже неоднократно ссылались в первых двух частях исследования. Хотя они посвящены, преимущественно, проблемам ритмической и интонационной структуры мелодии и рассматривают проблему музыки и поэтического слова в масштабе малых построений, однако ценные наблюдения и выводы автора касаются и проблемы *формообразования*. Статьи эти могут помочь и при анализе музыкально-поэтического произведения как целого.

Проблеме формы в аспекте соотношения музыки и слова уделяется внимание и в некоторых исследованиях, посвященных вокальному творчеству отдельных композиторов. Здесь надо назвать, например, книгу Ю. Хох-

¹¹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, с. 306.

¹² Ручьевский Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века, с. 65—100. Ее же. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина. — В кн.: Поэзия и музыка, с. 137—185.

лова о песнях Шуберта¹³. Особое место уделяет исследователь отражению в музыке образных контрастов стихотворения, мотивировке повторов текста композитором и, главным образом, проблеме интонационного, ритмического, фактурного и прочего варьирования в связи с содержанием текста.

Отметим и ряд интересных статей в сборниках, где рассматриваются отдельные проблемы музыкальной формы на примере вокальных произведений. Среди них — статья Г. Ковриги «О формах сквозного развития у Шуберта», статья Т. Курышевой «Камерный вокальный цикл в советской музыке»¹⁴. Все это, казалось бы, может уже служить фундаментом для постановки общей проблемы: особенности музыкальной формы в вокальных жанрах. Однако в теоретических работах обобщающего характера до сих пор не ощущается особого интереса к данной проблематике. Пожалуй, в наибольшей степени учитывается специфика вокальной музыки в книге Л. Мазеля «О мелодии».

В учебниках и учебных пособиях по анализу вокальная музыка занимает, в лучшем случае, одну главу. Так обстоит дело и в книге И. Способина «Музыкальная форма» (М., 1972), и в книге Л. Мазеля «Строение музыкальных произведений» (М., 1960). В этой последней специально рассматриваются *крупные* вокальные формы — кантата, оратория, опера, особенности же малых вокальных форм лишь упоминаются попутно. Отметим, что в обеих названных книгах есть много тонких и точных замечаний, касающихся специфики вокальных форм, но вопрос этот все же остается где-то на периферии. Пока единственным исключением является работа И. Лаврентьевой «Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений».

В зарубежной искусствоведческой литературе имеется несколько исследований, специально посвященных проблематике слова и музыки в вокальных жанрах, затрагивающих также и вопросы композиции. Среди них надо особо выделить книгу М. Бофис¹⁵, рассматривающую всю историю вокальной музыки как развитие извечного противоречия слова и звука, противо-

¹³ Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. М., 1967.

¹⁴ В кн.: Вопросы музыкальной формы. вып. 2. М., 1972, с. 139—

165. Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1966, с. 278—313.

¹⁵ Beaufils M. Musique du son, musique du verbe. P., 1953.

речия, стремящегося к разрешению, но не достигающего этого. Точка зрения автора находит образное выражение в приводимом им мифе об «андрогинах» — совершенных существах, некогда разделенных на два пола, вечно стремящихся друг к другу, хотя прежнее единство и гармония для них уже недостижимы. Таким андрогином является, с точки зрения автора, и прайскуство песни, разделившееся на поэзию и музыку.

Той же теме посвящен сборник статей американских исследователей «Звук и стих», в котором выделяется статья Коне о различных типах музыкальной интерпретации стиха¹⁶. Остальные статьи сборника (скорее литературоведческого типа), хотя и интересны сами по себе, однако не складываются в какое-либо законченное коллективное исследование и не связаны единой концепцией.

Довольно полное представление о современном состоянии разработки проблемы «музыка — слово» дают материалы международного коллоквиума на эту тему, проведенного в Брно в 1969 году, в рамках фестиваля «Musica vocalis»¹⁷.

Преобладали здесь доклады, посвященные отдельным творческим эпохам и творчеству отдельных композиторов (преимущественно чешских). Однако на коллоквиуме были поставлены и темы теоретического и философско-эстетического плана. Среди них выделяются доклады доктора Яна Рацека «К проблеме слова-звука в вокальной музыке конца XVI и начала XVII века», доктора Клауса Штамера «Четыре тезиса к проблеме „Музыка и речь“» и доктора Драготина Гостушки «Некоторые аналогии между поэтическим и музыкальным языком».

И наконец, большой интерес представляет книга, вышедшая сравнительно недавно и по типу близкая названному выше исследованию Бофис, а именно книга Н. Рюве, рассматривающая вопросы поэзии и музыки преимущественно в эстетическом плане¹⁸.

К сожалению, в библиотеках СССР нам не удалось обнаружить труд, заманчивый как по названию, так и

¹⁶ Cone E. Words into music: The composer's approach.— «Sound and Poetry». N. Y., 1957.

¹⁷ Colloquium «Music and Word». Brno, 1973.

¹⁸ Ruwet N. Langage, musique, poesie. P., 1972.

по имени автора — известного немецкого ученого — историка и фольклориста И. Мюллера-Блаттау «Das Verhältnis von Wort und Ton in der europäischen Musik» (Berlin, 1953).

Обзор наш был бы не полон, если бы мы не коснулись некоторых стиховедческих работ, в которых сказалась характерная для современности тенденция к сближению смежных областей науки. Мы имеем в виду статьи, где обозначилось уже довольно заметное движение в сторону музыки, то есть того «обнаружения музыкального начала в поэзии», которое декларировал Асафьев в упоминавшейся выше статье «У истоков жизни». Можно предположить, что сейчас начинается возрождение на иной ступени традиций начала XX века, и отчасти — традиций советского литературоведения 20-х годов. Неслучайно литературоведы, предпринимая новую научную разведку в данной области, охотно ссылаются на раннюю, но отнюдь не устаревшую работу Б. Эйхенбаума «Мелодика стиха», в которой автор призывал «к новому выяснению вопроса о границах поэзии и музыки»¹⁹.

Сборник статей музыковедов и литературоведов «Поэзия и музыка» (М., 1973) дает об этом довольно отчетливое представление. Статья Л. Фейнберга²⁰ посвящена анализу композиционных принципов в поэтических произведениях, принципов, аналогичных тем, которые действуют в сонатно-симфоническом цикле и сонатном allegro. Не все одинаково убедительно в этой статье, и некоторые положения могут показаться натянутыми. В то же время анализ послания «К вельможе» в статье Л. Фейнберга убеждает в том, что «музыкальные» закономерности в поэзии — явление вполне реальное и требующее научного осмысления. Важность этого круга проблем хорошо определена в статье: «Если мы находим в поэзии форму, свойственную инструментальной музыке, аналогия только тогда имеет цену, когда на этом пути удастся раскрыть в стихе новые черты, при другом методе не поддающиеся определению»²¹.

К названным выше работам примыкает и статья М. Ройтерштейна «„Музыкальные“ структуры в поэзии

¹⁹ Эйхенбаум Б. О поэзии, с. 510.

²⁰ Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе». — В кн.: Поэзия и музыка. М., 1973, с. 281—301.

²¹ Поэзия и музыка, с. 281.

Блока»²² — довольно редкий пример обращения музыковеда к стиховедческой проблематике. В статье систематизированы различные типы четверостиший у Блока по принципу их аналогии с характерными музыкальными структурами.

Хотя указанные выше работы — это только «первые ласточки», они тем более заслуживают быть отмеченными, что для музыковедения раскрытие «музыкальных» принципов в поэзии имеет самый прямой смысл и ценность, поскольку на поэзии основана добрая половина всего музыкального искусства — вокальные жанры.

Речь идет, конечно, не об отыскании аналогий, а о раскрытии *общих принципов*, которые обусловили и постоянное взаимное тяготение двух искусств, и возможность возникновения произведений, являющих собой образцы подлинного синтеза.

Основной предпосылкой, из которой исходит автор данной работы, является убеждение, что принципы формообразования в поэзии и музыке родственны, а иногда даже едины, хотя проявления их в каждом из искусств имеют свои особенности. Из взаимодействия этих особенностей и складываются конкретные формы вокальной музыки. Именно раскрытие взаимодействия двух формообразующих начал, а не простое отыскание аналогий, и является задачей автора.

Наиболее общими принципами, действующими в обоих искусствах, являются принципы повтора и контраста. На них, в сущности, базируется все учение о музыкальной форме. На них, в частности, строит свою классификацию форм Асафьев в книге «Музыкальная форма как процесс».

Эти же принципы выдвигают в качестве основных и стиховеды, анализирующие композицию поэтических произведений. Ю. Лотман пишет по этому поводу следующее:

«Художественная конструкция строится как протяженная в пространстве — она требует постоянного возврата к, казалось бы, уже выполнившему информационную роль тексту, сопоставления его с дальнейшим текстом. В процессе такого сопоставления и старый текст раскрывается по-новому, выявляя скрытое прежде семантическое содержание. Универсальным структурным

²² В кн.: О музыке. М., 1974, с. 323—341.

принципом поэтического произведения является принцип возвращения»²³.

И далее: «Повтор в художественном тексте — это традиционное название отношения элементов в художественной структуре сопоставления, которое может реализовываться как антитеза и отождествление. Антитеза означает выделение противоположного в сходном (коррелятивная пара), отождествление — совмещение того, что казалось различным»²⁴.

В сущности, о том же самом говорилось уже в одной из ранних работ о законах композиции в поэзии. Мы имеем в виду книгу В. Жирмунского, где автор подчеркивал, что «основным принципом композиции в искусствах музыкальных является ритм, как важнейший фактор художественно-закономерного построения материала во времени»²⁵. При этом под ритмом исследователь понимает не только единообразие чередования ударных и неударных слогов, но и единообразие построения фонетических рядов — стихотворных строк, а также строф. Весьма важное значение имеет положение, сформулированное во Введении (вероятно — впервые в русском стиховедении): «Основной метрический импульс или закон как бы захватывает своим действием *все стороны* (курсив наш. — В. В.-Г.) художественной речи»²⁶. И далее говорится о фонетической и синтаксической упорядоченности стиха на примерах разного рода ритмизованных повторов, как в малом, так и в более крупном масштабе, повторов, *организующих форму*. Ниже все эти явления будут рассматриваться подробно, в связи с их значением для вокальной музыки, здесь же приведем лишь несколько наиболее явных аналогий композиционного строения в поэтических и музыкальных произведениях.

Некоторые из них свидетельствуют об общности происхождения поэзии и музыки, некогда представлявших собой единое искусство. Так, и в поэзии, и в музыке видное место занимают произведения, построенные в виде строф с повторяющимся рефреном. Особенно распространена такая форма в поэзии, опирающейся на

²³ Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л., 1972, с. 39.

²⁴ Там же.

²⁵ Жирмунский В. М. Теория стиха. Л., 1975, с. 439.

²⁶ Там же.

фольклорные истоки и как бы еще не порвавшей связи с песенной стихией. Немало примеров найдем у Гёте («Дикая розочка», «Песня Миньоны»), у Мёрике, у Бернса. В песенных стихотворениях последнего мы находим и рефрены, повторяющиеся полностью, или только частично (как, например, в песне «Честная бедность», где каждый рефрен начинается словами «При всем при том»).

Однако не только строфа с рефреном, но и любая строфа (особенно четырехстрочная) аналогична музыкальному построению — периоду²⁷. Как и период, завершающийся полной каденцией, строфа содержит законченную мысль, обычно завершаясь точкой или многоточием.

Я встретил вас — и все былое
В отжившем сердце ожило,
Я вспомнил время золотое —
И сердцу стало так тепло...

(Ф. Тютчев)

В приведенном четверостишии сходство с музыкальным периодом усугубляется тем, что каждое двустигийе имеет сходное начало, анафору (Я встретил... Я вспомнил...), а в целом образуется некое подобие периода повторного строения. Сравнение можно продолжить и расширить, уподобив, например, рифмы — мелодическим каденциям, а анафорическое начало первой и третьей строки — тематическому «ядру» музыкальных построений (предложений периода), в дальнейшем развивающихся по-разному. Можно также сравнить мужские рифмы (то есть рифмы, оканчивающиеся ударным слогом) и каденции с тоникой на сильной доле; женские рифмы — и каденции с задержанием.

К приведенному выше примеру можно было бы добавить многие; мы ограничимся одним, где та же структура дана в более развернутом виде, — стихотворение Пушкина «Приметы»:

Я ехал к вам: живые сны
За мной вились толпой игривой,
И месяц с правой стороны
Сопровождал мой бег ретивый.

²⁷ Эта мысль развивается в упоминавшейся выше статье М. Ройтерштейна.

Я ехал прочь: иные сны.
Душе влюбленной грустно было;
И месяц с левой стороны
Сопровождал меня уныло.

В этих двух строфах еще более точная аналогия с периодом повторного строения, поскольку «тематические связи» не ограничиваются начальной анафорой (Я ехал к вам... Я ехал прочь...), но пронизывают оба четверостишия.

Возможны, впрочем, и другие аналогии. При лексическом родстве первого и второго четверостиший — они эмоционально противоположны, и второе представляет собой как бы «минорную вариацию» первого. Третье же (Мечтанью вечному в тиши...), и при том и при другом толковании стихотворения, получает значение дополнения.

Таким образом, различные сочетания повтора и контраста создают в поэтическом искусстве ряд композиционных типов, аналогичных периоду, вариационной, двухчастной, трехчастной форме. Так, не нужно быть стиховедом-аналитиком, чтобы заметить, например, трехчастное, «репризное» строение стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» или «рондообразность» его «Испанского романса» («Ночной зефир»). Число таких примеров легко можно умножить.

Значит ли это, что в стихотворении, в котором обнаруживается композиционное родство с периодом, двух- или трехчастной формой, формой рондо, — уже «запрограммировано» соответствующее музыкально-композиционное решение? Цитированные выше слова Асафьева о необходимости изыскания «музыкального начала, уже бывшего в поэзии» как будто бы говорят именно об этом. Но если так, то задача композитора сводилась бы лишь к «транспозиции» поэтической формы — в музыкальную, а свобода творческого изобретения предоставлялась бы ему лишь в тех случаях, когда сами стихи не имеют ясной композиции и, подобно глине в руках скульптора, могут принять любую форму.

Конечно, дело обстоит не так просто. При всей близости композиционных принципов в музыке и поэзии, при немалом количестве структурных аналогий (выше была названа лишь часть их), все же в каждом из временных «музических» искусств имеются специфические отличия. Они сказываются не только в самом материале

(слово — звук), в степени его смысловой конкретности и информативности, но и в особенностях расположения материала во времени.

Основа различий лежит, видимо, в самом понятии «художественного времени» в поэзии и музыке. С этой проблемой придется еще не раз встретиться по конкретным поводам, здесь же попытаемся наметить ее лишь предварительно, в самом общем виде.

Музыкальный образ требует для своего развития, как правило, больше реального времени, чем поэтический, поэтическое искусство допускает очень быструю, учащенную смену отдельных образов. Напомним хотя бы знаменитое четверостишие из третьей песни «Полтавы». Оно предельно насыщено информацией (и именно — звуковой):

Швед, русский — колет, рубит, режет.
Бой барабанный, клики, скрежет.
Гром пушек, топот, ржанье, стон,
И смерть, и ад со всех сторон.

Но как мало времени требует оно для произнесения! В музыке такая частая смена образов попросту невозможна, и даже если ~~обобщить их все в единой «теме битвы»~~ или в противопоставлении двух контрастных образов, то и в таком случае для развития их потребуется неизмеримо большее время.

Эта разница в течении поэтического и музыкального времени весьма ощутима в вокальных жанрах, где слово звучит реально, а не в виде литературной программы симфонического произведения, остающейся в «подтексте» музыки. Разумеется, названное противоречие, заложенное в самой природе двух искусств, не с одинаковой силой сказывается в различных произведениях, в зависимости от их жанра, от характера текста, от особенностей его трактовки композитором.

Наблюдения над конкретным материалом показывают, что в поэтическом произведении «запрограммировано» не одно, а много музыкальных решений, в том числе и композиционных. В этом можно убедиться, сравнивая различные музыкальные произведения на один и тот же текст.

Трудно найти более удачный пример, чем романсы разных композиторов на стихотворение Пушкина «Не пой, красавица, при мне». Само это стихотворение, по свидетельству современников, было написано «на му

зыку», на мелодию грузинской песни, сообщенной поэту (и Глинке) Грибоедовым. В стихах Пушкина нет никакого подражания народно-песенному образцу, по своей психологической глубине и емкости, да и по типу «лирического сюжета» они очень характерны именно для Пушкина. По существу, здесь отражена в лаконичнейшей форме та же психологическая коллизия, что и в поэме «Кавказский пленник»: столкновение возникающего нового чувства к красавице, поющей «песни Грузии печальной», с прежней любовью, еще не угасшей в разлуке. «Странность любви» сказывается в том, что именно печальная песня на чужом языке заставляет лирического героя вспомнить родину,

И степь, и ночь, и при луне
Черты далекой, бедной девы!..

Перед нами, следовательно, не просто лирический отклик на случайно услышанную и чем-то взволновавшую мелодию, а целая психологическая новелла.

Стихотворение это относится к числу наиболее законченных и стройных по форме произведений Пушкина. Оно общеизвестно, однако для того, чтобы уяснить его поэтическую структуру, приведем его полностью:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.

Увы! напоминают мне
Твои жестокие напевы
И степь, и ночь, и при луне
Черты далекой, бедной девы!..

Я призрак милый, роковой,
Тебя увидев, забываю;
Но ты поешь — и предо мной
Его я вновь воображаю.

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной:
Напоминают мне оне
Другую жизнь и берег дальний.

Самая заметная особенность структуры этого стихотворения — повторение первой строфы в конце его, уже в качестве вывода из сказанного, в качестве итога раз-

вития мысли и чувства, отраженного в поэтическом тексте со всеми тончайшими оттенками²⁸. Проследим подробнее, как это происходит. Вторая строфа как бы подхватывает, развивает и конкретизирует мысль первой. Подхват — вполне очевиден: во-первых, во второй строфе в нечетных строках повторяются те же рифмы (мне — оне — мне — луне), во-вторых, начальная строка второй строфы «Увы, напоминают мне...» есть не что иное, как «усиленная» восклицательной интонацией («Увы») третья строка первой строфы («Напоминают мне оне»). Да и вся вторая строфа есть усиление первой: воспоминания, о которых было сказано лишь в общей форме:

Другую жизнь и берег дальний,—

теперь получили конкретно-образное выражение. И наконец, именно здесь, во второй строфе названа та, которую лирический герой вспоминает — против своей воли...

Третья строфа (с музыкальной точки зрения — третья четверть всей композиции, имеющая, как известно, кульминационное значение) наиболее драматична. Здесь сталкивается старое и новое чувство, воспоминание и жажда забвения. И наконец, следует «реприза» — вывод, в котором слова начала стихотворения звучат по-иному, вобрав в себя весь смысл этой краткой психологической повести.

Могло ли все содержание этого стихотворения вместиться в простую мелодию строфической песни, которой оно было вызвано к жизни и которую использовал Глинка? Здесь совпадают только внешние черты: квадратное строение мелодии, соответствующее четверостишиям текста, метроритмическая структура ее, в которую легко укладывается скандирование четырехстопного ямба (именно скандирование, так как ритм стихотворения весьма разнообразен и богат вариациями основного размера)²⁹. И возможно, Глинка неслучайно использовал *две* строфы стихотворения. Правда, первая публикация стихотворения не содержала третьей стро-

²⁸ См. об этом: Жирмунский В. М. Теория стиха, с. 504.

²⁹ Поэтому ритмика стиха и музыка не везде совпадают: начало второй половины мелодии с относительно сильной долей противоречит ямбичности текста.

фы, но повторение начала в ней все-таки имелось. Однако троекратное проведение мелодии, которая и сама по себе наполнена повторениями, создало бы изрядную монотонию. Видимо, поэтому Глинка и ограничился двумя строфами.

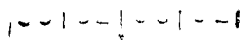
При всей простоте средств его романса, он не лишен своеобразной, скромной прелести. Она и в изяществе фактуры сопровождения, и в «целенаправленности» миниатюрных интерлюдий, первая из которых «предвещает» смену ритма во второй половине строфы, а вторая (дополнение) возвращает в основную тональность. А завершающий произведение широкий октавный ход получает смысл как бы жеста, указывающего вдаль («берег дальний»).

Почти одновременно с романсом Глинки был написан на те же стихи романс Н. С. Титова, романс более развернутый, в сложной трехчастной форме, очень точно отражающей строение стихотворения. Музыка первой и второй строфы представляет собой простую двухчастную форму (типа А В), второй период которой, однако, не контрастирует первому, а развивает его мысль (контраст вносится лишь фактурой фортепианного сопровождения). Третья, кульминационная строфа выделена и тонально (As-dur — тональность субдоминанты), и меньшей структурной завершенностью. Это типичная «середина» формы, за которой следует реприза первого периода, уже не модулирующего в g-moll, как в начале романса, а завершающегося в основной тональности (B-dur). Все это говорит о том, что композитор верно почувствовал и общую структуру стихотворения, и — главное — функцию каждой из частей. И все же романс этот не обладает той свежестью и изяществом, какими пленяет миниатюра Глинки. Дело здесь не только в масштабах таланта, но и в том, что при несомненном чувстве формы Титов не проявил в данном случае необходимого чувства ритма. Он выбирает для своей мелодии одну из типовых для русского романса той поры ритмических формул, отражающих типовые же особенности русского четырехстопного ямба: «ускорение» на первой или третьей стопе. Проходящая через весь романс Титова музыкально-ритмическая формула с характерным затактом соответствует четырехстопному ямбу с ускорениями и на первой и на третьей стопе:

Moderato



Применяя обычные в стиховедении обозначения, ритмическое интонирование в романсе Титова можно обозначить так:



Но дело в том, что выбранное композитором стихотворение Пушкина основано как раз на нетиповом варианте данного размера, поскольку ускорение на первой стопе имеется лишь в одной строке («Напоминают мне оне...»). И потому затактовая ритмическая формула не только создает известную монотонию, но в ряде случаев даже противоречит преобладающему в стихах ритмическому типу. С этой точки зрения равномерное скандирование метра в романсе Глинки более соответствует ритму стиха, поскольку оно не стирает, а подчеркивает выразительность слов, начинающих собой такие, например, строки:

Не пой, красавица, при мне...

или:

*Увы, напоминают мне
Твои жестокие напевы...*

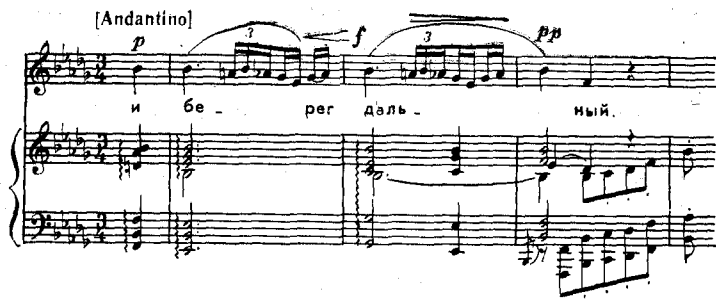
На гораздо более высоком уровне стоят романсы Балакирева и Рахманинова, уже не только отражающие внешнюю форму стиха, но и проникающие в его «драматургию».

Романс Балакирева неслучайно назван «Грузинской песней». Он являет собой типичный образец «русской музыки о Востоке» (по выражению Асафьева). В фактуре сопровождения (в обеих редакциях) ясно отражено намерение передать особенности звучания ансамбля народных восточных инструментов с характерным ости-

ным ритмом ударных:  и цветисто

орнаментированной мелодией. Орнаментирована и партия голоса, особенно в каденциях:

63



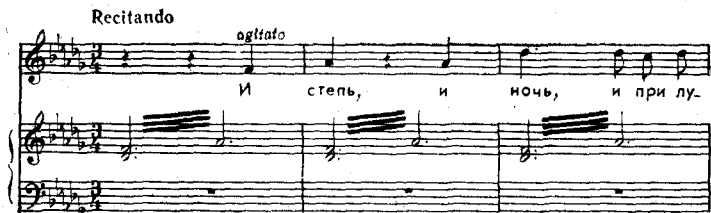
Как всегда, Балакирев проявляет большую чуткость к поэтическому первоисточнику, но не столько к ритмико-композиционной его стороне, сколько к сюжетно-тематической. Вот почему, выбрав тот же тип репризной композиции, что и Н. С. Титов, он решает ее по-иному: первая часть охватывает не две строфы, а полторы, двустихие:

И степь, и ночь, и при луне
Черты далекой, бедной девы —

отделяется от первой части и начинается собой среднюю, очень резко контрастирующую. Здесь исчезают все элементы «грузинской песни» (и вообще — песни), сменяемые характерными чертами монолога: *recitando*, частая смена темпа и характера исполнения (*agitato*, *meno mosso*, *vivo*, *ritenuto*, *adagio*), частые модуляции.

Контраст, «удаленность» образов грузинской красавицы и «далекой, бедной девы» подчеркнут в романсе гармоническими средствами: модуляцией в тональность Fes-dur, отстоящую на тритон от основной:

64





Контрастность крайних — «песенных» — и средней — «монологической» — части сочетается в романсе Балакирева с чертами «сквозной» композиции. Так, вторую половину первой части романса можно считать и второй частью простой двухчастной, и предыктом к середине, поскольку весь этот раздел (начиная от слов «Увы, напоминают мне...») звучит на квинтовом органном пункте *des — as*, на который наложено звучание малого септ-аккорда на *Ges-dur*. Тем самым как будто готовится тональность *Ges-dur*, но вместо нее возникает *Fes* (см. пример 64). Не содержащая тематически определенного материала и тонально неустойчивая средняя часть тоже воспринимается как переход, подготовка репризы. Таким образом, развивающий и предыктовый тип изложения преобладает над экспозиционным, что не так уж часто встречается в вокальной музыке.

Очень тонкая музыкальная интерпретация пушкинского текста в романсе Балакирева содержит, однако,

одну, на первый взгляд неизбежную, условность. Дело в том, что слова:

Не пой, красавица, при мне
Ты песен Грузии печальной —

звучат именно на мелодию «песен Грузии», хотя по смыслу они должны бы противостоять этой мелодии, отрицать ее. Отмеченное противоречие было и в романсе Глинки, и в романсе Титова, хотя в этом последнем элемент «восточности» выражен лишь в весьма условной орнаментике. Оригинальное разрешение этого, казалось бы, неизбежного противоречия нашел Рахманинов, глубже других проникший в сущность пушкинского стихотворения.

Решение, найденное им, предельно просто: тема «песен Грузии» звучит в партии фортепиано, партия же голоса разворачивается в манере свободного ариозного монолога, лишь иногда «перенимая» у фортепианной темы ладовую окраску или некоторые элементы восточной орнаментики. Таково, например, «распевание» конца фразы на словах «Напоминают мне оне...». Мелодия голоса и мелодия фортепиано представляют собой своего рода *дуэт*, партии которого, имея некоторые черты общности, почти везде *противопоставляются* и лишь иногда сливаются. Основой их общности является тематический материал, основой противопоставления — *мелодический тип* (в одном случае — песня, в другом — монолог), подчиняясь которому одни и те же интонации значительно переосмысляются. Но рассмотрим подробнее, как все это происходит.

В развернутом фортепианном вступлении основная тема романса (то есть тема восточной песни) излагается полностью, подробно и законченно. Ее структура (период с большим дополнением) позволяет считать это проведение не столько «вступлением», сколько «экспозицией» темы, подобно, например, первой, оркестровой экспозиции в классическом концерте. Этим сразу утверждается равноправное и даже ведущее значение фортепианной партии, в которой сосредоточен основной тематический материал. За этим следует вторая экспозиция той же темы, уже совместно с голосом. В ней есть свое небольшое вступление, как бы свободный импровизационный «запев», за которым следует вокальная «вариация» на уже звучавшую основную тему;

[Allegretto]

f *ten.* *dim.*

Не пой, красавица, при мне ты песен

Грузи-и печаль-ной: на-по-ми-

pp

- на - ют мне о не - -

mf

Тема средней части (также восточного характера) звучит острее, настойчивее. В ней подчеркнута щемящая интонация малосекундового задержания, очень точно отвечающая пушкинскому эпитету «жестокые напевы»:

meno mosso

Интонация эта — основная для средней части. Из партии фортепиано она переходит в партию голоса, становясь выражением горечи воспоминаний, проснувшихся в душе героя. В вокальном изложении, соединившись со словами, она приобретает еще большую экспрессивность (к тому же она и интонационно несколько обостряется).

Секундовая интонация разрабатывается и в предыдущей к репризе (начиная от второго *tempo mosso*), в интенсивном устремлении к кульминации романса («Но ты поешь...»).

И снова — «запев», начинающий собой репризу, в которой партия голоса как бы «парит» над звучащей у фортепиано и постепенно замирающей «песней Грузии».

Романс Рахманинова очень богат стилистическими и особенно интонационными находками. Но главное все-таки в том, что тема грузинской песни стала здесь самостоятельным образом, отделенным от речи «лирического героя» стихотворения³⁰.

Мы расположили четыре романса на одни и те же слова Пушкина по степени проникновения их «в глубь» поэтического произведения. Но, конечно, появление романса Рахманинова (неслучайно ставшего самым популярным) не зачеркнуло и не отменило всех предшествующих отражений пушкинского стихотворения. Оно не закрыло и путь к будущим, новым интерпретациям стихов, принадлежащих, по словам Белинского, к тем явлениям, о которых «каждая эпоха произносит... свое суждение»³¹.

Довольно редким примером разной трактовки одного стихотворения *тем же* композитором может служить романс Б. Чайковского на стихи Пушкина «Если жизнь тебя обманет». Оригинальность решения заключается в том, что один и тот же текст исполняется дважды, получая разную музыкально-жанровую трактовку, очень заметно меняющую его характер. В первом варианте, звучащем в спокойном, мерном «колыбельном» ритме, стихи Пушкина воспринимаются как утешение, чуть

³⁰ Показательно в этом отношении, что начальные слова вокальной партии, пожалуй, наиболее «удалены» интонационно от восточной темы.

³¹ Белинский В. Полн. собр. соч., т. 5, с. 555.

овейное грустью. Трактовка их как бы исходит от слов «в день уныния смирись». А во втором — оживленный ритм, звончатость партии фортепиано, фактура которой напоминает пьесы типа «*carillon*», заставляют воспринимать стихи не как утешение, а как обещание радости:

День веселья, верь, настанет.

Таким «двуликим Янусом» и предстает стихотворение Пушкина в этом романсе. Выбрать какое-то одно решение оказалось невозможным, и потому два варианта заняли место в одном произведении, дополняя друг друга.

Множественность возможных музыкальных воплощений стихов не означает, однако, полного произвола. Различие в интерпретациях одного и того же поэтического текста зависит от того, на какую его сторону обращает преимущественное внимание композитор, а удача или неудача — от того, насколько эта, выбранная им сторона, существенна для раскрытия художественного замысла поэта. Как самый выбор стихотворения, так и определение «доминанты» его зависит и от восприимчивости слуха композитора к тем или иным элементам поэтической речи, от его художественного вкуса. Но для музыканта-аналитика (как, впрочем, и для композитора) важно не только обладать поэтическим слухом и вкусом, но и представлять себе вполне отчетливо все *возможности* музыкального воплощения, заключенные в поэтическом произведении, в частности — в его структурных закономерностях.

Только при этом условии анализ вокального произведения будет отражать его специфику как двуединства, как результата синтеза двух искусств. О «музыкальных возможностях», содержащихся в композиции стихотворений, и о различных путях их раскрытия и пойдет речь в третьей части исследования, посвященной различным композиционным формам вокальной музыки, начиная от простой строфической и до вокального цикла.

Глава первая

О СТРОФЕ И СТРОФИЧНОСТИ

Общность структурных принципов поэзии и музыки — тенденцию к делению на равные построения, к периодичности, симметрии — все это легко продемонстрировать на ряде примеров, в особенности из вокальной музыки.

Но диалектика взаимодействия поэтической и музыкальной формы проявляется не только в совпадении (или наоборот — намеренном и оправданном несовпадении) крупных структурных граней. Она проявляется и в самом процессе становления художественной формы, в кристаллизации *функций* каждой из частей и их «иерархии» по отношению друг к другу. Всего выразительнее это сказывается на структуре музыкально-поэтической строфы, которая может быть и частью целого, и самостоятельным произведением.

Поэтому анализ строфы и строфической формы должен занять основное место в третьей части исследования. Русская музыка дает богатейший материал для этого. Он начинает накапливаться уже в последних десятилетиях XVIII века, когда в русской поэзии (а за ней и в музыке) складывались основные принципы строфики, блистательным образом развитые в эпоху Пушкина и Глинки. К началу XX века творческие эксперименты в области строфики (как и ритмики) достигают даже некоторой изощренности. Этот материал и составил основу для третьей части данного исследования, но как и в первых двух — нельзя было обойтись без привлечения и западноевропейской вокальной музыки.

Строфическая форма — основная для песенного жанра — вовсе не является «самой простой», как это при-

нято считать. Будучи основанной на повторении структурно законченного построения, она ставит перед автором музыки ряд трудных задач. И прежде всего задачу соотнесения музыкально-образного содержания с поэтическим. А при этом — сразу же обнаруживается существенная разница между строфичностью поэзии и строфичностью музыки. В самом деле, какой бы законченной сама по себе ни была строфа поэтического текста, в дальнейшем повторяются лишь *некоторые* ее структурные элементы: размер строк, система рифмовки, иногда те или иные лексические и интонационные частности (например, анафорическое начало строфы). Но даже поэтический ритм, то есть индивидуальное наполнение размера, в стихотворении не повторяется, ибо это практически почти невозможно. Главное же, образное содержание — в каждой строфе — иное.

Что же касается музыкальной строфической формы, то в ней повторяются полностью все элементы строфы. Вследствие этого в вокальной музыке возможны несовпадения как в общем характере музыки и стиха, так и в отдельных частностях. Музыка, хорошо соответствующая словам первой строфы стихотворения, может, как это иногда и случается, совсем не подойти к последующим строфам. Поэтому строфическая форма обычно основана не на детализированном, а на обобщенном выражении слова в музыке.

Однако эта обобщенность может проявляться по-разному. В случаях простейших музыка может отражать лишь внешнюю форму стихотворения: количество строк в строфе, размер их, не раскрывая обусловленности этих элементов образным содержанием. В таких случаях она не поднимается выше уровня удобной вокализации текста. Ряд образцов дают нам песенные сборники конца XVIII — начала XIX века, в которых иногда печатались только тексты песен и романсов с указанием, что данное произведение должно исполняться «на голос» той или иной популярной песни.

Но музыка строфической песни может быть обобщением в самом высоком, эстетическом смысле, то есть выражением самой сущности поэтического произведения. Это может включать в себя и «обобщение через жанр», и обобщение ритмической и интонационной структуры стиха, примеры чего приводились в первых двух частях работы.

Принцип обобщения является основным для строфической формы как в народной песне, так и в романсе. Как известно, границу между этими жанрами не всегда легко провести. Однако каждому из них присущ свой тип соотношения музыки и слова, свой тип обобщения. Обычно считается, что в песне содержание текста отражено обобщенно, в романсе — детализированно. Это, в общем, верное определение требует, однако, уточнения. Определяющим признаком строфической песни является сочетание максимальной обобщенности музыкального отражения характера текста (лирического, героического, комического) с максимальным *структурным подобием* текста и музыки. Это и делает возможным исполнение мелодии песни с другим текстом, при условии сохранения строения строфы и поэтического размера первоначального текста. Так рождаются песни-варианты, а иногда песни-пародии, в которых структура текста сходна с первоисточником, а содержание резко отлично, что и дает комический эффект.

В строфическом романсе обобщенность общего характера сочетается с гораздо более точным и детальным отражением ритмического, интонационного, а иногда и синтаксического строения текста. Этим и создается *неповторимость* музыкально-поэтического образа. Так, например, в романсе Глинки «Не искушай меня без нужды» каждая строфа представляет собой двухчастную форму, не только масштабно соответствующую поэтической строфе — восьмистишию, но и отражающую ее внутреннее, *смысловое* построение. В стихах Баратынского части каждой строфы противопоставлены: первое четверостишие содержит просьбу, второе — «мотивировку» этой просьбы. Это подчеркивается и синтаксическим противопоставлением обеих частей строфы. Сравним, например, сходно построенные обращения в первой половине каждой строфы («Не искушай», «не множь», «не заводи», «не тревожь») и начальные слова во второй половине («Уж я не верю увереньям», «Я сплю, мне сладко усыпление»). Добавим к этому, что и ритмика стиха очень точно отражена в музыке.

Иногда все же совсем не легко решить, с каким именно — песенным или романсным — типом строфической формы мы имеем дело. К примеру, в «Венецианской ночи» Глинки нет, казалось бы, столь тонких свя-

зей с текстом, какие были отмечены выше в романсе «Не искушай меня без нужды». И все же, «Венецианская ночь» скорее романс, чем песня, ибо при всей обобщенности в этом произведении создан неповторимый музыкально-поэтический образ.

Это сказалось прежде всего в точном выборе жанра баркаролы (подсказанном, конечно, сюжетом стихотворения И. Козлова), в точном выборе типа мелодии, удивительно образной с ее «переливами», с ее равномерной, как дыхание спокойных волн, повторностью. Статика является здесь осознанным и чрезвычайно выразительным приемом, передающим состояние длящегося блаженного покоя... Слова стихотворения:

Сердце бьется, мчится младость
На любви весенний пир...

