

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

В. ВАСИНА-ГРОССМАН

МУЗЫКА
И ПОЭТИЧЕСКОЕ
СЛОВО

1

РИТМИКА

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1972

Книга В. А. Васиной-Гроссман посвящена проблемам взаимосвязи стиха и вокальной музыки применительно к ритму. Автор исследует преимущественно 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.

ОТ АВТОРА

Проблема ритма, как в поэзии, так и в музыке все чаще и чаще привлекает к себе внимание исследователей. В области стиховедения после длившейся несколько десятилетий паузы вновь появились работы, посвященные метрике и ритмике стиха, вносящие много нового в достаточно уже разработанную теорию ритмики русской поэзии¹. Это обусловлено как вовлечением в поле зрения нового материала — творчества современных поэтов (точнее — поэтов XX века), так и применением новых методов исследования, связанных с точными науками (структуральный анализ, математическая статистика и т. п.).

В музыкознании изучение закономерностей ритма развивается не столь интенсивно. Но нельзя не отметить и здесь оживления интереса к этой проблеме².

Не случайно большинство новых исследований строится на материале искусства XX века. Происходит это же потому что материал искусства XIX и предыдущих веков уже исчерпывающе изучен. Есть и в нем достаточно «белых пятен».

Но именно искусство XX века выдвигает проблему ритма как одну из основных.

¹ Назовем, например, сборник «Теория стиха» (Л., 1968), посвященный, главным образом, проблемам ритмики, книгу С. Шеринского «Ритм и смысл» (Л., 1961) и другие.

² См., например, работу В. Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века» (М., 1971) и ряд статей того же автора в журнале «Советская музыка» и сборниках «Музыка и современность».

В поэзии происходит решительная перестройка самих принципов ритмической структуры, наряду с силлабо-тонической системой стихосложения утверждается тоническая, видное место занимает «свободный стих». В музыке — в творчестве целого ряда крупнейших композиторов (И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев) — ритм выдвигается как основное средство выразительности и формообразования.

Изучение проблем ритма в поэзии и музыке чаще всего происходит раздельно, пути стиховедения и музыковедения почти не перекрещиваются. Более того, со стороны стиховедов довольно часто слышатся возражения против каких бы то ни было сближений ритма поэтического и музыкального и вообще против любых музыкальных аналогий. Возникнув некогда из единого искусства, поэзия и музыка разделились и пошли каждая своим путем — так освещается вопрос связи этих двух искусств в очень солидных работах.

Но ведь вокальная музыка продолжает существовать! И самым существованием своим она выдвигает ряд научных проблем, равно важных для стиховедения и музыковедения. Является ли превращение слова произносимого в слово поющее неким произвольным актом со стороны композитора, или же это превращение происходит по каким-то законам и не деформирует поэтическое слово, а, зачастую, открывает в нем нечто новое? С другой стороны: является ли поэтическое произведение только импульсом для фантазии композитора, а слово только материалом для «вокализации», или же развитие вокального произведения имеет свою специфику, принципиально отличную от музыки инструментальной? Все эти вопросы далеко еще не разобраны.

Особенно интересно то, что происходит в современной вокальной музыке.

Известно, что вокальная музыка и, в частности, работа «над говором человеческим» (Мусоргский), сейчас все больше привлекает к себе внимание композиторов. Идут интенсивные поиски новых форм синтеза двух искусств, обусловленные новыми чертами каждого из слагаемых. Как же отражаются в вокальной музыке ритмы современной поэзии, как соотносятся они с той активизацией музыкального ритма, которая так харак-

терна для современности? Процесс этот еще далеко не изучен и даже не осмыслен теоретически.

Но и более ранние, более «спокойные» периоды тоже пока не получили теоретического освещения, хотя, вероятно, нет ни одной исторической или теоретической работы, строящейся на материале вокальной музыки (песни, романсы, оперы, оратории), где вопрос о взаимосвязи поэзии и музыки так или иначе не затрагивался бы.

Однако этот общий вопрос включает в себя много частных. Помимо общей образной связи двух искусств, в каждом вокальном произведении существует соотношение музыкальной и поэтической композиции, речевой и музыкальной интонации и, наконец, музыкального и поэтического ритма. Каждый из этих частных вопросов, в свою очередь, весьма емок и заслуживает самостоятельного исследования.

Конечно, вычленение одного из элементов, неразрывно связанного с другими в реальном художественном произведении, всегда таит в себе опасность известной его абсолютизации. Но с другой стороны, никакой целостный анализ невозможен без достаточно свободного владения анализом отдельных элементов.

Разработка метода анализа вокальной музыки является одной из первоочередных задач теоретического музыкознания. Ограничиваться применением метода, сложившегося, в основном, на материале музыки инструментальной, — недостаточно. Однако, практически, чаще всего мы можем наблюдать именно такой анализ, к которому добавляются простые ссылки на содержание интонируемого певцом или хором текста, на совпадение или несовпадение крупных разделов, на средства, которыми композитор подчеркивает тот или иной поэтический образ и т. д.

Работ, анализирующих вокальное произведение именно как синтетическое, объединяющее искусство слова и искусство звука, чрезвычайно мало.

Между тем, такие работы, помимо теоретического, познавательного, могут иметь и практическое значение. Исследуя те возможности, которые открывает поэзия для музыки (и которые далеко не всегда полностью используются композиторами), музыковедческие работы могут способствовать прогрессу творчества. Они, вероят-

о, небезразличны и для стиховедов, поскольку, например, анализ какого-либо талантливой вокального произведения может открыть в поэтическом тексте такие стороны, которые ускользают от исследователя-филолога, но отчетливо различаются острым слухом музыканта. (Это в первую очередь относится к ритмико-интонационной стороне стиха.)

За многие годы работы над русской и зарубежной вокальной музыкой у автора настоящей книги накопилось много и отдельных наблюдений, и выводов теоретического характера. Выработались и приемы анализа вокальных произведений, как произведений музыкально-поэтических. Это дает автору смелость попытаться обобщить все накопленное в виде теоретической работы, исследующей соотношение важнейших элементов поэзии и музыки: ритма, интонации, композиции, начав с первоосновы обоих искусств — ритма.

*

Ритм (в широком смысле слова) есть изначальное свойство поэзии и музыки, без которого ни та, ни другая не могут существовать. Стихи могут не иметь рифм и при этом оставаться стихами (рифма, как известно, явление сравнительно позднее). Но именно ритмическая организованность речи, состоящей из параллельных, соизмеримых, соотносенных речевых рядов (стихотворных строк), отличает даже самый свободный стих от прозы³.

Музыка, лишенная ритмической организованности, превращается в звуковой хаос. А в то же время известны произведения, в которых отсутствуют все остальные элементы музыки, но благодаря ритмической организованности звуков, подчас не имеющих даже определенной высоты, мы все же воспринимаем их как музыку. Вот почему анализ закономерностей соотношения поэтического и музыкального ритма представляется нам первоочередной задачей, без которой нельзя обратиться ни к проблеме интонации, ни к проблеме композиции. Все они теснейшим образом связаны с ритмом, в узком и в широком смысле слова.

³ Некоторая ритмическая организованность (качественно отличающаяся от присущей стиху) может иметь место и в прозе. Этот вопрос рассматривается в третьей главе настоящей работы.

Литература вопроса настолько обширна, что даже краткий обзор ее во введении рискует превратиться в самостоятельную работу — историю учения о ритме. Это, разумеется, не входит в задачу автора, тем более, что для книги, исследующей преимущественно материал русского искусства, имеют наибольшее значение работы русских ученых, не столь уж многочисленные.

Однако некоторые вехи истории учения о ритме наметить все же необходимо. Даже общий взгляд на нее позволяет прийти к заключению, что вопросы соотношения поэтического и музыкального ритма наиболее интенсивно разрабатывались тогда, когда это диктовалось самой художественной практикой.

Основы учения о ритме заложены античными мыслителями. В античной теории невозможно разделить поэтическое и музыкальное начало, как невозможно разделить его в самом искусстве (включавшем еще и движение). Героическая трагедия произносилась нараспев (а хоры пелись), пелась, а не декламировалась и античная лирика. Детальнейшим образом разработанная метрика стихосложения базировалась на количественном принципе соотношения долгих и кратких слогов, который, как известно, является одной из основ именно музыкального ритма. Распространенное представление, что в античном искусстве ритм стиха определял собой ритм музыкальный, будет верным и точным лишь если мы будем учитывать присутствие музыкального начала в самом поэтическом ритме.

Античная теория оставила в наследство будущим векам очень многое, о чем свидетельствует сама терминология. Названия самих основных поэтических элементов: стих, метр, ритм, стопа (буквальный перевод с греческого или с латинского «pes»), названия стоп и их элементов — все это унаследовано от античности⁴, все несет на себе следы древних первооснов некогда триединого искусства: поэзии, музыки, танца.

Важно отметить не только разработанность античной

⁴ В настоящее время античные названия стоп прилагаются к совсем иным метрическим единицам, поскольку в современном европейском стихосложении господствует принцип соотношения не длительностей, а ударных и неударных слогов. Поэтому хорей и ямба в античной метрике — трехдольные размеры, дактиль, амфибрахий и анапест — четырехдольные.

етрики, но и попытку мыслителей того времени определить выразительное значение каждого ритма, его воздействие на человека. Греческое учение об этом рассматривало и ритм как выражение тех или иных сил, а отсюда — как средство нравственного воспитания.

«Ритм и мелодия, — писал Аристотель, — содержат себе ближе всего приближающиеся к реальной действительности отображения гнева и кротости, мужества и умеренности и всех противоположных им свойств, а также и прочих нравственных качеств. Это ясно из опыта: когда мы воспринимаем нашим ухом ритм и мелодию, у нас изменяется душевное настроение»⁵.

Далее Аристотель говорит о выборе определенных ладов и ритмов для воспитания молодежи.

Эти попытки проникнуть в выразительную сущность ритма почти не встречаются в теории более поздних времен, может быть потому, что изначальное единство трех (а в трагедии даже четырех) искусств уже распалось и каждая из составных частей стала развиваться самостоятельно.

Краткой вспышкой нового интереса к взаимосвязи музыкального и поэтического ритма и к выразительной сущности ритмики была эпоха расцвета рыцарской лирики, оставившая и богатое художественное наследие и первые опыты теоретического осмысления проблем ритмики.

«Исключительное значение приобретает в искусстве трубадуров и труверов ритмическое начало, — отмечал Р. И. Грубер в своем труде. — Можно сказать, что, подобно тому как это имело место в отношении принципов строфичности и рефрена, и даже в еще большей степени, в рыцарской лирике ритмическое начало явно выдвигается на первый план, образует своего рода ритмическую ладовость (подобно тому как это имело место в античности, а затем у арабов), то есть ритмические закономерности, наряду с интонационными, приобретают ярко выраженное содержательно-смысловое значение»⁶.

⁵ Аристотель. Поэтика. — В кн.: История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 1. М., 1962, с. 120.

⁶ Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 1, ч. 2. М.-Л., 1941, с. 77.

В новое время проблема соотношения музыки и слова ставилась, главным образом, на материале оперы и, в связи с этим, входила в более широкую проблему соотношения музыки и драмы.

Ее теоретически разрабатывали прежде всего сами композиторы: и зарубежные — от членов флорентинской «камераты» до Вагнера, — и русские (А. Н. Серов, А. С. Даргомыжский, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков). В XIX веке проблема музыки и драмы стала центральной проблемой критики, музыковедения, эстетики. Назовем хотя бы полемику Серова и В. В. Стасова по поводу «Руслана» М. И. Глинки, статьи Г. А. Лароша. Естественно, что для музыкально-драматического искусства особенно важна интонация как наиболее психологически чуткий элемент музыки. Ритм интересовал и композиторов, и теоретиков постольку, поскольку нет интонации вне ритма. Что касается собственно-поэтического ритма, то с оперными проблемами имел он связь лишь опосредованно, так как, в сущности, лишь очень немногие оперные либретто могут рассматриваться как произведения поэтического искусства. Исключение составляет текст отдельных арий, хоров и т. п., то есть лишь небольшие «островки» в общем тексте либретто.

Глубже ставились вопросы музыки и слова и, в частности, ритма, в работах, посвященных народной песне, как филологических, так и музыковедческих. Несмотря на огромную сложность материала (и сейчас вызывающего споры), сама специфика народной песни, в которой лишь насильственно можно разделить музыку и слово, вызвала к жизни ряд содержательных работ. Значение многих из них далеко выходит за пределы фольклористики.

Даже простое перечисление работ, посвященных русской народной песне, заняло бы слишком много места. Важно то, что во многих делались попытки анализа песни как синтетического жанра. Некоторые из них впоследствии критиковались как схематичные и искусственные. М. П. Штокмар упрекал, например, Ф. Е. Корша за то, что он в своей работе «О русском народном стихосложении» (1896) пытался применить к народной поэзии музыкально-тактовую теорию, а Р. Вестфалья и Ю. Н. Мельгунова, наоборот, за то, что они стремились

объяснить музыку песен законами древнегреческой ритмики⁷.

Ни в задачу нашего исследования, ни в компетенцию автора не входит критическое рассмотрение этих теорий. Читатель может найти их изложение в названной книге Штокмара, где автор завершает свой обзор таким ироническим замечанием: «Создается чрезвычайно оригинальное положение: филологи стоят за музыкальную, а музыканты — за филологическую разработку ритмики русских народных песен»⁸. Возможно, что многие работы, действительно, дают повод для иронии. Но на наш взгляд эти попытки перебросить теоретический «мостик» между проблемами, неразрывно связанными самой художественной практикой, заслуживают более уважительного отношения.

Уже само количество направленных в эту сторону исследований (кроме названных — работы С. Н. Шафранова, П. П. Сокальского, А. А. Григорьева) говорит о том, что проблематика их не была случайной.

Разработка проблем музыкально-поэтической ритмики народных песен велась достаточно интенсивно, но по отношению к песне профессиональной эти вопросы в XIX веке вовсе не ставились. И статьи русских критиков о романсе, и единственная книга по этим проблемам — Ц. А. Кюи «Русский романс» — не идут далее самой общей постановки вопроса о соответствии музыки поэтическому тексту, о «верности декламации», под которой подразумевалось отсутствие повторений слов, совпадение музыкальных и речевых акцентов, то есть вещи довольно элементарные. А музыкальное творчество этого периода — от Глинки до Римского-Корсакова — давало огромный и высокохудожественный материал для наблюдений и обобщений.

Картина существенно меняется в начале XX века, выдвинувшего идею синтеза искусств как одну из основополагающих. Еще никогда поэты не стремились столь сознательно использовать «магию звука», еще никогда композиторы не проникали в глубину стихотворного текста столь аналитически. Ниже, в главе, посвященной ритмике поэзии XX века и отражению ее в музыке, мы

⁷ Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения. М., 1952, с. 78—103.

⁸ Там же, с. 102.

будем говорить обо всем этом подробно. Здесь же отметим лишь главное: поэзия XX века возрождается как звучащее искусство, воспринимаемое и глазом читателя, и слухом. Она звучит с концертной эстрады почти наравне с музыкой.