остались, в сущности, вне музыкального воплощения; образ стремления как бы растворился в безмятежном созерцании светлой весенней ночи.

«Растворение» отдельных деталей текста особенно типично для народных песен, хотя иногда, при господстве обобщенности метода, в них можно обнаружить и более конкретную связь музыки и слова. Иногда, например, мелодия передает особенности какой-либо одной из поэтических строк, но обычно не первой, а той, в которой с наибольшей полнотой и яркостью выражена сама суть сюжета¹.

Таким образом, строфическая форма в вокальной музыке, при кажущейся простоте, является формой, в которой диалектика сопряжения двух художественных структур — музыкальной и поэтической — реализуется разнообразно и не менее активно, чем в какой-либо другой.

Не будем при этом забывать, что в живом интонировании строфической формы чрезвычайно действенную роль выполняет еще один элемент — искусство исполнителя-певца. Именно певец может «снять» возникающее подчас противоречие между словами и музыкой, внося в «нейтральную» повторяющуюся мелодию элемент драматизма там, где этого требует сюжет. Так постоянно и бывает в фольклорных повествова-

¹ Л. С. Мухаринская называет такую строфу «кульминационной» или «портретирующей». — См. кн.: Мухаринская Л. С. Музыкальный язык белорусской народной песни. Минск, 1966.

тельных песнях-балладах, в которых большое место занимает именно исполнительское варьирование.

Но и не только в балладах. Напомним, как изумляло Серова мастерство Глинки, исполнявшего совсем по-разному две строфы своего романа «В крови горит огонь желанья». Разъясняя своему молодому другу этот «секрет», Глинка сказал: «Дело, барин, очень простое само по себе: в музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное, строгое выражение»².

Романс Глинки, о котором идет речь, представляет собой случай слишком интересный для того, чтобы можно было ограничиться сказанным. Он, как известно, первоначально имел иной текст («Всегда, везде со мною ты») и, значит, может служить примером подтекстовки уже написанной ранее музыки. О парадоксальности его ритмики уже упоминалось в первой части исследования³. Следовательно, выразительность романа, и особенно — противоположность двух его строф, создается именно *исполнительским* варьированием, что и подтверждается приведенной выше цитатой.

Однако не лишне обратить внимание на то, что для исполнительского варьирования имеются предпосылки в самом тексте стихотворения. И не только в том, что первая строфа говорит о любовном порыве, а вторая о любовном блаженстве, но и в том, что различие в характере строф самим поэтом выражено в *звуковых* образах. Вслушаемся в звучание рифм этого произведения. Не только рифмующиеся окончания строк консолируют друг с другом, но и все *четыре рифмы* очень близки по звучанию. В первой строфе в них явно преобладает звук *а*:

В крови горит огонь желанья,
Душа тобой уязвлена.
Лобзай меня, твои лобзанья
Мне слаще мира и вина.

² Серов А. Воспоминания о Глинке. — В кн.: Глинка в воспоминаниях современников. М., 1955, с. 73.

³ Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. 1. Ритмика. М. 1972, с. 51.

Во второй строфе таким же образом в основу всех рифм положен звук *е*:

Склонись ко мне главою нежной
И да почию, безмятежный,
Пока дохнет веселый день
И двинется ночная тень.

Распетые в вокальном исполнении, эти гласные соответствующим образом «окрашивают» каждую строфу. Особенно «*е*», как бы само подсказывающее, чтобы устам певца была придана улыбка...

В вокальной музыке существует великое множество разновидностей строфической формы, в значительной мере зависящих от форм поэтической строфы. Но существует и обратная зависимость, поскольку значительная часть форм поэтической строфы исторически возникла в период совместного развития двух искусств, некогда представлявших собой *единое* искусство песни. Известно, например, что и французская, и немецкая поэзия разнообразием строфики во многом обязана творчеству трубадуров и миннезингеров, то есть *поэтов-певцов*.

В поэзии песенной, *поющей*, деление на строфы или на соизмеримые разделы, соответствующие строфам, является *обязательным*, хотя о книжной поэзии этого сказать нельзя. Современный исследователь отмечает «факультативность» деления на строфы, в отличие от обязательного деления стихотворения на строки¹.

Но при музыкальном интонировании даже так называемую «однострочную» форму народной песни можно рассматривать как эмбрион строфы. Если в тексте песни однострочного строения деление на «строфы» совпадает с делением на строки, то при соединении напева с текстом песни приобретает такой важный признак строфичности, как повторение неизменного музыкального построения с различными словами. И при всей элементарности самого музыкального построения, часто представляющего собой простейшую, не расчлененную внутри мелодическую фразу, оно все же выполняет по отношению к тексту важные структурные функции. Прежде всего оно способствует сцеплению каждой

¹ См. в кн.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста, с. 93.

Но о строфе в точном смысле слова можно говорить лишь в том случае, когда текст ее охватывает, как минимум, *два стиха*⁶, а напев в свою очередь расчленен на структурно организованные построения. Иначе говоря, когда вступает в силу *принцип сопоставления*.

Выше, во Введении к третьей части работы, уже говорилось, что в поэзии, как и в музыке, принципы повтора, возвращения, сопоставления нового с уже знакомым играют важнейшую формообразующую роль как в масштабах целого, так и в масштабах части, в данном случае — строфы.

Но вернемся к ее простейшим формам. Принцип сопоставления, сформулированный в приведенных выше цитатах, наиболее простым способом реализуется в строфе-двустиишии. Форма эта сравнительно малоупотребительна в книжной поэзии (а следовательно, и в профессиональной музыке), но весьма распространена в фольклоре и его отражениях в профессиональном искусстве. Примером может служить форма двухстрочной коломыйки, которую В. Гошовский считает одной из типичнейших форм фольклора славянских народов⁷. В фольклоре восточных народов столь же типичной формой является двухстрочная строфа — газель.

Два стиха строфы, связанные рифмой, представляют собой либо «два способа сказать одно и то же» (Лотман), либо антитезу, особенно яркую потому, что контрастные элементы — предельно сближены.

В русской народной песне, как правило — нерифмованной, объединение двух стихов в строфу достигается другими способами: синтаксическим параллелизмом, ассонансами, подобными рифме, но расположенными свободно — не обязательно в конце, но и в начале, и в середине строки. Приведем некоторые примеры фольклорных двухстиший, построенных по принципу сопоставления-отождествления:

Ах вы, сени, мои сени, сени новые мои,
Сени новые, кленовые, решетчатые!
Уж ты поле мое, поле чистое,
Ты раздолье мое, ты широкое!

⁶ См. об этом в кн.: Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста, с. 99.

⁷ См.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с. 139—210.

Иногда две строки, лексически являющиеся подобием, представляют собой смысловую антитезу. Вот пример из песни «Ходила младшенька по борочку»:

Наколола ноженьку на тресочку,
Болит, болит ноженька, да не больно.

Двухстрочные строфы народной песни имеют весьма разнообразную мелодическую форму, все разновидности которой нет возможности перечислить. Но важно, что и в напеве реализуются те же две возможности принципа сопоставления: найти *разное* выражение единого или же подчеркнуть *сходное* в различном. Возможно и одновременное действие обеих противоположных тенденций, одной — в масштабах всей строфы, другой — в каждой из ее половин.

Все это наглядно выражается в общепринятых обозначениях музыкально-тематического строения. Песня, в которой обе половины строфы одинаковы или сходны, обозначается буквами а—а или а—а₁.

Различие, контраст — буквами а—b. Обычная для многих песенных жанров структура «пары периодичностей» (а—а, b—b) является примером одновременного действия противоположных тенденций: противопоставления — в масштабе всей строфы и подобия — в масштабе каждой половины.

Схематические обозначения структур могут быть применены и к текстам песен⁸, что дает удобный способ сравнения строения текста и музыки. Иногда структура их точно совпадает, как, например, в песне «Ай, на горе дуб, дуб» из сборника Римского-Корсакова:

68

Allegretto



⁸ Для отличия обозначим структуру текста заглавными буквами.

И текст, и напев построены по схеме «пары периодичностей». Но иногда в песне, столь же простой, мы находим наложение двух *различных* структур. Так, например, первые две строки текста песни «Ах вы, сени, мои сени» представляют собой развернутый ряд эпитетов к слову «сени» и могут быть обозначены как $A-A_1$. Текст, следовательно, реализует тенденцию *подобия*. А напев, соответствующий схеме «пары периодичностей», реализует противоположную тенденцию — противопоставления. Схематически это может быть выражено так:

текст: A	A_1
напев: a—a	b—b

На этом примере ясно видно, что даже в рамках простейшей формы строфы соотношение музыкальной и поэтической структуры может быть весьма различным, тем более что текст различных строф песни может быть и построен по-разному, а структура музыкальной строфы остается неизменной. Это и делает песню в ее реальном интонировании живым, непрерывно развивающимся и варьирующимся единством текста-напева, а не механическим нанизыванием одинаковых звеньев-строф.

Хорошим примером непрерывного варьирования соотношения поэтической и музыкальной структуры в песне, состоящей из двухстрочных строф, может служить песня «Ходила младшенька по борочку», с ее характерной структурой *подхвата*. Если выписать ее текст так, как он поется (без условных сокращений, принятых в песенных сборниках), то мы наглядно убедимся, что каждая строфа текста поочередно является то первой, то второй строкой двухстрочной строфы. При этом образуется то структура подобия ($A-A$), то структура противопоставления ($A-B$). В напеве же неизменной остается структура a—b:

69

Allegro molto



Обозначим схему текста — слева, заглавными буквами, схему напева справа, строчными:

А	Ходила младшенька по борочку,	а
А	Брала, брала ягодку земляничку.	б
А	Брала, брала ягодку земляничку,	а
В	Наколола ноженьку на тресочку.	б
А	Наколола ноженьку на тресочку,	а
В	Болит, болит ноженька, да не больно.	б
А	Болит, болит ноженька, да не больно.	а
А	Любит меня милой друг, да не ложно.	б
А	Любит меня милой друг, да не ложно,	а
А	Не ложно, душа моя, не нарочно.	б

Приведенные выше примеры имеют целью только указать на разнообразие возможностей, создаваемых взаимодействием поэтической и музыкальной структуры в простых песенных формах, не исчерпывая, разумеется, и малой доли этих возможностей. Именно с этой целью автор и обратился к примерам из фольклора, нарушив, таким образом, принятое им ограничение материала.

В композиторской песне, как и в книжной поэзии, двухстрочная строфа встречается не часто, однако некоторые образцы ее заслуживают подробного рассмотрения.

Очень широкое отражение в музыке получило стихотворение Пушкина «Гляжу, как безумный, на черную шаль», написанное под впечатлением народной молдавской песни-баллады. Композиторов, видимо, привлекал драматизм стихотворения, заключенный не только в его сюжете, но и в самой поэтической форме, для которой характерны резко контрастные противопоставления образов. Иногда контрастируют соседние строфы-двустихия, как, например, в начале стихотворения:

Гляжу, как безумный, на черную шаль,
И хладную душу терзает печаль.
Когда легковерен и молод я был,
Младую гречанку я страстно любил.

Иногда же образный контраст заключен уже не между строфами, а внутри строфы:

Прелестная дева ласкала меня;
Но скоро я дожил до черного дня.

Или:

С тобою пируют (шепнул он) друзья;
Тебе ж изменила гречанка твоя.

Даже внутри одного стиха иной раз сталкиваются резко противоположные образы:

Я помню моления, текущую кровь...

Отражения пушкинского стихотворения в музыке разнообразны: от строфических песен, передающих внешне несложную структуру баллады и предоставляющих певцу возможность передать драматизм ее *исполнительскими* средствами, до сложных композиций, построенных по принципу «сквозного развития» и приближающихся по типу к оперной сцене. К ним принадлежит, например, «кантата», написанная на эти стихи А. Верстовским.

Но в разделе о строфичности, естественно, должны занять место произведения *первого* типа. К ним относятся два ранних музыкальных отклика на пушкинское стихотворение: Виельгорского и Геништы⁹.

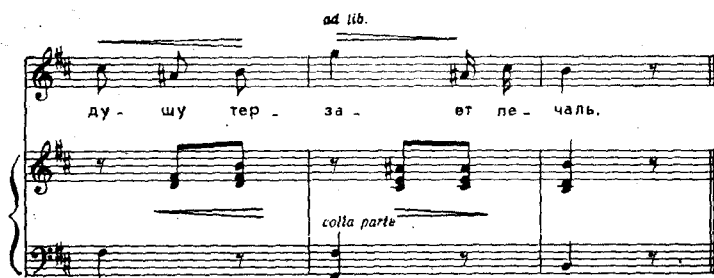
Структура песни Виельгорского очень проста, музыкальная строфа точно совпадает с поэтической, охватывая две строки текста, но при этом повторяет вторую, как бы раздвигая этим слишком уж тесные рамки строфы-двустушия. Повторение не является дополнением, а входит в структуру музыкальной строфы в качестве третьего (кульминационного) предложения периода, с характерной патетической «балладной» каденцией:

70

Animato

Гля - жу, как бе - зум - ный, на чер - ну - ю

⁹ См. в кн.: Поэзия Пушкина в романсах и песнях его современников. М., 1974.



Мелодия песни носит, если можно так выразиться, «обобщенно-драматический» характер. Она не отражает развития сюжета, но легко поддается исполнительскому варьированию, в котором это развитие может быть отражено.

Песня Геништы тоже строфична, и каждая строфа ее тоже состоит из трех разделов. Но музыкальная строфа здесь охватывает три поэтических и строится как трехчастная форма с тональной, но не тематической репризой.

Таким образом, даже в самых несложных музыкальных отражениях пушкинского стихотворения мы ясно

ощущаем тенденцию к расширению формы строфы, к динамизации ее. Повторение очень краткого музыкального построения, соответствующего двустишию, неминуемо приходит в противоречие с драматизмом сюжета, который мог бы найти адекватное музыкальное выражение только в крупной форме и естественнее всего — в форме сквозного развития (неслучайно столь распространенной именно в балладах).

Краткостью, неразвитостью строфы-двустишия, видимо, и объясняется и редкое ее отражение в соответствующей столь же лаконичной музыкальной структуре, и стремление преодолеть дробность членения музыкальным объединением строк¹⁰. В песне фольклорной эта дробность не столь ощутима, так как она, как уже говорилось, в значительной мере сглаживается исполнительским варьированием.

Глубокое внутреннее родство поэтической и музыкальной строфы очень ясно ощутимо на примере строфы-четверостишия.

Родство это вызвано общностью происхождения и потому ярче всего может быть показано на ранних образцах профессиональной песни: произведениях трубадуров, труверов, миннезингеров.

В частности, на них легко показать организующую роль рифмы, которая в четырехстрочной строфе выполняет не только связующую роль, как в двустишии, но и способствует более сложному иерархическому соподчинению строк по отношению друг к другу.

На заре песенного искусства, когда понятие музыкального тематизма еще не сформировалось полностью, роль мелодических каденций была столь же значительна, как и роль мелодических зачинов. На примере известнейшей песни трубадуров Рембо де Вакейра «*Kalenda maia*» можно убедиться в том, что рифма и мелодическая каденция — это, в сущности, одно и то же. Более того, секундовая интонация, совпадающая с рифмами к слову «*maia*», имеет не только разделительную, но и тематическую функцию, поскольку именно она вычленяется в заключительной части песни:

¹⁰ Уникальным примером отражения в музыке стихотворения, состоящего всего из двух строк, является «Королевский поход» Шостаковича.



Возвращаясь к строфе-четверостишию, следует уделить особое внимание одной его разновидности: четверостишию с перекрестными рифмами а, b, а, b. Оно неслучайно получило такое распространение в песне; структура его в точности соответствует структуре обычного музыкального периода, что указывает на общий генезис¹¹. И у трубадуров, и у миннезингеров мы легко можем найти примеры такой структуры. Сошлемся здесь на начало песенки Тибо Наваррского, приведенной в хрестоматии М. Иванова-Борецкого под № 10¹².

Но и не обращаясь к столь далеким временам, как эпоха трубадуров и миннезанга, мы можем проследить процесс складывания музыкально-поэтической строфики такого типа на материале русской песни-романса XVIII века, явившегося периодом формирования и структурных принципов силлабо-тонической поэзии, и ранних форм профессиональной музыки.

Песенники конца XVIII века (сборники И. Прача, В. Трутовского, Ф. Мейера, песни-романсы первых рус-

¹¹ По словам В. Жирмунского, на это обратил внимание еще Вестфаль в своей работе «Theorie der Neuhochdeutschen Metrik», 1870.

¹² Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия, т. 1. Изд. 2-е. М., 1933, с. 68. Песня «Kalenda maya» цитируется по тому же изданию (№ 9).

ских композиторов)¹³ дают нам интересные образцы кристаллизации четырехстрочной строфы-куплета¹⁴ *внутри* двухстрочной строфы народно-песенного происхождения. Так, начало известной песни «Чем тебя я огорчила» (фольклоризированный текст М. Сумарокова) представляет собой, по существу, четкий куплет с перекрестными рифмами (в тексте стихотворения строки объединены попарно):

Чем тебя я огорчила,
Ты скажи, любезный мой?
Или тем, что полюбила,
Потеряла свой покой?

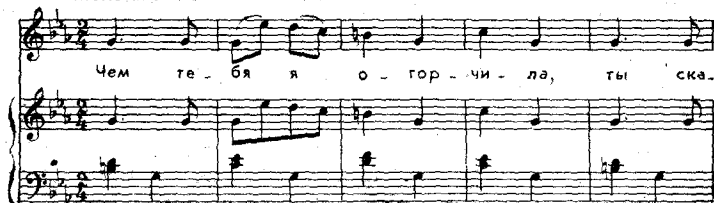
Но в дальнейшем грани между первой и второй, третьей и четвертой строками стираются, исчезают и перекрестные рифмы, а последние строки песни не только объединяются попарно, но даже совсем по-народному строятся на основе «подхвата» в начале последующей строки — конца предыдущей:

Не по-прежнему кудерушки по плечикам лежат,
Что по плечикам лежат, развиться хотят:
Развивала русы кудри чужа дальняя сторона,
Чужа дальняя сторона, красна девица душа.

Музыкальная строфа является как бы компромиссом между двухстрочной и куплетной структурой: первая половина четко делится на две сходные четырехтактные фразы, вторая представляет собой слитное построение — шеститакт:

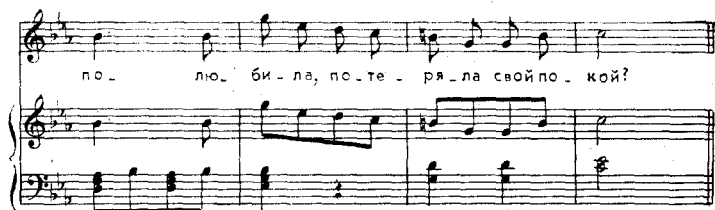
72

Molto andante



¹³ Примеры цит. по кн.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 1. Русская вокальная лирика XVIII века. М., 1972.

¹⁴ Термин «куплет» в первоначальном его смысле означает именно четырехстрочную строфу.



В ряде песен XVIII века, написанных на текст, состоящий из четырехстрочных строф с перекрестными рифмами, уже довольно четко обозначается структура периода. Однако она больше сказывается в масштабах соотношения, в ладогармоническом плане, чем в тематизме. Одной из причин этого, вероятно, можно было бы считать краткость стихотворной строки и всей строфы, что чрезмерно сблизило бы тематические повторы, обычные для периода повторного строения. Но вместе с тем в немецкой песне того же времени можно найти примеры очень четкой в тематическом отношении структуры периода (при такой же краткости строк). Сошлемся хотя бы на песню Бетховена «Сурок». Видимо, здесь имеет значение воздействие на песню принципов инструментальной музыки, которое в немецкой песне было гораздо сильнее, чем в русской.

Характерную для песен названного типа структуру находим в песне из сборника Мейера «Пастушки собрались»¹⁵. Это очень простой восьмитактный период, четко делящийся на предложения и фразы. Тематические связи заметны здесь только в связанных с рифмой каденциях первой и третьей фразы, что еще раз подчеркивает важную формообразующую (и в музыкальном смысле!) роль рифмы.

¹⁵ См. в кн.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 1, с. 93.

Такой же тип связей находим в популярнейшей песне того времени «Я в пустыню удаляюсь», текст которой приписывается М. Зубовой. Окончания первой и третьей строк куплета (кстати, не во всех куплетах рифмующиеся) «распеты» сходно, вторая же и четвертая строки соотнесены так, как соотносятся обычно каденции предложений периода. Прерванная каденция второго предложения заставляет повторить последнюю фразу: возникает дополнение, выполняющее функцию рефрена:

73

Cantabile

Я в пус - ты - ню у - да - ля - юсь от пре -

- крас - ных здесь - ных мест, сколько го - рес - тей смер -

- тель - ных , мне в раз - лу - ке дол - жно

снести, мне в раз - лу - ке дол - жно снести!

И наконец, те же «рифмические» связи очень ясно ощутимы в известной песне Ф. Дубянского «Сонет сизый голубочек», которую можно считать наиболее

«представительной» песней XVIII века. Все рифмы этой песни мелодически сближены, так как и мужским рифмам («ночь», «прочь» и т. п.) приданы слабые окончания, столь характерные для интонирования этого сентиментального стихотворения.

Однако здесь можно отметить и некоторую тематическую близость между *началом* первого и второго предложений периода, правда, выраженную более в ритмическом, чем в интонационном рисунке. И это — черта типическая. В сущности, во всех песнях XVIII века, упоминавшихся выше, мелодия передает прежде всего *размер стиха*, его метрические ударения, цезуры между строками, то есть черты, бывшие в этот период *главными приметами* складывавшейся в русской поэзии силлабо-тонической системы. Что же касается интонационной стороны стиха, его мелодики, то эта сторона и в самой поэзии была почти не разработана, а в музыке отражалась лишь в самых общих чертах. К числу типических черт «Голубочка» относится и повторение последней строки, придающее особую законченность строфе песни. Мы встретим этот прием в целом ряде произведений того времени:

74

Andante espressivo



Четырехстрочная строфа-куплет типична, в общем, для самых простых песенных форм, и неслучайно она была наиболее распространена именно в *ранней* русской вокальной лирике¹⁶. Но даже и в ранний период композиторы часто объединяют четырехстрочные строфы попарно, даже если в тексте они вполне самостоятельны. Для романса строфа-восьмистишие гораздо более характерна.

Но прежде чем обратиться к такой «большой» строфе, следует рассмотреть некоторые характерные модификации простой строфы-куплета.

Самой простой формой расширения «малой» четырехстрочной строфы является строфа с рефреном-припевом. Распространенность рефрена и в народной, и в профессиональной песне заставляет внимательно отнестись к этому явлению и постараться понять его эстетический смысл.

Что же следует понимать под структурной и эстетической функцией припева (включая в это понятие и «композиционную концовку» поэтической строфы) в песне, лирическом стихотворении, романсе?

Структурная роль припева ясна: она заключается в том, чтобы подчеркнуть законченность строфы, яснее отделить ее от других строф. Как всякий повторяющийся элемент художественного целого, припев имеет четкую разделительную функцию и в этом отношении подобен рифме, отмечающей конец стихотворной строки. Еще ближе к рифме по своей функции повторяющаяся «концовка» строфы. В отличие от припева, представляющего собой самостоятельное построение, концовка строфы (поэтической) входит в ее структуру подобно тому, как рифма входит в структуру стихотворной строки. Но о концовках строфы — ниже.

Подобно рифме, припев имеет не только разделяющую, но и объединяющую функцию, заставляя сравнивать, сопоставлять строфы, им завершаемые.

Из двух названных функций припева — разделяющей и объединяющей — какая-либо одна может быть выражена сильнее. И от этого весьма меняется характер припевов, все многообразие которых можно свести

¹⁶ В песне (не в романсе!) четырехстрочный куплет сохраняет свою популярность и до наших дней (например, у М. Блантера: «Катюша», «Моя любимая» и др.).

к двум основным типам: припев-завершение, «договаривающее» строфу, и припев-кульминация.

Припев-завершение не вносит ничего нового в содержание строфы (и поэтической, и музыкальной). В нем преобладают повторы, именно в таких припевах мы встречаемся со словами, не имеющими смыслового значения или утратившими его («Ай люли», «Тра-ля-ля», «Miranton, miranton, mirantaine»). А в напеве — с повторением какой-либо одной, кадансирующей интонации.

Но в то же время припев, как наиболее устойчивый элемент строфы, — весьма подходящий раздел для того, чтобы провести через все произведение какой-либо *значительный образ*, значительные слова. Точнее говоря, припев создает *возможность* для особого подчеркивания наиболее важных слов, и в ряде случаев эта возможность и используется. В этом заключается объединяющая, обобщающая функция припева, особенно ярко реализуемая в припевах-кульминациях.

На конкретных примерах из песен, особенно таких, где и текст создавался в расчете на вокальное интонирование, легко уяснить себе типы соотношения строфы (запева) и припева. Простейшая разновидность припева завершающего типа — буквальное или несколько варьированное повторение конца строфы. Такую структуру мы встречаем, например, в песне «Смело, товарищи, в ногу».

Этот простейший тип соотношения не исключает индивидуализации. Интересно строение песни В. Соловьева-Седого «Давно мы дома не были». При изобилии словесных и интонационных повторов — и между строфой и припевом, и внутри самой строфы — повторы эти отнюдь не механичны. Рассмотрим эту песню подробнее, тем более что и текст ее (написанный А. Фатьяновым) обнаруживает хорошее знание законов песенного жанра. Ограничимся хотя бы одной строфой.

Она состоит из двух четверостиший, написанных на две рифмы и соотносящихся между собой по принципу «подхвата»:

Горит свечи огарочек,
Шумит недалый бой.
Налей, дружок, по чарочке,
По нашей фронтовой.

Налей, дружок, по чарочке,
По нашей фронтовой.
Не тратя время попусту,
Поговорим с тобой.

Припев — это повторение двух последних строк. Но не буквальное, а усложненное вставкой между ними новой, синтаксически-параллельной и рифмующейся строки:

Не тратя время попусту,
По-дружески, да попросту
Поговорим с тобой.

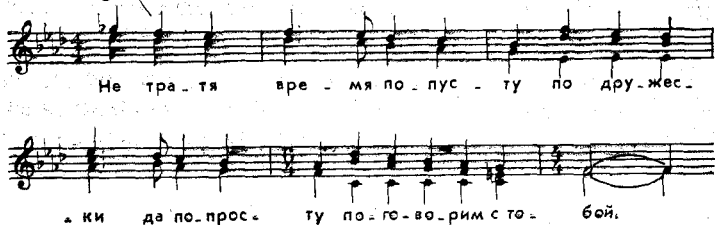
Благодаря этой вставке припев обособляется в самостоятельное построение. По этой же схеме построены и следующие строфы.

Мелодия песни очень проста и вместе с тем весьма индивидуальна. В ней ясно различается схема «перемены в четвертый раз»: после трех секвентных проведений одной фразы следует новая, замыкающая (а—а₁—а₂—b). Построенная таким образом музыкальная строфа соответствует четверостишию и потому должна быть повторена, так как строфа поэтическая занимает восемь строк. Повторение дает возможность особенно отчетливо ощутить структуру «подхвата», превращающего заключительные строки — в начальные.

Самое интересное в песне — ее припев. Он повторяет не конец строфы, как это можно было бы ожидать, исходя из структуры текста, а включает мелодию первой строки, ее секвентное повторение и мелодию последней строки, представляя, таким образом, как бы «сокращенный вариант» мелодии запева, ее «краткое резюме»:

75

Allegretto



Внедрение в припев какого-либо нового интонационного материала всегда несколько противоречит «договаривающей» его функции, перенося центр внимания именно на припев. Поэтому песенные припевы такого рода склонны превращаться в припевы-кульминации. И чем ярче новый материал, чем свежее ладотональное соотношение запева и припева, тем сильнее «претензии» припева стать кульминацией.

Пример того, как припев-завершение стремится стать припевом-кульминацией, мы находим в «Марше веселых ребят» Дунаевского. В припеве его появляется новая «освежающая» гармоническая деталь: доминанта параллельного минора. Благодаря этому варьированное повторение в припеве второй половины строфы воспринимается как нечто новое, как кульминация не только припева, но и всей мелодии (хотя звуковысотная вершина находится не в припеве, а в начале строфы):

76

В темпе марша

Лег-ко на серд-це от пес-ни ве-се-лой о-на ску-
-чать не да-ет ни-ког-да, и лю-бят пес-ню де-рев-ни и
сё-ла, и лю-бят пес-ню боль-шие го-ро-да. Нам песня

стро-ить и жить по-мо-га-ет, о-на, как
друг, и зо-вет и ве-дет, и тот кто с пес-ней по жи-зни ша-
га-ет, тот ни-ког-да и ни-где не прола-дет.

И конечно, весьма существенно и то, что мелодическая фраза, приходившаяся в запеве на довольно «нейтральные» слова, в припеве зазвучала со словами броскими, запоминающимися:

И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет.

Надо отметить, что автор текста «Марша веселых ребят» — В. Лебедев-Кумач — умел находить для припевов песен особенно яркие и точные слова. В этом отношении наиболее примечательна песня «Священная война» (музыка А. В. Александрова). Прекрасная, благородная мелодия этой «музыкальной эмблемы Великой Отечественной войны», помимо прочих художественных достоинств, удачей своей обязана также и соотношению запева и припева. Мелодия песни, как уже говорилось выше, многосоставна по своим жанровым и интонационным истокам. В ней переплавлены и элементы старой революционной песни (типа «Смело мы в бой пойдем»), и элементы еще более старой крестьянской песни, эпическая распевность которой сочетается здесь с ритмической энергией трехдольного марша. Но все наиболее яркое сосредоточено в припеве, органичном итоге мелодического развития. Мелодия переходит в мажор, в ней появляются очень яркие «интонации обращения», призыва, в котором в то же время ощутима и связь с народно-песенными истоками, а именно с песней «Слава на небе солнцу высокому», многократно использованной в русской классической музыке в качестве музыкального символа России, родины:

77

Не очень скоро. Сурово



Пусть я - рость благо - род - на - я вски - па - ет, как вол -

- на! И - дет вой - на на - род - на - я, свя - щен - на - я вой - на.

Эти ассоциативные связи и делают мелодию припева необычайно емкой, расширяющей смысл текста. Мелодия говорит не только о том, что

Идет война народная,
Священная война,

но и о том, за что она идет.

В камерной вокальной музыке строфа с обособленным припевом занимает, естественно, меньшее место, чем в песенном жанре, зато гораздо более разнообраз-

ны *концовки*¹⁷, выполняющие функцию припева. Но начнем мы все же с припева в точном значении этого слова.

Припевы первого типа — «договаривающие» — мы чаще всего находим в произведениях, так или иначе связанных с народно-песенной традицией. Так обстоит дело и в русской, и в западной камерной лирике.

Самым простым и точным примером «договаривающего» припева может служить припев алябьевского «Соловья»: дважды повторенная мелодическая каденция на слова, уже звучавшие в начале первой строфы. Заметим, что этот прием — превращение какой-либо строки или строк песни в припев ее — очень широко распространен. Мы встретим его в самых различных песенных культурах: так, в немецкой лирике можно назвать «Дикую розочку» Гёте — Шуберта, где припевом становится повторение *второй* строки текста:

Sah ein Knab ein Röslein stehn,
Röslein auf der Heiden,
War so jung und morgenschön,
Lief er schnell es nah zu sehn.
Sah's mit vielen Freuden.
Röslein, Röslein, Röslein rot,
Röslein auf der Heiden.

В музыкальном отношении припев «Дикой розочки» представляет собой как бы линию, сначала очерчивающую объем мелодии, а затем замыкающую ее каденционным оборотом.

Связь песни с припевом с народной традицией можно видеть и в немногочисленных произведениях такого рода, написанных Глинкой. Такова, например «Песня Ильинишны», припев которой имеет ясно выраженный хоровой характер. Он как бы «закрепляет» заключительную каденцию строфы¹⁸. Более развернутый и тоже хоровой припев мы находим в «Прощальной песне» из цикла «Прощание с Петербургом».

Пожалуй, наиболее широкой сферой применения строфической формы с припевом в сольной вокальной

¹⁷ Этим термином мы в дальнейшем будем называть (как это принято в стиховедении) повторяющееся в каждой строфе заключение, не обособленное в самостоятельное построение.

¹⁸ В партитуру «Холмского» песня Ильинишны входит как сольный номер. Однако она была популярна и как бытовая песня с хоровым припевом.

музыке стал водевильный и эстрадный куплет, где по традиции для припева прибегались самые острые слова, самые броские и запоминающиеся интонации и ритмы. Наибольшей художественной высоты этот жанр достиг во Франции, где до сих пор живет беранжеровская традиция.

Беранже оказал огромное влияние и на русскую поэзию, а через нее и на музыку. Вслед за великолепными переводами (точнее, «транскрипциями») В. Курочкина в журналах демократической ориентации появились многочисленные сатирические песенные стихотворения.

С традициями водевильной песни-куплета связано некоторыми сторонами даже творчество Некрасова. Так, строфы его сатирического стихотворения «Нравственный человек» — вполне в беранжеровской традиции — заканчиваются ироническим рефреном, подчеркивающим ханжество и лицемерие выведенного в стихотворении персонажа:

Живя согласно с строгою моралью,
Я никому не сделал в жизни зла.

Произведения Курочкина и Некрасова — лучшее среди весьма обширной песенной продукции в этом жанре, продукции, большая часть которой вполне заслуженно забыта. Но при оценке ее следует учитывать, что некоторые произведения, текст и мелодия которых сами по себе весьма далеки от совершенства, в исполнении талантливых певцов-актеров наполнялись живой выразительностью и звучали совсем иначе.

Обобщением характернейших особенностей жанра водевильного куплета явилась песня Даргомыжского «Червяк», произведение одновременно и типическое и уникальное. В этой песне, представляющей собой как бы «запись» интонационного рисунка роли «маленького человека» в исполнении большого актера, особенно «представителен» рефрен, сосредоточивший в себе наиболее психологически-характерные интонации. Здесь и восторженные восклицания («Какое счастье! Честь какая!»), и торопливое, сбивчивое бормотанье человека, не привыкшего говорить во весь голос («Ведь я червяк в сравнении с ним...»), бормотанье, в котором «интонационным курсивом» выделено только упоминание о сиятельном покровителе.

В некоторых (правда, немногочисленных) случаях припев в камерном произведении вырастает до размеров и значения самостоятельной, равноценной части, а не дополнения к строфе.

Так, например, обстоит дело с интерпретацией стихотворения Пушкина «Испанский романс» («Ночной зефир») Глинкой и Даргомыжским. Стихотворение это — довольно редкий для поэта случай использования «романсной» формы с припевом. Структура его музыкальна не в метафорическом, а в самом прямом смысле слова. Припев очень резко отграничен от строф и даже противопоставлен им — тематически и ритмически. В нем обрисована обстановка действия — ночной пейзаж, в основных строфах — само действие, серенада певца перед балконом красавицы. При этом действие в первой строфе показано как бы «со стороны»:

Вот взошла луна золотая.
Тише... чу... гитары звон,

а во второй — от лица самого певца:

Скинь мантилью, ангел милый...

Ритмический контраст между строфами и рефреном очень ярок. Строфы написаны четырехстопным хорем — классическим песенным размером, рефрен — двухстопным ямбом, размером весьма редким. В припеве *всего семь* слов, выбранных и сопоставленных с виртуозной тонкостью и высочайшим мастерством¹⁹. Не возвращаясь к ритмической (в узком значении слова) структуре рефрена, остановимся именно на выборе слов, их звучании и на структуре рефрена в целом.

Можно сказать, что каждое из семи слов, даже по отдельности, несет очень большую смысловую и образную нагрузку. Слово «ночной» определяет время суток, слово «зефир» — время года («зефир» — тихий, теплый летний ветер). При этом рифма «зефир — эфир» своими *ф* очень точно, почти «осознательно» передает дуновение ветерка. Таким же образом рифма «шумит — бежит», с ее *ж* и *ш*, передает звуковой образ шумящей

¹⁹ О ритмической структуре рефрена и ее музыкальной трактовке у Глинки и Даргомыжского см. в кн.: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. 1. Ритмика.

реки. И, наконец, название реки — Гвадалквивир — определяет место действия — Испания.

Быть может, именно эта «весомость» каждого отдельного слова определила и выбор столь редкого размера (двухстопные и даже одностопные строки), и столь редкое у Пушкина совпадение границ стоп и словоразделов (кроме последней строки, состоящей из одного слова, которое выполняет функцию суммирования после дробления в третьей четверти). Каждое слово рефрена, кроме последнего, — это ямбическая стопа:

Ночной зефир /
Струит эфир, /
Шумит, /
Бежит /
Гвадалквивир.

И нельзя еще раз не удивиться тонкости поэтического слуха Глинки, подчеркнувшего в музыке именно эту *прерывистость* ямба. Но специфика музыкального развития, требующего более длительного «протекания» во времени, заставила композитора повторить вторую половину рефрена и еще более раздвинуть «суммирующее» слово.

Музыкальна не только структура рефрена, но и всего стихотворения. Рефрен *предваряет* собой строфы, придавая всей структуре рондообразность. В музыке она трактована у Глинки как трех-пятичастная, у Даргомыжского — как рондо. Но важно, что и в том и в другом случае рефрен получает значение основной составной части, а не дополнения к строфе.