Это накладывает отпечаток и на теорию, в частности, на изучение ритмики. Строго говоря, впервые изучение стоп, то есть метрических схем, сменяется изучением ритма стиха, то есть реального наполнения схем, что и составляет сущность поэтической речи. Огромное значение имела книга Андрея Белого «Символизм» (1910), где задача так сформулирована: «... определить область ритма в поэзии, его границы, связь с музыкой, с одной стороны, и с поэтическим метром — с другой. Вот ближайшая задача изысканий в области русской поэзии»⁹.

Книга носит сильнейший отпечаток своего времени и в значительной части посвящена изложению основных тезисов эстетики символизма. Наряду с этим, разделы собственно-литературоведческие отмечены стремлением к точности анализа и даже к использованию статистического метода. Многие положения теории ритма русского стиха, разработанные Белым, прочно вошли в науку о стихе. Они нашли продолжение в работах теоретиков меньшего масштаба: С. П. Боброва, Божидача (Богдана Гордеева), обратившихся к изучению ритма современной поэзии, не укладывающегося в рамки классических стоп.

Небезынтересно, что многие положения книги Белого родились в результате его бесед с музыкантом, именно, С. И. Танеевым.

Белый, под влиянием Танеева, впервые применил способ записи поэтического ритма музыкальными знаками, продемонстрировав это на стихотворении Ф. И. Тютчева «Последняя любовь». Это послужило толчком к возникновению «музыкально-тактовых» теорий русского стиха, получивших дальнейшее развитие у Н. В. Недоброво¹⁰, В. Чудовского, Д. Г. Гинцбурга, а позднее, уже в советское время, у поэтов и теоретиков

⁹ Белый Андрей. Символизм. М., 1910, с. 255.

¹⁰ Недоброво Н. В. Ритм, метр и их взаимоотношения. — В кн.: Труды и дни, 1912, № 2, с. 14—23; Чудовский Вал. О ритме пушкинской «Русалки». — «Аполлон», 1914, № 1—2, с. 108—121; Гинцбург Д. Г. О русском стихосложении. Пг., 1915.

конструктивизма: И. Л. Сельвинского, А. П. Квятковского¹¹.

Среди музыкантов сторонником музыкально-тактовой теории был М. Ф. Гнесин, применявший запись поэтического ритма музыкальными длительностями при обучении актеров студии В. Э. Мейерхольда.

С другой стороны, в современной теории музыки (под воздействием Гуго Римана и других теоретиков функциональной школы) широко распространено применение поэтических терминов для определения музыкальных явлений: «хореический мотив», «ямбический мотив». Надо сказать, что перенос этой терминологии от соотношения звуков (что вполне правомерно) на соотношение тактов (образующих «стопы высшего порядка») приводит к тому, что термины совершенно утрачивают первоначальное значение. Но так или иначе, обращение музыкантов к терминам теории стиха свидетельствует о родстве метроритма в обоих искусствах.

Тенденции сближения поэтического ритма с музыкальным противостоит «контртенденция» решительного их размежевания и даже противопоставления. Она очень рельефно выявилась в последнее время как в стиховедческих, так и в музыковедческих работах. Даже фольклористы, такие, как, например, Штокмар, вопреки реальному бытию народной песни как единства текста и напева, изучают словесный ритм отдельно, предоставляя музыкантам исследовать ритм музыкальный.

Не останавливаясь на изложении взглядов всех противников музыкально-тактовых теорий, приведем мнение лишь двоих: литературоведа Б. В. Томашевского и музыковеда Е. А. Ручьевской, поскольку их точка зрения изложена наиболее полно и аргументированно.

Томашевский разграничивает ритм в поэзии и музыке по следующим признакам:

«1. Звуки музыки бесконечно дробимы. В простейших ритмах четверть делится на две восьмые, которые в свою очередь делятся на шестнадцатые, тридцатьвторые и т. д., и деление это ограничено пределами различения отдельных звуков человеческим слухом. Дробимость звуков стихотворной речи ограничена пре-

¹¹ Сельвинский И. Студия стиха. М., 1962; Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. См.: Тактометр, Тактометрический период и т. д.

делами слога. Конечно, разные слоги в пределах метра могут расцениваться как единицы разной длительности, но в очень ограниченных пределах, и вообще тяготеют к изохронизму. В стихах равносложных они вообще могут рассматриваться как единицы ритмически равноценные.

2. В музыкальном счете учитываются наравне с долями такта, заполненными звуками, также и доли молчания, паузы. Если внутри такта на три счета ввести паузы длительностью в одну четверть, мы получим такт в четыре четверти, то есть такт другой ритмической структуры. В стихах счет идет только тогда, когда произносится звук. В случае паузы мы прерываем счет и ждем продолжения стиха. Так, можно с глубокими паузами прочитать следующие стихи Пушкина:

Был вечер. Небо меркло. Воды
Струились тихо. Жук жужжал.
Уж расходились хороводы...

Несмотря на паузы, все это стихи четырехстопного ямба, и ни одна пауза не увеличивает стиха до пятистопного, равно как и Пушкин, делая эти паузы в четырехстопном ямбе, не уменьшал числа слогов в соответствующих стихах.

3. Музыкальный счет непрерывен на протяжении всего произведения. Стихотворный размер ограничен пределами строки. Если стихи вполне замкнуты, пауза между ними иррациональна и может быть определена только для декламации. Счет фактически прекращается и начинается с новой строки. Этим объясняется, почему в данных стихах свободно соединяются женские девятисложные и мужские восьмисложные стихи. Счет прекращается на последнем ударении. Слоги, следующие за последним ударением, падают в область иррациональной паузы между стихами. Поэтому характер окончания одного стиха не предопределяет начала другого. Все стихи начинаются как бы снова, и форма их начала однообразно ямбическая.

Все эти отличия обуславливаются природой звука, художественно оформляемого. Они имеют источником то, что в стихах мы оперируем не абстрактно музыкальным звуком («музыка стиха» — конечно, метафора), а осмысленными звуками человеческой речи, существую-

щими лишь как сигналы значения и только с этой точки зрения воспринимаемыми»¹².

Эти положения, в частности, тезис о «прекращении счета» во время пауз, справедливы только для классического стихосложения, как указывает в другом месте (стр. 34—35) сам автор. Он устраняет из своего исследования некоторые формы стиха (кстати, довольно широко распространенные в современной поэзии), где расстояние между акцентными слогами заполнено разным количеством неударных слогов. Такие стихи, с точки зрения Томашевского, написаны по «тактовой системе». Сюда относятся некоторые «маршевые» стихи В. В. Маяковского, И. Л. Сельвинского, который, как известно, иногда даже обозначал в своих стихах ритмические паузы слогом эс в скобках, не предназначавшимся для произнесения вслух.

Но вряд ли правомерно исключать из рассмотрения эти столь распространенные ныне формы. Видимо, следовало бы внести коррективы в определение специфики поэтического ритма.

Да и вообще, противопоставление «счета» в музыке и стихах слишком категорично. В музыке «счет» не абсолютно непрерывен, ибо отклонения в виде фермат или «люфтпауз» встречаются на каждом шагу.

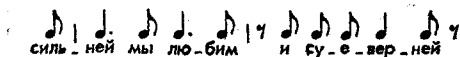
С другой стороны, и пауза между стихотворными строками не вполне «иррациональна». Ее протяженность не определена точно, но при чтении стиха (особенно в чтении поэтов) ясно ощущается соотнесенность, соизмеримость паузы с протяженностью поэтической стопы.

Полемика по вопросам стиховедения с авторитетнейшим литературоведом не является задачей автора. Приведенные выше возражения имеют целью лишь несколько «расшатать преграду» между двумя искусствами, поскольку категорическое отрицание Томашевским всяких аналогий между поэтическим и музыкальным ритмом¹³ повлияло и на музыковедов.