Четырехстрочная строфа, с рефреном или без него, принадлежит к относительно простым музыкально-поэтическим структурам. В камерной вокальной лирике гораздо большее отражение нашла «большая строфа» представляющая собой два четверостишия.

Простое присоединение к четырем строчкам еще четырех еще не создает строфы-восьмистишия. Части должны быть чем-то связаны, чтобы они воспринимались как части *целого*. И здесь обычно параллельно действуют различные средства объединения. Так, различная система чередования рифм в каждой полустрофе (чаще всего перекрестных в первой, опоясывающих во второй) не разъединяет, а объединяет части строфы, так как последующее повторение их в том же порядке

заставляет воспринимать восьмистишие как единую «большую» строфу²⁰.

Но так бывает далеко не всегда. Более сильным средством объединения служит тематическая и синтаксическая связь двух четверостиший, наиболее отчетливая при восприятии произведения *в целом*. Ясная тематическая трехчастность стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» (первая встреча влюбленных — разлука — новая встреча) заставляет воспринимать каждую часть как единую «большую строфу», а не как два четверостишия, хотя структурно они вполне сходны. И потому трудно представить себе музыкальное решение этого стихотворения в иной, нетрехчастной форме. Возможна, конечно, и строфическая его трактовка, но превращение восьмистишия в две строфы разрушает стройность всей композиции²¹.

Деление стихотворения на строфы часто подчеркивается анафорическим началом каждой строфы или — еще чаще — повторяющейся концовкой. В русской поэзии пушкинской эпохи, то есть эпохи кристаллизации классических для русской лирики форм и приемов, мы найдем немало разновидностей концовок строфы, иногда выраженных одним лишь словом, иногда охватывающих целую строку и даже более.

Примером может служить стихотворение Пушкина «Талисман». Каждая строка его завершается словом «талисман». Оно поставлено всякий раз в новом контексте: «Мне вручила талисман», «Не спасет мой талисман», «Не умчит мой талисман» и, наконец, «Сохранит мой талисман». Сравнение даже одних этих концовок показывает особенности движения лирического сюжета: вторая и третья строфы как бы тормозят рас-

²⁰ Система рифмовки является, вообще говоря, чрезвычайно мощным формообразующим средством. Мы еще вернемся к этой проблеме — ниже, когда речь пойдет о строфах, имеющих более сложную структуру.

²¹ Показательно, например, сравнение двух строфических романсов на эти слова, помещенных в сборнике «Пушкин в романсах и песнях его современников». В романсе Н. Мельгунова музыкальная строфа охватывает восемь строк, в соответствии со строфой поэтической. У Н. С. Титова — четыре строки. Тем самым развитие лирического сюжета (так чутко услышанное Глинкой в его гениальном романсе!) сведено к кружению на месте, вплоть до слов «Душе настало пробужденье». Следующие две строфы звучат в одноименном мажоре и с новой музыкой, что создает двухчастное членение всей композиции вместо трехчастного — пушкинского.

крытие «тайны талисмана», совершающееся лишь в четвертой строфе:

Милый друг, от преступленья,
От сердечных новых ран,
От измены, от забвенья
Сохранит мой талисман.

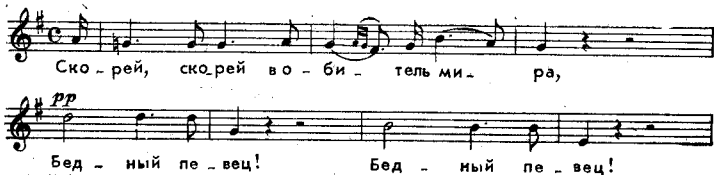
Очень выразительную музыкальную трактовку концовки строфы мы находим в романсе Глинки «Бедный певец». Пример этот тем более интересен, что композитор использовал только *часть* стихотворения Жуковского, и следовательно, этот романс нельзя считать пассивным отражением поэтической формы. Но Глинка уловил основную «композиционную идею» с той же чуткостью, с какой он уловил общий интонационный строй стихотворения, его эмоциональную взволнованность, патетические возгласы:

Мечтам конец!
Погибло все! Умолкни, лира!
Скорей, скорей в обитель мира,
Бедный певец!

Последние, повторяющиеся в каждой из двух строф романса²² слова звучат не как простое завершение, концовка, а как эмоциональный итог. Различие обеих строф, их интонационная свобода делают этот *единственный* повторяющийся элемент еще более весомым и значительным именно вследствие его единственности:

78

Andante con moto



Заметим, что сходное движение к концовке-итогу как бы «с разных сторон», из разных исходных точек мы встречаем у Глинки еще в романсах «Не называй ее небесной» и «Кубок» (в последнем случае это не связано с повторением слов).

²² О двух строфах в данном случае можно говорить лишь условно, поскольку в романсе преобладает импровизационность развития, очень редкая у Глинки:

В стихотворении Жуковского «Бедный певец» и в романсе Глинки концовка выделена не только самим фактом повтора, но и интонационно: восклицательной интонацией. Случай довольно типический: чем эмоциональнее стихотворение, тем естественнее возникает интонационное нарастание к концу строфы, выливающееся затем в какой-либо яркой, подчеркнутой интонации. Это может быть интонация вопроса, как в стихотворении Пушкина:

Слыхали ль вы за рощей глас ночной
 Певца любви, певца своей печали?
 Когда поля в час утренний молчали,
 Свирели звук унылый и простой
 Слыхали ль вы?

В данном случае сложная «кольцевая» композиция строфы обрамлена повторенным вопросом. Однако первое «слыхали ль вы?» не столь выделено интонационно; вопрос как бы «растворен» в довольно длинной фразе. Второе «слыхали ль вы», синтаксически связанное со столь же длинной фразой, структурно от нее отграничено и выделено в самостоятельную строку. Этим и создается *восходящее* движение всей строфы и интонации вопроса в концовке.

В другом стихотворении Пушкина интонационное развитие ведет к интонации призыва:

О, если правда, что в ночи,
 Когда покоятся живые,
 И с неба лунные лучи
 Скользят на камни гробовые,
 О, если правда, что тогда
 Пустеют тихие могилы —
 Я тень зову, я жду Леилы:
 Ко мне, мой друг, сюда, сюда!

Это интонационное нарастание, устремленность строфы к концовке-призыву замечательно переданы в мелодии романса Шапорина «Заклинание»:

79

Agitato



Я тень зову, я жду Ле - и - лы: ко мне мой друг - сю - да, сю - да!

И наконец, в романсе Чайковского «День ли царит», уже рассмотренном выше (в разделе об интонации).

мы тоже видим ярчайшее устремление к интонационно выделенной концовке строфы.

Лишь первый из приведенных нами выше примеров концовок («Талисман») как будто не укладывается в этот ряд, поскольку в конце строфы мы не слышим ни вопроса, ни восклицания. Тем не менее и здесь имеется интонационное подчеркивание концовки, на этот раз основанной на интонации *утверждения*; название заветного дара волшебницы повторяется в конце каждой строфы как заклинание.

А в романсе современника Пушкина Н. С. Титова «Талисман» это еще усилено повторением последней строки:

80

[Allegro]

cresc. *ff*

Мне вру - чи - ла та - лис - ман,

dim.

Мне вру - чи - ла та - лис - ман.

Таким образом, концовка поэтической строфы есть не только средство строфического членения и не только средство объединения строф повторяющимся поэтическим мотивом, но и своего рода *интонационная кульминация* строфы. Именно эта функция концовки раскрывается в музыкальной ее интерпретации композиторами.

Говоря о «большой» поэтической строфе, мы упомянули только один путь ее формирования, а именно

присоединение к четверостишию рефрена или второго четверостишия, связанного с первым тематически и структурно (системой рифмовки, концовкой, обрамлением и т. п.). Но есть и другой путь образования «большой» строфы, путь, который идет через «удвоение» какой-либо одной или двух (чаще всего нечетных) строк исходного четверостишия. Под «удвоением» мы подразумеваем появление после первой или третьей строки четверостишия еще одной строки на ту же рифму, строки, подчас и тематически как бы «удваивающей», дублирующей предыдущую. Явление это, весьма родственное тому, что в музыкальном анализе именуется «расширением», очень ясно можно продемонстрировать на примере стихотворения Лермонтова «Бородино». Нечетные строки его удвоены и даже утроены, так что строфа является расширением обычного четверостишия до масштабов семистрочной строфы (типа $a a b c c c b$). Информация, содержащаяся в каждой строфе, могла бы быть уложена и в четыре строки, таким, например, образом:

*Да, были люди в наше время!
Не то, что нынешнее племя,
Богатыри, не вы!
Плохая им досталась доля:
Немногие вернулись с поля.
Не будь на то Господня воля,
Не отдали б Москвы.*

Подчеркнутые строки содержат почти весь информативный материал. Но именно повторение, «растолковывание» каждой строки и придает стихотворению Лермонтова удивительную непосредственность живой беседы.

Такие формы строфы, не имеющие обобщающего литературоведческого определения, мы условимся называть «расширенной строфой», термином, отражающим их генезис.

Одним из ранних и очень ярких образцов расширенной строфы является «Кабардинская песня» А. Бестужева-Марлинского, поэта-декабриста, отбывавшего ссылку на Кавказе. Свободно владея несколькими восточными языками, в своих переводах из кавказского фольклора и подражаниях ему Бестужев стремился передать дух и форму подлинника. «Кабардинская

песня», по собственным словам поэта, переведена почти слово в слово²³.

Строфика ее необычна. Здесь дублируется не какая-либо из нечетных строк, как это чаще всего бывает, а *четвертая* строка, что создает впечатление разомкнутости строфы. Это вызывает необходимость добавления еще одного, кадансирующего двустипия. Так образуется форма строфы а b b a а с с, состоящей из семи строк. Имеет значение и то обстоятельство, что пятая, «вставная» строка представляет собой структуру дробления, делясь на две, а иногда и на четыре части («Выше, выше, круче, круче» или «В море света, в небо света»). Это тоже наводит на мысль о том, что поэт имел перед собой *песенный* фольклорный образец. Структура дробления отражена и в песне Алябьева на эти слова.

Приводим полностью этот исключительный по отточенности формы и глубине проникновения в дух фольклора перевод:

На Казбек слетелись тучи.
Словно горные орлы...
Им навстречу, на скалы
Узденой отряд летучий!
Выше, выше, круче, круче
Скачет, русскими разбит,
След их кровию кипит.
На хвостах полки погони;
Занесен и штык и меч;
Смертью ссется картечь...
Нет спасенья в силе, в броне...
«Бéгу, бéгу, кони, кони!»
Пали вы, а далека
Крепость горного леска!
Сердце наших — русским мета...
На колени пал мулла,
И молитва, как стрела,
До пророка Магомета,
В море света, в небо света
Полетела, понеслась:
«Инш-Алла! Не выдай нас!»
Нет спасенья ниоткуда,
Вдруг, по манию небес,
Зашумел далекий лес:

²³ Размер и строфика «Кабардинской песни» в точности совпадают с размером и строфикой стихотворения Грибоедова «Хищники на Чегеме», так же, как песня Бестужева, написанного как бы от лица горцев. Возможно, что оба поэта следовали одному и тому же фольклорному образцу.

Вее, плещет, катит грудой,
Ниже, ближе, чудо, чудо!
Мусульмане спасены
Средь лесистой крутизны!

«Удвоение» первого и третьего стихов четверостишия качественно меняет поэтическую структуру, заставляя воспринимать ее уже не как «расширенный куплет», а как иной самостоятельный тип строфы, основанный на сочетании парного и тройственного членения. Примером может служить текст «Серенады» Чайковского (ор. 65), в оригинале написанной на французские слова, но и в переводе сохранившей строфику оригинала ²⁴.

Ты куда летишь как птица.
Юный сын молодой денницы,
Свежий, тихий ветерок?
Вдаль спешишь, того не зная,
Что, от страсти замирая,
Каждый здесь дрожит листок.

В интерпретации Чайковского принцип парности возобладал над тройственной структурой каждой полустрофы. Подчеркивая в музыке подобие рифмующихся смежных строк (первой и второй, четвертой и пятой), композитор «растягивает» третью и шестую строки, возлагая на них функцию суммирующих построений. Однако это не создает противоречия между словами и музыкой, так как и в самом тексте эти стихи выполняют кадансирующую роль, замыкая собой полустрофы. И если они по величине равны другим строкам, то функционально они «крупнее», весомее. По сути дела, здесь происходит то же, что еще более заметно в романсе Чайковского «День ли царит», где очень краткая, но функционально важная концовка строфы («Все о тебе!») в музыке развита в широкомасштабное расширение периода ²⁵.

Выше говорилось о строфе как части более крупного целого. Но строфа может быть и самостоятельным произведением, что довольно часто встречается в поэзии и несколько реже — в вокальной музыке.

²⁴ Этот тип строфы (одна из разновидностей *секстины*, с системой рифмовки *aabccb*) французского происхождения. Секстину такого рода часто употреблял Ронсар, почему она и получила название «ронсаровой строфы».

²⁵ См. об этом в настоящей книге, ч. 2, «Интонация», гл. 3.

Самостоятельное художественное бытие строфы предъявляет к ней значительно большие требования в отношении образной емкости и структурной законченности, по сравнению со строфой как частью крупной формы. Тем не менее еще в античной лирике существовала форма самостоятельной строфы — двустишия, подражания которой можно найти и в лирике нового времени, в частности — русской.

В музыке эта поэтическая форма отражения почти не нашла из-за ее чрезвычайного лаконизма (об одном исключении — песне Шостаковича «Королевский поход» — мы упоминали). Четырехстрочные же стихотворения, в частности, написанные в подражание античной лирике, вызвали довольно большое количество музыкальных откликов. Но и здесь, даже в произведениях высокого художественного качества, часто ощущается противоречие между предельно лаконичным поэтическим текстом и музыкой, требующей более широкого развития во времени. Это можно пояснить на примере романса Даргомыжского на стихи Пушкина «Юноша и дева».

Стихотворение Пушкина при всем его лаконизме представляет собой пример очень гибкого, диалектического развития художественного образа. Оно все построено на контрастах — разного масштаба, разной глубины. Контрастируют сюжетно первое и второе двустишия — ссора, а затем молчаливое примирение любовников. Контрастируют первый и второй стихи:

Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила.
К ней на плечо преклонен, юноша вдруг задремал.

Второе двустишие по своему сюжету — примирение — не должно бы содержать контраста. Но он снова, как отголосок былого, возникает в последней строке, в виде контраста слез и улыбки:

И улыбалась ему, тихие слезы лия.

Романс Даргомыжского, один из вокальных шедевров композитора, в значительной мере переосмысливает стихи Пушкина. Романс очень заметно расширен во времени по сравнению со стихотворением. Повторения слов, глубокая цезура посередине превращают четыре стиха в две строфы — два раздела двухчастной формы (типа А — А₁).

Точнее всего отражен в музыке ритм стиха. Различие в ритмической организации нечетных и четных стихов (нечетные не имеют цезуры, четные имеют) передано в смене метра ($\frac{6}{8}$ — $\frac{3}{8}$), в гармонии, в нечетных стихах сглаживающей, а в четных — подчеркивающей грань между полустихиями. Но при всем этом романс не выходит за пределы одной сферы образов, лишь легкая смена оттенков отмечает тематические грани стихотворения²⁶. Мы не найдем здесь той игры противопоставлений, которая отмечалась нами при анализе стихотворения. Композитор увидел в стихах не столько действие, протекающее во времени, сколько зримый, пластический образ, созданную поэтическими средствами скульптурную группу, своего рода «pendant» к «Царскосельской статуе» Пушкина или его же стихотворению «На статую юноши, играющего в бабки» («Юноша трижды шагнул...»).

Но даже «остановив мгновенье», композитор был вынужден прибегнуть к повторениям слов, и при всем совершенстве романса в нем заметно противоречие между «временем поэтическим» и «временем музыкальным».

Очень сходный поэтический материал выбрал Кюи для романса «Царскосельская статуя». В этом стихотворении так же поражает необыкновенная емкость каждого стиха, каждого слова. Однако задача композитора здесь была более простой, поскольку и в самих стихах, передающих образ *пластического* искусства, мгновение уже было остановлено. Действия внешнего, протекающего в реальном времени здесь нет, оно развивается совсем в иных измерениях.

В сущности, тема стихотворения сформулирована в одном слове, начинающем собой третью строку. Слово это — «чудо». Чудо преображения повседневного, случайного явления — разбитого сосуда с водой — в вечный образ искусства. И в то время, как две первых строки говорят о житейском прообразе царскосельской статуи, две последних — о ней самой, как символе вечной печали:

²⁶ Иногда и не только грани, но и очень тонкие оттенки образного содержания. Так, например, на словах: «И улыбалась ему, тихие слезы лия» — в музыке возникают «баюкающие» повторы в партии голоса и фортепиано.

Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила.
 Дева печальна сидит, праздный держа черепок.
 Чудо, не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой!
 Дева над вечной струей, вечно печальна сидит.

Как и проанализированный выше романс Даргомыжского, «Царскосельская статуя» Кюи может служить высоким образцом музыкального интонирования русского гексаметра²⁷, и даже образцом еще более чистым, поскольку в романсе, в полном соответствии с эстетическими взглядами Кюи, нет ни единого повторения слов. Музыкальная форма романса — период из двух тематически близких предложений, соответствующих пушкинским двустушиям. Она идеально сливается с формой стихотворения, отзываясь и на отмеченный нами параллелизм двустуший, и на их качественное различие. Музыка как бы устремлена к заключительному стиху — кульминации и завершению:

81

[Andantino]

Де - ва, над веч - ной стру - ей,

веч - но пе - чаль - на си - дит.

Более крупные и сложные формы строфы как самостоятельного целого также имеют специфические особенности отражения в музыке. Самая «просторная» из

²⁷ См. об этом в кн. Васи́на-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. I. Ритмика.

них — восьмистишие в пяти- или шестистопных ямбах и его наиболее строгая разновидность — октава, характерным признаком которой является канонизированная система рифмовки. Октава пишется на три рифмы (а b a b c c), что отражено в строках пушкинского «Домика в Коломне»:

Ведь рифмы запросто со мной живут,
Две придут сами, третью приведут.

В русской поэзии октавой и восьмистишием как самостоятельными однострофными структурами нередко пользовался А. Майков, посвятивший одно из своих стихотворений форме октавы (написав его, естественно, именно в этой форме). Очень существенная особенность поэтических форм восьмистишия и октавы — их неделимость, единство развития образа. Это подчеркивается многочисленными enjambement (переносами), то есть несовпадениями синтаксических и метрических граней. Так, предложение здесь очень редко совпадает с границами стихотворной строки. А вместе с тем этой форме присуща и ритмическая мерность, постоянство цезур.

Это и обуславливает характерную диалектику развития поэтической мысли, создающую, как мы увидим далее, предпосылки для музыкальной диалектики: для взаимодействия двух противоположных тенденций — структурной уравновешенности и сквозного развития.

Другой характерной приметой строфы-восьмистишия (тоже очень существенной для музыкальной ее интерпретации) является особая весомость заключительного двустипия или самого последнего стиха.

В рассматриваемых ниже примерах будет показано, как при всех отличиях в контурах музыкальной формы-схемы (двухчастная, трехчастная, период) отмеченные нами выше особенности поэтической формы определяют характер музыкальной формы как *процесса*.

Восьмистишие в пяти- и шестистопных ямбах дает возможность создать довольно развернутую музыкальную форму. В романсе Римского-Корсакова «О чем в тиши ночей» (слова А. Майкова) она двухчастна. Нс тематическое единство однострофного стихотворения развитие в нем единой мысли сказались на выборе композитором *типа* двухчастной формы. Она не содержит контраста и не имеет даже обычного выделения

«третьей четверти». Вторая часть представляет собой развернутый и усложненный вариант первой. Но сначала обратимся к поэтическому первоисточнику.

Восьмистишие Майкова в сущности неделимо ни структурно, ни синтаксически: все оно — единое сложно-сочиненное предложение. Внутренние синтаксические грани не совпадают с границами стихов, что и создает впечатление непрерывности течения поэтической мысли. Но грани все же существуют; в каждой из частей — свое подлежащее: в первой части — «то», во второй — «ты». Третья часть представляет собой ряд дополнений к словам «а то расскажешь ты». Приведем полностью стихотворение Майкова, отметив его внутренние грани.

О чем, в тиши ночей, таинственно мечтаю,
О чем, при свете дня, всечасно помышляю,
То будет тайной всем, / и даже ты, мой стих,
Ты, друг мой ветренный, улада дней моих,
Тебе не передам души своей мечтанья,
А то расскажешь ты, чей глас в ночном молчаньи
Мне слышится, / чей лик я всюду нахожу,
Чьи очи светят мне, чье имя я твержу.

В романсе Римского-Корсакова основная цезура между первой и второй частью двухчастной формы совпадает с отмеченной выше основной синтаксической цезурой. Вторая, менее глубокая, отделяющая заключительную часть, также имеет «синтаксическое оправдание»: строки, в нее входящие, как бы повторяют и закрепляют уже сказанное. После слов «а то расскажешь ты, чей глас... мне слышится» следуют еще три синтаксически-параллельных звена: «чей лик», «чьи очи», «чье имя». И это естественно находит выражение в кодообразном музыкальном построении.

Синтаксические грани стихотворения как основу для музыкального членения выбирает Римский-Корсаков и в романсе «Октава». И это приводит даже к некоторому «сбою» в декламации: конец шестого и начало седьмого стиха:

Прочувствуй и пойми... В созвучии стихов
Неволью с уст твоих размерные октавы
Польются звучные, как музыка дубравы —

трактованы как слитное построение, мелодически аналогичное первому стиху «Октавы»:

[Largo]

В созву-чи-и сти-хов не-воль-но сус-т тво-

- их - раз-мер-ны-е ок-та-вы поль-ют(-ся)

«Сбой» не очень заметен благодаря тому, что на протяжении всего произведения преобладает деление по полустушиям (а не по стихам), равным одному музыкальному такту²⁸.

Основная — предрепризная — цезура приходится на многоточие после слов «Прочувствуй и пойми» и перед фразой, цитированной в вышеприведенном примере.

Однако при сходстве музыкальной трактовки стиха в «Октаве» и в романсе «О чем в тиши ночей» надо отметить, что в «Октаве» значительно тоньше отражена неделимость поэтической формы. В самом деле, изложение первой части как будто бы заканчивается традиционной каденцией в доминантовой тональности, но цезура очень неглубока, движение не останавливается и краткое связующее построение приводит к репризе. Тематической, но не тональной и потому воспринимающейся скорее как продолжение, чем как возвращение к началу. И в полном соответствии с поэтической формой октавы, в которой особо важны *последние* строки, особенно широко и вольно распет заключительный стих, на который приходится и мелодическая кульминация, и

²⁸ Правда, тематически несходные однотоны имеют тенденцию к объединению.

суммирующее построение (единственное во всем романсе, в котором преобладает деление на равные построения).

Художественная сущность поэтической структуры пьесы, а именно — его устремленность к заключительным строкам, блистательно раскрыта Рахманиновым в романсе «В молчаньи ночи тайной», хотя никакого «буквалистского» отражения поэтической формы здесь нет, а повторы слов и строк, казалось бы, даже нарушают ее стройность.

Довольно большой по масштабам романс Рахманинова структурно представляет собой *период* с очень сильно динамизированным вторым предложением. Мелодические подголоски у фортепиано, то подхватывающие фразы голоса, то контрастирующие им, создают огромное нарастание к кульминации в вокальной партии, «перекрываваемой» затем в партии фортепиано. Кульминация эта приходится на заключительную строку — «заветным именем будить ночную тьму», — дважды повторяемую:

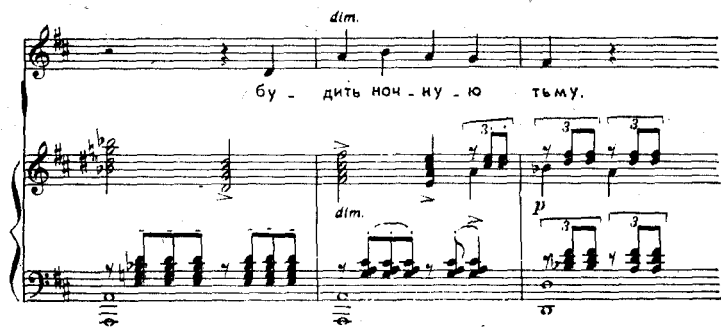
83

[Lento] *cresc.* *ritard.* *ff*

за - вет - ным и - ме - нем бу - дить ноч - ну - ю тьму,

cresc. *ff*

за - вет - ным и - ме - нем



Краткий спад после кульминации не может уравновесить длительного нарастания, и это рождает необходимость в коде, звучащей как последний отголосок бури чувств. Слова ее — как бы краткое резюме всего лирического монолога — контаминация первой и последней строки:

О, долго буду я в молчаньи ночи тайной
Заветным именем будить ночную тьму.

При всей свободе обращения с поэтическим текстом, музыка Рахманинова замечательно передает форму стихотворения, понимаемую не как схема, а как процесс, глубоко родственный процессу становления музыкальной формы.

Замечательным примером музыкального воплощения поэтической строфы как самостоятельного целого может служить романс Глинки «Где наша роза». Структура выбранного Глинкой стихотворения необычна, она основана на принципе тройственного членения, о котором следует сказать несколько подробнее, прежде чем обратиться к анализу самого романса.

Принцип этот имеет очень давнее происхождение, он возник еще в лирике позднего средневековья. Форма «большой строфы», состоящей из двух полустроф (двустийший или четверостийший) и заключения, была известна и романским и германским лирикам. Она имела свою терминологию. Первые две части (по немецкой терминологии «Stollen», по терминологии Данте — «pedes») образуют «восходящую часть» строфы («Aufgesang»). За ней следует «нисходящая часть» («Abgesang»), а по терминологии Данте — «cauda» — «хвост»,

благодаря чему и вся строфа иногда называлась «хвостатой строфой». Если обозначить систему рифмовки такой строфы буквами, получится формула $a b a b c c$. Простейший пример такой строфы дает пушкинская «Песнь о вещем Олеге»:

Как ныне собирается вѣщий Олѣг
Отмстить неразумным хазарам,
Их села и нивы за буйный набег
Обрек он мечам и пожарам.
С дружиной своей, в цареградской броне,
Князь по полю едет на вѣрном коне.

Подчеркнем, что тройственность «хвостатой строфы» не имеет ничего общего с трехчастной симметрией, столь обычной в поэзии и музыке. В тройственной строфе сходны или, точнее сказать, параллельны две первых части, третья противопоставляется им обеим, часто она обособлена от них сюжетно и метрически, что мы видим, например, в строфах «Коринфской невесты» Гёте:

Из Афин в Коринф многоколонный
Юный гость приходит, незнаком;
Там когда-то житель благосклонный
Хлеб и соль водил с его отцом;
И детей они,
В их младые дни,
Нарекли невестой с женихом.

Для нас более всего важна одна особенность строфы тройственного членения: то, что заключительные стихи содержат часто как бы «резюме» всего произведения. Это особенно заметно, когда речь идет о строфе как самостоятельном произведении.

Стихотворение Пушкина «Где наша роза» является примером строфы тройственного членения. Эти стихи, нашедшие столь глубокое музыкальное выражение в романсе Глинки, лишь формально можно разделить на три четверостишия, по существу же они представляют собой одну строфу, внутренние грани которой с четверостишиями не совпадают.

В форме изящной антологической миниатюры, в прозрачной метафоре: свежий цветок, расцветающий на смену увядшему, — здесь выражена очень важная для мировоззрения Пушкина идея бессмертия красоты и вечности круговорота жизни.

Первые четыре стиха содержат исходный тезис всего стихотворения, образ увядшей розы как будто говорит о бренности всего земного:

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.

Но дальнейшее развитие мысли спорит с этим тезисом. «Спор» выражен в цепи синтаксически параллельных звеньев («не говори», «не говори», «цветку скажи»), захватывающих второе четверостишие и первую половину третьего и тем самым стирающих грань между ними ²⁹:

Не говори:
«Так вянет младость!»
Не говори:
«Вот жизни радость!»
Цветку скажи:
«Прости, жалею!»

Последние два стиха:

И на лилею
Нам укажи —

являются итогом всего стихотворения, что подчеркнуто изменением системы рифмовки: вместо перекрестных рифм — опоясывающие, чем и создается впечатление полной завершенности ³⁰. Таким образом, начавшись с тезиса о бренности, стихотворение приходит к его отрицанию и к утверждению бессмертия красоты, символом который и служит свежий цветок, расцветший на смену увядшему.

²⁹ Боле отчетливая грань между первым и вторым четверостишиями все же недостаточна для того, чтобы считать их отдельными строфами. Дело в том, что между ними нет полного структурного подобия, необходимого условия строфичности. Хотя система рифмовки в них одинаковая — перекрестная, но в первом рифмы чередуются по схеме: женская — мужская, во втором же — в обратном порядке.

³⁰ Последнее легко проверить, изменив порядок строк:

Цветку скажи:
«Прости, жалею!»
И укажи
Нам на лилею.

Завершенность строфы сразу исчезнет!

Структура романа Глинки в точности совпадает с поэтической, ее развитие и членение определяются развитием и членением поэтической мысли. Отсюда ее индивидуализированность, полное отсутствие схематизма. Это период, состоящий из трех предложений и имеющий известную общность с трехчастной формой. В нем есть и черты симметрии, проявляющейся, однако, лишь в большей устойчивости и уравновешенности крайних частей и в большей подвижности — средней. Но рассмотрим структуру вокальной миниатюры более подробно.

Первые четыре стиха («тезис») наиболее статичны, они звучат на тоническом органном пункте. Далее — движение оживляется, меняется фактура, следует модулирующая секвенция, каждое звено которой в точности совпадает со звеньями цепи синтаксических параллелизмов, о которой говорилось выше. Музыкальная кульминация (подчеркнутая *forte*, *tenuto*, выдержанными аккордами в партии фортепиано) приходится на слова прощания. А заключительное двустигийе, о значении которого говорилось выше, отмечено новой сменой фактуры. Итоговый, утверждающий его характер подчеркнут сменой пятидольного метра на более четкий трехдольный. В целом же — романс этот можно считать одним из редкостных образцов лаконизма и емкости музыкальной формы.

Наиболее сложной и наиболее законченной формой самостоятельной поэтической строфы является сонет, четырнадцатистроочная строфа. В сонете регламентирована не только система рифмовки, но и логика развития мысли, которая должна соотноситься с членением строфы именно так, а не иначе.

Сонет — тоже одна из форм тройственного членения, но гораздо более сложная по сравнению с упоминавшимися выше. Соотношение числа строк восходящей и нисходящей частей дает здесь пропорцию 8 и 6. В. Жирмунский так определяет форму сонета: «Первое восьмистишие состоит из двух метрически параллельных четверостиший («Stollen», «pedes») с опоясывающими рифмами, одинаковыми во всем восьмистишии (a, b, b, a; a, b, b, a). Как мы сказали выше, опоясывающие рифмы придают четверостишию большую метрическую замкнутость и самостоятельность; в то же время одинаковые рифмы соединяют метрически параллельные члены вос-

ходящей части в некоторое более высокое и обособленное единство. Последние шесть стихов нисходящей части пишутся на три рифмы в различном расположении (избегается только чередование с, с, d, e, e, d, разбивающее нисходящую часть на два самостоятельных периода по три стиха).

Этим законам метрического членения в точности соответствуют законы распределения тематических и синтаксических групп (курсив мой. — В. В.-Г.). Каждое четверостишие заканчивается точкой, синтаксически замкнуто, имеет самостоятельную тему; вторая тема является обычно развитием первой или связана с ней смысловым параллелизмом и т. п., так, что, будучи обособленными, четверстишия вместе с тем примыкают друг к другу и образуют тематическое единство более высокого порядка, объединяющее восходящую часть, третья тема — нисходящей части — представляет как бы завершение или синтез двух предыдущих»³¹.

Строгая регламентация, требующая высокого мастерства, не мешала большим поэтам — начиная с Данте и Петрарки — обращаться к сонету не только как форме выражения философских раздумий, но и как к лирической форме. Но это всегда — *высокая* лирика, в которой тема любви неразрывно сплетена с размышлениями о жизни и смерти, о смысле человеческого бытия, о тайнах творчества.

Сонет как поэтическая форма вошел и в музыку, где он представлен немногочисленными, но значительными произведениями. В русской и зарубежной вокальной музыке мы находим ряд превосходных музыкальных интерпретаций сонетов Петрарки и Шекспира, на примере которых можно раскрыть как возможности, представляемые этой формой композитору, так и обязательства, которые она на него налагает.

Из этих обязательств первое и важнейшее — подчеркнуть в музыке значительность заключительного стиха (или двустишия), как бы увенчивающего все произведение. Неслучайно эта строка носит название «замок», такое же, какое носит в архитектуре камень,

³¹ Жирмунский В. М. Теория стиха, с. 449—450. Цитированное определение представляется нам сформулированным гораздо более четко и лаконично, чем в современных работах по стиховедению.

замыкающий собой арку или свод. И как мы увидим ниже, почти всегда последняя строка получает особое значение и в музыке. Она либо повторена (иногда многократно), либо выделена мелодической кульминацией.

Второе обязательство, налагаемое на композитора формой сонета, — это деление его на «восходящую» и «нисходящую» части, обуславливающее положение основной цезуры.

И разумеется, при любой индивидуальной трактовке поэтической формы, весьма важно найти верную манеру интонирования слова, которое надо донести до слушателя, не «расплескав» его смыслового и образного наполнения, столь концентрированного в сонете (или, по крайней мере, в его высоких образцах).

К сонетам Петрарки трижды обращался Лист, трактовавший эту форму как своего рода *ариозо* со свободно чередующимися декламационными и кантиленными фрагментами, с повторениями слов, вокальными каденциями, развитыми фортепианными интермедиями. Форма этих произведений очень широко развита и, конечно, далеко уходит от однострофности сонетов Петрарки, отражая не столько единство и цельность формы сонета, сколько ее емкость и многогранность.

Первый сонет Листа — наиболее «оперный» по своему типу. Он начинается патетическим речитативом (на слова первого четверостишия), повествующим о противоречиях любовной страсти, то возносящей в небо, то повергающей в прах. В этом разделе нет ни четко оформленного тематизма, ни даже установившейся тональности. Цепь неустойчивых построений ведет к E-dur, но в большой фортепианной интерлюдии устанавливается основная тональность (As-dur). Эта интерлюдия как бы отделяет речитатив от собственно арии. И все последующие строки сонета интонируются действительно в стиле итальянского *bel canto*, но, конечно, на гораздо более свободной и смелой гармонической основе, чем у итальянцев.

При всей свободе и пестроте вступительного раздела некоторые его элементы имеют важное тематическое значение. Это, в первую очередь, «восклицательный» мотив Lento, который, появляясь в вокальной партии, связан с начальными словами сонета — «Нет мне покой».

[Agitato assai]

Lento

Tempo ad lib.

declamato

Pa - ce non tro - vo

Он же предваряет собой рождение темы *cantabile* в фортепианной интерлюдии, то есть рождение *основной* музыкальной темы произведения. И наконец, именно на этом мотиве интонируется последняя, самая значительная строка сонета:

И в этом, донна, виноваты вы.

Con somma passione

vibrato

In que - sto sta - to son Don-na, per voi,

colla parte

rit. assai

in que - sto sta - to, in que - sto sta-to son per



Следовательно, при всей свободе и многосоставности сонета в трактовке Листа, все его части пронизаны и скреплены *одной* музыкальной мыслью, и именно той, которая получает окончательное оформление в последней строке сонета ³².

Второй сонет значительно проще в структурном отношении. Он написан в трехчастной форме, середина ее построена на варьировании и развитии темы первой части и репризы. Впечатление свободы достигается средствами ладотонального развития, тем, например, что тематическая реприза не совпадает с тональной, а опережает ее. Важно отметить, что и здесь особое значение получает «мотив последней строки» сонета. В данном случае мотив взят из проведения этой строки *в коде* (не в репризе), и таким образом особенность поэтической формы получает отражение в довольно распространенном музыкальном приеме: тематической связи вступления и коды.

Но Лист с его чутким поэтическим слухом не мог не услышать и специфическую особенность *именно этого* сонета Петрарки: последовательное анафорическое проведение слова «*benedetto*» (благословен), создающее как бы внутреннее деление сонета на «маленькие строфы». В музыке Листа это слово интонируется либо тождественно, либо варьированно. Вероятно, это определило и всю музыкальную структуру произведения, а именно — тематическую близость всех его разделов.

И наконец, в третьем сонете Лист окончательно отбрасывает все элементы оперной патетики и находит благородно-сдержанную манеру интонирования стиха,

³² Эта строка интонируется еще раз в коде сонета, но уже в иной функции: исчерпывания, «таяния» мелодии.

как бы уступая первенство великому итальянскому поэту.

Музыкальная структура здесь наиболее точно соотнесена с поэтической. Развернутая первая часть трехчастной формы совпадает с первыми восемью строками («восходящей» частью сонета), середина с последующими тремя, реприза — с завершающими. Здесь почти нет повторений слов и строк, за исключением последней, повторяющейся во всех трех сонетах. Но это, как было показано выше, обусловлено ее особой функцией в поэтической форме сонета, а не соображениями «заполнения схемы», которые Листу не были свойственны.

Неоднократно обращались к сонетам и советские композиторы, из них — наиболее последовательно Д. Кабалевский, написавший целый вокальный сборник — «Десять сонетов Шекспира»³³. В нем композитору удалось найти верное декламационное решение, позволяющее слушателю ощутить и пережить каждое слово текста, интонируемое в неторопливой, размеренной мелодии, в «говорящей кантилене».

Указанные выше особенности формы сонета отражены композитором очень точно. Везде музыкальная форма трактована как восхождение к заключительному двустилию, для которого композитор «приберегает» наиболее яркую мелодическую фразу. Итоговое двустилие в разных случаях трактуется по-разному в отношении музыкальной формы. Иногда оно приходится на репризу (сонет «Трудами изнурен»), но чаще — на коду. Во всех случаях оно звучит более эмоционально, более приподнято по сравнению со всем предшествующим. Наиболее ярким примером может служить сонет «Когда на суд безмолвных, тайных дум», где последним стихам:

Но прошлое я нахожу в тебе
И все готов простить своей судьбе —

придана особая торжественность (в частности, тем, что они интонируются в одноименном мажоре):

³³ Мелодика «Десяти сонетов» отражает типические особенности музыкальной декламации пятистопного ямба (см. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. I. Ритмика, с. 75—80), но вместе с тем допускает достаточно широкое варьирование этого типа. Сравним, например, возвышенно-строгую кантилену сонета «Тебе ль меня придется хоронить» с гибкой, изящной мелодикой сонета «Ты — музыка».

[Largo]

poco allarg.

ff

Но прошлое я нахожувте-бе и

(sost.)

(a tempo)

(sost.)

ff

все готов простить своей судь-бе

Точно, гибко, выразительно отражена форма шекспировского сонета в цикле Шостаковича, написанном на слова английских поэтов (ор. 62). Особенность шестьдесят шестого сонета (в русском переводе Б. Пастернака)—в отсутствии деления на восходящую и нисходящую части. Сонет представляет собой единую мысль, развивающуюся от исходного тезиса:

Измучась всем, я умереть хочу!

через цепь доказательств — перечисление человеческих пороков³⁴ — к заключению, содержащему новый мо-

³⁴ Это перечисление излагается по принципу синтаксического параллелизма («и доверять», «и наблюдать», «и видеть», «и вспоминать»). Прием этот создает препосылки для эмоционального и интонационного нарастания, о чем писалось в разделе об интонации.

тив — сочувствия — и этим снимающему и «тезис» и его доказательства:

Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня.

Так создается единая линия развития, где выделены только начальное и конечное звено. Тем самым, сонет допускает *любое* внутреннее членение.

Шостакович строит свой «Сонет» как трехчастную симметричную, но не контрастную музыкальную форму. Единство всего произведения подчеркивается почти непрерывно звучащим тоническим ограненным пунктом. Середина выделена тональным сдвигом: появлением тональности II низкой минорной ступени (as-moll), накладывающейся на тонический органнй пункт g. Меняется и характер вокальной партии. Исчезают широкие, распевные интонации, мелодия сначала сжимается до диапазона уменьшенной кварты, а затем разворачивается, демонстрируя весь звукоряд as-moll (наложенный на соль-мажорную каденцию).

Расчленяющим элементом служит мотив, появляющийся в партии фортепиано на всех гранях формы:

87 Lento

и наблю-дать, как наг-лость ле-зет в свет,

Резче всего отделена кода, то есть заключительное двустилие, о значении которого говорилось выше. Прерывается звучание органного пункта, вновь появляются резкие тональные смещения, и после них особенно светло звучит мажорная тоника — в полном соответствии с последними словами сонета, замечательным выражением его гуманистической идеи.

Мы проследили развитие строфы и строфической формы от самых простейших видов (двухстрочной строфы, куплета) к самой сложной форме — сонету, одновременно пытаясь установить закономерности взаимодействия музыкальной и поэтической структуры. Все это было показано на минимальном количестве примеров, вполне достаточном, однако, для того, чтобы показать и разнообразие форм строфы, и несомненное воздействие обоих элементов вокального произведения.

На этих примерах видно, что в музыке находит отражение не столько внешняя форма строфы (число строк, система рифмовки), сколько сам принцип развития поэтической мысли, определяющий эту форму, ее расчлененность (как в строфе с рефреном) или, наоборот, ее тяготение к единству, к «сквозному развитию» (как в октаве). Между этими двумя полюсами и располагается все многообразие типовых и индивидуальных форм строфы.

Строфичность как структурный принцип — деление целого на равные и подобные части — отнюдь не самый простой, но самый *общий* принцип организации как поэтической, так и музыкальной формы. Отмечавшееся не раз по ходу изложения разнообразие его проявлений в вокальной музыке объясняется прежде всего тем, что музыкальная строфа даже в простейших ее формах не является, как мы видели, пассивным отражением строфы поэтической.

Художественная форма любого произведения — и поэтического, и музыкального — не сводится только к композиционным закономерностям (в данном случае — к строфике). В поэзии она включает и сюжетную, и синтаксическую, и интонационно-фонетическую организацию. В музыке — мелодику, гармонию, фактуру сопровождения. Все эти стороны соотнесены, соподчинены, *но в какой-то мере и самостоятельны*. И потому, например, внимание композитора к речевой интонации или стремление его конкретизировать образы текста в изобразительной фактуре может привести к отклонению от полного подобия строф.

Основанный на общем законе восприятия художественного целого как совокупности соподчиненных и соизмеримых частей, принцип строфичности, в котором соизмеримость сочетается с подобием частей, лежит в

основе не только простой песенно-куплетной формы, но и форм более сложных. В поэзии деление на сходно построенные строфы может быть применено в любых жанрах: от лирических стансов до романа в стихах. В вокальной музыке мы также нередко встречаемся с усложнением строфической формы, например варьированием или тональным выделением второй из трех строф, то есть сочетанием строфичности и трехчастности. Примером может служить романс Шопена «Заклинание», где налицо и явная близость всех трех разделов (имеющих даже столь отчетливый признак строфичности, как концовка), и контрастное выделение среднего, более декламационного раздела, что создает трехчастную симметрию.

Еще более распространенным усложнением строфической формы является форма варьированно-строфическая. Один из замечательных ее образцов — песня Шуберта «Гретхен за прялкой».

В самом стихотворении Гёте есть черты строфичности народно-песенного типа. Начальные слова песни Гретхен:

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr —

можно рассматривать как рефрен, предваряющий строфы. Эти слова возвращаются еще дважды, но в их повторении нет строгой периодичности, первый раз они появляются через два четверостишия, второй — через три.

На слова, цитированные выше, Шуберт создал очень простую, печальную и тихую мелодию, воспринимающуюся не как высказывание от первого лица, но как народная песня, звучащая в устах Гретхен. А далее песня как будто наполняется собственными чувствами лирической героини. Повторяя знакомые слова и знакомые интонации, она создает на их основе свою, горячую и взволнованную мелодию. Первое четверостишие-рефрен становится истоком для все более нарастающих волн мелодического развития. Первая «волна» — жалобы на тоску разлуки, вторая — воспоминание о былых радостях любви. Отсюда широта, полнозвучность, эмоциональная наполненность мелодии. Широкий и вольный

разлив ее ведет к кульминации: воспоминанию о поцелуе, заставляющему Гретхен прервать свою работу. «Прялка», звучавшая в фортепианной партии, умолкает. Это самая глубокая цезура песни — предприимчивая. Снова возвращается мелодия рефрена — песни об утраченном покое. А за ней следует третья, самая высокая волна нарастания, ведущая к довольно длительному пребыванию в кульминационной зоне. После этого особенно грустно, одиноко и потерянно звучит рефрен, на этот раз оборванный на полужаза (кода песни).

«Гретхен за прялкой», написанная семнадцатилетним гением, сочетает в себе, как видим, признаки разных музыкальных форм: куплетной песни, рондо и трехчастной формы. Ни в одну из названных схем песня Гретхен не укладывается, поскольку в своем развитии она приобретает, как мы старались показать выше, черты драматического *монолога*, раздвигающего и преодолевающего рамки любых форм-схем. Это один из ярких примеров формы-процесса, интенсивного (особенно для песенного жанра!) развития начального мелодического тезиса, данного в рефрене³⁵.

Но самое наличие рефрена (то есть признака, наиболее типичного для *строфической* формы) является очень важным определяющим моментом как в стихах Гёте, так и в песне Шуберта. Именно рефрен несет в себе черты народной песенности, столь важные для характеристики Гретхен — девушки из народа. Так возникает диалектическое единство *преодоления* строфичности и *сохранения* самых характерных ее черт.

Элементы строфичности как общего принципа организации художественной формы мы иногда находим в произведениях весьма сложных. Примером могут служить некоторые из «Александрйских песен» М. Кузмина — Ан. Александрова. Стихи Кузмина представляют собой один из характерных образцов русского верлибра³⁶. Несмотря на отсутствие рифм и неравное число слогов в стихотворных строках, эти произведения

³⁵ Подробнее об интонационном развитии в этой песне см. в кн.: Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М., 1966, с. 70—76.

³⁶ Об этих сочинениях и их ритмике см.: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. 1. Ритмика, с. 114—117.

воспринимаются именно как ритмически упорядоченная, стихотворная речь. Упорядоченность достигается в некоторых случаях равным числом ударений в каждой строке, в других — приемом синтаксического параллелизма, в третьих — анафорическим началом строк и т. д.

В стихотворении «Как песня матери» ритмизирующим фактором служит синтаксический параллелизм. Кроме того, разделы стихотворения заканчиваются сходными концовками, выполняющими функцию рефрена³⁷. Приведем это стихотворение полностью:

Как песня матери
над колыбелью ребенка,
как горное эхо,
утром на пастуший рожок отозвавшееся,
как далекий прибой
родного, давно невиденного моря,
звучит мне имя твое
трижды блаженное:
Александрия!
Как прерывистый шепот
любовных под дубами признаний,
как таинственный шум
тенистых рощ священных,
как тамбурины Кибелы великой,
подобный дальнему грому и голубей воркованью,
звучит мне имя твое
трижды мудрое:
Александрия!
Как звук трубы перед боем,
клекот орлов над бездной,
шум крыльев летящей Ники,
звучит мне имя твое
трижды великое:
Александрия!

Стихотворение это вошло в одну из тетрадей вокальной лирики Ан. Александрова («Из Александрийских песен М. Кузмина»). Композитор написал на эти слова своего рода вокальную поэму, ни по масштабам, ни по структуре не укладывающуюся в рамки строфической формы, тем более что в основу здесь положен принцип *последовательного* отражения текста в музыке. Три раздела этого произведения — лирико-созерцательный, патетический и торжественно-гимнический — ассоцииру-

³⁷ Подробный анализ этого стихотворения см. в кн.: Жирмунский В. М. Теория стиха, с. 528—583.

ются скорее с *частями цикла*, чем со строфами. Но то, что в каждом из них движение устремлено к концовке — рефрену, славящему имя великого города, и то, что концовки эти тематически родственны, дает основание говорить здесь о таком же свободном применении строфического *принципа* (не формы!), которое можно отметить, например, в романсе Глинки «Не называй ее небесной» или в романсе Чайковского «День ли царит».

И если в простейших примерах строфичности господствует принцип «сказать о разном в одинаковой форме», то здесь в основу становления формы и стихов и музыки положен принцип «сказать по-разному об одном и том же».

Еще одним примером подчинения свободного стиха принципу строфичности может служить песня М. Таривердиева на слова Э. Хемингуэя в переводе А. Вознесенского (из цикла «Прощай, оружие»). Как ни приближены эти стихи к прозе, в них есть постоянная ритмическая мера, почти везде соблюдаемая точно: четыре ударения в строке. Ясно ощутимо и объединение строк в более сложные ритмические группы, аналогичные строфам стихотворения. Приведем этот текст полностью:

По мокрой земле шлепает дождь,
ручьями стекает по голым скалам,
скользит по черным стволам деревьев,
в грязную жижу превращает дорогу.
Здесь на дороге лежит раненый.
Его пытались поставить к дереву,
но он сполз в лужу и так лежал..
Больше его не поднимали.
Дальше на дороге лежали двое
убитых, а может быть, тоже раненых.
Бой кончился — кто знает,
а может быть, все-таки, придут санитары?

Как видим, это стихотворение состоит из трех разделов, аналогичных четверостишиям, в каждом из которых излагается законченная мысль. Поэтому вполне естественно музыкальное воплощение стихотворения в строфической форме, причем грани музыкальной строфы совпадают с гранями «четверостишия». Однако, строго соблюдая внешние границы строфы, композитор *внутри* ее подчеркивает ритмическую свободу стиха, его близость к естественной речи. Поэтому, например, музыкальная структура отдельных строк «четверостишия» не тождественна: если каждая из двух первых равна че-

тырёхтакту, то третья — расширена до восьмитакта, а четвертая строка снова сжата, на этот раз — в пяти-такт.

Выбор строфической формы для этого свободного рассказа имеет большое художественное значение. Дело в том, что музыкальное повествование разворачивается здесь в двух планах. В лаконичном, информативном тексте как будто даже и не выражено отношение автора к событиям, и только в фортепианной партии, представляющей собой род «бахианской» прелюдии, все время звучит хрупкий и несмелый голос надежды. Выразительность партии фортепиано создается не только прозрачностью гармонии и фактуры, но и структурной законченностью, «классичностью». Так проникает принцип строфичности в жанр «музыкального рассказа», жанр, находящийся еще в периоде становления, но с нашей точки зрения имеющий интересные перспективы.

Глава вторая

АРХИТЕКТОНИКА И ПРОЦЕССУАЛЬНОСТЬ

За подробным анализом отражения в музыке различных форм поэтической строфы логически должен был бы последовать столь же подробный анализ форм более крупных. Однако это не представляется необходимым, поскольку данная книга не есть учебник анализа форм вокальной музыки. Цель наша — выяснить действие основных *принципов* формообразования, исходя из положения Асафьева: «форма как процесс и форма как открыстализовавшаяся схема (вернее: конструкция) — две стороны одного и того же явления»¹.

Понимание диалектики формообразования в вокальной музыке, соотношение в ней «формы как кристалла» и «формы как процесса» невозможно без выяснения того, приложимы ли эти понятия и в какой мере ко второму из элементов синтеза: к поэзии. С этого вопроса и следует начать.

В дальнейшем изложении мы на конкретных примерах постараемся доказать, что две тенденции — архитектурной законченности и процессуального развития — в поэзии связаны так же неразрывно, как и в музыке. Уже в главе о строфичности приводился ряд примеров симметричного строения строфы («кольцевой композиции»), говорилось о формообразующем значении лексических и фонемных повторов рифмы, анафоры и т. п. Однако в поэтических произведениях более крупных, чем строфа, процесс формообразования выражен несколько по-иному, чем внутри строфы. Отличие заключается в том, что в них со- и противопоставляются, главным об-

¹ А с а ф ь е в Б. Музыкальная форма как процесс, с. 23.

разом, смысловые и сюжетно-тематические элементы, а сопоставление элементов лексических и фонемных этому лишь сопутствует.

Самое же понятие формы поэтического произведения, взятого как целостное художественное единство, включает в себя, с одной стороны, *сопоставление* отдельных частей, отдельных этапов развития темы и отдельных поэтических образов, а с другой — *развитие* этих образов, то есть своего рода драматургию.

С диалектикой архитектоники и процессуальности связаны многие существенные особенности поэтического искусства. В частности, то двуединство «автоматизации» и «деавтоматизации», которое Ю. Лотман разъясняет следующим образом: «Реальность художественного текста всегда существует в двух измерениях, и произведение искусства на каждом структурном уровне может быть описано двумя способами — как система реализации некоторых правил и как система их нарушений»².

Действительно, правильность метрической схемы — и изменчивость поэтического ритма, слитность строки и строфы — и «переносы» фразы из одной строки или строфы в другую достаточно убедительно подтверждают цитированное положение. И по существу все нарушения «правильности» структуры стихотворения могут рассматриваться как проявление процессуальной стороны формы.

На явлении «переноса» («enjambement») следует остановиться несколько подробнее. Хотя это и частность, но довольно важная и к тому же имеющая прямое отношение к теме данной главы. Несовпадение строки и синтаксической фразы, строфы и законченной мысли всегда несколько затушевывает грани между названными структурными элементами, если даже все остальные расчленяющие признаки сохраняются: в каждой строке есть и положенное число слогов, и рифма, в строфе — положенное число строк и т. п.

Однако недостаточно только отметить «деавтоматизирующую» роль «переноса». Этот прием в конкретном его применении может иметь очень разные художественные функции. Он может на мгновение создать ощущение перехода от стиха к прозе и даже к живой речи. От-

² Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста, с. 43.

сюда — частое его применение в драматической поэзии. Вспомним начало «Каменного гостя» Пушкина:

Дождемся ночи здесь. Ах, наконец
Достигли мы ворот Мадрита! Скоро
Я полечу по улицам знакомым,
Усы плащом закрыв, а брови — шляпой.

Лишь в третьей из цитированных строк восстанавливается плавность пятистопного ямба, первые же две (а это ведь *первые* строки всей маленькой трагедии!) разорваны цезурой в разных, и притом нетрадиционных, моментах: на третьей и четвертой стопе.

Иногда «перенос», препятствуя инерции внутреннего расчленения строфы, создает непрерывность течения поэтической мысли (хотя по видимости добавляет дополнительную цезуру). Выше, в главе о строфичности, мы касались этого вопроса в связи с «Октавой» Майкова — Римского-Корсакова. Цезура, возникающая в шестом стихе «Октавы», не останавливает движения, а наоборот, способствует интонационному подъему, подчеркивающему последние строки:

Прислушайся душой к шептанью тростников,
Дубравы говору, их звук необычайный
Прочувствуй и пойми. В созвучии стихов
Невольны с уст твоих размерные октавы
Польются звучные, как музыка дубравы.

Иногда же «перенос», наоборот, создает цезуру *более сильную*, чем равномерно следующие друг за другом цезуры стиха, отмечая собой начало нового раздела, новой мысли. Так обстоит дело в стихотворении А. К. Толстого «На нивы желтые». Вступительные строки — вечерний пейзаж — отделены от основной части стихотворения, посвященной теме разлуки и «горьких сожалений», цезурой, находящейся посередине строки, то есть *не* совпадающей с метрическим членением стиха:

На нивы желтые нисходит тишина.
В остывшем воздухе от меркнувших селений,
Дрожа, несется звон. Душа моя полна
Разлукою с тобой и горьких сожалений.

Именно здесь проходит и основная цезура в романсе Чайковского на эти слова, отделяя вступление от основной части. При этом после цезуры слова поэтического текста располагаются и объединяются по-иному, не так,

как в стихотворении Толстого, но тоже в размере шести-
стопного ямба:

Душа моя полна разлукою с тобой,
Душа моя полна разлукою с тобой
И горьких сожалений.

Отношение композитора к «переносу» вообще является моментом довольно показательным для его метода. Предпочтение им синтаксического расчленения стиха («прозаическая декламация») или же расчленения метрического («поэтическая декламация») ³ особенно отчетливо выявляется именно на примере «переноса». В тех случаях, когда для композитора важно передать не структурную сторону поэтической речи, а как бы *самую речь*, со всей присущей ей свободой и неавтоматизированностью, он особенно внимателен к «переносам», становящимся для него столь же (если не более) обязательными гранями, как грани между стихотворными строками или строфами. Так, чрезвычайно чуток к «переносам» Даргомыжский, что можно продемонстрировать на примере музыкального решения цитированных выше строк из «Каменного гостя»:

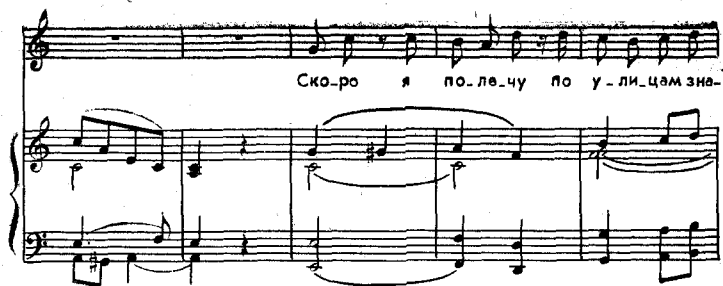
88 Moderato

Дож-дем-ся но-чи здесь. Уф! На-ко-

-нец дос-тиг-ли мы во-рот Мад-ри-да.

p

³ Более подробно о поэтической и прозаической декламации см. в кн.: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. 1. Ритмика, с. 65.



Затушевывание «переносом» структурных граней стиха есть одно из проявлений в нем тенденций процессуальности. Но как и в музыке, процессуальность в стихе — понятие более широкое, чем просто непрерывность изложения. Высшим ее проявлением следует считать *развитие*.

В поэтическом искусстве, включая и малые его формы, существует нечто, аналогичное тому, что мы называем симфонизмом в музыке. Это — *развитие самой мысли*, ее мотивировка, проведение через цепь доказательств, иногда — через спор с противоположными суждениями к заключительному выводу. Именно процесс развития мысли делает особо значительными последние строки сонета, последнюю строфу многострофного стихотворения. Поэтическая мысль является частным случаем развития *убеждающей мысли*, что отмечено Жирмунским в его книге о композиции⁴.

Таким образом, оба понятия, выдвинутые нами как заголовок и основная тема главы, приложимы как к музыке, так и к поэзии. Но если в каждом из двух искусств

⁴ Жирмунский В. М. Теория стиха, с. 435—436.

они всегда представлены как двуединство, в котором одна из сторон является ведущей, а другая подчиненной, то в вокальной музыке, как искусстве синтетическом, соотношение сил гораздо сложнее. В зависимости от ряда причин (и в первую очередь, от индивидуальности композитора), музыка может усилить или ослабить одну из этих тенденций, и при том не всегда более сильную или более слабую в самом поэтическом первоисточнике. Но выяснить это можно только на конкретном материале.

В исследовании законов художественной организации многострофных⁵ вокальных форм нельзя идти тем же путем, каким мы шли при исследовании строфы, то есть от форм поэтического искусства — к их реализации в музыке. Нельзя прежде всего потому, что в стиховедении нет разработанной классификации *форм* поэтического искусства, а существует лишь *жанровая* классификация: элегии, стансы, послания, оды и т. п. В известной степени это объясняется свойствами самого материала; формы поэзии (даже только *лирической*) чрезвычайно разнообразны, индивидуальны, нетипизированы. Поэтому единственный возможный для данного исследования путь — идти от типических *музыкальных* конструкций (а точнее, от заложенных в них структурных принципов) к их конкретной реализации в вокальной музыке, чтобы выяснить, имеют ли эти принципы опору в выбранном композитором поэтическом тексте и в каких именно его элементах, или же они могут быть произвольно приложены к тексту любого композиционного типа.

А priori можно предположить, что вокальное произведение, написанное чутким к поэзии композитором, способно раскрыть такие внутренние закономерности стиха, которые обычным читателем или слушателем могут быть и незамечены.

И наоборот: в вокальной музыке, с ее словесной конкретностью, уточняются и конкретизируются выразительные и драматургические возможности той или иной музыкальной формы.

⁵ Приходится применять этот весьма условный термин для обозначения вокальных форм, основанных на стихотворениях, состоящих из нескольких строф, что может быть реализовано в музыке в виде простых или сложных двух- и трехчастных форм.

Общие структурные принципы музыкального искусства, детально изученные в музыкальной теории, суть принципы подобия (повтора) и контраста.

Таким образом, конкретный материал главы может быть расположен следующим образом:

1. Принцип повтора (строфичность, вариационность).
2. Принцип контраста в двухчастной форме типа АВ.
3. Сочетание обоих принципов в формах симметричного строения.
4. Принцип «сквозного развития» и его проявление в качестве дополняющего и основного.

Поскольку наиболее общий принцип — принцип повтора — был подробно рассмотрен в главе о строфичности, начнем с музыкальной формы, в которой наиболее простым и наглядным образом проявляется *принцип контраста*, а именно с двухчастной (простой или сложной) формы типа А В.

В вокальной музыке она распространена гораздо шире, чем в инструментальной, сопоставление двух контрастных частей мы находим в музыке разных жанров и разных эпох: и в ариях (начиная с эпохи барокко), и в романтической лирике, и даже в массовой песне (с контрастным соотношением запева и припева).

Последний случай, однако, встречается не очень часто, так как контрастное сопоставление двух небольших построений (запева и припева) создает впечатление разомкнутости, лишь до известной степени преодолеваемое многократным повторением всей мелодии песни. Очень типичным примером контрастности такого типа может служить мелодия «Гимна демократической молодежи» А. Новикова. В данном случае впечатления разомкнутости не получается, так как мелодия написана в *сложной* двухчастной форме и каждый куплет представляет собой достаточно развернутую композицию.

В оперных ариях контрастная композиция типа А В встречается постоянно. Самая распространенная ее разновидность — тематически, тонально и структурно неуравновешенная первая часть (типа речитатива-ариозо) и четко оформленная вторая (собственно ария). Такая структура оказывается весьма подходящей для типичных оперных ситуаций: в первой части выражено еще не созревшее чувство или еще не принятое решение, во второй оно уже приобретает ясность и отчетливость. Из

многих возможных примеров приведем лишь некоторые: Бетховен — ария Флорестана, Вебер — ария Макса, Глинка — ария Сусанина, Чайковский — ариозо Онегина («Ужель та самая Татьяна?»).

По типу двухчастной оперной арии русские композиторы начала XIX века создавали вокальные песенные циклы из двух свободно обработанных или сочиненных в народном духе песен: медленной, лирической и быстрой, плясовой. Глинка в своей «Камаринской» создал симфонический вариант такого песенного цикла.

Но наиболее широкой сферой применения контрастной двухчастности оказалась романтическая камерно-вокальная лирика. Именно здесь мы находим наиболее глубокие связи в строении текста и музыки.

В данном случае даже нет необходимости идти, как было намечено выше, от музыки к тексту, поскольку для самой поэзии тип контрастной двухчастной композиции чрезвычайно характерен.

Романтический дуализм, выраженный в образах мятежного духа героя и «равнодушной природы», героя и толпы, мечты и действительности, счастливого прошлого и безотрадного настоящего, настойчиво подсказывал выражение этих типических образов и ситуаций в композиции, либо четко делящейся на две равные и контрастные части, либо развивающейся в одном плане, но резко «сломленной» в конце, как бы отрицающем и зачеркивающим все предыдущее. Этот последний тип контраста очень характерен для Гейне.

Дуализм, даже разорванность, проникает и в любовную лирику, постоянной темой которой становится невозможность счастья. Примеры многочисленны; так, ярчайшим, хотя и аллегорическим выражением этого явилось стихотворение Гейне «Ель и пальма» (по-немецки слово «ель» — «Fichtenbaum» — мужского рода, именно потому Тютчев, желая сохранить подтекст стихотворения, перевел его как «Кедр и пальма»). Стихотворение это десятки раз было положено на музыку как немецкими, так и русскими композиторами, многократно обращавшимися к прекрасному переводу Лермонтова.

С наибольшей определенностью выражен такой тип контраста в романтической камерно-вокальной лирике. В ней мы находим не только простую контрастность сопоставления, но именно разорванность образов, нахо-

дящихся как бы в разных сферах. Такова, например, песня Шуберта «Девушка и смерть». Образу истступленной борьбы юного существа за жизнь противостоит образ смерти, охарактеризованный своего рода «минус-приемами»: *отсутствие* движения в мелодии и гармонии⁶.

Столь же прямо и однозначно передан аналогичный контраст в балладе Мусоргского «Забытый». Противопоставление образов поля только что отгремевшей битвы, на котором забыт один из солдат-победителей, и мирной картины семьи, ожидающей его возвращения, выражен путем «обобщения через жанр» (выражение А. Альшванга). Первая часть баллады написана в жанре и в ритмике марша (*Alla marcia sostenuto, ma non troppo*), вторая — в жанре колыбельной, хотя в басу все время продолжает звучать оstinatный ритм марша. Очень краткая (всего два такта!) кода:

...А тот, забыт,
Один лежит,—

вновь возвращает к образу «мертвого поля».

Контраст двух образов в романтической лирике (и поэтической, и музыкальной) не всегда реализуется в виде противопоставления образов равноправных и равномасштабных, а следовательно, не всегда наиболее подходящей для него оказывается двучастная форма типа А В. Выше уже упоминалось о «гейневской контрастности»: в последних строках стихотворения дается неожиданное — иногда трагическое, иногда ироническое — освещение всего предыдущего.

Казалось бы, это чисто литературный прием, но его психологическая правдивость открыла широкие возможности и для музыки. Контрастная кода-эпilog, по-новому освещающая все произведение, не редкость в вокальной музыке.

Так, например, песня Шумана (из цикла «Любовь поэта») «Вы злые, злые песни» поначалу воспринимается как шутливо-ироническое повествование, чему способствует жанровое ее решение; марш, преувеличенно-бодрые интонации которого соответствуют гиперболизированным образам текста — двенадцать великанов, несущих гроб больше гейдельбергской бочки... Но шут-

⁶ Тот же тип контрастности положен в основу песни Шуберта «Засохшие цветы».

ливое повествование неожиданно оборачивается трагическим признанием:

К чему такой огромный
Мне гроб? Теперь скажу,
Туда уж и любовь я,
И боль свою сложу.

(Перевод В. Зоргенфрея.)

А в фортепианной постлюдии возникает новый контраст: нежнейший образ воспоминания о былой любви (повторение постлюдии двенадцатой песни цикла).

Контрастная композиция — один из любимых приемов Балакирева. «Песня старика» (стихи Кольцова) — один из первых ее образцов. Взволнованному движению основной части, слова которой говорят о погоне за утраченной молодостью, противостоит застылость коды с ее хоральными гармониями, на фоне которых голос интонирует слова:

Но, увы, нет дорог
К невозвратному!

Романс Балакирева «Сон» написан на стихи М. Михайлова (из Гейне). В основе стихотворения — типично романтический контраст пригрезившегося счастья и реального одиночества. В этом романсе уже окончательно оформляется круг выразительных приемов, типичный для контрастных композиций Балакирева: прозрачные гармонии мажора, «парящая» мелодия (также гармонического склада) для образов светлых, тональная неустойчивость, хроматические гармонии и декламационная мелодия — для образов трагических. И потому кода звучит как очень резкий эмоциональный сдвиг.

Распространенность контрастной двухчастной формы в вокальной музыке имеет, как мы видели, достаточное обоснование в распространенности соответствующих сюжетных и психологических ситуаций как в оперных либретто, так и в поэтических произведениях. И следует подчеркнуть, что вне этих ситуаций она почти и не используется.

Разумеется, те же конфликтные ситуации могут быть выражены и в симметричной репризной форме с контрастирующим эпизодом в середине. Но двухчастная форма типа АВ, как и композиции с контрастной кодой, дают более острое ощущение конфликта именно в силу своей разомкнутости, неуравновешенности.

Гораздо шире сфера применения музыкальных форм, основанных на совместном действии принципов контраста и повтора (трехчастная — простая и сложная, трех-пятичастная, рондо)⁷. Объясняется это тем, что принцип симметрии, как и принцип повторности, является чрезвычайно общим и широким, связанным не столько с какими-либо определенными темами и сюжетами, сколько с общими законами восприятия искусства.

К тому же глубина контраста между частями повторяющимися и «серединными» может быть очень разной: от простого сопоставления, иногда основанного на том же, но иначе изложенном материале (в середине обычно менее оформленном структурно), до резкого контраста-конфликта. И это тоже создает предпосылки для самого широкого использования репризных форм.

Повторение основной темы в симметричной репризной форме в большинстве случаев утверждает эту тему как *основную*, главную. Это не зависит от характера репризы, которая может быть и динамической, поднимающей тему на более высокий уровень, и, наоборот, репризой с затуханием, и, наконец, синтетической репризой, объединяющей в себе материал крайних и средней частей.

Совершенно те же функции имеет в поэтическом произведении повторение начальных строк в конце (так называемая «кольцевая композиция»). Некоторые ее типы можно сравнить с простой трехчастной формой в музыке (с обычным, нединамическим типом репризы). Но утверждающая роль повтора здесь вне сомнения.

Так, по поводу стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне» Жирмунский говорит следующее: «Тема, которая вначале вводится без объяснения, получает объяснение во всем дальнейшем развитии стихотворения, и когда снова возвращается начальное «Не пой...», оно уже не неожиданно, а мотивированно; мы сказали бы в прозе: *«Вот почему не пой...»*⁸.

Заметим, что если в стихотворении Пушкина логический ход («Вот почему...») лишь подразумевается, то в ряде случаев он выражен в самом тексте. Таково стихотворение Я. Полонского, где на вопрос, прозвучавший в начале:

⁷ Сюда можно добавить и двухчастную репризную форму.

⁸ Жирмунский В. М. Теория стиха, с. 504.

Отчего я люблю тебя, светлая ночь,
Так люблю, что страдая люблюсь тобой?
И за что я люблю тебя, светлая ночь?
Ты не мне, ты другим посылаешь покой,—

дается ответ в последних, замыкающих «кольцо» стихотворения строках:

Сам не знаю, за что я люблю тебя, ночь,
Оттого, может быть, что далек мой покой!

Не редкость в стихотворениях и нечто аналогичное *динамической* репризе. Мы встретим ее, например, в стихотворении Блока:

Приближается звук. И, покорна щемящему звуку,
Молодеет душа.
И во сне прижимаю к губам твою прежнюю руку,
Не дыша.

Если в первой, цитированной выше строфе «щемящий звук» возникает как нечто неопределенное, не названное, то в последней строфе, после воспоминаний о старом доме, овраге, шиповнике, он обретает реальность, становится живым голосом любимой:

Этот голос — он твой, и его непонятному звуку
Жизнь и горе отдам...

Аналогию *репризы с затуханием* находим в другом стихотворении Блока:

О доблестях, о подвигах, о славе
Я забывал на горестной земле,
Когда твое лицо в простой оправе
Передо мной сияло на столе.

Повесть о закате юной любви, о расставании заканчивается лексическим возвращением к первой строфе, и в то же время ее отрицанием:

Уж не мечтать о нежности, о славе,
Все миновалось, молодость прошла!
Твое лицо, в его простой оправе,
Своей рукой убрал я со стола.

И наконец, прямую аналогию *синтетической* репризы находим в стихотворении Фета «Давно ль под волшебные звуки» с его резчайшим контрастом образов беззаботного танца и погребения... Напомним эти стихи.

Давно ль под волшебные звуки
Носились по зале мы с ней?
Теплы были нежные руки,
Светлы были звезды очей.
Вчера пели песнь погребенья,
Без крыши гробница была.
Закрывши глаза, без движенья
Она под парчею спала.
Я спал. Над постелью моею
Стояла луна мертвецом.
Под чудные звуки мы с нею
Носились по зале вдвоем.

Обращает на себя внимание то обстоятельство, что последняя строфа как бы «вбирает» в себя образы не только первой, но и второй, средней строфы. Сравним строки:

Она под парчею спала.

и:

Я спал. Над постелью моею...

С рассказом о погребении связан и неожиданно резкий эпитет во второй строке третьего четверостишия:

Стояла луна мертвецом.

И потому заключительные строки, при почти полном сходстве их с начальными, воспринимаются не как светлое воспоминание, а как страшный зловещий сон.

Однако примеры точных или варьированных *лексических* повторов начала стихотворения в конце его — это лишь частный случай симметричной композиции. Гораздо чаще симметрия проявляется в *сюжетно-тематическом* строении поэтического произведения. Примером может служить стихотворение Пушкина, ставшее основой для шедевра Бородина: «Для берегов отчизны дальной». В нем нет прямых лексических повторов, но сюжет развернут симметрично (с усиленной, динамизированной «репризой»): расставание, обещание новой встречи, вечная разлука — смерть⁹.

Приведенных выше примеров вполне достаточно для того, чтобы убедиться в значении принципа симметрии для поэтического искусства. Поэтому ясно, что и в вокальной музыке репризность является не перенесением

⁹ Подробнее о структуре этого произведения будет сказано ниже.

принципа инструментальной музыки, а вполне органичным, общим для обоих составляющих элементов свойством.

Это не значит, однако, что музыкальная репризность во всех случаях имеет точную аналогию в тексте.

Иногда выбор трехчастной (или трех-пятичастной) репризной формы обусловлен просто количеством строк текста — соответственно тремя или пятью. В таких случаях от музыкальной формы требуется только, чтобы соотношение ее частей не противоречило сюжетно-тематическим соотношениям. А так как в поэтическом произведении обычно особенно важна последняя, заключительная строфа (или две строфы), которые в таком случае естественно приходятся на музыкальную репризу, то отсюда возникает ощущение полного соответствия. Поясним это на примере романса Чайковского «Средь шумного бала».

Стихотворение А. К. Толстого имеет пять строк-четверостиший. Содержание первых трех — встреча на балу, двух последних — воспоминание об этой встрече «в часы одинокие ночи». Перелом наступает в точке «золотого деления». Именно здесь в музыке романса проходит грань между серединой и репризой.

Случай подобного применения трехчастной репризной формы по принципу масштабного соответствия тексту можно найти у любого композитора. Но поскольку симметричное строение, как мы видели, весьма широко распространено и в поэтическом искусстве, соответствие редко бывает *только* масштабным. А вместе с тем репризность в музыке, которая редко сводится к простому, буквальному повторению, создает дополнительные возможности для того подчеркивания основной мысли, в котором и заключена, как уже говорилось, вся суть повтора на расстоянии.