¹² Томашевский Б. В. Стих и язык. М.-Д., 1959, с. 36—38.

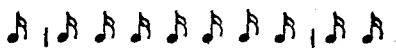
¹³ Так, он пишет, что «для истолкования метрических форм нет никакой необходимости прибегать к аналогиям с музыкой. Если ритм стиха и ритм музыки различны, эта аналогия вредна. Если же ритм стиха и ритм музыки одинаковы, она излишня: можно анализировать стих не выходя за его пределы» (Томашевский Б. В. Стих и язык, с. 38).

На сходной точке зрения стоит и, например, Е. А. Ручьевская. Процитировав из книги Белого анализ стихотворения Тютчева и его опыт фиксации ритма стиха

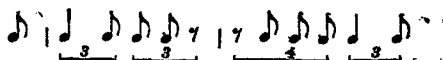


она приходит к такому выводу:

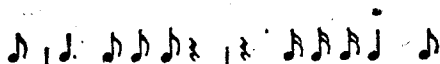
«Таким образом, Белый распространил способ фиксации музыкального ритма фольклора на письменную стихотворную речь. Здесь возникла ошибка, которая потом способствовала усилению влияния музыкальных теорий стиха в стиховедении. В чем заключается эта ошибка, нетрудно понять — стоит только очень быстро или очень медленно произнести строку (ритм которой зафиксирован Белым) стихотворения, как тотчас же изменится не только темп (Белый, видимо, предполагает средний, скорее медленный темп), но и соотношение длительностей. В быстром темпе строка будет иметь выравненный ритмический рисунок:



В медленном она может быть записана так:



или так:



Следовательно, в зависимости от выразительных задач, при произнесении стиха паузы могут быть увеличены или сокращены, то есть первая половина строки будет растянута, а вторая сжата, и т. д. И тогда ритм, данный в книге Белого, окажется лишь одним из возможных рисунков как фиксация одного из вариантов прочтения строки¹⁴.

¹⁴ Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.-Л., 1966, с. 75—76.

Но Белый и не говорил о том, что это — вариант единственный. И пафос цитированного в статье Ручьевской положения (как и всей книги) — не в нотном примере, а в тезисе, который этим примером иллюстрируется, то есть что «выше приведенные отступления от метрики имеют живой ритмический смысл» (разрядка моя. — В. В.-Г.).

Разумеется, поэтический метр и ритм не тождественны одноименным музыкальным понятиям. Но и они родственны, и на этом родстве, главным образом, и основано существование вокальной музыки, являющейся, в подавляющем большинстве случаев, не чем иным, как поющим стихом.

Столь же родственны и установившиеся, канонические определения этих понятий в теории поэзии и музыки. Приведем их для сравнения.

Вот определение поэтического метра: «Метр (от греч. мера) — (1) в античном понимании — стопа (2). В более распространенном значении — стихотворный размер, основанный на последовательном чередовании однородных стоп, например: ямбический М., хореический М., дактилический М. Некоторые русские стиховеды (А. Белый, В. Н. Жирмунский) рассматривают М. как «некую идеальную схему чередования ударных и неударных слогов в стопном стихе, с которой не совпадает (благодаря пропускам ударения в той или иной стопе. — В. В.-Г.) живой ритм стихотворения»¹⁵.

Дополним это определением стопы:

«В силлабо-тонической теории стиха под С. разумеется определенная группа слогов с одним постоянным ударением, повторение которой и составляет размер стиха»¹⁶.

Сопоставим с этим определение музыкального метра. «Музыкальный метр — это та сторона ритма, которая, во-первых, определяет ощущение некоей единой меры — временной доли, измеряющей длительности (иначе говоря, метр вводит в ритмические отношения измеряющее начало), во-вторых, — создает объединение, группировку временных долей в более крупные цельности вокруг некоторых центральных,

¹⁵ Квятковский А. Поэтический словарь, с. 159.

¹⁶ Там же, с. 287.

опорных моментов, так или иначе качественно выделяемых»¹⁷.

Как видим, определения очень близки, что отражает реальную близость определяемых явлений.

Поэтическую речь отличает от прозаической ее мерность, то есть деление на одинаковые или соизмеримые отрезки (стихи) с равномерным чередованием ударений. Ударный слог и тяготеющие к нему неударные составляют метрическую единицу — стопу.

Длительность слога в стихе аналогична понятию «доля времени» в музыке.

Стопа представляет явную аналогию такту или, точнее, — мотиву, группе звуков, объединенных одним ударением, стих — музыкальной фразе. Общность принципа говорит об общности происхождения: от песни, а точнее, от песни-пляски.

Аналогия может быть распространена и дальше. Проводя параллель между стопой и тактом, мы имели в виду метр стиха и музыки, то есть обобщенную схему временных соотношений. Но как в музыке одна и та же метрическая схема может получить различную ритмическую реализацию, так и в стихе схема, например, четырехстопного ямба может быть реализована и со всеми четырьмя ударениями:

Пора, пора, рога трубят

и с пропуском какого-либо одного или даже двух (так называемый пиррихий или «ускорение»):

Для берегов отчизны дальней

Могут появляться и добавочные ударения, и все-таки размер стиха остается прежним¹⁸.

Пропуски стопных ударений, изменения ритма не разрушают метрической схемы стиха, так как самое место ударений меняется в классическом стихосложении чрезвычайно редко. Замена, например, ямбической стопы на хоренческую — явление исключительное и вся-

¹⁷ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений, М., 1967, с. 136.

¹⁸ Размер стиха — метрическая характеристика стихотворной строки (трехстопный хорей, четырехстопный ямб и т. д.). В дальнейшем мы будем пользоваться этим простым, но точным выражением, предпочитая его таким терминам как стих, ряд, строка, тактометрический период.

кий раз мотивированное творческой задачей (ниже мы будем рассматривать такие случаи). Но именно отклонения от метрической схемы, своего рода «мерцание» ритма, придает особую живость стихотворной речи. И, конечно, для музыки имеют значение прежде всего реальные ритмические варианты стиха, а не его стопная схема.

Познавая родство ритма в музыке и поэзии, следует учитывать и различия их. Разграничения, сформулированные Б. В. Томашевским и приведенные нами выше (различные пределы дробимости, различное значение пауз), исследователь объяснил «различием в природе ритмизуемого материала». И это действительно так. В то время как материал поэзии — слово — подчинено законам синтаксиса, а синтаксическое членение («по смыслу») и ритмическое («по звучанию») могут и не совпадать, или совпадать не во всех гранях, в музыке синтаксическое начало реализуется именно посредством ритма. Поэтому стихия ритма в музыке проявляется свободнее, вольнее, не приходя в противоречие с организацией материала по каким-либо иным законам¹⁹.

С другой стороны, нотная запись гораздо точнее фиксирует звучание музыки и, в частности, ее ритм, чем письменность — звучание стиха: ведь графически фиксируется только деление на строки. Остальное предоставляется произволу чтеца, который должен «почувствовать ритм». И мы знаем, что существуют самые различные типы декламации, то подчеркивающей мерность, скандирующей стих, то почти превращающей стихи в прозу.

Отсюда и возможность многих (хотя не бесконечно многих!) вариантов музыкальной интерпретации поэтического ритма.

Что же происходит с поэтическим ритмом при его музыкальном интерпретировании? Как показывает опыт вокальной музыки, «перевод» того или иного поэтического размера на язык музыки допускает великое (хотя и не бесконечное!) множество разнообразных вариантов. Композитор как бы реализует звуковые и, в частности, ритмические возможности, заложенные в стихе, подобно тому как реализует их чтец-декламатор. И при всем

¹⁹ Правда, и в музыке встречается несовпадение ритма фразы с метрической схемой. Простейший и очень распространенный случай — двухдольные мотивы в вальсе («перекрестные ударения»).

разнообразии возможных вариантов, возникающих при синтезе ритма стиха и музыки, здесь не может быть абсолютного произвола в выборе и «встречный ритм»²⁰ музыки всегда так или иначе соотносится с ритмом поэтическим.

Так же как музыкальная интонация является (в музыке декламационного склада) переводом интонаций речи на язык «речи в точных интервалах», так ритм поющего стиха есть перевод «многовариантного» поэтического ритма в точный, «инвариантный» музыкальный ритм.

Русская вокальная музыка — основной материал нашего исследования — столь многообразна во всех отношениях, и, главным образом, в отношении ритмической структуры, что и отбор явлений, и расположение их — дело очень не простое.

Не подлежит сомнению, что за исходную точку следует взять поэтический ритм, поскольку создание вокального произведения в профессиональной музыке начинается с выбора поэтического текста, существующего как самостоятельное художественное произведение. Нет сомнения и в том, что исследование нужно вести в направлении от простых явлений к сложным: от хорей и ямба к дольникам и свободному стиху, а не наоборот. Но логическое построение не должно исключать исторического подхода, иначе исследование рискует превратиться в систематический каталог различных музыкальных вариантов какого-либо поэтического размера. Самое важное — понять смысл той или иной музыкальной трактовки поэтического ритма. В ней, как в капле воды, подчас бывает отражено характерное для композитора и его эпохи восприятие поэтической речи. Сравнение произведений, написанных на один и тот же текст, дает об этом весьма ясное представление.

Так, Глинка и Даргомыжский (современники!) совсем по-разному слышали ритм и строфику пушкинского стихотворения «Ночной зефир». Заметим, а priori,

²⁰ Пользуюсь очень удачным, на мой взгляд, термином Е. А. Ручьевской, применяющей его в тех случаях, когда музыкальный ритм вокального произведения имеет самостоятельное значение и не подчинен поэтическому.

что Глинка всегда проявлял несравненно большую чуткость именно к этим, «музыкальным», элементам стиха. Даргомыжский же гораздо более интересовался образной и интонационной стороной. Глинка мыслил более обобщенно, Даргомыжский — более детализированно, стремясь найти для каждого поэтического образа соответствующий ему музыкальный.

Все это отразилось в структуре одноименных, тождественных по тексту романсов обоих композиторов. «Ночной зефир» Глинки написан в трех-пятичастной форме, «Ночной зефир» Даргомыжского в форме рондо с двумя эпизодами.

Но нас в данном случае интересует отношение композиторов к поэтическому ритму, определяемое изложенными выше общими предпосылками.

Стихи Пушкина необычны по своей строфике и ритму. Казалось бы, слова поэтического рефрена можно было бы изложить и в виде двестишия²¹:

Ночной зефир струит эфир.
Шумит, бежит Гвадалквивир.

Но для Пушкина звучание внутренних рифм было в данном случае настолько важно, что он предпочел выбор очень кратких строк (двух- и одностопный ямб):

Ночной зефир
Струит эфир.
Шумит,
Бежит
Гвадалквивир.

Глинка услышал именно эту прерывистость стиха. И не только услышал, но и еще более подчеркнул это взволнованным, торопливым музыкальным ритмом:



Иначе у Даргомыжского. Его декламация этих строк спокойна, отнюдь не тороплива.

²¹ См. в кн.: Томашевский Б. В. Стих и язык, с. 202—203.

Соответствуя общему образному содержанию и рисуя пейзаж (это в музыке обычно приводит к некоторой намеренной статичности), манера интонирования вступает в некоторое противоречие с образами стиха; Гвадалквивир в романсе Даргомыжского «шумит», но не «бежит», а плавно несет свои воды:



Этот пример очень ясно показывает, что не существует никаких неизблемых «эталонов» музыкальной интерпретации ритма.

Для того чтобы систематизировать материал, необходимо учитывать не только ритмическую структуру как таковую, но и ее соотносительность с тем или иным исторически сложившимся жанром. Это относится и к музыке и к поэзии.

Поскольку нашей задачей является выяснение не только формальных связей музыкального и поэтического ритма, но и выразительного их значения — соотносительность ритма и жанра для нас особенно важна. Она проявляется, прежде всего, в установившейся традиции применения того или иного размера в определенных поэтических жанрах. Речь идет не о выборе метра (хорея, ямба и других), а именно размера, понятия, включающего не только тип стопы, но и число стоп в строке. Это отмечено в одной из работ Ю. И. Тынянова. «Важность метра в жанровом отношении, его жанровая роль, — писал он, — не подлежит сомнению. Послания, написанные трехстопным, четырехстопным и шестистопным ямбами, являются тремя совершенно разными жанрами»²².

Таким образом самый размер становится жанровым признаком.

²² Тынянов Ю. И. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 136.

О выразительном значении ритма и метра, ритма и размера писали не только античные мыслители. В интересно написанной весьма своеобразным слогом книге Божидара читаем: «Всякий размер неизменно нудит к неизбежному ладу чтения, даже к своеобразной постанси и молви сказителя; и это не только в целостно-размерном стихе, где хорей манит в пляс или в усладную чувствительность, ямб грозит или играет шутками, лестью, легкоречием, или мыслит...»²³.

В строго-научных терминах ту же мысль выражает Томашевский:

«Все размеры в какой-то мере выразительны, и выбор их не безразличен. Бывают более тесные размеры, пригодные для передачи эмоций ограниченной области (сложные строфические построения, применяемые в коротких лирических произведениях); другие размеры более «гибки» и позволяют поэту менять тон своей речи (таким размером для поэзии пушкинской эпохи был четырехстопный ямб); но, несомненно, каждый размер имеет свой «ореол», свое аффективное значение»²⁴.

Почему же все-таки «хорей манит в пляс», а ямб то «играет шутками», то «мыслит»? Дело, прежде всего, в ассоциативных представлениях, обусловленных типическим применением того или иного размера в различных поэтических жанрах. Поэтому для русского читателя (конечно, не всякого, а «начитанного») хорей может ассоциироваться и с народной плясовой:

Ах ты, вражий сын, комаринский мужик...

и с чувствительным романсом:

Стонет сизый голубочек...

А четырехстопный ямб (сфера применения которого очень широка) это, все же, прежде всего — размер «Евгения Онегина». Пятистопный же ассоциируется с драматическими произведениями.

Очень чутким ассоциативным слухом обладал Маяковский. Э. Л. Миндлин рассказывает о проведенной

²³ Божидар (Богдан Гордеев). Распевочное единство. М., 1916, с. 17.

²⁴ Томашевский Б. В. Стих и язык, с. 26—27.

Маяковским в 1921 году полушуточной «чистке поэтов», в результате которой суровой каре («запрещение писать на 3 года») подверглась А. А. Ахматова, стихотворение которой

Слава тебе, безысходная боль...

вызывало самую неподходящую ритмическую ассоциацию:

Ехал на ярмарку Ухарь-купец...²⁵

Ниже обо всем этом будет говориться подробно. Здесь же нам важно обосновать принцип структуры исследования: каждый размер и каждый тип музыкальной ритмизации будет рассматриваться в рамках того поэтического и музыкального жанра, для которого он наиболее характерен, и в рамках того исторического периода (или периодов), когда данный жанр находился «в зените». Это не исключает, разумеется, обращения к примерам из других периодов — для сравнения или для противопоставления.

Все богатство сочетаний поэтического и музыкального ритма с трудом поддается классификации. Композитор фиксирует в музыке не только метр стиха, и даже не только ритм, а еще и те особенности звучащей поэтической речи, которые в широком смысле слова тоже относятся к области ритма, но остаются как бы «между строк» написанного произведения.