Так, в песне Шуберта «Мельник и ручей» симметричное сопоставление разделов «диалога» отвергнутого юноши и ручейка получает в *музыкальной его трактовке* значение не просто «обмена мнениями», но именно *решения судьбы юноши*, так как образ основной минорной части утверждается и подчиняет себе образ мажорного эпизода. В репризе сохраняется фактура средней части — ручеек продолжает журчать, — но уже в миноре.

Правда, самые последние такты снова звучат в мажоре, но они не меняют смысла песни. Они лишь при-

дают решению героя особое, очень важное для всей концепции цикла истолкование: конец его жизни — это возвращение в вечную гармонию природы, растворение в ней ¹⁰. Эти такты создают естественный переход к последней песне цикла — «Колыбельной ручья», — где тема природы-утешительницы звучит уже в полную силу.

Может показаться, что трехчастная форма, особенно простая и не содержащая острых контрастов, не слишком отличается по своим выразительным возможностям (имея в виду их применение в вокальной музыке) от формы куплетной. Однако это не так, и даже в самой несложной репризной форме имеется возможность развития исходного образа и утверждения его на более высоком уровне.

Это положение убедительно подтверждается историей одного произведения Бетховена, его поисками музыкальной композиции, соответствующей стихотворению Гёте «Nur wer die Sehnsucht kennt». На эти стихи Бетховен, как известно, написал *четыре* песни, что дает нам возможность заглянуть в творческую мастерскую композитора и проследить, какие именно особенности художественной формы его произведений обусловлены особенностями поэтического текста.

Четыре песни Бетховена на одни и те же стихи не являются разными вариантами одной песни — это *четыре разных* произведения. К тому же Бетховен ни одного из них не отбросил, а опубликовал все четыре. Что же заставило его четыре раза на протяжении небольшого промежутка времени обратиться к одному и тому же стихотворению?

Стихотворение Гёте — это одна из песен Миньоны (точнее — дуэт Миньоны и арфиста) из «Годов учения Вильгельма Мейстера». Среди других песен Миньоны «Sehnsucht» выделяется необычностью поэтической, а точнее, именно *звуковой* формы. Форма произведения настолько оригинальна и неповторима, что оно, по существу, очень трудно поддается переводу на другие языки ¹¹.

¹⁰ Мажорные фразы приходятся на просьбу юноши: «так пой же мне, милый ручеек!».

¹¹ Существует несколько русских переводов. Широко известен перевод Л. Мея, положенный на музыку Чайковским. Он прекрасно передает общее настроение, но не форму стиха. Перевод Б. Пастер-

Приведем полностью немецкий текст:

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide.
Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh'ich an's Firmament
Nach jener Seite.
Ach, wer mich liebt und kennt
Ist in der Weite...
Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide...
Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide.

Первое, что ощущает здесь слух, — необычность рифмовки. Все стихотворение написано на две чередующиеся рифмы:

kennt, abgetrennt, Firmament, brennt,
leide, Freude, Seite, Weite, Eingeweide.

Две первые строки стихотворения повторяются в конце, и это создает такую слитность, такую замкнутость формы, что разделить ее на какие-либо части можно лишь искусственно. «Кольцевая» композиция резко выделяет «Sehnsucht» среди лирики того времени, как правило — строфичной.

Уже в первой из четырех песен, очень простой и мелодичной, основной образ, основное настроение стихотворения переданы весьма выразительно. Песня написана в строфической форме, причем музыкальная строфа охватывает только половину стихотворения (шесть строк), конец строфы совпадает с концом грамматического предложения, с точкой. Форма музыкальной строфы своеобразна: это период, но состоящий из трех, а не двух предложений, причем третье является репризой. Эта особенность имеет большое значение для объединения поэтического и музыкального образа: основная мысль стихотворения, то есть слова «Nur wer die Sehnsucht kennt», благодаря трехчастности, при повторении музыкальной строфы приходится на ту же музыку, что и в начале песни.

нака, более точный в отношении строфики, ритма и рифм, по общему своему характеру чрезвычайно «авторизован», как и все переводы Пастернака.

p

Nur wer die Sehnsucht kennt,

p

weiß, was ich lei-de!

Однако *полного* слияния музыки и стиха все же не возникает. Благодаря куплетности музыкальной структуры, основная музыкальная мысль то совпадает, то не совпадает с обрамляющим двустилием, так как она повторяется не два раза, а четыре. Кроме того, повторение музыки с начала возвращает к исходному эмоциональному уровню как раз тогда, когда в стихотворении начинается подъем к кульминации.

Видимо, это чувствовал и сам композитор. В двух следующих песнях он как бы стремится раздвинуть изнутри сковывающие его рамки музыкальной куплетности. Но оставаясь в рамках той же музыкальной структуры, сделать это не легко.

Вторая песня мало отличается от первой. Та же тональность (g-moll), родственный круг интонаций. Изменился метр (теперь это $\frac{6}{8}$), что придает песне несколько пасторальный характер. В то же время появляется некоторый оттенок декламационности:

90 Poco Andantè

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!

Третья песня несколько уступает двум предыдущим. Ее мелодия «инструментальна», она могла бы с тем же успехом быть темой вариаций или медленной части сонаты.

91 Poco Adagio

Nur wer die Sehnsucht kennt, weiß, was ich leide!

Но некоторое стремление раздвинуть рамки есть и здесь: среднее предложение содержит более яркую звуковысотную кульминацию и немного расширено. Появились также миниатюрные фортепианные интерлюдии и заключение.

Что же именно в стихотворении Гёте «не давалось в руки» Бетховену, что заставляло его снова и снова искать решение? Вернемся еще раз к поэтическому первоисточнику. Выше уже говорилось о его общей структуре, но следует принять во внимание не только лексические повторы, но и такой важный элемент, как поэтическую *интонацию*.

Основная мысль стихотворения:

Nur wer die Sehnsucht kennt,
Weiss, was ich leide —

в дальнейшем развивается, получает ряд объяснений, доказательств. Первое из них более развернуто, закончено, оно охватывает четыре строки:

Allein und abgetrennt
Von aller Freude,
Seh ich an's Firmament
Nach jener Seite.

А далее следуют более короткие, двустрочные фразы, обрывающиеся многоточиями. Естественно, что и в интонационном отношении они звучат более взволнованно, напряженно. Перед возвращением к «тезису» стиха находится эмоциональная и интонационная кульминация:

Es schwindelt mir, es brennt
Mein Eingeweide...

И заключительное повторение начальных строк звучит как вывод, с подразумеваемым «вот почему...».

Таким образом, не только система рифмовки и «кольцевая» композиция, но и непрерывность интонационного развития свидетельствует о целостности, неделимости стихотворения.

В трех песнях Бетховен пытался найти верное музыкальное решение, идя компромиссным путем, но удалось ему это лишь тогда, когда он отказался от куплетности и создал музыку, охватывающую *все* стихотворение Гёте.

Четвертая песня впитала некоторые особенности предыдущих решений. Это снова тональность g-moll, снова движение в метре $\frac{6}{8}$ (как и во второй песне). Стало ярче и отчетливее музыкальное выражение *речевых* интонаций на словах «Allein und abgetrennt». Бетховен использовал даже Es-dur третьей песни (на словах «Ach, wer mich liebt...»). Но самое главное — теперь развитие музыкальной мысли полностью совпало с развитием мысли поэтической. Кульминация стихотворения («Es schwindelt mir») подчеркнута и мелодически, и фактурой фортепианной партии, и динамикой, а реприза совпадает с возвращением «тезиса» стихотворения. Основная мелодия теперь связана *только и единственно* с этими словами! Итоговое значение репризы подчеркнуто повторением слов «ja, was ich leide», после чего в партии фортепиано еще раз, уже без слов проходит

закключительная интонация. Приводим полностью четвертую песню:

32 Assai Adagio

p

Nur wer die Seh - sucht kennt, weiß, was ich

p

lei - de! Al - lein, und ab - ge - trennt von al - ler

cresc.

Freu - de seh' ich ans Fir - ma - ment nach je - ner Sei -

f

- te. Ach! der mich liebt und kennt, ist in der

cresc. *p*

Wei- te. Es schwin delt mir, es brennt mein

Ein- ge-wei- de. Nur wer die

Sehn- sucht kennt, weiß, was ich lei- de, ja,

cresc.
weiß, was ich lei- de!

Таким образом, на фоне трех куплетных песен четвертая — трехчастная — воспринимается как наиболее соответствующая единству мысли и единству интонационного развития стихотворения. В условиях первых десятилетий XIX века эта песня — почти «стихотворение с музыкой»!

Следует добавить, что репризное повторение первого раздела музыкальной формы не всегда означает его утверждение в качестве *основного* тезиса. Существуют симметрично построенные произведения, в которых сопоставляемые части лишь контрастно оттеняют друг друга. Подобные трех- и трех-пятичастные композиции весьма характерны для Глинки («Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья», «Попутная песня», «Уснули голубые» и другие). Зачастую такая форма служит выражением контраста объективных и субъективных образов: серенада и драматическая сценка в «Инезилье», пейзаж и лирика в «Уснули голубые», картина шумной толпы и чувства лирического героя в «Попутной песне». При этом выражение личных чувств оказывается как раз в *средней* части композиции, что не делает образ менее значительным.

Трехчастная репризная форма может быть применена без особой натяжки и к тексту иного, несимметричного строения, причем это может значительно переосмыслить текст, что-то в нем подчеркнув, усилив, что-то затушевав.

Например, текст романса Чайковского «Забыть так скоро», написанного в трехчастной форме, *не имеет* симметричного строения. Стихотворение Апухтина, с его повторяющейся в каждой строфе концовкой «Забыть так скоро!», могло бы скорее подсказать композитору обращение к куплетной или варьированно куплетной форме. Но, отметив *интонационно* эти повторы, Чайковский в общей композиции романса исходил из контраста образа тоски и образа бывшего счастья. Контраста, который лежит в основе как всего стихотворения, так и каждой его строфы, но *не локализован* поэтом в четко противопоставленных частях¹², а как бы пронизывает

¹² Если уж очень тщательно искать обоснование выделения третьей строфы стихотворения в качестве средней части романса, то она отмечена как раз *отсутствием* упоминания о каких-либо чувствах. В других же строфах — и «встречи», и «мечты», и «клятвы» — весь лирический словарь того времени.

собой весь текст. Чайковский же раскрыл этот контраст в противопоставлении скорбной первой части идиллической второй и этим создал предпосылки для динамической репризы. Это *развитие* образа — главное отличие романа от поэтического первоисточника, в сущности, не развивающего, а лишь варьирующего тему скорбных воспоминаний о былом счастье.

Для Чайковского, как и для Бетховена, в тех его поисках, которые были проанализированы выше, развитие образа, видимо, и было главной целью. Так, в «микромире» камерного лирического произведения раскрывается сущность творческого метода композитора.

Обратимся, однако, к тем случаям, когда музыкальная и поэтическая структуры являют собой пример полного соответствия. Это встречается не часто, и уже упомянутый романс Бородина занимает в ряду таких музыкально-поэтических шедевров одно из первых мест, а потому заслуживает подробного рассмотрения.

Начнем с анализа стихотворения Пушкина. О симметрии его сюжетно-тематического строения уже было сказано, и эту особенность стихотворения нельзя не заметить. Кроме того, начало второго и третьего разделов акцентировано анафорой:

*Но ты от горького лобзанья...
Но там, увь, где неба своды...*

Не сразу бросается в глаза, но не менее важно то, что ясности тематического членения сопутствует тончайшее ритмическое варьирование и очень выразительная смена звуковой — фонемной — окраски в каждом из разделов.

Ритмические вариации четырехстопного ямба в этом стихотворении поначалу не выходят за пределы типичных для пушкинской эпохи и для самого Пушкина. Это четырехстопный ямб с «ускорением» (пропуском метрического ударения)¹³ либо на первой, либо на третьей стопе. Особенно «классична» первая строфа стихотворения, первое четверостишие которой построено по первому из названных типов, а второе — по второму. Вторая строфа почти целиком строится по второму типу,

¹³ О значении этого приема см. в первой части исследования: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. 1. Ритмика, с. 17 и 67—68.

но две строки ее, в которых полностью соблюдены все четыре метрических ударения, резко выделяются на общем фоне. Заметим особо одну из них:

В тени олив любви лобзання...

к которой еще придется вернуться.

И наконец, последняя строфа — наиболее ритмически разнообразна. По сравнению с первой строфой, она может показаться даже несколько хаотичной: «ускорения» в ней не подчинены никакой системе. Но зато они целиком подчинены общему замыслу. В строфе, говорящей о вечной разлуке, стих становится как бы «тяжелее», замедленнее, из восьми стихов — в четырех (то есть в половине!) соблюдены все четыре метрических ударения. В последних же двух стихах поэт самым резким для своего времени образом отходит от метрической схемы. Так, в строке:

Исчез и поцелуй свиданья...

применено «ускорение» на второй стопе — случай весьма редкий! А в последней — еще более редкий прием: появление *неметрического* ударения на слове «он», благодаря чему третья стопа из ямбической становится хорической.

В первой части этой книги мы уже приводили мнение исследователя, считающего, что «слова, ударение которых падает на неударное место, получают удвоенную значительность»¹⁴. В данном случае это оправдано всем смыслом стихотворения. Ведь местоимение «он» — это тот самый поцелуй свиданья, который был обещан когда-то. Напомним, что и слова обещания:

В тени олив, любви лобзання...

были тоже ритмически выделены, хотя и не столь заметно.

Мы остановились так подробно на ритмике стихотворения потому, что именно эта сторона получила очень тонкое музыкальное истолкование в романсе Бородина. Но примечательна и сторона фонемно-звуковая. Среди

¹⁴ Чудовский Вал. О ритме пушкинской «Русалки». — «Аполлон», 1914, № 1/2, с. 114.

ударных гласных стихотворения преобладают гласные *а* и *о*; гласные *е* и *и* их лишь оттеняют, появляясь не чаще одного раза в строке. Это своего рода «общее правило», в котором есть и весьма примечательные исключения. Так, во второй строфе обещание встречи выделено преобладанием «светлых» гласных:

Под небом вечно голубым,
В тени, олив, любви лобзанья...

Значит, анализ фоном привел нас опять к этой строке!

И наоборот, в последнем четверостишии, говорящем о встрече за гробом, скапливаются «темные» гласные (*у*, *ы*).

Заснула ты последним сном.
Твоя краса, твои страданья
Исчезли в урне гробовой,
Исчез и поцелуй свиданья...
Но жду его, он — за тобой.

Заметим, что в первых шестнадцати строках стихотворения гласная *у* под ударением встречается три раза, гласная *ы* — два, в последних *восьми* строках гласная *у* — четыре раза, гласная *ы* — два. Сопоставление, как видим, довольно убедительное. И особо надо подчеркнуть, что в *пени* это выразительное использование окраски гласных раскрывается гораздо полнее и яснее, чем в чтении.

В романсе Бородина и общая композиция, и все выразительные детали теснейшим образом слиты с композицией и развитием сюжета стихотворения Пушкина. Все, начиная с очень точного выбора жанра.

Вполне естественно, что Бородин обратился к жанру элегии, одному из самых значительных и самых устойчивых жанров русского романса. Так поступали и другие композиторы, обращавшиеся к этому стихотворению (например, Римский-Корсаков).

Но элегия Бородина — это именно *траурная* элегия: установившееся в фортепианной партии с первых же тактов движение траурного марша сразу определяет характер произведения. Скованность мелодии первой части романса ¹⁵, медленно, затрудненно поднимающейся

¹⁵ Соответствующей первой строфе стихотворения.

с каждой новой фразой на одну ступень, равномерная, тяжелая поступь партии фортепиано — все средства выразительности направлены здесь к тому, чтобы передать чувство скорбного оцепенения. В прощании живых, любящих людей невольно слышится предчувствие вечной разлуки.

Предчувствие это в музыке звучит ярче и определеннее, чем в стихах, сюжет которых развертывается постепенно. Здесь сказалась специфика каждого из искусств: а именно свойство музыки, в отличие от поэзии, создавать обобщение через жанр, в данном случае — жанр траурного марша. Однако и в первой строфе стихотворения кое-что заставляет предугадывать развязку. А именно — лексика, не совсем обычная для всегда сдержанного Пушкина, то есть самый выбор слов.

«Час незабвенный, час печальный» — так можно сказать не просто о часе разлуки, но именно о разлуке вечной. И далее: «Плакал пред тобой», «хладеющие руки», «стон» — все это уже предвещает трагическую развязку¹⁶.

По-иному развивается средняя мажорная часть романса, говорящая о жизни, о радостных надеждах. Свободнее дышит мелодия, появляются отсутствовавшие ранее затактовые кварты и легкие взлеты на распетой гласной:

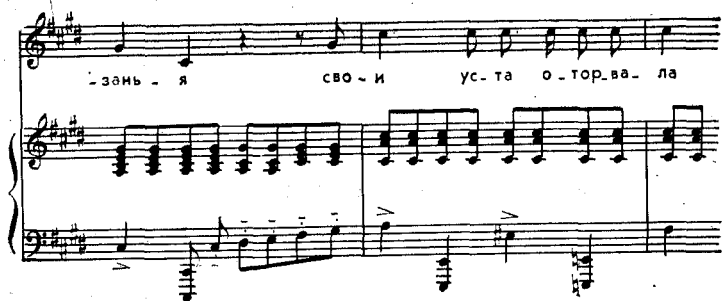
93 [Andantino con moto]

appassionato
p cresc.

Но ты от горь-ко-го люб-

p

¹⁶ В этой развязке, кстати, нет ни одного упоминания о плаче, стоне, жалобах, словно все слезы были выплаканы заранее.



Исчезает «траурный» пунктирный ритм партии фортепиано, оживляется и гармоническое движение. Кульминация середины (а также и всего романса) не случайно приходится на слова «в тени олив, любви лобзания», о значении которых мы уже говорили, анализируя стихи.

Реприза не буквально повторяет первую часть. Бородин чутко услышал то «утяжеление» четырехстопного ямба в третьей строфе (о нем говорилось выше) и верно понял его выразительное значение. Реприза расширена в конце (пять тактов вместо двух в аналогичном построении первой части), а самое главное — при этом изменено соотношение между партиями голоса и фортепиано. Увеличены цезуры между фразами голоса, движение вокальной партии стало более замедленным, прерывистым (как будто слова о вечной разлуке произносятся через силу). Два последних стиха отодвинуты на расширение — коду, и наконец, для фразы «Но жду его — он за тобой!» композитор прибегает еще не использованные средства. Эта фраза не столько спета, сколько сказана, ритмически свободно и даже как бы независимо от равномерной пульсации сопровождения. Единственный раз ударение рифмующегося слова («тобой») не совпадает с сильной долей такта, единственный раз вместо парного соотношения длительностей (половина — четверть — восьмая) появляются триоли. Неметрическое ударение на слове «он», придающее этому слову «удвоенную значительность», усилено синкопой:

p

Но жду е-го: он за то-бой!

sf *dim. e rall.*

Значит ли все это, что романс Бородина есть лишь талантливая интерпретация гениальных стихов? Действительно, музыка здесь прямее, чем в каком-либо ином случае, обусловлена стихами, развитием лирического сюжета, ритмом, всем звучанием стиха. Но она при этом является своего рода «увеличительным стеклом», так ясно раскрывающим сущность и значение каждой выразительной детали — будь то ритмическая вариация, цезура и т. п., — как мог бы ее раскрыть только детальнейший анализ. Однако анализ не рассчитан на непосредственно эстетическое воздействие и даже может ослабить его, музыка же — усиливает. Без особого преувеличения можно сказать, что, после создания Бородиным этой гениальной элегии, стихи Пушкина, в сущности, перестали существовать как стихи для чтения. Они навсегда слились с музыкой.

Во всех рассмотренных выше произведениях явно преобладало первое из двух начал, обозначенных в заглавии данной главы книги. Однако, как мы видели, архитектурная законченность нигде, в сущности, не сводилась только к «правильному», стройному расположению материала — словесного или музыкального — и везде сочеталась с тяготением к единству целого, к развитию основной мысли, пронизывающей все произведение. Мы намеренно начали с примеров, в которых вторая тенденция лишь просвечивала. Обратимся теперь к тем случаям, когда второе начало художественной формы выражено как существенный формообразующий

принцип, равноправный с принципом архитектурной завершенности, уравновешенности пропорций.

Для сопоставления возьмем произведение, очень часто сравниваемое с рассмотренным выше романсом Бородина, а именно — «Я не сержусь» Шумана. В этих двух произведениях, действительно, много родственного: и общий характер траурной элегии, и «единовременный контраст»¹⁷ размеренного, строгого сопровождения и взволнованной мелодии. Но по своему композиционному типу оба романса весьма различны, и даже противоположны. Если романс Бородина может служить образцом очень стройной и совершенной архитектуры, то романс Шумана — воплощение процессуального начала. Проявляется это, в частности, в отношении композитора к поэтическому тексту. В интерпретации Шумана он воспринимается почти как слегка ритмизованная проза, настолько изменена его структура повторениями слов и целых фраз. Приведем немецкий текст в том виде, в каком он звучит в романсе Шумана, отметив введенные композитором повторения курсивом:

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht
Ewig verlornes Lieb! *Ewig verlornes Lieb!*

Ich grolle nicht, *ich grolle nicht.*

Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzensnacht
Das weiss ich längst.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht

Ich sah dich ja in Traum

Und sah die Nacht in deines Herzens Raum
Und sah die Schlang', die dir am Herzen trisst
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

Ich grolle nicht, ich grolle nicht.

Гейновское восьмистишие трактовано в музыке как трехчастная форма, и текст как бы «приспособлен» к этой трактовке. Первые две строки с отмеченными выше повторениями стали первой частью формы, следующие две с половиной — серединой ее. Основная цезура романса приходится на конец синтаксического предложения. Далее следует реприза, начинающаяся с повторения начальной строки (отсутствующего у Гейне) и завершающаяся повторением слов: «Ich grolle nicht», также отсутствующим в первоисточнике.

¹⁷ Термин Т. Ливановой.

Что же означают эти изменения и как мог Шуман, чья чуткость к стиху вне сомнения, так вольно обойтись со стихотворением Гейне? Дело в том, что все изменения, какими бы радикальными они не казались, все же имеют обоснование в самом стихе. Так, для превращения стихотворения в симметричное, «репризное» построение, крайние части которого начинаются словами «*Ich grolle nicht*», имеется опора в симметричном строении первых двух строк: *Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht, Ewig verlornes Lieb! Ich grolle nicht*. Шуман как бы распространил этот принцип на всё стихотворение¹⁸.

Но самое главное, в стихе «запрограммирована» характерная для романса динамизация репризы. В самом деле, после главной цезуры (она очень четко отмечена в музыке) поэтическая речь строится как цепь синтаксически параллельных звеньев, как своего рода восходящая интонационная секвенция¹⁹. (*Ich sah... Und sah... Und sah... Ich sah...*) Тот же принцип и в музыке репризы, причем звенья обеих секвенций — музыкальной и поэтической — совпадают.

Все это говорит о том, что для Шумана было важнее всего выявить в стихе его процессуальное начало, которое наиболее полно выражается в интонационном развитии, в то время как начало архитектурное — в ритмике и строфике.

Как уже упоминалось выше, процессуальность может выражаться различно: от легкого затушевывания четких граней формы до интенсивного симфонизированного развития, подчиняющего себе эти грани и даже преодолевающего их.

Первый случай, пожалуй, более характерен для вокальной музыки. ~~Затушевывание музыкально-структурных граней часто возникает как результат стремления~~ композитора последовательно отразить в музыке образы текста. Это нередко проявляется в варьировании основного музыкального образа и — тем самым — в сбли-

¹⁸ На это обстоятельство обращено внимание в статье Cone E. Words into music: The composer's approach.—«Sound and Poetry». N. Y., 1957.

¹⁹ Об аналогиях между синтаксическим параллелизмом и секвенцией говорилось подробно выше, во второй части исследования («Интонация», с. 151).

жений его с *различными* поэтическими образами. Такой подход часто выражается в конкретизации речевых интонаций в мелодии (о чем говорилось в разделе, посвященном интонации), в иллюстративности партии фортепиано. Все это характерно, например, для Даргомыжского, Мусоргского, Кюи, но особенно — для композиторов XX века, в связи с возникновением вокальных произведений нового типа, получивших название «стихотворений с музыкой».

«Стихотворение с музыкой» трудно назвать новым жанром, поскольку для любого жанра характерен определенный, типизированный круг выразительных приемов, для «стихотворений» же, наоборот, всякий раз иное, индивидуальное решение проблемы «слово — музыка», вне четких типизированных жанров и форм. Поздние романсы Рахманинова, Танеева, ранняя лирика Прокофьева, а на Западе — лирика Гуго Вольфа, Дебюсси, Равеля — лежит в русле этого направления.

Второй тип процессуальности — симфонизированное развитие вокального произведения — обычно сочетается с выделением какого-либо *одного*, обобщающего образа. Особенно ярко это проявляется в крупных вокальных формах — ариозо, вокальных поэмах. Заметим, что перерастание романса в вокальную поэму едва ли не столь же характерно для XX века, как превращение романса в «стихотворение с музыкой». В русской классической музыке здесь четко прочерчивается линия: Чайковский, Рахманинов, Танеев, а в советской — Ан. Александров, Кочуров, Шапорин.

Рассмотрим теперь более подробно обе формы проявления процессуальности в вокальной музыке, обратившись сначала к первой: к последовательному отражению поэтических образов. Она очень редко встречается в чистом виде: полное подчинение музыки — тексту, отражение в ней *каждого* поэтического образа неминуемо привело бы к иллюстративности, мозаичности и рыхлости формы как целого. Сильнее, чем у других, тенденция эта выражена в некоторых произведениях Гуго Вольфа: например, в его «Elfenlied». Вокальная партия этой песни тщательно передает речевые интонации, а фортепианная — иллюстрирует все проделки маленького эльфа: вот он подкрадывается, чтобы заглянуть в окошко, вот стучается головой о камень. Но и в этой песне потребовался какой-то элемент, скрепляющий отдель-

ные эпизоды. Им стал «мотив эльфа», рожденный интонацией зова «Elfe!»²⁰.

Гораздо чаще встречается метод, который можно назвать варьированием одного музыкального образа, носящего сам по себе обобщенный характер, но получающего различные оттенки, связанные с образами текста. Этот метод оказался особенно подходящим для музыкальной интерпретации стихотворений, не содержащих действия, движения, а передающих какое-либо одно, длящееся состояние: покоя, созерцания, мечты. Романсы-картины, романсы-пейзажи часто основаны именно на принципе постепенного, даже не очень заметного варьирования одного образа. Оно обычно происходит в партии фортепиано, на фоне которой голос интонирует текст в сдержанной, спокойно-повествовательной манере. Рассмотренный в предыдущей главе романс Даргомыжского «Юноша и дева» может служить примером. В том же духе написан и другой романс Даргомыжского — «Вертоград», его можно назвать романсом-пейзажем.

По принципу музыкального развития он во многом сходен с романсом «Юноша и дева». И здесь на протяжении всего романса выдержан один тип движения как в вокальной, так и в фортепианной партии, и здесь музыкальная форма двухчастна (типа A—A₁). В первой части дается удаление от тонального центра (от F-dur к A-dur), во второй — возвращение (D-dur — F-dur).

Весь романс представляет собой развитие одного образа, лишь оттеняемого отдельными деталями, связанными с образами текста. Так, например, слова «У меня бегут, шумят воды чистые, живые» подчеркнуты оживлением вокальной партии, слова «Лишь повеет аквилон и закаплют ароматы» отмечены легким изменением фактуры партии фортепиано.

Партия фортепиано в этом романсе заслуживает особого упоминания. Едва ли не впервые в истории русской вокальной лирики, она, не имея иллюстративного характера, все же не является ни «фоном», ни «сопровождением», а равноправным с голосом выразительным элементом, *носителем образа*. При всей простоте изложения, ее гармоническая свежесть, образность фак-

²⁰ Анализ «Elfenlied» читатель может найти в кн.: Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века, с. 314—317.

туры (отдельные, падающие в партии левой руки «капельки», особенно выразительные в верхнем регистре) — все это очень ново и свежо для своего времени. Композитор предвосхищает здесь одно из характерных явлений XX века: рождение романса-прелюдии, в которой инструментальная партия становится основной носительницей музыкальной образности²¹. Для романсов этого типа чрезвычайно характерна *постепенность* развития образа, путем его варьирования. И двухчастная неконтрастная форма оказывается наиболее удобной рамкой для осуществления этого принципа.

В этом можно убедиться на примере еще одного романса-пейзажа: «Островок» Рахманинова. На общем фоне вокального творчества композитора музыка этого романса отмечена рядом «минус-приемов»: *отсутствием* кульминаций, *отсутствием* широкого развития. Статичность становится здесь целенаправленным художественным приемом для выражения покоя и безмятежности. Статична мелодия — звуковысотная вершина достигнута в первых же ее звуках, но это не «вершина-источник», поскольку высокий звук лишь слегка «задет», не акцентирован. Вся вокальная партия представляет собой как бы ряд отклонений от звука *d* и возвращений к нему²². Статична и общая композиция, представляющая собой двухчастную репризную форму, первая часть которой повторяется в варьированном виде.

Но, пожалуй, самое примечательное — это самый тип вариаций. В партии фортепиано в равномерном движении четвертями проходит вниз на протяжении трех октав гамма G-dur. На ее фоне и разворачивается весь первый период романса, повторяющийся в виде вариаций на *basso ostinato*. Лишь слова:

Здесь еле дышит ветерок,
Сюда гроза не долетает...

(приходящиеся на «третью четверть» произведения) рождают смену фактуры, легкое оживление в вокальной и фортепианной партии и более яркие гармонические краски. Именно здесь проявилось стремление к детализованному выражению поэтических образов. Так, сло-

²¹ Романсы-прелюдии нередко встречаются, например, в творчестве Дебюсси.

²² Такой тип интонирования характерен для повествовательной мелодии.

ва «здесь еле дышит ветерок» гармонизованы сопоставлением I ступени и сектаккорда VI ступени. При повторении же этого построения слово «гроза» вызывает более острую гармонию: аккорд с увеличенной секстой. Реприза романса — синтезирующая первое и второе предложения периода — кончается «истаиванием» мелодии все на том же звуке *d*.

По нашим наблюдениям, простая двухчастная форма, естественнее всего соединяющаяся с вариантным развитием, довольно часто избирается композиторами не только для определенного типа романсов (романс-прелюдия), но и для определенного круга сюжетов и образов: для воплощения состояний покоя, созерцания.

Но принцип вариантного развития может быть, конечно, применен и не только в рамках двухчастной формы, в этом можно убедиться на примере еще одного рахманиновского романса-пейзажа — «Ночью в саду у меня» (слова А. Блока, из А. Исаакяна). Он оставляет впечатление свободной импровизации, отталкивающейся в своем развитии от некоторых образов текста: «слез» плакучей ивы, блеснувшего утра и т. д.

Однако этот романс (точнее — «стихотворение с музыкой») имеет очень ясную конструкцию, а именно — простую трехчастную форму с сокращенной репризой. Но напрасно мы искали бы здесь четкости тематизма и узаконенных схемой повторов. Конструкция проявляет себя, главным образом, в гармоническом плане произведения²³, что же касается до тематизма, то он выражен в партии фортепиано в виде краткого лейтмотива (и лейтгармонии) с весьма характерным ритмом:

95 Lento *mf* *p*

Ночь - ю в са-ду у ме-ня

²³ Приводим его схему с указанием числа тактов:

4 + 4
I часть

7
Середина

8
Тональная реприза



Соответственно и мелодия имеет своего рода лейтинтонацию: уменьшенную терцию. Появляется она всего дважды, но в самых заметных точках: в начале мелодии и в ее кульминации. Мелодия свободно переходит от «говорящих» интонаций к широкому и вольному распеву. Единственный повторяющийся ее элемент — это каденционный оборот, отмечающий собой рифмующиеся строки (вторую, четвертую и конец всей мелодии).

Если по отношению к первой части романса еще можно говорить о повторности, хотя бы и вариантной, то в репризе возвращается *только* гармоническая основа (чередование тоники и двойной доминанты в различных ее формах). Цитированный же выше «лейтмотив» повторяется только в фортепианном заключении.

Таким образом, перед нами, действительно, почти импровизация, но импровизация в рамках строгого структурного и гармонического плана, свобода же развития проявляется, главным образом, в мелодии. Особенно характерна ее ритмика. Композитор всячески избегает даже намека на скандирование поэтического метра (а в стихе — очень четкий дактиль!), предпочитая начинать фразу не с сильной, а со второй, слабой доли такта (единственное исключение — начало романса). В целом же этот романс — ярчайший пример затушевывания граней конструкции вариантным развитием фактуры и особенно мелодии.

Если принцип вариантного развития часто сочетается, как мы видели, с последовательным отражением в музыке отдельных образов поэтического текста, то принцип развития симфонизированного — с обобщением их. Романс Чайковского «Забывать так скоро», о котором уже говорилось, может служить тому примером.

Но оставим в стороне этот, хотя и выразительный, но слишком часто анализируемый романс и обратимся к другому, не столь популярному — к романсу «Ночи безумные». Он интересен тем, что интенсивное, симфонизированное развитие происходит в весьма тесных рамках небольшого по протяженности произведения.

Стихотворение Апухтина «Ночи безумные» не содержит даже той «потенциальной» контрастности, которую мы отмечали в тексте романса «Забывать так скоро». Оно, если так можно выразиться, «монотематично». Это типичный образец «напевной» лирики, насыщенной эмоциональными повторами и параллелизмами, варьирующими, в сущности, одну мысль, один образ — воспоминание о былых «безумных ночах». Обращением к ним и начинается и завершается стихотворение.

Интонация, рожденная словами «ночи безумные, ночи бессонные» и содержащая, как и сами эти слова, секвентное повторение, является тем тематическим зерном, из которого вырастает весь романс:

96 Andante non troppo, un poco rubato

p

Но - чи бе - зум - ны - е, но - чи бес - сон - ны - е

p

Тематически контрастирующего элемента здесь нет, есть лишь фразы, как бы «отвечающие» цитированной выше:

97 [Andante] *riten.* *a tempo* *riten.*

ре - чи не - связ - ны - е, взо - ры ус - та - лы - е...

più f *dim.*

Эти особенности определяют и форму в целом, не содержащую «коренного» контраста и объединяющую в себе черты трехчастности и варьированной строфичности. Вторая строфа довольно сильно варьирована, особенно драматизированы ответные фразы, содержащие теперь уже не спад, а драматическую кульминацию. Благодаря этому вторая строфа романса может рассматриваться и как середина трехчастной формы, а третья — как реприза.

Реприза очень сильно драматизирована. После только что прозвучавшей яркой кульминации (на словах «мне указало, что было в вас ложного») уже нельзя дать еще более высокую, этого не позволили бы ни возможности человеческого голоса, ни просто чувство меры. И Чайковский *повторяет* кульминацию, но при этом применяет один из излюбленных своих приемов: отступление для большего разбега. Третья строфа начинается на сексту ниже первых двух (ее начало служит предыктом к репризе), и потому кульминация, абсолютно равная предыдущей по высоте, воспринимается как несравненно более яркая.

Так и в малой форме романса находят выражение приемы, типичные для симфонизма Чайковского: широкое развитие лаконичного тематического зерна, длительное нарастание к кульминации, срастание предыкта к репризе с самой репризой. Но надо отметить и черты, специфичные именно для вокального творчества композитора: то, что самая декламационная фраза одновременно является и «самой симфоничной», пригодной к широкому развитию.

Оттолкнувшись от некоторых особенностей стихотворения (прежде всего от его интонационного типа), Чайковский значительно его переосмысливает. Если стихотворение Апухтина вызывает ассоциации с гитарной цыганской песней, то у Чайковского оно превратилось в драматический монолог, заставляющий вспоминать уже не гитарную песню, а концовку пушкинской поэмы о цыганах:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Примером симфонизации камерного вокального произведения является и романс Рахманинова «Весенние воды». В отличие от рассмотренного выше романса

Чайковского, исходным тематическим зерном в нем является не вокально-речевая интонация, а инструментальный мотив, очень выразительно передающий усилие, напряжение, а потому как нельзя более подходящий для воплощения образа рвущейся на волю стихии²⁴. Этот мотив обладает большими возможностями для симфонического развития. Во-первых, он оказывается весьма подходящим для развития длительных нарастаний, занимающих столь значительное место в этом романсе. Во-вторых, его воздействие очень сильно меняется в зависимости от гармонизации, фактуры, а самое главное — от контекста.

Появляясь впервые, этот мотив может показаться всего лишь элементом звукоизобразительного фона — картины шумящих весенних вод:



В предыкте к репризе эмоциональная сторона — выражение усилия, напряжения — берет верх над изобразительной:

²⁴ Видимо, это и позволило Асафьеву сблизить пафос этого и подобных ему произведений Рахманинова с романтическим пафосом произведений молодого Горького (см. в кн.: Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968, с. 82).

ff

О - ни гла - сят во все кон - цы:

И наконец, в репризе тот же мотив, соединившись с интонациями «клича» в вокальной партии, ассоциируется с образом ликующего, праздничного звона:

fff

«Вес-на и - дет!» Вес-на и - дет!