Это — темп и динамика произнесения, продолжительность цезур, то есть то, что зависит от манеры чтения стиха, — от индивидуальности декламатора. Композитор, как и декламатор, всегда читает стихи по-своему, хотя в конечном счете, это все же в какой-то мере регламентировано и содержанием стихотворения и его стилистической принадлежностью.

При всем этом можно в самой общей форме определить три основных типа претворения поэтического ритма в музыке. Два из них противоположны: 1) скандирование, то есть музыкальная реализация поэтического метра, равномерное чередование ударных и неударных слогов при полном или преобладающем равенстве длительностей, и 2) распевание, то есть свободное мелоди-

²⁵ Миндлин Эм. Необыкновенные собеседники. М., 1968, с. 100.

зирование отдельных слогов, без явной опоры на стопную схему.

Третий занимает промежуточное положение. Это декламация, то есть претворение в музыке уже не метрической схемы, а самого ритма поэтической речи, живого и изменчивого. Разумеется, все три типа могут переходить один в другой и разграничение их — условное, «рабочее».

По-разному, они проявляют себя в различных музыкальных жанрах. Для песенных жанров, как мы постараемся показать далее, наиболее характерно распевание текста, отчасти скандирование, и вовсе не характерна декламационность (хотя существуют весьма примечательные исключения). В свою очередь декламационный принцип, сложившийся, в основном, в опере, характерен и для камерных вокальных произведений драматизированного или речитативного типа. При этом декламационность иногда приближается к скандированию, иногда к распеванию.

Рассмотрение различных типов претворения поэтического ритма в музыке мы начнем с песенных жанров, наиболее ранних исторически и в большинстве случаев дающих наиболее простые и четкие примеры того или иного типа музыкальной ритмизации текста.

Большая часть материала естественно распределяется на два раздела: 1) ритм и песенность и 2) ритм и декламационность. Несколько особняком стоит третий очерк, затрагивающий обе названные проблемы, но, в отличие от двух предшествующих, построенный только на материале искусства XX века, выдвигающем целый ряд новых и весьма специфичных проблем. Этот материал потребовал особой главы, хотя автор и ощущает некоторое нарушение выбранного им самим принципа. Но, видимо, этого нельзя избежать в исследовании, ведущемся в новом, еще не освоенном направлении.

Глава первая

РИТМ И ПЕСЕННОСТЬ

Песенные формы являются неотъемлемой частью и классической поэзии, и классической музыки. Именно они имели большое значение для формирования самого ритмического принципа русского стихосложения как стихосложения силлабо-тонического²⁶. Песенная поэзия (т. е. некоторые жанры книжной поэзии) раньше всего вошла в русскую вокальную музыку и господствовала в ней вплоть до 30-х годов XIX века. Да и во второй половине прошлого века, и в начале нашего, поэзия, например, Фета (нередко называвшего свои стихи «романсами» или «мелодиями») очень широко и ярко воплощена в музыке. А если говорить о советском периоде, то можно сказать, что песенная поэзия А. А. Суркова, А. Т. Твардовского, М. В. Исаковского относится в одинаковой мере к явлениям и литературы, и музыки.

Чем отличается стихотворение песенного склада, если отвлечься от его сюжетики, образов и сосредоточить внимание только на ритмической стороне? Прежде всего, совпадением синтаксических и ритмических границ: логической законченностью строфы и даже строки, часто совпадающей с грамматическим предложением. Метр в песенных произведениях ощущим очень ясно и явно преобладает над «ритмическими вариантами». Что касается выбора тех или иных поэтических размеров, то можно отметить явное преобладание хоренческих. Ис-

²⁶ См. кн.: Ливанова Т. П. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом, т. I. М., 1952.

следователь песенной поэзии И. Н. Розанов считал «пристрастие к хорям» характернейшей чертой поэтов-песенников. В составленном им сборнике «Песни русских поэтов», действительно, хореические размеры не только количественно преобладают, но, что еще важнее, они представлены наиболее популярными песнями. «Стонет сизый голубочек» И. И. Дмитриева и «За горами, за долами» И. М. Коваленского, «Буря мглою небо кроет» А. С. Пушкина и ставшие песнями отрывки из «Коробейников» Н. А. Некрасова, «Соловей мой, соловей» А. А. Дельвига и «Нелюдимо наше море» Н. М. Языкова — вот характерные и, как видим, очень разнообразные примеры хореических песен.

Ямбические размеры менее распространены, хотя, например, дожившая до наших дней песня на слова А. Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя» написана трехстопным ямбом. Ямб четырехстопный, широко представленный в русском романсе, для песни вообще не характерен. Очень широко распространены трехдольные размеры: в наименьшей степени дактиль, в наибольшей — анапест.

В песнях XIX века, начиная уже с 20-х годов, все чаще и чаще появляется пятисложник, особенно любимый А. В. Кольцовым.

Предпочтение поэтами-песенниками тех или иных размеров трудно мотивировать только литературной традицией. Если же мы обратимся к песне как музыкальному жанру, это несколько прояснит дело. Одним из весьма существенных признаков этого жанра является обобщенность выражения поэтического текста. Это относится не только к сфере общего, образного содержания, но и к сфере конкретных выразительных средств. В области ритма, например, для песни совсем не типично отражение в музыке всех ритмических вариаций и отклонений от стопной схемы. В ней отражается именно схема, общий ритмический тип. И поскольку стихи, состоящие из трехдольных стоп (дактиля, амфибрахия, анапеста) дают наименьшее количество отклонений, легко объяснить их пригодность именно для песенного жанра.

Однако это лишь самая общая сторона вопроса. Здесь, как и в других жанрах, существует связь между поэтическим размером и жанром, а иногда даже сюже-

том песни. Стихотворения, обладающие общими признаками песенного жанра, могут быть песнями в народном духе (например, у А. В. Кольцова, И. С. Никитина и других), песнями-романсами (у Я. П. Полонского, А. А. Фета), песнями-балладами («Черная шаль» и «Песнь о вещем Олеге» Пушкина, «Огородник» и «Было двенадцать разбойников» Некрасова). В каждом из этих «жанров в узком смысле слова» существует своя традиция применения определенных размеров (для баллад, например, излюбленные размеры — трехдольные).

Этими связями размера и жанра объясняется, в частности, популярность хорея. Видимо, здесь имеет значение давняя для русской культуры традиция, ведущая свое начало от народных плясовых песен, в которых часто мы находим хореическую схему²⁷.

Связь пятисложника с народной традицией очевидна. Этот размер мы находим во множестве народных песен.

Относительно малая распространенность ямба тоже может найти объяснение: четырехстопный ямб, как об этом уже говорилось (см. стр. 22), является размером, имеющим в русской поэзии наиболее широкое применение. Поэтому он не вызывает каких-либо определенных жанровых или образных ассоциаций. На песенных примерах это можно проиллюстрировать особенно наглядно²⁸.

Показательно при этом, что в наиболее популярных песенных произведениях, написанных на ямбические тексты, мы встречаем не четырехстопный ямб, а трехстопный, к тому же с дактилическими окончаниями, придающими стиху напевность. Любопытно, например, что размер и строфика известной песни А. В. Александрова — В. И. Лебедева-Кумача в точности повторяет размер и строфику песни... «Среди долины ровныя» на слова Мерзлякова.

²⁷ В работе В. М. Беляева «Ритмика песен народов СССР» хорей рассматривается как один из древнейших песенных размеров.

²⁸ В романсах декламационного типа говорить о нейтральности ямба уже невозможно. Если это положение применимо в какой-то мере к четырехстопному ямбу, то пятистопный и шестистопный, ассоциирующиеся с классической трагедией, известным образом окрашивают собой и лирическую поэзию, придавая ей торжественность, величавость. Подробнее об этом — во второй главе.