В романсе Рахманинова процессуальная сторона резко преобладает над архитектурикой. Можно сказать, что и образное содержание выражено не только в тематизме, гармонии, фактуре, но — едва ли не в первую очередь — в особенностях самой музыкальной формы, для всех разделов которой характерно интенсивное тематическое и ладогармоническое развитие²⁵. Почти

²⁵ Соотношение разделов формы видно из приводимой ниже схемы:

2	4	2	4	3	4 + 1	4	4	6	5
(наложение)	среди-	предыкт	реприза	предыкт	собств.				
I часть	на.	к репри-	зе.		кода				

каждый предшествующий раздел общей композиции напряженно тяготеет к последующему: завершающий двутакт первой части — к середине, предыкт — к репризе, первый раздел коды — к собственно коде. Мощностъ кульминации в коде достигнута еще и тем, что внутреннее расширение репризы, благодаря смене темпа и тональности, воспринимается почти как эпизод, тормозящий движение от репризы к коде, как отступление для большего разбега (прием, который мы наблюдали и в романсе Чайковского «Ночи безумные». Но там он не был так ярко выражен).

Две отмеченные в анализе особенности романса Рахманинова — обобщенность основного музыкального образа и интенсивность его развития — сами по себе свидетельствуют о том, что связь музыки и поэтического слова не может здесь выразиться ни в совпадении отдельных структурных закономерностей, ни в деталях интонационного рисунка. Единственная интонационная частность, отмеченная и выделенная композитором, — это интонация клича на словах «Весна идет!».

Но зато и основной музыкальный образ и весь процесс его развития являются не просто обобщением, но обобщением чрезвычайно емким и многогранным, передающим и то, о чем *прямо* говорится в тексте стихов Тютчева — весна, шум ручьев, — и то, что можно уловить в их подтексте: гимн стихийным порывам, буйному кипению молодых сил.

На рассмотренных выше примерах мы старались показать диалектику архитектоники и процессуальности, выбирая такие произведения, в которых достаточно отчетливо проявляется либо равноправие двух тенденций, либо преобладание одной из них.

Остается выяснить, как обстоит дело в произведениях, где художественная форма уже в силу особенностей жанра должна определяться текстом, и при этом именно сюжетной, то есть наиболее процессуальной, его стороной. Мы имеем в виду произведения повествовательного типа, с сюжетом, представленным в виде ряда *конкретных* событий, достаточно обстоятельно изложенных. Мы подчеркиваем конкретность, так как сюжет как таковой присутствует зачастую и в произведениях лирических. Так, например, рассмотренное выше стихотворение Пушкина «Для берегов отчизны дальной» имеет вполне

определенный сюжет, но повествованием его все-таки назвать нельзя, поскольку упоминание о конкретных событиях — лишь повод для выражения личного чувства. Именно потому такой, лирически трактованный сюжет легко поддается обобщенному музыкальному выражению.

Но конкретность описания событий — это еще не все. Различие между лирическим и повествовательным произведением сказывается (и это, может быть, главное) в ином отношении к *проблеме времени*. Время протекания реальных событий, о которых идет речь, для лирического произведения несущественно, поскольку оно отражает состояние, а не действие. И даже когда речь идет о *разных* состояниях и смене их, это все же рассматривается как бы с единой «точки времени» или вне времени вообще. Так, в стихотворении Пушкина «Я помню чудное мгновенье» время (вероятно — длительное!) между первой и второй встречей с возлюбленной передано буквально двумя словами: «Шли годы». То же и в стихотворении «Для берегов отчизны дальной»: какой именно промежуток времени отделил расставание любящих от вечной их разлуки — неизвестно и несущественно.

В повествовательном же роде произведений течение времени и течение событий составляют самое содержание. Отсюда и большая обстоятельность изложения, время рассказа всегда как-то соотносено с реальным «событийным временем», оно соизмеримо с ним, хотя и в многократном уменьшении. Сравним для примера уже упомянутые лирические произведения Пушкина с его же произведениями повествовательного типа. Сюжет «Песни о вещем Олеге» содержит несколько не больше событий, чем сюжет стихотворения «Для берегов отчизны», схема его может быть изложена в нескольких словах: встреча князя с кудесником — пророчество — смерть князя. Еще меньше событий (и мельче их масштаб) в балладе «Утопленник» («Прибежали в избу дети»). Однако если стихотворение «Для берегов отчизны» содержит три строфы (или двадцать четыре строки), то «Песнь о вещем Олеге» — семнадцать строф (или сто четыре строки), а в «Утопленнике» — десять строф (сорок строк).

Все это имеет прямое отношение к музыкальной композиции. Обобщенный подход к течению событий, свойственный лирической поэзии, представляет наиболее

широкие возможности для музыки и для гармонического выявления как ее архитектурной, так и процессуальной стороны. Дело в том, что каждый музыкальный образ всегда требует для своего развития известного времени, иначе он не будет воспринят слушателем. Частая смена образов присуща, в общем, только разработочным разделам музыкального произведения, при условии, что эти образы уже экспонировались более или менее пространно. Поэтому многочисленность событий и образов в поэтических произведениях повествовательного типа создает известные трудности для музыкального их воплощения, что можно ясно видеть на примере жанра *баллады*.

Это один из самых противоречивых музыкально-поэтических жанров. Повествовательность текста, «событийность» его, обилие конкретных подробностей порождают иллюстративные, звукоизобразительные тенденции в музыкальном его воплощении. Поэтому романтическая баллада имела такое важное значение для формирования музыкальной «лексики» романтиков, для отбора типических музыкальных образов. Но потому же в балладе возникает и отмеченное выше противоречие между поэтическим и музыкальным временем. Для того чтобы его преодолеть, композитор должен либо сосредоточить свое внимание на каких-то немногих эпизодах, оставив другие в тени, либо «раздвинуть» отдельные фрагменты стихотворения и «доразвить» соответствующие музыкальные образы в фортепианных интермедиях, словом, так или иначе «укрупнить» части музыкального целого. И тот и другой метод часто применяется в балладе.

Примером может служить один из характерных образцов ранней русской баллады — «Черная шаль» Верстовского. Очень насыщенный событиями текст баллады Пушкина неминуемо рождал «многоэпизодность» и некоторую дробность музыкального повествования²⁶. В балладе Верстовского средством к преодолению этого стал, во-первых, прием обрамления: повторение фортепианного вступления и первой строфы в конце баллады (в обратном порядке). Во-вторых, объединение всех эпизодов общностью интонационного строя, что усилило

²⁶ Мы имеем в виду последовательное отражение текста в музыке. Баллада Пушкина получала, в ряде случаев, музыкальное выражение и в строфической форме.

монологический тон баллады, повествование которой идет от первого лица. В-третьих, Верстовский использовал фортепианные интермедии, «договаривающие» то, что очень скупое и лаконично сказано в тексте, и в известной мере снимающие противоречие музыкального и поэтического времени.

Подобная музыкальная форма, состоящая из ряда эпизодов, иногда скрепляемых обрамлением, вообще весьма характерна для ранних образцов романтической баллады. Примеры в изобилии можно найти у Цумштега, раннего Шуберта, а в России, кроме Верстовского, у Варламова, у А. Плещеева²⁷. Но в «золотой» фонд этого жанра вошли баллады, сюжет которых отражен в музыке не последовательно и «хроникально», а путем гораздо более высокой и сложной музыкально-драматургической организации.

На лучших, «хрестоматийных» образцах баллады мы можем убедиться в том, что композиторы в них не просто удачно преодолевали потенциально присущую этому жанру мозаичность и рыхлость формы, но создавали произведения, обладающие признаками крупной симфонизированной формы, с интенсивным музыкальным развитием. Это можно продемонстрировать уже на юношеском шедевре Шуберта — балладе «Лесной царь».

Баллада Гёте должна была натолкнуть композитора на драматизированное истолкование ее в музыке. Почти вся она (за исключением нескольких вводных и заключительных фраз) изложена не повествовательно, а диалогически. И в музыке Шуберта мы слышим ярко индивидуализированные «партии» мальчика, отца и Лесного царя, околдовывающего ребенка своим волшебным пением.

Диалогическое строение текста нашло выражение в музыкальной композиции, приближающейся к рондо, в котором рефренами являются диалоги мальчика и отца, а эпизодами — слова Лесного царя. Слова же рассказчика служат вступлением и заключением баллады.

Термин «рефрен» мы применяем здесь условно: в диалогах нет ни точной тематической повторности, ни единства тональности. Но им присущ определенный

²⁷ О балладах этого забытого композитора см. в кн.: В а с и н а - Г р о с с м а н В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956, с. 18—20.

круг интонаций, насыщенных речевой выразительностью, а также и определенный круг гармонических средств, наиболее ярких для своего времени.

Кроме того, в форме этой баллады есть и черты сонатного, даже симфонизированного развития, что проявляется, например, в большом удельном весе раздела, подготавливающего кульминацию, в динамическом типе репризы (что весьма редко встречается в вокальной музыке того времени!).

Вступительный раздел как бы вводит слушателя в обстановку действия, передавая как отдельные изобразительные детали (здесь устанавливается ритмический рисунок «мотива скачки» — триоли), так и общую атмосферу тревоги, характерную для этой баллады.

Вокальная часть вступления, при всей свойственной балладе широте интонаций, еще довольно сдержанна, повествовательна. В первом диалоге интонации отца еще вполне спокойны, а в речи мальчика чувствуется лишь детская боязливость, не больше. Однако уже здесь намечаются характерные для последующих диалогов приемы: резкое звучание одновременно взятой секунды и широкое использование уменьшенного септаккорда. С первых же слов Лесного царя музыка меняет свой характер. Триоли сохраняются, но смена фактуры превращает движение скачки в движение легкого волшебного танца, в котором словно кружатся лесные видения. И околдовывающая речь Лесного царя, и легкое сопровождение звучат тихо, как бы издалека... Этот эпизод, как и все монологи Лесного царя, излагается в мажоре, а все диалоги мальчика с отцом — в миноре. Но в данном случае важно отметить не только лад, но и тональность: В-dur, то есть мажор, параллельный к основной тональности g-moll. Это усиливает противопоставление образа тревоги (диалог) и образа околдовывания (монолог) и даже сближает их с главной и побочной партией сонатной формы.

Следующий «рефрен» звучит уже гораздо тревожнее. В первом диалоге, где страх только еще проникал в душу ребенка, интонации мальчика и его отца отличны, но не контрастны. Начиная со второго они противопоставляются очень заметно. Для речи мальчика особенно характерна напряженная секундовая интонация («знак» боли, страдания, страха), для речи отца — уверенная интонация восходящей кварты.

Второй эпизод с появлением Лесного царя развивает тот же образ порхающего, танцующего движения, который был характерен и для первого. Но еще легче стало сопровождение, еще светлее звучание (C-dur). Это центр всей композиции, наиболее резко контрастирующий общему тревожному характеру произведения.

Третий диалог мальчика с отцом основан на тех же интонациях, что и второй. Но музыка как бы «сдвинута» в более высокий, напряженный регистр (на тон выше). Появление тональности минорной доминанты уже дает почувствовать близость репризы, совпадающей с развязкой повествования.

Перед репризой возникает третий эпизод с появлением Лесного царя. Околдовывающие, ласковые интонации исчезли из его речи, исчез и грациозный танцевальный ритм. Лесной царь уже не манит ребенка, а властно призывает его. Решающее, переломное значение этого эпизода подчеркнуто и гармонически: трезвучием второй низкой ступени — прием, издавна (еще в итальянской опере XVII века) применявшийся для подчеркивания особо патетических моментов.

Последний монолог Лесного царя и последние слова мальчика (остающиеся уже без ответа) в балладе как бы сближены, и не только интонационно, но и по их функции в форме целого. Оба момента вместе образуют очень напряженный предыкт к репризе, что и является чертой, сближающей форму баллады с сонатной формой.

Развязка драмы излагается в балладе повествовательно. В музыке это совпадает с репризой: возвращением тональности и видоизмененного тематического материала начала баллады. Образ тревоги усилен и динамизирован, образ околдовывания исчез. Только неожиданно вторгающийся в последних тактах аккорд второй низкой ступени напоминает об угрозе Лесного царя взять ребенка силой. Это и есть момент развязки, переданной предельно просто: обрыв стремительного движения партии фортепиано. Заключительный речитатив — это уже послесловие.

В «Лесном царе» Шуберта определились очень важные черты балладного жанра, а главное, определился самый метод создания повествовательного музыкально-поэтического произведения. Лучшим путем решения этой трудной задачи оказался путь *обобщения и concentra-*

ции музыкальных образов и их симфонизированное развитие, адекватное драматургическому развитию сюжета. Как будет показано ниже, именно такой метод характерен для лучших образцов балладного жанра.

Среди них выделяется баллада Листа «Лорелея», одно из самых ярких вокальных произведений композитора. Слово и музыка слиты здесь в неразрывном единстве, и поначалу кажется, что смена речитативных, песенных и инструментальных эпизодов определяется только разворачиванием поэтического рассказа. Но при внимательном вслушивании проявляются закономерности музыкального построения баллады, одновременно и свободной и очень стройной.

Тем-образов в балладе, в общем, немного: тема вступления, с характерным для нее движением по тонам уменьшенного септаккорда, ведет к основной — взволнованной, прерывистой теме Allegretto (ее можно назвать «темой тревоги»). Ее сменяет тема, нисходящая по тонам мажорного трезвучия; в дальнейшем она ассоциируется с образом самой рейнской волшебницы, ее зовами, ее чарами:

(Allegretto)

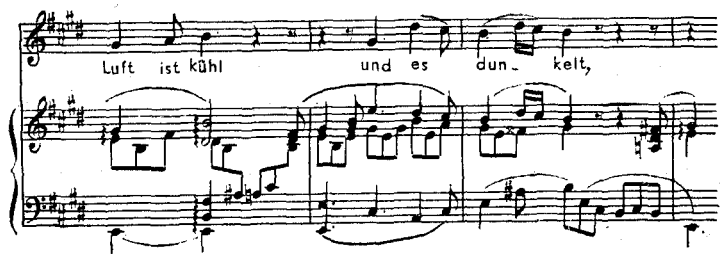
101 a tempo

dolce

poco rit.

Die

dolce sempre legato



И наконец — песенная, «баркарольная» тема в метре $\frac{9}{8}$ (музыкальный образ спокойного Рейна или — шире — образ природы). Вот, в сущности, и весь тематический материал, развивая который, композитор строит большую композицию, приближающуюся к сонатной.

Четкость тем-образов, их конкретная выразительность приближают их к лейтмотивам романтической оперы или симфонической поэмы. Типичность их для музыки самого Листа — вне сомнения. Достаточно сравнить, например, баркарольную тему «Лорелеи» и тему побочной партии («тему любви») из «Прелюдов» Листа, или «мотив вопроса», завершающий вступительный раздел баллады (перед началом Allegretto), и мотив вступления из «Прелюдов». При этом темы-лейтмотивы развиваются и переосмысливаются в балладе так же, как темы симфонических произведений. Тема Allegretto, первоначально только беспокойная, трепетная, в разработке, проходя на фоне повторяющегося звука, становится выражением неудержимого стремления к катастрофе. Еще интенсивнее переосмысливается в этом разделе мотив, названный нами «зовом Лорелеи», теперь уже не томно чарующий, а повелительный, резкий.

Как мы уже отмечали, форма баллады приближается к сонатной. При этом раздел, который можно условно назвать разработкой (Allegro agitato molto), содержит все характерные ее признаки: тональную неустойчивость, дробление и вычленение мотивов, длительную подготовку репризы. И снова возникает аналогия с «Прелюдами». Разработка в этой симфонической поэме включает программную картину грозы. Разработка в «Лорелее» завершается картиной бушующих волн Рейна, готовых поглотить челнок и рыбака,

Все разделы сонатной формы очень естественно «ложатся» на слова гейневской баллады. Лишь две последние строки баллады:

Und das hat mit ihrem Singen
Die Lorelei getan —

оказались слишком лаконичными, чтобы создать на их основе репризу, способную уравновесить довольно большую разработку. В репризе проходит только тема вступления, «тема спокойного Рейна», а в коде — в нее вплетается тема «зова Лорелеи» — снова, как и в начале баллады, певучего и чарующего. И последние строки баллады Лист повторяет трижды. Но именно потому, что они *последние* и особенно важные, — это звучит вполне естественно.

В «Лорелее», как и в «Лесном царе», блистательно разрешены противоречия жанра баллады. Повествовательность не только не ведет к деструктивности, но, наоборот, реализуется в сонатной (или с чертами сонатности) музыкальной композиции, являющейся высокой степенью музыкального обобщения и высшим выражением процессуальности музыки.

Конечно, не всякий сюжет поддается такой трактовке. Как и баллада Гёте, легенда о Лорелее содержит яркий драматургический конфликт. Сам образ Лорелеи внутренне конфликтен, он обладает и чарующей красотой, и губительными чарами, и потому уже в нем одном есть достаточный стимул для симфонического развития.

Интересно, что уже в наши дни сюжет легенды о Лорелее в свободной и даже парадоксальной трактовке Г. Аполлинера²⁸ привлек внимание крупнейшего симфониста — Д. Шостаковича, использовавшего эти стихи в третьей части четырнадцатой симфонии. Как и песня Листа, «Лорелея» Шостаковича — очень типичная баллада, со всеми характерными чертами этого жанра. В симфонии же она стала драматическим центром, выполняя функцию сонатного *allegro*²⁹. Естественно, что выполнять эту функцию баллада может, лишь обладая

²⁸ Парадоксальность заключается в том, что, в отличие от рейнской легенды, в балладе Аполлинера гибнет сама волшебница, а не жертвы ее чар.

²⁹ Так рассматривает ее В. Бобровский в статье «О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов (статья вторая)». — В кн.: Музыка и современность, вып. 9. М., 1975, с. 39—77.

некоторыми признаками сонатности, хотя бы и свободно трактованной. Не вдаваясь в анализ этого произведения, отметим лишь, что в нем четко противопоставлены две интонационные сферы, концентрированным выражением которых является тревожная тема начала баллады (рождающаяся из скандирования поэтического ритма — анапеста) и лирическая тема Лорелеи. (Маршеобразная тема рыцарской стражи имеет эпизодический характер.) Соотношение этих двух сфер аналогично соотношению главной и побочной партии сонатного *allegro*: «анapestическая» тема широко разрабатывается в инструментальных эпизодах (особенно интенсивно в фугированном эпизоде перед репризой темы Лорелеи «На излучину Рейна ладья выплывает»). Сама же тема «бе-локурой колдуньи» проходит в балладе почти без изменений.

Анализ повествовательных музыкально-поэтических произведений, в которых музыка должна бы послушно следовать за поэтическим текстом, неожиданно привел нас к сонатной форме и сонатному принципу, казалось бы — чисто инструментальному. И поскольку произведения, рассмотренные нами, весьма «представительны» в своем жанре, можно сделать вывод, что их композиция обусловлена отнюдь не случайными, а вполне закономерными причинами.

Вполне закономерно также появление некоторых элементов сонатности в «Менуэте» Танеева — едва ли не самом замечательном образце жанра романса в творчестве композитора. Впрочем, назвать «романсом» это произведение, крупное как по масштабам, так и по характеру образов, довольно трудно. Недаром Б. Асафьев находил в нем «столько содержания, сколько не дадут несколько томов психологических описаний и воспоминаний о французской революции»³⁰.

В «Менуэте» сопоставлены два круга музыкальных образов, символизирующих два мира: мир «галантных празднеств» королевского двора, доживающего последние дни, и мир пробуждающихся и выходящих на историческую арену народных масс. Это очень четко выражено в музыкальном тематизме: в теме менуэта и теме

³⁰ Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века, с. 81.

революционной песни «Ça ira». Тема менуэта является, в свою очередь, ритмическим вариантом второго мотива песни³¹, однако настолько изменившим свой облик в новых жанровых условиях, что родство тем можно уяснить лишь аналитически. Контраст же легко улавливается слухом.

Сонатной формы, как таковой, в «Менуэте» нет, форма романса трехчастна, однако здесь налицо такой важный элемент сонатности, как разработочность, примененная отнюдь не формально, а весьма обоснованно и выразительно. Вся средняя часть композиции (*Più mosso, agitato*) построена на разработке начальных тактов песни «Ça ira» (включая и первый, и второй мотив). И этим до чрезвычайности углублено содержание поэтического текста, в котором сказано только следующее:

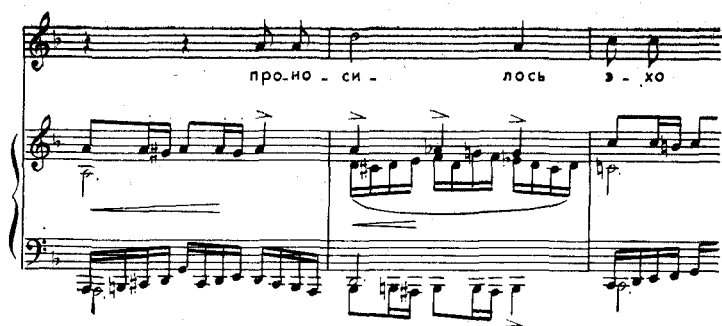
Как будто проносилось эхо
Зловещих, беспокойных снов,
И холодело вдруг среди смеха
Чело в венке живых цветов.

В тексте — только предчувствие, в музыке (в партии фортепиано) нарастающий гул народного восстания, доносящиеся издали отголоски революционной песни. Имитационность изложения придает картине особую рельефность: как будто отдельные группы сменяют и перебивают друг друга:

102 *Più mosso, agitato*

Как буд - то

³¹ Впервые это отмечено И. Рыжковым в статье о «Менуэте» («Советская музыка», 1934, № 4, с. 62—75), а затем развито Л. Корабельниковой в работе о романсах Танеева (рукопись).



Очень важное и тоже весьма конкретное значение получают связующие и особенно предыктовые моменты. Обратим внимание на мотив, появляющийся трижды: в предыкте к средней части, к репризе (точнее — к появлению первой темы в основной тональности, так как тематическая реприза наступает ранее тональной) и, наконец, в самой репризе. Тревожный, настороженный мотив этот несколько напоминает тему из «Пиковой дамы» Чайковского (сцена в спальне графини), чуть-чуть усложненную введением ритмической фигурки шестнадцатых из темы «Ça ira». Совпадает в какой-то мере и ситуация: опасность, грозящая блистательной представительнице XVIII века:

103a Tempo di minuetto



103b [Allegro moderato] Meno mosso



Элементы сонатности можно видеть и в проникновении мотивов песни «Ça ira» в репризу темы менуэта. Это как бы подчиняет главную тему — теме песни, что

сказывается и в изменении ладовой окраски: мажор сменяется одноименным минором³². В последний раз тема «Са іга» появляется в коде. Приглушенно и зловеще звучит она в низком регистре на словах грозного предсказания:

Сеньора, ваш конец — на плахе!

Сонатность и ее отдельные признаки, как мы старались это показать, во многих случаях весьма органично входят в вокальную музыку, хотя сонатная форма как таковая — явление здесь довольно редкое. Принцип этот способствует музыкальному выражению не внешне-событийной стороны текста, а отраженной в нем логики и диалектики жизненного процесса.

Сонатный принцип не мог бы органично войти в вокальную музыку, если бы для этого не было предпосылок в *самой поэзии*. Мы имеем в виду не столько намеренно конструируемые поэтами подобия сонатных циклов и сонатных *allegri*, сколько спонтанное возникновение закономерностей, аналогичных сонатным.

Опыты прямого переноса музыкальных конструкций в область поэзии оказывались, как правило, малоудачными. И все же анализ поэтических произведений с позиций «музыкальных» может открыть в них нечто новое. Так, в статье Л. Фейнберга, на которую мы ссылались во Введении³³, открываются новые черты в стихотворении Пушкина «К вельможе», обнаруживаются некоторые аналогии с сонатной формой.

Черты сонатности в этом стихотворении объясняются в какой-то мере сюжетностью его. Однако мы можем найти те же признаки и в стихотворениях вовсе не сюжетных, как, например, в элегии Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных», композиция которой представляет собой миниатюрное подобие сонатного *allegro*³⁴. Первые две строфы при такой трактовке можно считать вступлением, где подготавливается и кристаллизуется основная тема — тема неизбежности конца:

Мы все сойдем под вечны своды...

³² Это отмечается в названной работе Л. Корабельниковой.

³³ См.: Фейнберг Л. Музыкальная структура стихотворения Пушкина «К вельможе». — В кн.: Поэзия и музыка, с. 281—301.

³⁴ Эта мысль была высказана однажды композитором А. Н. Александровым. Мы позволили себе развить ее и конкретизировать.

В последующих двух строфах тема эта оформляется в виде главной темы (ее можно назвать «природа и смерть»):

Гляжу ль на дуб уединенный...

и побочной темы («юность и смерть»):

Младенца ль милого ласкаю...

Далее — разработка, развитие тех же мыслей, вопросы — когда и где наступит роковой час. Обратим внимание на то, что здесь впервые смерть «названа по имени»:

Грядущей смерти годовщину... (5-я строфа)

и:

И где мне смерть пошлет судьбина... (6-я строфа)

Во вступлении она была названа только иносказательно («сойдем под вечны своды»).

Предпоследняя строфа, вводящая новый поэтический мотив — родины, «милого предела», — выполняет функцию предыкта к репризе. Четыре последних строки синтезируют все, что было сказано ранее. В самом деле: здесь и тема «вечных сводов», названных точнее и конкретнее «гробовым входом», и тема юности, «младой жизни», и тема природы. Но все переведено в иной план; впервые появляется слово «жизнь» и во второй раз — но в ином значении — слово «вечный»:

И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть
И равнодушная природа
Красою вечною сиять.

Так тема «вечной» природы и «младой жизни» снимает тему «вечных сводов» могилы, тему смерти. Применяя музыкальные аналогии, можно сказать, что реприза («зеркальная») звучит в одноименном мажоре.

Разумеется, «сонатность» этого стихотворения больше проявляется в функции его разделов, чем в их масштабных соотношениях. И, естественно, наличие сонатных закономерностей не означает того, что данное стихотворение лучше всего могло бы быть выражено в музыке именно в сонатной форме. Но и этот пример и другие, подобные ему, убеждают, с нашей точки зрения, в том,

что во всех временных искусстваах существуют некие общие принципы художественного отражения диалектики жизни. И если связь, например, между законами симфонической драматургии и законами драмы уже достаточно подробно освещена в искусствознании, то связи законов поэтического и музыкального искусства только начинают разрабатываться. Но и первые шаги на этом пути говорят о том, что он небесперспективен.

Анализ примеров, приведенных в изложенной выше главе, позволяет сделать некоторые выводы относительно применения наиболее распространенных музыкальных конструкций в вокальной музыке. Во-первых, можно, по-видимому, считать установленным, что аналогии в структуре поэтического текста и музыки не ограничиваются масштабными соотношениями. Существуют аналогии и в функции той или иной части целого произведения, что и является самым важным. Кроме того, можно считать, что существует несомненная, хотя и не всегда одинаково ясная, связь между формой и сюжетом, формой и жанром. Типическим сюжетам и «лирическим ситуациям» соответствуют типические жанры и формы.

Нельзя, например, считать случайным большую распространенность двухчастной безрепризной формы в вокальной музыке, по сравнению с инструментальной. Такие ее разновидности, как контрастная форма (типа А — В) или неконтрастная, «вариантная» (типа А — А₁), получают в вокальной музыке соответствующее конкретно-образное «наполнение». Они оказываются как нельзя более пригодными для выражения, с одной стороны, типической романтической контрастности, с другой — тончайших нюансов в развитии единого образа. Неслучайно и появление элементов сонатности в сюжетных вокальных произведениях. Здесь сонатность еще раз обнаруживает свою связь с принципами драмы, обобщенным, «алгебраическим» выражением которых она является. Таким образом, в вокальной музыке раскрывается внутренняя связь между различными «музыкальными» искусствами. Связь не только в законах и типах построения, в архитектонике, но и в процессуальной стороне, отражающей жизнь в ее противоречиях и самодвижении.

Глава третья

О МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА

В одной из ранних работ Б. Асафьев заметил: «Русский романс всегда рвется за пределы романса, как такового»¹. И это замечание, в сущности, можно отнести к наиболее значительным явлениям не только русского, но и зарубежного романса XIX и XX веков. В самом деле: не выходят ли за пределы «романса как такового» характерные вокальные «портретные зарисовки» — традиция, созданная Даргомыжским и Мусоргским и продолженная в наши дни Шостаковичем и Свиридовым? Или романтическая баллада, стремящаяся стать музыкально-драматическим произведением? И наконец, не свидетельствуют ли о выходе за традиционные пределы романса те черты сонатности, о которых говорилось в предыдущей главе?

Все это продиктовано, по сути дела, одним и тем же стремлением: отразить в песенном жанре возможно более широкий круг жизненных явлений. Но для этого, кроме расширения и усложнения формы *отдельного* произведения, существует и другой путь: объединения песен или романсов в цикл. Даже если отдельные части такого цикла не выходят за традиционные жанровые рамки песни или романса, объединение их создает некое новое качество.

Широкий круг выразительных возможностей вокального цикла привлекает к нему все большее внимание композиторов. В советской музыке этот жанр занял весьма видное место в творчестве как признанных ко-

¹ Асафьев Б. Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса. Пг., 1917, с. 4.

рифеев вокальной музыки — Шостаковича, Свиридова, Шапорина, Кочурова, Шебалина, — так и композиторов среднего и младшего поколений. И примерно с конца 40-х годов в советской музыке явственно сказывается тенденция к сближению цикла с кантатой, камерной оперой, инструментальными жанрами. Создаются циклы для нескольких исполнителей, включающие в себя, наряду с сольными, также и ансамблевые эпизоды. Усложняется инструментальная партия, также зачастую предназначенная для ансамбля инструментов. И что еще важнее, изменяется облик «лирического героя» цикла, уже далеко не всегда сливающегося с личностью автора, но становящегося своего рода *персонажем*, наделенным индивидуальной характеристикой и этим приближенным к персонажу музыкально-драматического произведения.

Жанровое сближение сказывается не только во влиянии смежных жанров на вокальный цикл, но и во влиянии обратном, что можно видеть, например, в структуре четырнадцатой симфонии Шостаковича. И уже это одно обязывает к внимательному изучению композиционных закономерностей вокального цикла.

Однако дело не только в распространенности и влиятельности жанра, но и в «представительности» его среди других жанров вокальной музыки. В нем с особой полнотой раскрывается избранный композитором тип отражения поэтических образов. Раскрывается не только на уровне отдельных образов, но и на уровне поэтического мира в целом. В цикле отчетливо видно, какие стороны художественного мировосприятия поэта оказались особенно близки композитору и как они преломились в его собственном мировосприятии. Именно это мы и имеем в виду, говоря о «представительности» вокального цикла.

Существуют разные точки зрения на то, какие именно признаки являются определяющими для вокального цикла, что именно следует считать циклом, а что сборником. Так, например, Т. Курышева, автор специальной работы о вокальном цикле в советской музыке, придерживается мнения, что циклом «в подлинном и полном смысле слова» следует считать только произведение, удовлетворяющее определенным условиям. «Эти условия, — пишет она, — заключаются в обязательной для вокального цикла внутренней «скрытой» идее, в логиче-

ской направленности образного развития от песни к песне, наконец, в единстве драматургического и композиционного замысла, которое проявляется и в определенности интонационного и ладотонального развития»². Иногда выдвигаются и другие критерии, например, предназначенность цикла для исполнения целиком, от начала до конца.

С нашей точки зрения, цикл в вокальной музыке — понятие значительно более широкое, чем в инструментальной, поскольку следует учитывать и поэтические связи между стихотворениями, вошедшими в цикл. Не говоря уже о циклах, объединенных сюжетно (как, например, «Прекрасная мельничиха» Шуберта) или образом «лирического героя», можно, не боясь преувеличений, утверждать, что песни, на первый взгляд связанные только именем поэта (например, «Стихотворения Мёрике» Вольфа), часто несут в себе определенные признаки цикличности, хотя и не столь явные, как в циклах с музыкально-тематическими и ладотональными связями.

«Поэтический мир» поэта, автора стихотворений, отобранных композитором для цикла, образные «арки» между ними, подчас очень тонкие, ассоциативные, не могут не оказывать влияния на музыкально-образный, интонационный строй романсов, не скреплять его в некое единство. Достаточно сравнить, например, «Стихотворения Мёрике» Вольфа с его же циклом «Стихотворения Эйхендорфа». И пусть даже все произведение не исполняется целиком, сама принадлежность отдельных песен к тому или иному циклу создает у слушателя определенную установку. Здесь происходит то же самое, что и при чтении стихов: перелистывая томик Блока и останавливаясь лишь на отдельных стихотворениях, читатель так или иначе соотносит их со всем поэтическим миром «Стихов о Прекрасной Даме» или «Снежной маски».

Первые, возможно, даже не осознанные до конца попытки организованного расположения песен можно наблюдать очень рано. В песенных сборниках XVIII ве-

² Курешева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1, с. 288.

ка, как и в сборниках танцев, песни нередко располагаются по контрасту, образуя тем самым род вокальной сюиты. Вероятно, и при исполнении их (даже домашнем) они группировались именно так, во избежание однообразия. Конечно, это нельзя еще назвать цикличностью, но можно уже считать предпосылками для ее возникновения.

Обычно «датой рождения» вокального цикла считается 1816 год, отмеченный появлением цикла Бетховена «К далекой возлюбленной». Однако дата эта не совсем точна: названному циклу в творчестве Бетховена предшествовал цикл песен на слова Х.-Ф. Геллерта (1803), в расположении которых можно видеть явную тенденцию к объединению: от первых очень простых песен-хоралов линия нарастания идет к развернутой двухчастной песне-арии («Песня покаяния»), выполняющей роль финала. Но здесь еще нет обрамляющего повторения тематического материала, так ярко выделившего цикл «К далекой возлюбленной» из современной ему лирики.

Бетховен не «изобрел» форму вокального цикла. В первых десятилетиях XIX века идея объединения лирических миниатюр в более крупное и сложное целое «носилась в воздухе», занимая воображение и поэтов, и композиторов. Общий для этого времени интерес именно к лирическим формам хорошо известен и досконально изучен, он связан с характерным для искусства той эпохи (в особенности романтического) углублением в мир человеческой души, с желанием понять все самые тайные и сложные процессы духовной жизни человека. И если лирическое произведение — стихотворение, песня, инструментальная миниатюра — фиксирует лишь какое-то *одно* мгновение этой жизни, то, объединяясь в цикл, они создают многогранный, сложный, качественно новый образ. Применительно к книге стихотворений об этом хорошо сказал современный поэт: «Стихи выручают друг друга, протягивают друг другу руки, переключаются, перешептываются, образуют цепь, хоровод, который трудно разорвать. Возникает та общность, то единство, реализуется та сверхзадача, что едва просвечивала при создании каждого из стихотворений»³.

³ Кушнер А. Книга стихов.— «Вопросы литературы», 1975, № 3, с. 180.

Очень часто этой «сверхзадачей» является характеристика «лирического героя» книги или цикла. Циклы стихотворений в этом смысле сближаются с такими литературными жанрами, как роман в письмах, дневник, мемуары.

Поэтические циклы мы находим у многих поэтов XIX века, особенно первой его половины: Гёте, Гейне, Байрон. И степень объединения стихотворений, и способы его весьма различны.

Если попытаться систематизировать связи, скрепляющие отдельные стихотворения в новое единство — поэтический цикл, то схематически можно выделить три их типа.

Первый тип, самый простой и очевидный, — это связи сюжетные, объединяющие стихотворения в своего рода новеллу. Таковы циклы Вильгельма Мюллера, особенно «Прекрасная мельничиха» (обрамленный к тому же прологом и эпилогом, придающим ему особую завершенность)⁴. Таковы циклы Гейне «Путешествие на Гарц», «Трагедия», «Бедный Петер». Ясная сюжетная линия делает, казалось бы, излишними все другие способы объединения. Однако, например, в «Прекрасной мельничихе» мы, помимо единства сюжета и действующих лиц (молодой мельник, дочь хозяина, охотник), находим и проходящие через весь цикл образы, своего рода «поэтические лейтмотивы». Это «звуковой» образ ручья — друга и поверенного «лирического героя» и «живописный» образ зеленого цвета, ощущаемого лирическим героем то как «любимый цвет» его возлюбленной, то как «злой цвет», напоминающий о ее неверности.

Второй тип связей обусловлен единством исторического, мифологического или местного колорита. Таковы «Римские элегии» Гёте, «Крымские сонеты» Мицкевича, «Еврейские мелодии» Байрона. Таковы у Брюсова циклы «Правда вечная кумиров» и «Властительные тени». Почти во всех приведенных выше примерах цикл объединяется не только темой (путевые картины, исторические портреты), но и постоянством формы (сонеты, элегии) или, что, пожалуй, еще важнее, постоянством лексической окраски. Это особенно заметно в исторических и античных циклах Брюсова с присущей им не-

⁴ Шуберт, как известно, их не использовал.

сколько архаизированной лексикой и насыщенностью характерными для данной эпохи, страны, культуры собственными именами.

И наконец, третий тип связей мы находим в чисто лирических циклах. На первый взгляд, они наиболее свободно, почти импровизационно построены, их объединяет только образ лирического героя, обычно сливающегося с личностью автора. И чем неповторимее эта личность, тем отчетливее сказывается в цикле присущее герою видение мира и соотнесение его явлений с собственной внутренней жизнью. Все это отражено и в круге образов и ассоциаций, и в лексике, и — это пожалуй главное — в особой лирической интонации. Так в каждом из поэтических циклов Блока, всегда отмеченных печатью его личности, есть свой, особый поэтический мир. И в зависимости от этого меняется пейзаж: то русская усадьба, то холодный, зимний Петербург, то обобщенный, враждебный человеку Город. Меняется лексика, в которой ясно различимы характерные для того или иного цикла поэтические «лейтмотивы»: «храмы», «лампады», «свечи» в «Стихах о Прекрасной Даме», «снег», «звезды», «метель» в «Снежной маске». И наконец — нарочито прозаические перечисления антуража буржуазных дач в «Вольных мыслях». Эти-то лейтмотивы, отражающие круг ассоциаций лирического героя, и объединяют, повторяясь, стихотворения лирических циклов. У Блока это особенно заметно, но черта эта присуща не только ему.

У некоторых поэтов XIX и XX веков, в сущности, почти нет стихотворений, оставшихся вне циклов. Так, почти сплошь циклично творчество Гейне, а в XX веке — Блока и Брюсова. И как уже говорилось, каждый цикл — это особая поэтическая сфера, иногда очень стройная и организованная, иногда более рассредоточенная, но всегда имеющая те или иные особые, только ей присущие черты, свой круг образов, запечатлевшийся в жанре, лексической окраске, ритмике, интонации стихотворений.

Помимо общих сюжетных и образных связей, в поэтических циклах действуют те же принципы контраста и подобия, о значении которых подробно говорилось выше. Однако следует помнить, что эти принципы, ясно ощутимые в масштабах малых построений, гораздо менее отчетливо проявляются в крупных поэтических формах

(не только в цикле, но также и в поэме, романе в стихах и т. д.). Они реализуются не в виде симметричных или вообще «правильных» построений, а чаще в виде более свободных образных соответствий и «арок». Заметим, что принцип контраста действует гораздо более постоянно, так как стихотворения цикла должны как-то оттенять друг друга, хотя самый контраст может и не быть очень глубоким. Менее заметно проявляется принцип подобия.

Все перечисленные выше виды поэтических связей могут служить предпосылкой и для музыкального объединения, находя отражение в единстве общего характера, интонационного строя, лейтмотивизме и т. п. Однако вокальный цикл лишь в редких случаях является прямой музыкальной интерпретацией поэтического первоисточника, взятого как целое. Как правило, композитор сам его конструирует, отбирая соответствующие его замыслу стихотворения, в оригинале иногда даже и не связанные между собой.

Музыка как бы реализует связи, имеющиеся в поэтическом материале как предпосылка. И пожалуй, самым важным является то, что композитор, отбирая и группируя стихотворения, не просто передает в музыке отдельные поэтические образы, но *выявляет их функционально-архитектонические возможности для построения целого*. И если не бояться схематизации очень тонких и сложных взаимоотношений музыки и поэтического слова, можно сказать, что в вокальном цикле текст, как правило, несет в себе процессуальное начало, а музыка — архитектурное, хотя каждый из двух компонентов, в свою очередь, представляет собой диалектическое единство двух начал.

Попробуем же уяснить, как происходит это выявление архитектурной функции отдельных частей целого — вокального цикла, идя от наиболее простых случаев к сложным.

Самым простым и очевидным признаком циклического объединения нескольких песен является выделение основного образа, определяющего весь замысел цикла, путем предоставления ему наиболее «заметного» места: в начале либо (чаще) в конце. Так, в упоминавшемся выше цикле Бетховена на стихи Геллерта мы выделяли как признак цикличности значительность и развитость формы последней, шестой песни.

Но если названные бетховенские песни относятся еще к «предыстории» романтического цикла, то этот же прием — объединения разнообразных эпизодов в цикл путем помещения в финале «ключевого», самого значительного музыкально-поэтического образа, мы встречаем на всем пути развития жанра, вплоть до наших дней.

Так, уже в шубертовском «цикле-новелле» «Прекрасная мельничиха», в котором, благодаря сюжетности, преобладает процессуальное начало, последняя песня («Колыбельная ручья») имеет особое значение. Если на протяжении всего цикла образ ручья может восприниматься как звукоизобразительный фон, то в финале он вырастает до высокого эстетического обобщения, превращаясь в гораздо более значительный образ природы-утешительницы.

При этом степень объединения может быть различной. Если к финалу ведет ясно выраженная линия нарастания, мы имеем дело с наиболее отчетливо выраженной цикличностью. Но и в тех случаях, когда такой единой линии не прослеживается, все же масштабность и значительность финала заставляет осмысливать и все предыдущее как подход к финалу, то есть как части единого цикла.

Цикл Глинки «Прощание с Петербургом», в котором многие исследователи, начиная со Стасова, подчеркивают разнообразие и даже пестроту отдельных песен, осмысливается как цикл именно благодаря финалу — «Прощальной песне». Цикл этот, тема которого сформулирована в его названии, представляет собой ряд «воображаемых путевых картин», сопоставленных с картинами родного края⁵.

Финал с «ключевым» образом, заставляющим осмысливать предшествующие песни как части целого, мы находим во многих циклах, в том числе и в тех, какие не имеют других ясно выраженных связей, сюжетных или музыкальных. Так, идейно-смысловым и музыкальным итогом цикла Свиридова на слова Р. Бернса является последняя песня — «Честная бедность». В пушкинском цикле Шапорина аналогичную роль выполняет романс «Воспоминание». В его же блоковском цикле (структурно более организованном, чем пушкинский) функцию финала-итога имеет романс «Та жизнь прошла».

⁵ Подробно об этом см. в кн.: Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века, с. 100—105.

Во всех названных случаях (кроме пушкинского цикла Шапорина) особое значение последней песни подчеркнуто не только тем, что в ней проявляется самый яркий и значительный музыкально-поэтический образ, но и тем, что он трактован с наибольшей жанровой определенностью, и тем самым здесь вступает в действие специфически музыкальный принцип обобщения через жанр⁶. В самом деле: жанр «Колыбельной ручья» отражен уже в самом названии песни, цикл Глинки завершается застольной песней с хором, бернсовский цикл Свиридова — песней-маршем. Наконец, в блоковском цикле Шапорина в фортепианной партии проходит мелодия, имеющая ясную, хотя и опосредованную, связь с древними культовыми напевами, — своего рода образ «отпевания» далекой юности.

При всем этом жанрово четкий образ может быть основой для очень разной трактовки финала. Он может быть финалом-кульминацией, как в цикле Свиридова, и финалом-послесловием, как в цикле Шапорина. Но и в том и в другом случае он выполняет организующую функцию, заставляя осмысливать все прозвучавшее ранее как некое единство.

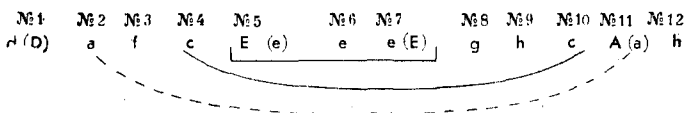
«Ключевой» образ финала может объединять композицию цикла и более прочными связями, если он уже появлялся ранее, и, таким образом, служит средством обрамления цикла. Классический пример этого мы находим в бетховенском цикле «К далекой возлюбленной», а затем — в цикле Шумана «Любовь и жизнь женщины», где мелодия первой, одной из самых светлых песен проходит как воспоминание в последней, самой скорбной. Мелодия-воспоминание (постлюдия песни «Сияющим летним утром») проходит и в заключении шумановского цикла «Любовь поэта» (к его структуре, довольно сложной, мы еще вернемся). И в классической, и в современной музыке мы найдем немало примеров обрамления; сошлемся лишь на некоторые: цикл Шапорина «Память сердца», сюита Ан. Александрова «Три кубка».

Более сложную архитектурную функцию выполняет музыка, выделяя и сопоставляя контрастные образы поэтического первоисточника. Примером может слу-

⁶ Здесь уместно поставить «нотабене», поскольку принцип этот активно действует, как мы увидим далее, и в более сложно построенных циклах.

жить первая часть цикла Шуберта «Зимний путь»⁷. Как и цикл «Прекрасная мельничиха», «Зимний путь» наполнен образами природы, но уже совсем иной — холодной и равнодушной к страданиям человека. Солнечные, радостные образы возникают либо как сновидение, либо как воспоминание.

В поэтическом цикле Мюллера эта традиционно-романтическая антиномия проходит почти в каждом стихотворении. В музыке Шуберта ее контрастные элементы локализованы в отдельных песнях, что служит основой для композиции цикла в целом. В каждой части цикла, особенно в первой, мы видим ясное стремление к симметрии построения, выраженное особенно явно в тональных связях, а более тонко в музыкально-образных. Так, в центре первой части ясно выделена группа из трех песен, посвященных образам природы: «Липа», «Водный поток» и «У ручья». Их объединяет тональность е (dur и moll)⁸. Тональности песен, расположенных по краям от этого центра, образуют симметрию, хотя и не вполне точную (см. отмеченные в приводимой ниже схеме тональные связи).



Отметим также тональное родство крайних песен (№ 1 и № 12), где D-dur, в котором заканчивается песня «Спокойно спи», отвечает параллельный h-moll «Одиночества». Следовательно, образное противопоставление определяет собой не только общий характер и музыкальную стилистику песен, но и ладотональную организацию первой части.

Менее отчетливую структуру имеет вторая часть. Тем не менее и в ней прослеживаются композиционные закономерности. Кроме того, есть основания говорить и о

⁷ Мы говорим о первой части, потому что она в известной мере самостоятельна. В начале работы над циклом Шуберт был знаком только с публикацией первых песен, и, лишь закончив первую часть, познакомился с остальными. См. об этом в кн.: Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта, с. 81—83.

⁸ Подробнее об этом см. в кн.: Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века, с. 125—127.

структуре цикла как целого⁹, однако в данной главе можно ограничиться сказанным о первой его части.

Еще более тесное объединение создается выделением в цикле *нескольких* эпизодов, имеющих ясную жанровую природу и ясную архитектурную функцию. Здесь происходит нечто аналогичное процессу кристаллизации закономерностей старинной сонаты внутри сюиты. Однако благодаря тому, что ко времени формирования вокального цикла как особого жанра музыкальное искусство уже достигло значительной зрелости, процесс этот в вокальной музыке протекал быстрее и целеустремленнее.

Показать, как именно происходит выделение «опорных» моментов, можно на цикле «Любовь поэта» Шумана, одном из самых высоких образцов жанра.

Уже самый отбор поэтического материала имеет важное значение. Цикл песен — не книга стихов, к которой можно возвращаться вновь и вновь, читая подряд и вразбивку. Цикл рассчитан, в общем, на восприятие его как единого произведения, и потому временные границы должны быть сужены. Из шестидесяти пяти стихотворений «Лирического интермеццо» Гейне Шуман отобрал шестнадцать, но и при этих условиях цикл звучит около двадцати минут. Отметим особо, что, переставляя по своему усмотрению стихи Гейне, Шуман все же сохраняет в качестве начала цикла стихотворение, стоящее в «Лирическом интермеццо» *первым* после пролога («В сияньи теплых майских дней»), а также, что особенно важно, последнее, использованное тоже как заключение цикла, то есть сохраняет крайние «опорные точки».

Не все песни цикла равноценны, в нем ясно различаются эпизоды с очень яркими образами и эпизоды промежуточного, интермедийного или «продолжающего» характера.

Музыкальная композиция цикла, в котором есть и элементы сюжетности, данной как бы «пунктиром», основана на контрасте трех образных сфер, получающих различное музыкально-жанровое выражение. Две из них традиционны для романтического искусства. Это образы прекрасной, гармоничной природы и образ человека с его страстями и тревогами. Третья сфера, осложняющая композицию, связана с образами быта, повседневности.

⁹ См. об этом в кн.: Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта, с. 310—369.

Музыкальное выражение этих трех сфер ярко индивидуализировано. Первая — образы природы — находит воплощение в миниатюрах с особенно певучей, песенной вокальной партией, с тонко разработанной фактурой партии фортепиано, что приближает эти произведения к более позднему жанру «романса-прелюдии». Количественно — это самая большая группа песен (№ 1, 2, 3, 5, 8, 10, 12). Среди них есть такие шедевры, как, например «В сияньи теплых майских дней», «Слышу ли песни звуки» и другие. Но тем не менее эти песни выполняют в цикле функцию фона, на котором разворачивается лирический сюжет. Фона, то гармонирующего с чувствами героя, то контрастирующего им.

Этим песням противопоставлена вторая группа — монологи, немногочисленные, но очень яркие, являющиеся драматическими кульминациями цикла (№ 4, 7, 13). И наконец, третья группа, в которой, пожалуй, ярче всего сказались индивидуально-шумановские черты. Это музыкальное отражение сферы быта, повседневности, всего того, что в «Лирическом интермеццо» окружает возлюбленную поэта и отдаляет ее, в конце концов разлучая влюбленных. Таковы песни № 9, 11, 15, 16. В них ясно ощутима опора на жанрово-бытовые истоки, песню, танец, марш, зачастую использованные как средство выражения характерной гейневской иронии. Так, «приплясывающий» ритм песни «Ее он страстно любит», казалось бы, весьма парадоксален для воплощения «старой истории, разбивающей сердце». Но эта парадоксальность как нельзя лучше передает сочетание искренности и скепсиса в лирике Гейне.

В каждой из трех групп легко выделить свою, частную вершину, то есть наиболее «представительную» песню, сосредоточившую в себе самые характерные особенности всей группы. В первой группе — песнях-прелюдиях — это, безусловно, песня № 12 («Сияющим летним утром»), особое значение которой композитор подчеркнул, процитировав ее в фортепианной постлюдии цикла. Во второй группе это монолог «Я не сержусь», занимающий, кстати, особое место и в поэтическом первоисточнике. Ключевые, самые важные слова его («Ich grolle nicht») подготовлены в стихотворении, предшествующем тому, которое выбрал Шуман. В нем поэт обращается к самому себе и своему сердцу:

Herz, mein Herz, du vielgeduldiges,
Grolle nicht ob dem Verrat.

А последующее стихотворение представляет собой как бы вариацию на «Ich grolle nicht», отталкивающуюся от последней его строки:

Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

Из этих трех тематически и лексически связанных между собой стихотворений (составляющих как бы «цикл внутри цикла») Шуман выбрал только среднее, но также поставил его на одно из самых «видных» мест в цикле.

В третьей группе наиболее характерным выражением жанрового начала в его обозначенной выше драматургической функции является песня «Напевом скрипка чарует» с ее образной двуплановостью: сочетанием танцевального кружения в партии фортепиано и горьких жалоб в партии певца.

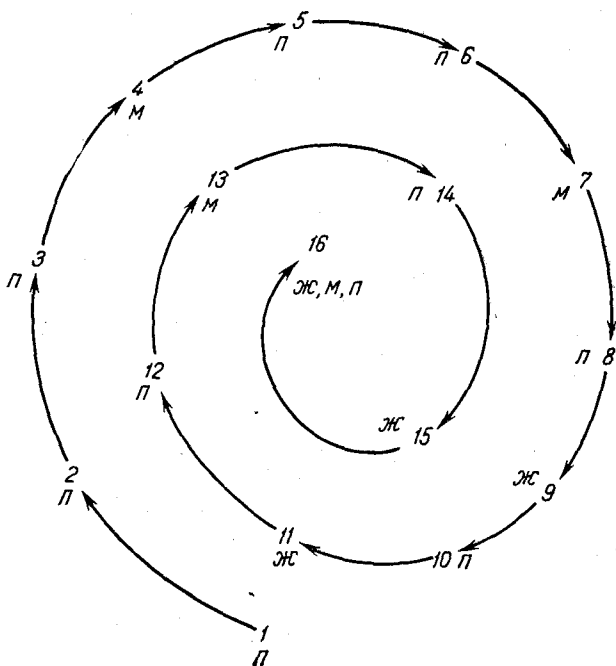
Не все романсы цикла одинаково легко укладываются в предложенную классификацию. Так, романс «Над Рейна светлым простором» по своей стилистике вообще выделяется в цикле. Поэтическое сравнение возлюбленной с образом Мадонны из Кельнского собора рождает стилизовано-«барочный» музыкальный образ в духе прелюдий Баха. Несколько особняком стоит и романс «Мне снится», монологичность которого принимает своеобразный облик, благодаря быстрому легкому движению.

Но при всем этом три образных сферы достаточно ясно разграничены. Чередуя песни-прелюдии, песни-монологи и жанровые песни, Шуман, по мере развертывания цикла, все более углубляет контраст между соседними песнями и укрупняет масштабы каждого отдельного произведения. Общая композиция цикла может быть схематически представлена в виде спирали из двух витков, причем второй, меньший повторяет линию развития первого, но более обобщенно¹⁰.

Структура цикла может быть представлена графически в виде следующей схемы (буквами обозначен тип

¹⁰ Своеобразную двухчастность цикла Шумана отмечают многие исследователи, в частности Д. Житомирский (Роберт Шуман. М., 1966, с. 580). Но он считает началом второго этапа песню № 10. Нам представляется более логичным начать второй этап с песни № 12, поворотное значение которой подчеркнуто повторением ее постлюдии в заключении всего цикла.

песни. М — монологический, П — прелюдийный, Ж — жанровый):



В последней же песне (помещенной нами в центре круга) объединяются черты всех трех типов. Некоторая гиперболизация жанровых особенностей марша поначалу заставляет воспринимать песню как ироническое завершение повести о любви поэта. Но ирония снимается глубоко искренними словами заключения, трактованными в монологическом роде:

К чему такой огромный
Мне гроб? Теперь скажу:
Туда уж и любовь я,
И боль свою сложу.

А за этим возникает мелодия-воспоминание — тема фортепианной постлюдии песни № 12, получающей значение постлюдии ко всему циклу.

Структура цикла Шумана примечательна, в частности, тем, что в ней нашел отражение как бы сам исторический процесс концентрации ряда вокальных миниатюр цикла-сюиты в единство, спаянное четкой функциональ-

ной связью частей. В циклах меньших по размерам эта четкая функциональность может привести к некоторым аналогиям с сонатно-симфоническим циклом. Так, например, обстоит дело в цикле Мусоргского «Песни и пляски смерти», четыре части которого выстраиваются в единую нарастающую линию, ведущую к финальному маршу «Полководца». При этом «Колыбельная» может, до известной степени, ассоциироваться с медленной частью цикла, а остро и четко ритмованная «Серенада» — со скерцо.

Сходные аналогии вызывает композиция вокальных циклов Малера («Песня странствующего подмастерья» и в особенности «Песни об умерших детях»). В композиции этого последнего много общего с симфоническими циклами самого Малера, который нередко помещал рядом однотипные части и в то же время противопоставлял какую-либо *одну* часть (чаще всего финал) всем остальным. В «Песнях об умерших детях» четырьмя первым песням — медленным и скорбным — противопоставлена пятая («В такую бурю»), где звукоизобразительная картина бури передает и бушующее в душе человека отчаяние.

Аналогии с сонатно-симфоническим циклом исследователи находят иногда даже в произведениях, гораздо более непосредственно связанных с музыкально-драматическими жанрами, чем с симфоническими, а именно в цикле Шостаковича «Из еврейской народной поэзии»¹¹. С нашей точки зрения, «симфонические» тенденции хотя и имеют важное значение в вокальных произведениях, но далеко не во всех. И особенно существенным представляется нам не отыскание во что бы то ни стало элементов симфонизма и сонатности, а определение специфики цикличности в вокальной музыке.

В вокальных циклах, композицию которых можно в той или иной мере сблизить с циклом сонатным, наиболее близкие аналогии обычно возникают с частями *недраматического* характера, то есть не с сонатным *allegro*, а с частями лирической, жанровой и финалом.

По отношению к части драматического характера обычно можно говорить лишь об отдельных признаках

¹¹ См.: Курешева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1, с. 288.

сонатности, а не о сонатной форме в полном смысле слова. Это легко объяснимо. Характерное для сонатного allegro интенсивное тематическое развитие в пределах главной партии и, особенно, в разработке трудно осуществимо в сольной вокальной музыке с типичной для нее законченностью тем-мелодий.

Если драматизированная часть все же включается в цикл, то она чаще помещается не на первом по порядку, а на втором месте. Она как бы «оттесняется» первой частью, имеющей характер пролога. А пролог в вокальных циклах обладает очень большим удельным весом, и функция его гораздо более значительна, чем, скажем, функция вступления в инструментальных циклах. И что самое важное, это *иная* функция. Вступление, обычно, подготавливает какую-либо одну тему сонатного allegro, пролог же в циклах вокальных — это не столько подготовка чего-то более важного, а это *уже самое важное*, поскольку он в концепционных циклах часто содержит тематические зерна если не всех, то наиболее значительных образов цикла. Для современных вокальных циклов именно такая функция пролога (наряду с подытоживающей функцией финала) является специфичной.

Разнообразные формы вокальных циклов можно расположить в виде шкалы между «децентрализованными» циклами-сборниками: «лирическими тетрадами» и т. п. и циклами централизованными, приближающимися к инструментальным. Но в самых разных случаях мы почти всегда ощущаем стремление к единству. И продиктовано оно *концепционностью жанра*, стремлением создать своего рода художественный «микрокосмос», что и позволяет считать вокальный цикл наиболее высокой формой в пределах камерной вокальной музыки. В циклах на слова того или иного поэта содержание этого микрокосмоса в большей мере определяется характерным кругом поэтических образов. Однако единство замысла может быть обусловлено *исключительно* творческой волей композитора, создающей целостную композицию с четко выраженной основной идеей, подчас из разнороднейшего поэтического материала¹². Анализируя тот или иной цикл

¹² Один из ярких примеров — Четырнадцатая симфония Шостаковича, где, наряду с произведениями современной зарубежной поэзии, использовано стихотворение русского поэта первой четверти XIX века («Поэты» В. Кюхельбекера).

как сложное музыкально-поэтическое единство, важнее всего выявить эту концепцию, степень ее обусловленности поэтическим материалом или, наоборот, самостоятельности, приводящей иногда к коренному переосмыслению, «переинтонированию» текста. Анализ же средств композиционного объединения: интонационных арок, лейтмотивов, тональных связей и т. п. — должен быть подчинен этой главной цели.

Но обратимся к конкретному материалу и проследим, как складывается композиция *концепционного* цикла. Это удобнее всего сделать на примере творчества Д. Шостаковича, путь которого как вокального композитора завершился созданием четырех вокальных циклов, три из которых и будут нами рассмотрены¹³. Они представляют собой крепко спаянные многочастные композиции, со строгой соподчиненностью частей, каждая из которых раскрывает особую грань общей художественной идеи. Ни одну из частей цикла нельзя изъять, не нарушив и не исказив целого. Части, действительно, «выручают друг друга», и каждая из них вне контекста в значительной мере утратила бы свою выразительность. Лишь некоторые эпизоды цикла на слова Микеланджело допускают отдельное исполнение.

Первым по времени создания явился цикл «Семь стихотворений А. Блока» (ор. 127). Произведение это было не однажды освещено в советском музыковедении¹⁴, и потому, не анализируя его подробно, отметим лишь то, что представляется нам наиболее специфичным для трактовки композитором именно *вокального* цикла, поскольку в большинстве откликов акцентировались связи этого произведения с камерно-инструментальной и симфо-

¹³ «Семь стихотворений А. Блока» (ор. 127), «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (ор. 143) и «Сюита для баса и фортепиано. Слова Микеланджело Буонарроти». (ор. 145). Четвертый цикл — «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» — стоит несколько особняком, продолжая линию таких произведений Шостаковича, как «Сатиры» и «На тексты из журнала „Крокодил“».

¹⁴ См. статьи: Курышева Т. Блоковский цикл Шостаковича. — В кн.: Блок и музыка. Л. — М., 1972, с. 214—228; Васина-Гросман В. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке. — В кн.: Поэзия и музыка. М., 1972, с. 27—136; Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича шестидесятых годов (статья вторая). — В кн.: Музыка и современность, вып. 9, с. 39—77.

нической музыкой Шостаковича. Действительно, в сочинении, написанном для четырех исполнителей (сопрано, скрипка, виолончель и фортепиано), не менее выпукло, чем в инструментальных произведениях, представлена «драматургия тембров», партия каждого из инструментов несет очень яркое образное содержание. Естественно возникают аналогии и с Четырнадцатой симфонией, отделенной от блоковского цикла всего двумя годами (о некоторых аналогиях будет сказано ниже). И все же, с нашей точки зрения, блоковский цикл дает основания говорить скорее с взаимовлиянии двух сфер, чем о влиянии одностороннем.

Поэзия Блока давно и прочно вошла в советскую музыку. Композиторов привлекал и ее глубоко личный лиризм, «исповедальность», и, с другой стороны, чуткость поэта к шагам истории, к назревавшим мировым катаклизмам. Обе эти стороны отражены, например, в творчестве Шапорина, пронесшего «тему Блока» через всю свою жизнь. Но у него обе стороны блоковской поэзии жанрово разграничены: первая получила отражение в камерной лирике, вторая — в монументальных кантатно-ораториальных композициях. У самого же Блока эти стороны неразделимы. В 1918 году поэт писал: «В поэтическом ощущении мира нет разрыва между личным и общим, чем более чуток поэт, тем неразрывнее он ощущает «свое» и «не свое», поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие и интимнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой»¹⁵.

Вот почему цикл Шостаковича на слова Блока примечателен не только своими музыкальными достоинствами, но и удивительным проникновением в сущность поэзии Блока, охватом разных ее сторон в их совокупности — в единстве.

На первый взгляд, поэтический материал, отобранный композитором, разнороден до чрезвычайности. В самом деле, как соединить образ шекспировской Офелии с образом вешей птицы русских сказаний, навеянным Блоку картиной В. Васнецова и образом спящего города, чем-то близким гейневскому «двойнику», но с чертами конкретного петербургского пейзажа? Или, наконец, многозначность символики «Тайных знаков» и идиллические образы стихотворения «Мы были вместе»?

¹⁵ Блок А. Катилина.— Собр. соч., т. 6. М.—Л., 1962, с. 83.

И однако, все это связано той основой творчества Блока, которую он сам обозначил в цитированном выше высказывании как нераздельность «своего» и «не своего». И в цикле Шостаковича мы тоже слышим (процитируем Блока еще раз!), как «нежнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой».

Две сферы образов составляют, взаимопроникая, поэтический мир цикла Шостаковича. Первая связана с образом «вечно-женственного», персонифицированном в «Песне Офелии». Офелия в блоковском цикле (как и в музыке Шостаковича к фильму «Гамлет») — русская Офелия. Русские интонации слышны уже в первой фразе сопровождающей виолончели, с ее характерной секстовостью:

104 Moderato

Голос

Влч.

p

Раз-лу-ча-ясь с де-вой ми-лой, друг, ты

p

клял-ся мне любить! У-ез-жа-я в край пос-ты-лый,

cresc.

cresc.

клят-ву дан-ну-ю хра-нить!

f

dim.

Но и у Блока она — русская. Неслучайно шекспировские стихи. Блок перевел четырехстопным хореем, характернейшим русским песенным размером.

Именно в песне Офелии кристаллизуются характернейшие для цикла интонации. «Нейтральных», проходящих интонаций в «Песне Офелии» нет или почти нет. Кроме секстовой, отмечающей собой ряд лирических тем, укажем еще, например, на кристаллизацию (очень постепенную и «осторожную») мотива, близкого теме «Dies irae» (см. пример 104, партия виолончели, такты 13—14). В «Песне Офелии» он не привлекает еще к себе внимания, но как громко и грозно прозвучит он в кульминации «Бури»! Наконец, здесь же, в третьем такте партии виолончели, обозначается и тритоновый звукоряд, характерный для кульминационных моментов самых драматических романсов цикла («Гамаюн» и «Буря»).

Резким контрастом к «Песне Офелии» звучит вторая песня — «Гамаюн — птица вещая». Пророчество о беде народной, нашествии, казнях, торжестве злодеев раскрывается в музыкальных образах, потрясающих своей зримой конкретностью. Песня эта — пример предельной драматизации камерного жанра, что позволило советскому исследователю вполне правомерно сравнить ее функцию в цикле с функцией первой, наиболее драматической части сонатного цикла, считая «Песню Офелии» прологом¹⁶.

Само стихотворение «Гамаюн — птица вещая» драматично, и не только по своим образам, напоминающим трагические страницы древних летописей, но и по поэтической структуре. Она трехчастна: в крайних строфах нарисован образ самой птицы-пророка, в средней — «вещая правда» пророчества, выделенного не только центральным своим положением, но и ритмом, почти сплошь акцентированным, без «ускорений» (всего одно в четырех строках). Жестко и жестоко «вбивает» этот кованый ритм в сознание слушателя слова:

Вещает иго злых татар,
Вещает казней ряд кровавых,
И трус, и голод, и пожар,
Злодеев силу, гибель правых.

Музыка романса еще более контрастна. Помимо противопоставления крайних частей — середине, медленного, тяжелого движения — неуклонно нарастающему, здесь налицо и единовременный контраст партии фортепиано,

¹⁶ См.: Курышева Т. Блоковский цикл Шостаковича. — В кн.: Блок и музыка, с. 217.

где слышится тяжелая поступь надвигающейся беды народной, и партии голоса, полной ужаса и отчаяния. Музыка лишь ненадолго светлее в начале репризы, на словах:

Предвечным ужасом объят,
Прекрасный лик горит любовью...

и опять мерно и тяжело звучат «шаги» фортепианной партии.

Весьма многозначительно заключение романса. Последний аккорд — не тоника основной тональности, а вторая низкая минорная ее ступень (трезвучие *c-moll*), вторгающаяся на фортиссимо. Но едва слух привыкнет к звучанию этого аккорда, как происходит вторжение квартового мотива *fis — cis*, несущего в себе элемент беспокойства, тревоги.

Два первых романса — как уже говорилось — начало развития двух контрастных образных сфер. От песни Офелии протягиваются нити и к лирической пасторали «Мы были вместе», и — особенно ясно — к предфинальному стихотворению «Тайные знаки», также представляющему собой диалог, сначала с виолончелью, потом со скрипкой. А новое вступление виолончели звучит уже не как самостоятельная мелодия, а как «тень» голоса.

Линия, ведущая от «Гамаюна», более сложна. Родство с пророчеством вещей птицы непосредственнее всего ощущается в звуковой картине «Бури» — второй драматической кульминации цикла, рисующей, конечно, образ жизненной, а не атмосферной бури. Окружена эта картина двумя «тихими» романсами, первый из которых («Город спит») служит как бы контрастным вступлением к «Буре». А следующий за «Бурей» лирический эпизод «Тайные знаки», всего очевиднее связанный с линией «вечно-женственного», содержит в себе и отголоски «Гамаюна». В нем звучит новое предсказание грядущих бед. В самом стихотворении оно скрыто в подтексте, впрочем, не слишком глубоко: «тайные знаки», возникающие на стене, это не что иное как библейский образ пророчества о гибели царства, таинственные слова, начертанные невидимой рукой во дворце вавилонского царя Валтасара.

Таким образом, романс «Тайные знаки», в котором как бы соединяются обе линии, логически мог бы стать завершением цикла. И действительно, в нем есть черты, позволяющие трактовать его как «синтетическую репри-

зу», и тональную (одноименный мажор по отношению к h-moll «Гамаюна»), и тематическую, вернее интонационную¹⁷. Но полной завершенности не могло бы возникнуть уже в силу возвращения образа пророчества («И война, и пожар впереди»). И разрешение противоречия достигается переключением в новый план, попыткой увидеть мир с иной точки зрения.

Кажется, что все предчувствия, страдания и беды стихают в эпилоге цикла («Музыка»), возникающем из благоговейной тишины. В ночном безмолвии человеку открывается красота и гармония мира, его Музыка.

Впервые здесь соединяются все четыре исполнителя — это своего рода «финальный ансамбль». В нем решительно преобладает голос, партии же фортепиано, скрипки и виолончели, предельно раздвинутые, лишь раскрывают звуковую перспективу. Возникающие то в одной, то в другой партии мелодические фрагменты сейчас же вновь растворяются в общем, «фоновом» звучании.

Последняя строфа стихотворения, цитированная выше («Прими, владычица вселенной...»), рождает в музыке отголоски всех, казалось бы, умолкнувших тревог. И снова — тихий и ровный свет, и уже без слов, только у виолончели и скрипки повторяются проникновенные фразы начала эпилога.

Но Шостакович не был бы художником XX века, если бы его цикл, отразив острейшие противоречия, завершился бы светом Элизума. И композитор еще раз вызывает в памяти слушателя образы жизненных тревог. В прозрачно-тающую заключительную тонику тихо, но многозначительно вторгаются «чужие» звуки: $a - d - d - a$.

Эти звуки интонационно напоминают и об аналогичном квартовом мотиве в заключении «Гамаюна», а тонально — о d-moll «Бури», то есть о самых трагических и грозных страницах цикла, тень которых ложится и на прозрачную просветленность эпилога. И в данном случае вторгающийся, вносящий дисгармонию мотив усиливает, как это ни парадоксально, объединяющую функцию эпи-

¹⁷ Такой трактовки придерживается Т. Курышева в упомянутой статье, считая «Тайные знаки» началом «просветления, которое продолжается до конца цикла» (Курышева Т. Блоковский цикл Шостаковича. — В кн.: Блок и музыка, с. 224), и, таким образом, несколько «выпрямляя» линию двух последних романсов.

лога, являясь выражением темы предчувствия грядущих бурь, столь важной для Блока.

Циклы Шостаковича на слова Марины Цветаевой и на слова Микеланджело также могут быть примером очень крепко спаянных многочастных композиций. Темой обоих циклов является судьба художника, раскрытая через конфликт двух образных сфер, еще резче противопоставленных, чем в цикле на слова Блока.

В названных двух циклах есть некоторые, довольно существенные отличия от блоковского. Там композитор подчас опирался не столько на текст, сколько на подтекст, как бы проецируя на выбранные им стихотворения свое понимание *всего* поэтического мира Блока. В циклах же на слова Цветаевой и Микеланджело функция поэтического текста (и при этом именно понятийно-смысловой его сущности) выражена гораздо определеннее и прямолинейнее. Примечательно, что и сама художественная композиция цикла создается расположением как музыкальных, так и поэтических образов, вполне равноправных в качестве структурных компонентов.

В цикле «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» тема судьбы поэта раскрывается широко и в разных аспектах: и как тема *личной* судьбы «лирической героини» цикла, с трагическим переплетением любви и долга, любви и смерти, и как более обобщенная тема судьбы художника в окружающем мире, тема, персонифицированная в образе Пушкина. Еще обобщеннее можно было бы сформулировать эти две темы как темы «любви» и «гнева». Обе они сопоставлены в центральной части цикла, образуя две группы по два стихотворения («Откуда такая нежность» и «Диалог Гамлета с совестью» и, с другой стороны, «Поэт и царь» и «Нет, бил барабан»). Обрамлена эта центральная часть двумя стихотворениями, в отборе и музыкальном воплощении которых наиболее ясно вырисовывается облик самой Цветаевой. Первое — это своего рода «credo» поэтессы, в котором она уверенно и гордо декларирует:

Моим стихам, как драгоценным винам,
Настанет свой черед!

И особенно значителен эпилог. Стихотворение, посвященное Анне Ахматовой, написано в тоне трагического дифирамба поэтессе «смертельной судьбы», «музе плача». Сейчас, когда уже нет в живых ни той, кому посвящен дифирамб, ни той, которой он создан, образы их

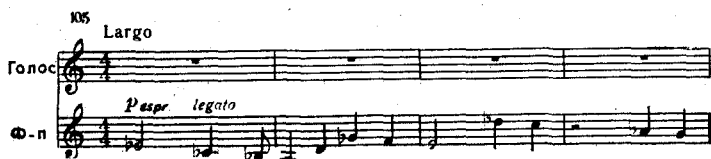
самих уже становятся предметом искусства. В восприятии слушателя они сближаются, сливаются в единый обобщенный образ — воплощение верности художника раз и навсегда избранному пути. Потому и заключение цикла — звучащее очень величественно, апофеозно — шире своего названия. Оно обращено не к поэтессе, а к самой Поэзии, так же как заключение блоковского цикла обращено к самой Музыке.

К теме творчества, к теме судьбы художника Шостакович обращается не впервые. В сущности, она же положена в основу одной из частей Четырнадцатой симфонии (стихотворение В. Кюхельбекера «Поэты»), выполняющей функцию «катарсиса». В «Шести стихотворениях» эта тема стала основой всей музыкально-поэтической концепции.

Музыкальный язык цикла заслуживал бы отдельного и подробного анализа. Но, чтобы не выходить за пределы темы данной главы, отметим лишь некоторые его характерные особенности. Прежде всего — удивительную строгость, лаконизм, самоограничение. Вокальная партия сведена к выразительному интонированию стиха, исходящему в большей мере из образно-смысловой, чем из тонально-фонетической его стороны. О широком мелодическом обобщении можно говорить с полным правом лишь применительно к финалу цикла. Но зато в сфере конкретизации речевой интонации этот цикл уникален. Первая фраза голоса:

Моим стихам, написанным так рано...

охватывает все двенадцать хроматических ступеней, что весьма редко встречается в вокальной музыке и, действительно, воспринимается обычно как нечто, противоречащее ее естественным законам. А у Шостаковича эта фраза может служить образцом естественнейшей вокальной мелодии, очень выразительно интонирующей слово:





Примечателен и второй номер цикла, пронизанный повторяющейся декламационной фразой-рефреном: «Откуда такая нежность?», произносимой как бы «про себя».