Сравним первые их строфы:

Среди долины ровныя,
На гладкой высоте
Цветет, растет высокий дуб
В могучей красоте.

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой
С фашистской силой темною
С проклятою ордой.

Жанр, образы и весь эмоциональный строй этих двух песен — сентиментальной и героической — настолько различны, что даже известное сходство метроритмического решения в их музыке (трехдольность) не опровергает положения о жанровой «нейтральности» ямба. Трехдольность музыкального метра имеет в каждой из песен различное жанрово-смысловое значение. В песне «Среди долины ровныя» это своего рода «баркарольная» трехдольность, в песне Александрова — трехдольности эпическая, ассоциирующаяся, например, с трехдольностью русской песни «Слава на небе солнцу высокому».

На примере песенных форм чрезвычайно удобно продемонстрировать простейшие соотношения поэтического и музыкального ритма. К ним относится, прежде всего, положение ударного слога на сильной или относительно сильной доле такта. В народной городской песне, в песне-романсе мы найдем немало примеров такого рода.

Яснее всего этот принцип проявляется в мелодиях изложенных равными длительностями. Такой тип ритмики чаще встречается в мелодиях на стихи в трехдольных размерах: выровненность, изохронизм слогов-звуков не производит однообразного впечатления и придает мелодии особую мягкость, плавность, что ясно из приведенных ниже примеров:

за♩ умеренной скоростью

Варламов. «На заре ты ее не буди»



б) [Скоро]

Варламов. «Давно ль под волшебные звуки»



но - си - лись по за - ле мы сней?

в) *Con moto e anima*

Глинка. «Слышу ли голос твой»



В двухдольных размерах равномерность ритмики и совпадение поэтических и музыкальных акцентов (в условиях быстрого или даже умеренного темпа) создают впечатление подвижности, даже торопливости, особенно при хореическом складе стихов. Поэтому такую трактовку хорей (имея в виду песни) мы чаще всего встречаем в произведениях, так или иначе связанных с народным искусством, где хорей — характернейший ритм плясовых песен. Одиннадцатислоговой хореический стих «Камаринской» или четырехстопный хорей «Ах вы, сени, мои сени» бесспорно, оказали влияние и на песню А. Е. Варламова «Вдоль по улице метелица метет», и на песню Торопки в опере А. Н. Верстовского «Аскольдова могила», а в наши дни — на песню Г. В. Свиридова «Заиграй, сыграй, тальяночка»:

Варламов. «Вдоль по улице метелица метет»



Верстовский. Песня Торопки
из оперы «Аскольдова могила»



Свиридов. «Вечером»



Принцип изохронизма слогов не во всех случаях выдержан до конца: в песне Варламова несколько замедляется, придерживается движение в начале фразы, в песне Верстовского, наоборот, слегка «распето» завершение.

Конечно, далеко не всегда четкое скандирование хорей непосредственно связано с народно-песенной манерой: в «Попутной песне» Глинки такие связи не столь

очевидны. Но они все же существуют: ведь и самый ритм первого стиха:

Дым столбом, кипит, дымится пароход...

тождественен ритму Камаринской. И это способствует созданию образа движения. Намеренность, «заданность» приема выступает здесь с особой очевидностью, так как торопливость интонирования хореического стиха очень выразительно передает шум и нетерпеливую суету толпы, ожидающей поезда.

В данной работе нет возможности включить в поле зрения многочисленные отражения народной ритмики в профессиональном искусстве, поскольку это потребовало бы экскурса в область фольклористики, в которой автор не является специалистом. Но некоторые явления все же нельзя обойти, настолько они характерны.

Нельзя умолчать, прежде всего, о необыкновенной «живучести» ритма Камаринской, что явствует уже из приведенного выше примера — «Попутной песни». Объясняется это тем, что Камаринская — типичнейший русский плясовой напев, имеющий множество вариантов и родственных напевов; это и позволило В. А. Цуккерману «с полным основанием говорить о широком представительном значении Камаринской как типичного русского народного танца»²⁹.

И, конечно, особенно «представителен» ее ритм. Мы найдем, например, в одной из песен В. П. Соловьева-Седого:

Вдоль квартала, вдоль квартала взвод шагал,
Вася Крючкин подходяще запевал...

Но в музыке он реализуется по-иному. Если характерность музыкально-поэтического ритма народной Камаринской заключена в сопоставлении легкого, дробного начала строки с «упором» в последние слоги-звуки, то в песне Соловьева-Седого соотношение обратное: первые слоги распеты шире и отделены от последующих, дробных.

«Плясовой» ритм стиха превратился в маршевый, а то обстоятельство, что в музыке облегчено первое ударение стихотворной строки, вообще сглаживает харак-

²⁹ Цуккерман В. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957, с. 92.

терность хорей. (Впрочем, подобное облегчение первого слога встречается и в народных вариантах Камаринской.) И все же какие-то связи с народным прообразом остаются в этой песне.

Примеров, в которых метрическое ударение в стихах музыкально реализовалось бы только через метрически-сильную долю, можно привести не так уж много. И это не случайно. Здесь сразу же надо сказать, что русские композиторы никогда не фетишизировали этот принцип, и не потому, что не придавали значения правильной акцентуации, а наоборот, потому, что хорошо чувствовали особенности русской речи.

Одна из этих особенностей — связи акцентуации и фонетики, произношения гласных. В русской речи только гласная, стоящая под ударением, произносится фонетически-ясно, остальным свойственно смешанное, редуцированное произношение. Этим русская речь отличается, например, от итальянской, где нет редуцированных гласных. Вот почему ясно произнесенная певцом неударная гласная производит впечатление случайно «высочившего» ударения. А при правильном произнесении гласных несовпадение речевых ударений с тактовой чертой почти не ощущается.

Есть немало случаев и в народной, и в профессиональной музыке, когда такое несовпадение является не «ошибкой», а нарочитой «игрой в неправильность». Она сродни «игре в алогичность» в народных прибаутках и присказках³⁰. «Игра открытым, подчеркнутым, можно сказать, вызывающим смещением ударений, — пишет советский исследователь, — находит своих любителей и сторонников и постепенно легализируется народно-поэтической традицией. Возникают стихи, в которых как бы каталогизируются все акцентные возможности того или иного слова, доступные народному певцу»³¹. Далее приводится пример, заимствованный из известной работы Ап. Григорьева («Русские народные песни с их поэтической и музыкальной стороны»):

³⁰ В народных прибаутках нередко встречается нарочитая перестановка понятий, «путаница», вроде следующего:

Ехала деревня
Мимо мужика...

³¹ Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения, с. 204—205.

Разнесли мысли по чистым полям
По зелёным, по зелёным, зелёным лугам.

а также другие примеры из былин и песен. К ним мы могли бы добавить очень броский пример игры акцентами из широко известной песни:

Во ку..., во кúзнице (2 раза)
Во кузнице молодые кузнецы (2 раза)

В этих строчках имеет значение и фонетическая близость слов: кузнице — кузнецы, стоящих под разными ударениями и тоже воспринимающихся почти как переакцентуация одного слова.

Гораздо большее разнообразие приемов включает в себя принцип распевания поэтического ритма, наиболее характерный для песенных произведений. Музыка и слово вступают здесь в более сложные взаимоотношения, особенно в строфической песне, где должен быть найден такой принцип распевания, который подходил бы для всех строф поэтического текста. Простейшим видом распевания, как бы «подсказанным» поэтическим размером, является удлинение акцентного слога, чаще всего вдвое против неакцентного³². Такой прием превращает двухдольный поэтический размер в трехдольный музыкальный, а трехдольный поэтический — в четырехдольный, как бы преобразуя поэтические стопы русского тонического стиха по типу греческих, где, как известно, метр был основан на чередовании долгих и кратких слогов.