И наконец, «Диалог Гамлета с совестью», подлинный шедевр декламационности, в интонациях которого с удивительной психологической остротой отражено раздвоение личности героя.

Совесть Гамлета трактована как начало надличное, надчеловеческое, и ее слова звучат вне конкретных речевых интонаций — большей частью, на одном звуке. Личные же, человеческие черты — сомнение, раскаяние — находят выражение в живых, меняющихся интонациях. Совсем по-разному звучат, например, повторяющиеся слова:

Но я ее любил...

Сначала как горестный вопль, потом как попытка убедить себя самого и, наконец, как завершение диалога¹⁸.

Не менее лаконична и инструментальная партия, в большинстве стихотворений она сведена к одному-двум характерным мотивам, как, например, «мотив раздумья», обрамляющий «Диалог Гамлета с совестью» и как бы замыкающий в себе его внутренний мир, отделяя его от всего окружающего. Или мотив военных сигналов в стихотворении «Нет, бил барабан...». Сопутствуя рассказу о последнем пути «умнейшего мужа России» — Пушкина, этот мотив создает зловеще-гротесковый образ эпохи.

Поводом для создания цикла на слова Микеланджело явилась памятная дата: пятисотлетие со дня рождения

¹⁸ У Цветаевой иначе и острее — как вопрос самому себе: «Но я ее... любил?».

одного из величайших гениев эпохи Возрождения — ваятеля, художника, поэта.

Из поэтического наследия гения, жившего пять столетий тому назад, Шостакович отобрал наиболее устойчивые, «вечные ценности», и в наименьшей степени то, что несет в себе преходящие приметы времени. И заново увидел эти ценности сквозь призму всего опыта человечества за пять столетий, опыта горького, трудного и радостного.

В одиннадцати стихотворениях (большинство из них — сонеты) нарисован портрет Микеланджело, отражены главные движущие силы его творчества: любовь, гнев, вдохновение. Каждой из них посвящена особая группа песен, а все они соподчинены, согласованы, образуя стройное, законченное целое.

Первый сонет «Истина» является как бы прологом. Здесь устанавливается и общий для всего цикла тон музыкально-поэтической речи — тон монолога-размышления наедине с собой, и характерные особенности изложения — предельно скупая фактура, состоящая из двух-трех инструментальных линий, широкое использование унисонов, преобладание низкого регистра. Начальная фортепианная тема «Истины» является вступлением не только к данному эпизоду, но и ко всему вокальному циклу.

Следующие три стихотворения («Утро», «Любовь» и «Разлука») обращены к возлюбленной художника. В цикле Шостаковича — это самые светлые страницы, проникнутые непосредственной радостью бытия. Мажорный лад, более оживленное движение заметно выделяет второй и третий сонеты из всего цикла. Сонет «Разлука» стоит в этой группе несколько особняком. По манере изложения (свободная декламация, развивающаяся вне тактовой размерности) он близок старинному итальянскому речитативу. И это, пожалуй, единственный эпизод в цикле, где ощутим элемент стилизации, приближение ко времени создания поэтического первоисточника. В остальных же «даль веков» совершенно неощутима.

Группа стихотворений, посвященных «теме гнева», нашла в музыке особенно яркое выражение. Композитор обращается к обличению человеческих пороков, продажности и жестокости. Они обнаруживают себя на примере трагической судьбы Данте, художника, при жизни изгнанного из родного края, после смерти — увенчанного

лаврами¹⁹. Эти страницы цикла наиболее патетичны, особенно «Гнев», с его выразительной, резко акцентированной, «бичующей» партией фортепиано. Не вдаваясь в подробный анализ всей этой группы, нельзя не отметить одну возникающую здесь деталь, лаконичную и многозначительную. В сонете «Данте» в музыке появляется (после слов «и нам поведал все, чем умудрен») трехзвучный мажорный аккорд, ассоциирующийся с триумфальным звучанием труб,— своего рода «мотив славы». Этот же аккорд (в иной фактуре) звучит, когда в тексте впервые произносится имя Данте. И наконец, та же «гармония славы» сопутствует имени Данте и в сонете «Изгнаннику». Подчеркнем, что конкретно-смысловое значение имеет не только тематизм, но и *звуковой состав* этого «мотива славы»: само трезвучие (а затем и тональность) Fis или Ges-dur. Именно в этой тональности заканчивается весь цикл, и тогда она получает еще более широкое выразительное значение: света, ясности, достигнутой гармонии. Если все предыдущие стихотворения можно было прочесть как «страницы жизни» великого художника, то последующие два посвящены *сущности* этой жизни, итогу и его любви, и его гнева — творчеству. В стихотворении «Творчество» — все средства: тональная подвижность, изобразительность инструментальной партии, в которой слышатся и «видятся» удары молотка скульптора, брызги осколков камня — все средства направлены к тому, чтобы передать напряжение и целеустремленность творческого труда.

А в следующем стихотворении мы видим итог этого труда скульптуру, уже высвобожденную из первоначальной глыбы. Это знаменитая «Ночь» на надгробии Дж. Медичи.

Здесь использован известный поэтический диалог между великим скульптором и его поклонником, оставившим у статуи «Ночи» следующее четверостишие:

Вот эта Ночь, что так спокойно спит
Перед тобою, ангела создание.
Она из камня, но в ней есть дыханье,
Лишь разбуди, она заговорит.

Но почитатель таланта Микеланджело не понял его

¹⁹ Это невольно ассоциируется с «пушкинскими» романами в цикле на стихи М. Цветаевой.

замысла: сон мраморной «Ночи» не был безмятежным. И скульптор ответил известнейшим четверостишием:

Мне сладко спать, а пуше — камнем быть,
Когда вокруг позор и преступленье.
Не чувствовать, не видеть — облегченье.
Умолкни ж, друг, к чему меня будить?

И сама статуя — бессильно никнущее тело молодой и прекрасной женщины и ее поэтический «двойник» явились как бы итогом жизненных надежд и разочарований Микеланджело, одновременно и образом желанного забвенья, и выражением боли и горечи. Так же двуедин и образ, созданный Шостаковичем. И «колыбельное» покачивание — символ покоя — чередуется в партии фортепиано со скорбными интонациями. А партия голоса чутко передает все развитие трагического «диалога», завершаясь остающимся без ответа вопросом.

И наконец, проведя своего героя через все ступени бытия, композитор подводит его к последней черте — стихотворению «Смерть». Вновь возвращается музыка основной темы пролога («Истина»), но в его более скорбном и мрачном облике (здесь появляется ритмическая фигура, напоминающая о траурном марше). Казалось бы, круг замкнулся. Но последнее стихотворение — «Бессмертие» — неожиданно переключает все повествование в иной план. Совсем необычна его трактовка. Горделивые слова Микеланджело:

И, значит, я не прах,
И смертное меня не тронет тленье

могли бы дать повод для создания торжественного гимна бессмертию искусства (наподобие того, каким Шостакович закончил «Шесть стихотворений Марины Цветаевой»). Но ничего похожего не возникает. В партии фортепиано звучит наивная мелодия, что-то вроде детской песенки, никак, казалось бы, не ассоциирующейся с образом мятежного гения Микеланджело. Но если мы вспомним, как часто в творчестве Шостаковича все самое светлое находило выражение в образах детства, мы поймем закономерность появления и здесь незатейливой мелодии. Образ детства, *начала* жизни — не лучшее ли выражение идеи бессмертия?

А что же с «мотивом славы», звучавшим в сонетах, посвященных Данте? Он как бы «дематериализуется», растворяется в звуковой атмосфере последнего стихотво-

рения — в тональности Fis-dur. Звучит он и в «трубном» облике, как трезвучие, но не громко, а очень тихо, постепенно замирая и истаявая в звуковом пространстве.

«Двойное» завершение «Сюиты на слова Микеланджело» напоминает двойной эпилог блоковского цикла и — в еще большей степени — соотношение последних частей Четырнадцатой симфонии. Часть «О, Дельвиг, Дельвиг...» (на слова Кюхельбекера), резко контрастирующая сложному и противоречивому миру предыдущих частей симфонии, воспринимается как желанное просветление, катарсис. Но происходит неожиданный поворот, и завершается симфония трагической «Смертью поэта» и «Заключением» («Всевластна смерть...»). В «Сюите на слова Микеланджело» столь же неожиданно происходит поворот в обратном направлении: от «Смерти» к «Бессмертию», вводящему новую тему — тему детства, невольно ассоциирующуюся в пушкинскими строками:

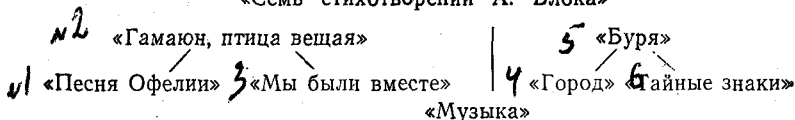
И пусть у гробового входа
Младая будет жизнь играть...

Таковы три цикла, созданные Шостаковичем на слова поэта прошлого и современности. Циклы, как мы видели, очень разные, но обладающие принципиально важными общими чертами. Основным принципом объединения частей в них является внутренняя конфликтность, по-разному реализованная в каждой из трех больших композиций. В блоковском цикле — в сложном переплетении «личной» и «внеличной» линий, в циклах на слова Цветаевой и Микеланджело — в лапидарном, прямолинейном противопоставлении тем «любви» и «гнева».

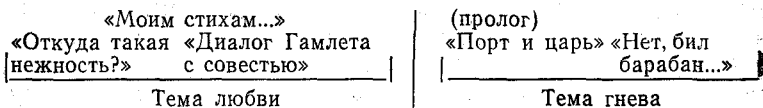
Отсюда и некоторые общие стилистические, и в частности композиционные закономерности. При различном количестве частей (7—6—11) заметна тенденция к группировке их в «блоки», связанные либо общей темой (как в циклах на слова Цветаевой и Микеланджело), либо симметрией построения (как в блоковском цикле, где драматические эпизоды обрамлены лирическими). Сами же эти «блоки» располагаются по обе стороны некоей оси симметрии, образуя как бы два «крыла» контрастной ~~двухчастной композиции~~ типа АВ. Заключительную же часть (или «блок») можно представить себе расположенной на самой этой оси. На прилагаемых схемах структура эта представлена наглядно, и, как видим,

она вполне самостоятельна и не является вариантом каких-либо инструментальных форм. А характерный для сюиты принцип контрастности (не забудем, что композитор называл сюитами все три цикла) реализуется здесь совсем не стандартно.

«Семь стихотворений А. Блока»



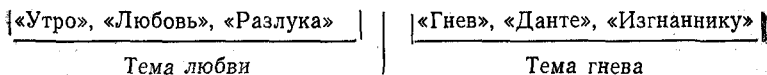
«Шесть стихотворений Марины Цветаевой»



«Анне Ахматовой» (эпилог)

Тема творчества

«Сюита для баса и фортепиано. Слова Микеланджело Буонарроти»
«Истина» (пролог)



«Творчество» «Ночь»

Тема творчества

«Смерть» (реприза пролога)

«Бессмертие» (эпилог)

Самым характерным для вокального цикла на современном этапе является, как мы видели, его стремление «стать симфонией». Иногда это, действительно, так и происходит (как в Четырнадцатой симфонии Шостаковича), что не означает полной аналогии в структуре цикла или форме его частей. Стремление «стать симфонией» реализуется, прежде всего, в концепционности жанра, в том, что по своему содержанию, но «направленности формы», единству целого, соотношению и связи отдельных частей цикл выполняет в области вокальной музыки ту же функцию, что и симфония в музыке инструментальной.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Вся третья часть исследования должна была привести нас к ответу на вопрос, поставленный в ее начале: в какой мере музыкальная форма вокального произведения зависит от формы использованного в нем поэтического текста? Диктуется ли выбор музыкальной формы только общими контурами композиции поэтического произведения (количеством стрóf, масштабами каждой из них и т. п.) или же здесь имеют значение какие-либо более сложные закономерности? Анализ обоих компонентов вокального произведения, проделанный в предшествующих главах, позволяет сформулировать некоторые общие положения, разъясняющие этот вопрос.

Поэтическая речь, как известно, имеет две стороны: она одновременно подчинена и общим законам художественной речи — выражения мысли в художественных образах, и вместе с тем особым закономерностям речи как звукового процесса, в котором важную роль играет ритмика, фонетика и вообще все, связанное со звучанием. Эти две стороны, естественно, объединены самым тесным образом, и, как мы стремились показать на ряде примеров, звуковая сторона почти всегда есть способ обнаружения, подчеркивания тех или иных оттенков мысли, тех или иных граней образа.

Но слиянность, неразделимость этих двух сторон все же не означает их полной идентичности. Это *разные* стороны, что и сказывается на специфике их музыкального отражения, и в частности на воздействии их на музыкальную форму.

В самых общих чертах можно сформулировать их соотношение так: чем меньше по масштабам элемент

музыкальной композиции, тем рельефнее в нем отражается *звуковая* сторона поэзии. И наоборот, переходя к элементам более крупным и к форме в целом, мы видим, как все более значительное воздействие оказывает сторона сюжетно-тематическая, то есть *общие* закономерности художественной речи. Поэтому, при анализе строфы как самостоятельной композиционной единицы, особенное внимание уделялось отражению в музыке структуры поэтического текста: соотношению частей строфы и отдельных строк, ритмике стиха, лексическим и фонемным повторам и вообще — *звучащим* элементам. При анализе же многострофных форм звуковые элементы рассматривались как сопутствующие, в центре же внимания оказалось воздействие на музыкальную композицию сюжета стихотворения и поэтической композиции *в целом*, в единстве ее архитектоники и процессуальности.

Говоря о путях отражения поэтической композиции в музыке, надо подчеркнуть еще раз, что в стихотворении могут сочетаться черты *различных* композиционных схем¹, и потому оно может получить и разные музыкально-композиционные истолкования, не противоречащие его поэтической структуре. Один и тот же текст может быть воплощен в таких, на первый взгляд, противоположных формах, как строфическая и балладная, сквозная, что мы видели на примере различных музыкальных трактовок пушкинской «Черной шали». Все это, в конечном счете, зависит от преимущественного внимания композитора к тому или иному элементу стиха.

Естественно различаются *три* таких элемента: сюжетно-тематический, структурно-ритмический и интонационный. Все три могут действовать параллельно и синхронно, совпадая во всех точках, а могут частично (и при этом *намеренно*) не совпадать. Все три могут находить отражение в музыке, причем какому-либо одному может быть придано значение главного формообразующего фактора. Добавим к этому, что любой элемент стиха может быть отражен в музыке путем обобщения и путем детализации. Этим и создается многообразие синтетических, музыкально-поэтических вокальных форм. На осно-

¹ В композиции поэтического произведения проявляется тот же принцип композиционной двуплановости, который в современной теории сформулирован по отношению к музыкальной форме. См.: Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970, с. 24—26.

вании сказанного выше можно выделить три основных типа синтеза музыки и слова.

1. Сюжетно-тематический элемент стихотворения должен быть поставлен на первом месте: он *всегда* важен для композитора, определяя, в сущности, и выбор музыкального жанра, и общий характер музыки. Он может быть отражен в музыке непосредственно, как бы минуя структурно-ритмическую организованность стиха и его интонационную сторону. Стихи в таких (довольно, впрочем, редких) случаях читаются «как проза», как последовательное изложение сюжета. Чаще всего такой подход мы встречаем в произведениях балладного типа, что ведет к известной рыхлости музыкальной формы.

Но сюжетно-тематический элемент поддается и обобщенному музыкальному раскрытию: выявлению основных (часто контрастирующих) образов, их противопоставлению, разработке, новому синтезу. Мы отмечали это на примере балладных композиций с чертами сонатности, то есть с чертами самого высокого музыкального обобщения.

Однако по большей части сюжет стихотворения раскрывается в музыке не только неотделимо от композиции, ритмики и интонационного строя, но и через них.

2. Структурно-ритмическая организация поэтического текста (в широком значении этого слова, включая структуру строфы, размер и ритм стиха) особенно активно действует, как мы видели, в масштабах строфы. Здесь подчас находят отражение такие выразительные стороны стиха, которые могут и не быть восприняты при обычном чтении, а тем более при чтении «про себя». Так, музыка Глинки с особенной ясностью раскрыла в «Испанском романсе» Пушкина особую (совершенно уникальную по образной емкости!) роль рефрена — звукозрительной картины южной ночи, и выразительную смену размера в строфах и рефрене: «песенного» четырехстопного хорей на «декламационный» двухстопный ямб.

Музыка вообще с легкостью выявляет жанровую природу поэтических размеров, рождая (или подкрепляя) в восприятии слушателя ассоциативные связи между, например, пятистопным ямбом и возвышенным строем классицистской трагедии, между хорейскими размерами и их древними первоисточками — песнями-плясками. Пути «обобщения через жанр» в музыке и поэзии в данном случае вполне естественно совпадают.

Но музыка раскрывает выразительное значение и *деталей* ритмической структуры, показывая их как бы через увеличительное стекло. Сошлемся, к примеру, на отмечавшуюся нами смену ритма в последней строке стихотворения Пушкина «Для берегов отчизны дальней», с такой точностью и выразительностью переданную Бородиным.

3. Формообразующее значение имеет и интонационный элемент. Как показало исследование этой стороны вопроса, проведенное во второй части данной книги, интонационный строй поэтической речи (и шире — речи как таковой) может быть очень по-разному интерпретирован в музыке. Его влияние заметнее всего тогда, когда композитор подчеркивает и выделяет какие-либо особенно яркие речевые интонации: восклицания, вопроса, и т. п. Но, как мы видели, воздействие звуковой природы речи на вокальную мелодику не сводится к этому. Оно шире и заключается прежде всего в отражении интонационной специфики различных *типов* речи: повествовательной, диалогической, ораторской, монологической и т. п., имеющих различную направленность, различную общественную функцию. И в тех случаях, когда музыка отражает такие *типические* особенности речи, мы так же имеем дело с обобщением через жанр, в данном случае — через «речевой жанр» (понятие, редко учитываемое музыковедами, но вполне реальное).

Во многих случаях композитора привлекают не обобщенно-типологические черты интонационного строя выбранного им текста, а черты индивидуальные, как бы присущие подразумеваемому «персонажу» или «лирическому герою», произносящему этот текст. И чем конкретнее рисуется в творческом воображении автора облик этого «лирического героя», тем индивидуальнее, неповторимее музыкально-интонационное решение. Различную степень интонационной индивидуализации можно ясно видеть даже в творчестве одного композитора, например Мусоргского, с его постоянным интересом к данной сфере. Так, в песнях «Светик Савишна», «Сиротка», «Озорник» ясно слышится опора на народные «музыкально-речевые» жанры — причета, прибаутки-«дразнилки». А в «Детской» почти все эпизоды (кроме «С куклой», опирающегося на жанр колыбельной) решены как *индивидуальные* интонационные портреты очень разных — по характеру, по всем повадкам — детей.

Таким образом, направление действия каждого из формообразующих факторов может существенно меняться, отклоняясь то в сторону обобщения, то в сторону детализации. И здесь можно вывести еще одну закономерность: чем выше степень обобщения в любой из названных трех сфер, тем четче музыкальная форма, тем яснее выявлен жанр. И наоборот, чем детализированнее отражены в музыке сюжет стихотворения, его ритмическая и особенно — интонационная структура, тем дальше от типовых музыкальных форм и жанров окажется художественный результат.

Это подтверждается историей камерно-вокальных жанров на переломе от XIX и XX веков. Характерное для этого периода движение от обобщенных решений к детализированным приводит к возникновению нового типа вокального произведения: «стихотворения с музыкой», весьма удаленного от типовых, жанрово определенных форм романса.

Примером может служить и история оперы того же периода с ее уходом от типовых форм арий и речитативов, заменяемых музыкальной декламацией, в которой соотношение вокального и речевого элементов всякий раз находится заново.

Естественно, что индивидуальное творчество каждого композитора не может быть полностью представлено в виде «графика» перечисленных выше разнонаправленных сил. Но каким бы неповторимым оно ни было, все же учет *общих* закономерностей вокальной музыки не помешает, а поможет раскрытию его своеобразия. В анализе вокального произведения чрезвычайно важно выявить, какую именно сторону поэтического произведения композитор считал наиболее важной и существенной. Так, например, для Глинки, Бородина, Римского-Корсакова «доминантой» поэтического произведения оказалась сторона ритмическая, через призму которой они воспринимали все художественное целое. Если говорить точнее, доминантой оказывался ритмический тип того или иного стихотворения, его *«ритмическая идея»*, находящая выражение в адекватной *музыкально-ритмической* идее. Примеры такого рода приводились в первой части исследования («Ритмика»). Напомним здесь наиболее выразительные из них: «Мери» Глинки, «В тиши и мраке таинственной ночи» Шапорина и, конечно, «Для берегов отчизны дальной» Бородина, романс, ставший своего ро-

да «музыкальным апофеозом» пушкинского четырехстопного ямба, во всей полноте выразительных возможностей.

Для Чайковского и Рахманинова «доминантой» чаще всего оказывалась не ритмическая, а *«интонационная идея»* стихотворения, которую они воспринимали и интерпретировали в столь высоком обобщении, что она становилась зерном для широкого, симфонизированного музыкального развития.

И наконец, для Мусоргского, Прокофьева и отчасти Шостаковича такой «доминантой» чаще всего является естественная человеческая речь во всей интонационно-ритмической неповторимости. Стихи в их восприятии — это речь, лишь слегка скрепленная и «введенная в берега» закономерностями поэтического искусства и потому представляющая почти полную свободу для музыкальной интерпретации.

Выбирая одну из «доминант», композитор может усиливать, укреплять действующие в поэтическом произведении закономерности, идя в том же направлении, что и поэт. Но он может и существенно *менять* соотношение этих закономерностей, иногда почти «пересоздавая» заново художественную форму или, чаще, какую-либо сторону ее.

Пожалуй, наиболее частым случаем такого пересоздания является как бы «вторжение» принципов естественной речи в речь поэтическую. В частности, те самые повторения слов текста, против которых восставали все слишком ортодоксальные ревнители приоритета поэзии в вокальной музыке (начиная с Кюи) и которые так просто объяснил Чайковский: «Человек под влиянием аффекта весьма часто повторяет одно и то же восклицание, одну и ту же фразу...»².

Иногда эти повторы могут именно «вторгаться» и этим на какой-то момент деформировать структуру поэтического текста. Но тот же прием может действовать и сильнее и даже приводить к жанровому переосмыслению текста. Единственный в своем роде пример превращения (именно путем повторов) структурно четкого стихотворения в свободно развивающийся монолог мы находим в известном романсе Шумана («Я не сержусь»),

² Чайковский М. П. Жизнь П. И. Чайковского, т. 3. М., 1902, с. 383.

проанализированном выше. Как уже говорилось, Шуман превратил стихотворение в монолог, воспринимающийся на слух как ритмизованный, но нерифмованный текст. Но зато он сосредоточил все свое внимание на интонационной стороне.

Никому не придет в голову упрекать Шумана в «невнимании» к стиху, в «недооценке» его. Тот же цикл «Любовь поэта», куда входит этот романс, дает ряд примеров необыкновенно чуткого слияния музыкальной и поэтической формы. Но в данном случае для композитора было важнее всего дать прозвучать в музыке *живой речи* «лирического героя», речи, не связанной канонами строфики и ритма.

Итак, мы возвращаемся к положению, высказанному в начале третьей части исследования. В поэтическом произведении, как бы четко и ясно ни «просматривалась» его структура, все же заключены возможности создания не одной-единственной, а *нескольких* музыкальных структур. Выбор той или иной зависит от того, какую сторону поэтического текста композитор воспринимает как «доминанту». В зависимости от этого может меняться даже и самая функция музыки в вокальном произведении: от простого интонирования текста до выявления всех его самых сложных композиционных элементов, самого глубокого подтекста. Различной может быть и цель композитора: либо *слить* свой голос с голосом поэта, либо *сопоставить* эти голоса как взаимодополняющие, а иногда и контрапунктирующие.

В намерения автора этой книги не входила оценка какого-либо из возможных путей как «лучшего» или наиболее перспективного. Единственная цель, которую он преследовал, это внести известную систему в изучение вокальной музыки, попытаться найти закономерности в многообразии путей, ведущих к синтезу двух искусств. И, по мере сил, помочь разобраться в этих, отнюдь не простых вопросах читателю.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ИНТОНАЦИИ СКОРБИ

Бах. «Страсти по Иоанну», № 18

Adagio

und wei-ne-te bit-ter-lich und wei-ne-te bit-ter-lich.

Andante

Моцарт. «Свадьба Фигаро», IV д.

Барбарина

L'ho per-du-ta, me me-schi-na, ah chi sa, do-ve sa-ra!
Non la tro-vo, ah, non la tro-vo, mes-chi-nel-la!

Вагнер. «Валькирия», II д.

Вотан

Der Trau-rig ste bin ich von Al-len!

Верди. «Аида», IV р.

Амнерис

Ah pie - tà! ah! lo sal -

-va - te, Nu - mi, pie - ta, Nu - mi, pie - tà!

Даргомыжский. «Русалка», I д.

[Allegro animato]

Натasha

Lento assai

Я так в - го лю - би - ла, так лю - би - ла!

Adagio non tanto

Глинка. «Иван Сусанин», IV д.

В мой горь - кий час, в мой смерт - ный час

Adagio

Чайковский. «Пиковая дама», I д.

Герман.

p Од - ну ми - ну - ту! Что вам

p *pp*

сто - ит! К вам у - ми - ра - ю - щий взы - ва - ет

p

Andantino

Мусоргский. «Борис Годунов», IV д.

Юродивый

f А - а! А! О - би - де - ли Ю - ро - ди - во - го!

f

А - а! От - ня - ли ко - пе - еч - ку!

dim.

Allegro

Шостакович. «Катерина Измайлова», I д.

Аксинья

Ай! Ай! Ай!

хор и оркестр

f

Ну и го - ло -

- сок! Ну и го - ло - сок!

Шостакович. «Плач об умершем младенце»

Moderato

f

Ой, мальчик в мо - ги - ле,

Прокофьев. «Гадкий утенок»

Pochissimo meno mosso tristamente

Пос - лед - ний у - те - нок

был о - чень не - кра - сив,

ИНТОНАЦИИ ВОСКЛИЦАНИЯ

Бах. «Страсти по Иоанну», № 3

С., А. Je - sum, Je - sum, Je - sum von Na - za-rehth,
Т., Б.

Моцарт. «Дон-Жуан», 1 д.

Allegro molto

Дон-Жуан Командор Дон-Жуан
Mi - se-ro! Bat - ti - ti! Mi - se-ro!

Лепорелло
pa - tes - si al me - no di qua par - tir!

f
Mi - se - ro! at -

- ten - di se voi mo - rir!

[Lento moderato]

Вагнер. «Валькирия», I д.

Зигмунд

Wäl - se! Wäl - se! Wo ist dein Schwert?

Верди. «Отелло», IV д.

Andante mosso

Дездемона

con passione

Bu_ona not_te. Ah! E_

_mi_lia, Emilia ad_ dio, E_mi_lia addi_o!

Даргомыжский. «Русалка», I д.

Allegro non troppo

Наташа

Мы раз-вен-ча-лись, сгинь, сгинь тымой ве-нец!

Moderato assai Лиза

Ах, страшно, страшно мне!

The musical score for Liza's vocal part is written on a single staff in G major, 3/4 time. The tempo is 'Moderato assai'. The lyrics are 'Ах, страшно, страшно мне!'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a more active melodic line.

Мусоргский. «Борис Годунов», II д.

Moderato

Борис

О, со - весть лю - та - я, как тяж - ко ты ка - ра - ешь!

The musical score for Boris Godunov's vocal part is written on a single staff in D major, 3/4 time. The tempo is 'Moderato'. The lyrics are 'О, со - весть лю - та - я, как тяж - ко ты ка - ра - ешь!'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a more active melodic line. The score includes dynamic markings like 'f' and 'cresc.'.

Шостакович. «Катерина Измайлова», II д.

Presto

Катерина

Лю -

Борис Тимофеевич

А мы кро - вей те - бе у - ба - вим.

The musical score for Kateryna Izmailova's vocal part is written on a single staff in D major, 3/4 time. The tempo is 'Presto'. The lyrics are 'Лю -'. The piano accompaniment consists of two staves, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a more active melodic line. The score includes dynamic markings like 'f' and 'cresc.'.

Музыкальный фрагмент с вокальными и инструментальными партиями. Включает ноты и русские тексты: -ди! Лю - ди! Жи - во!

Meno Allegro

Прокофьев. «Игрок», IV д., ансамбль игроков

Музыкальный фрагмент с вокальными и инструментальными партиями. Включает ноты и русские тексты: А! Ка - ко - е счас - тье! Две - сти ты - сяч! Бра - во! Бра - во! Бра - во! Бра - во! Две - сти ты - сяч! Бра - во! Бра - во! Бра - во! Бра - во! Ка - ко - е счас - тье! Меню Allegro

ИНТОНАЦИИ ПОВЕЛЕНИЯ

Бах. «Страсти по Иоанну», № 36

C., A. *Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,*

T., B. *Kreu - zi - ge, kreu - zi - ge,*

Kreu - zi ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge

- ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge, kreu - zi - ge.

kreu -

Allegro molto
Граф

Моцарт. «Свадьба Фигаро», II д.

Su - san - na, or via sor - ti - te, sor - ti - te co - si - vo.

Вагнер. «Валькирия», III д.

Вот он

Lo - ge, hör! lau - sche hie - her! Wie zu - erst ich dich
fand, als feu - ri - ge Glut,
Lo - ge, Lo - ge, hie - her!

Верди. «Отелло», III д.

Отелло

De _ mo _ nio, ta _ ci!

Allegro agitato

Отелло (поднимаясь, грозно обращаясь ко всем)

Fug - gi - te!

Ансамбль,
хор,
оркестр

Даргомыжский. «Старый капрал»

Немного скорее

Гру - дью по - дай - ся!

Не хнычь, рав - няй - ся!

L'istesso tempo, ben sostenuto

Герман

От - крой - тесь мне!

Ска - жи -

те!

Мусоргский. «Борис Годунов», IV д.

Andante

Борис

По-вре-ме-ни-те: я царь е-ще!

[Moderato]

Борис

Ца-ре-вич! Ца-ре-вич, по-ви-нуй-ся!

cresc.

f

Шостакович. «Катерина Измайлова», II д.

Allegro

Зиновий Борисович

Ка-те-ри-на!

ff

mf

Катери...

Зиновий Борисович

Кто там? От-во-ря!

ff

Vivace

Потопыч

Так ге - не - раль - ша при - ка - зать сей - час из -

Генерал По - шел вон!
- во - ли - ли.

ИНТОНАЦИИ ВОПРОСА

Allegro

Bist du nicht

Бах. «Страсти по Иоанну», № 17

bist du nicht

C. A. Bist du nicht sei - ner Jün - ger
T. B. Bist du nicht sei - ner Jün - ger ei - ner? bist du nicht

bist du nicht,
 ein - ner? bist du nicht sei - ner Jün - ger ei - ner?
 bist du nicht bist du nicht sei - ner Jün - ger

Моцарт. «Свадьба Фигаро», IV д.

Andante

Барбарина

E mia cu - gi - na, e il pad - ron co - sa di -

- ra? Co - sa di - ra?

Molto lugubre

Зигмунд

Wer bist du, sag, die so schön und ernst mir er-scheint?

pp

Верди. «Аида», I д.

Andante mosso

Амнерис

Fa-vel-li il ver? ne s'a-gita più gra-ve cu-ra in te?

pp

Глинка. «Скажи, зачем»

Tempo agitato

Скажи, за-чем? Скажи, за-чем?

acceler. *p*

Даргомыжский. «Русалка», I д.

Moderato assai

Наташа (робко)

(С яростью)

Ты же нишь-ся?

Ты же нишь-ся?

pp

ff

Чайковский. «Пиковая дама», I д.

[Andante non troppo]

Лиза

От-ку-да э-ти сле-зы, за-чем о-ни?

Чайковский. «Пиковая дама», II д.

[L'istesso tempo, ben sostenuto]

Герман

На что вам о-на?

p

più f

riten.

На что вам о - на?

Мусоргский. «Борис Годунов», II д.

[Moderato] Poco meno mosso

Борис (приподнимаясь, тревожно)

Чьим же и - ме-нем на

pp

нас он о - пол-читься взду-мал?

Чье -

и - мя не - го - дят ук - рал? Чье и - мя?

cresc.

Шостакович. «Катерина Измайлова», I д.

Adagio

Катерина

За что, за что та - ка - я судь - ба!

3

Прокофьев. «Игрок», I д.

Moderato

Алексей

poco rit.

a tempo

p

f

Хо - рош, значит, долг! Уж не маркн-зу ли?

f

p *f*

ИНТОНАЦИИ ВОПРОСА-ОТВЕТА

Бах. «Страсти по Иоанну», № 48

Хор

Бас соло

eilt,

wo - hin?

nach Gol - ga - tha!

Andante

Граф

Моцарт. «Свадьба Фигаро», III д.

Cru - del Per - che fi - no - ra far - mi languir co -

p

p

- si? Per-chè? Cru-dell

Сюзанна
 For-mi languir co-si? Si-gnor, la donna o-

gno-ra tempo ha di dir co-si

Вагнер. «Валькирия», III д.

Брунгильда
 Was hast du er-dacht, das ich er-dul-de?

Вотан

In fe - sten

più p *p* *dim.*

Schlaf ver - schließ ich dich

ppp

6

Assai moderato

Верди. «Отелло», II д

Отелло
do:ce

Spessa un mio do: no a un

Яго

Vi con - fi - da - ste a Cas - sio?

3

cen no por ta va allamia spo - sa. Si, das -

Das sen - no?

The first system of the musical score. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The vocal line has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

sen - no. Nol cre - di ones - to?

O - nes - to?

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'sen - no. Nol cre - di ones - to?' and 'O - nes - to?'. The piano part continues with a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

Мусоргский. «Борис Годунов», II д.

Poco più mosso
Борис

Не тель, что Пуш - ки - ну, и - ли те - бе там, что ль, при -

The third system of the musical score. It consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps). The vocal line has the lyrics 'Не тель, что Пуш - ки - ну, и - ли те - бе там, что ль, при -'. The piano part features a triplet of eighth notes in the right hand and a single eighth note in the left hand.

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. Вокальная партия (басовый регистр) имеет текст: *вез по - сол по - тай - ный от со - при -*. Фортепианная партия (верхний и нижний регистры) содержит аккорды и мелодические линии, соответствующие вокалу.

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. Вокальная партия (басовый регистр) имеет текст: *я - те - лей, бо - яр о - паль - ных? Да, го - су - дарь!*. Над вокальной партией стоит пометка *Шуйский*. Фортепианная партия (верхний и нижний регистры) содержит аккорды и мелодические линии, соответствующие вокалу.

Даргомыжский. «Каменный гость», I д.

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. Темп обозначен *Più moderato*. Вокальная партия (верхний регистр) имеет текст: *Так здесь по - хо - ро - ни - ли ко - ман - до - ра? Здесь.* Над вокальной партией стоит пометка *Дон-Жуан*. Вокальная партия (нижний регистр) имеет текст: *Здесь.* Над вокальной партией стоит пометка *Монах*. Фортепианная партия (верхний и нижний регистры) содержит аккорды и мелодические линии, соответствующие вокалу.

[Un pochettino meno]

Графиня

Кто тансерки? Кто поет? Девчонки!

Moderato

Катерина

Ка - те - ри - на!

Све - кор! Ло - Лег - ла?

- жусь.

Ну, то-то!

Прокофьев. «Игрок», IV д.

Allegro

Полина

Мы у-е-дем? У-е-дем?

Алексей

Allegro

(p)

Ведь мы у-е-дем?

За-втра же у-е-дем.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть 2

Интонация

<i>Введение.</i> О соотношении и связях речевой и музыкальной интонации	3
Глава первая О проблеме «интонационного словаря» и о «музыкальных» свойствах устной речи	23
Глава вторая Речевые прообразы вокальной мелодики	62
Глава третья Мелодика стиха и напева	137

Часть 3

Композиция

<i>Введение</i>	165
Глава первая О строфе и строфичности	190
Глава вторая Архитектоника и процессуальность	249
Глава третья О музыкальной поэтике вокального цикла	303
Заключение	333
Приложение	340

ИБ № 1444

ВАСИНА-ГРОССМАН ВЕРА АНДРЕЕВНА

МУЗЫКА И ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО

Часть 2. Интонация. Часть 3. Композиция

Редактор *М. Волкова*

Художник *С. Томили*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *С. Белоглазова*

Корректор *И. Чибисова*

Подписано к печати 28/II 1978 г.

Формат бумаги $84 \times 108^{1/32}$ Печ. л. 11,5 (Усл. п. л. 19,3)

Уч.-изд. л. 19,49 Тираж 5000 экз. Изд. № 9867

Зак. 211 Цена 1 р. 50 к., на бумаге № 2

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

Вышли и выходят из печати книги

Бобровский В.

ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ.
Исследование



Конен В.

ПЕРСЕЛЛ И ОПЕРА.
Исследование



ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО РИТМА
Сборник статей. Составитель В. Н. Холопова



Ливанова Т.

ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКАЯ МУЗЫКА В РЯДУ ИСКУССТВ.
Исследование

МУЗЫКА XX ВЕКА.

Исследование. В двух частях. Ч. I, кн. 2.

**Вышедшие из печати издания поступают в магазины,
распространяющие музыкальную литературу**

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА» МОСКВА