Очень характерный пример мы находим в песне на слова А. Ф. Мерзлякова «Среди долины ровныя», вошедшей в фольклор, но, вероятно, имеющей автора музыки:



Ямб стал здесь трехдольным размером; так же, как трехдольным стал хорей в народной песне на слова

³² Любопытно, что этот тип распевания был широко употребителен еще на заре существования вокальной музыки: в песнях трубадуров XII—XIII веков. Тогда же появилось и теоретическое обоснование, и систематизация ритмических «модусов», основанных на удлинении акцентной доли стопы.

Пушкина «Буря мглою небо кроет». Кстати, сравнение этой народной мелодии с романсом М. Л. Яковлева на те же слова ясно показывает различие между «распеванием» и «скандированием» ритма.



Песни «Среди долины ровныя» и «Буря мглою небо кроет» — простейшие случаи распевания поэтического текста. Музыка здесь, как и при равномерном скандировании, подчинена метрической схеме и в известной мере скована ею. Этот прием можно было бы назвать «распеванием метра», поскольку удлинение слогов совпадает с метрическим ударением стопы.

Будучи весьма характерным для простых песенных форм, этот прием значительно реже встречается в более сложных произведениях. Мы найдем его в романсе Даргомыжского «Что в имени тебе моем» (1-я часть и реприза). Распевание метрически-ударного слога здесь иной раз даже приходит в противоречие с ритмом стиха (так, например, слово «имени» получает добавочное ударение на последнем слоге). Видимо, такая метрическая равномерность была для композитора средством еще больше подчеркнуть декламационность средней части («Что в нем? Забытое давно...»).

Но вообще элементарные формы распевания не так уж часто встречаются. Обычно удлиняются не все акцентные слоги, а лишь те, на которые падает главный ритмический или смысловой акцент. Ритмической единицей становится уже не стопа-такт, а стих — музыкальная фраза. Распевается ее начало или (чаще) ее заключение³³.

³³ Распевание заключения есть, бесспорно, некая аналогия распространеннейшему поэтическому явлению: помещению основного «фразового ударения» в конце стиха и подчеркиванию его рифмой.

7a) Andantino

Гурилев. «Отгадай, моя родная»



б) Gehend

Брамс. «Песня девушки»



Это случаи наиболее простые и очень распространенные как в русской, так и в западной песне.

Особый интерес представляют случаи, когда внутренняя ритмическая структура музыкальной фразы отражает не метрическую схему и не структуру какой-либо одной, поэтической фразы, а фразы наиболее типической. Здесь в полной мере сказывается обобщающее свойство музыки, присущее этому искусству не только в целом, в сфере образности, но и в отдельных элементах. Возьмем, для примера, одно из самых непритязательных, на первый взгляд, произведений Глинки — песню «Ах ты, ночь ли, ноченька».

Размер выбранного Глинкой стихотворения Дельвига («Русская песня») графически передан как чередование двухстопных и одностопных дактилических строк:

Ах ты, ночь ли,
Ноченька!
Ах ты, ночь ли
Бурная!

Если же объединить строки попарно, метрика получает более простое выражение: трехстопный хорей с дактилическим окончанием.

Но размер этот не выдержан во всем стихотворении. Из одиннадцати сдвоенных строк лишь в пяти соблюдены все стопные ударения, в остальных же ударение ясно слышится лишь во второй стопе, в первой же оно либо совсем отсутствует (например, в стихе «Отчего ты...»), либо ослаблено («Не блистаешь...»).

Глинка нашел очень точную ритмическую формулу, объединяющую все двусишие. Основной музыкальный акцент фразы падает на акцентный слог дактилического окончания, уравненного в длительности с двумя хореическими стопами. Этот слог распет шире всех других, к нему стремится вся фраза (что подчеркнуто и динамикой):

8 *Andantino quasi Allegretto* Глинка. «Ах ты ночь ли, ноченька»

Ах, ты ночь ли, но-чень-ка, ах, ты ночь ли бур-на-я!

От-че-го ты с ве-че-ра, до глу-бо-кой пол-но-чи,

Таким образом, музыкальный ритм отражает здесь не графическую схему (хорей + дактиль), а ее реальное звучание. Отдельные «правильные» хореические строки подчинены здесь «неправильному», но типическому для этого стихотворения, живому ритму.

Но все же распетый слог и акцентный слог — не одно и то же. Его подчеркивание достигается иным приемом: не столько атакой звука, сколько дыханием. Два звука (например, восьмые), равные по длительности одной четверти и взятые с той же силой звука, всегда потребуют больше дыхания, чем один.

Вот почему в вокальной музыке дробление сильной доли не создает впечатления переноса акцента на следующую, слабую, долю, как это часто бывает в музыке инструментальной. Чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить мелодию вокальной мазурки Глинки («К ней») и его же мазурки инструментальной:

9а) *Tempo di Mazurka* Глинка. «К ней»

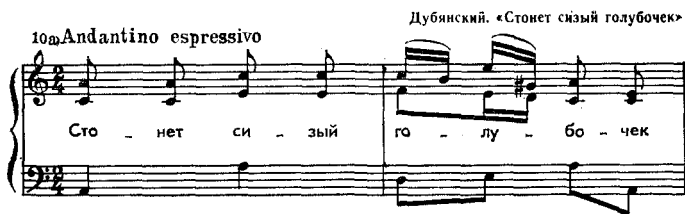
Ког-да в час ве-

-се-лый от-кро-ешь ты губ-ки,



Распевание слабой доли такта в какой-то мере смягчает остроту акцента на сильной доле, поскольку распетый слог принимает на себя некоторую дополнительную тяжесть.

«Скачущий», «плясовой» ритм хорея, распетый таким образом, становится совсем не плясовым, а напевным, гибким. Любимейшие песни своего времени — «Стонет сизый голубочек» Ф. М. Дубянского и «Соловей» А. А. Алябьева — могут служить примером именно такой, напевной трактовки хорея. В обоих случаях средством смягчения акцентности является распевание слабых долей:



Интересный пример выравнивания ритмических перебоев посредством распевания находим в песне Варламова «Красный сарафан». Слова ее, написанные поэтом-дилетантом Н. Г. Цыгановым, не укладываются в регулярную стопную схему. В основе здесь — трехстопный хорей, причем 1-я и 3-я строки каждого четверостишия имеют дактилические окончания. По точно следуют этой схеме лишь отдельные строчки, например:

Рано мою косыньку
На две расплетать.

Или:

Торопиться замужем
Охать да вздыхать...

Но и в этих строчках не все стопные ударения реализованы, что, впрочем, типично для двухдольных размеров в русском стихосложении. А кроме того встречаются неметрические ударения: например в первой же строчке:

Не шей ты мне, матушка...

Для классического стихосложения замена начальной хореической стопы на ямбическую — явление исключительное, для народного или стилизованно-народного — самое обычное³⁴.

В стихотворении Цыганова постоянным является только последнее ударение каждой строки. Именно оно и выделено, распето в зачине песни Варламова и благодаря этому сглажено впечатление «ритмической аномалии» стиха:



Особый интерес представляет отражение в музыке — через поэзию — ритмических особенностей народного стихосложения, о чем уже говорилось выше. Если в опере мы найдем образцы творческого претворения и былинного стиха, и различных песенных народных жанров от архаических до современных, то камерная песня опирается, главным образом, на книжные стилизации лирической народной песни, столь типичные для Кольцова, Пикитина, Сурикова и других поэтов, а также на более поздние образцы народной песни, крестьянской и городской. Песня в народном духе в опере может быть приметой быта и времени (часто удаленных от слушателя), песня камерная — это всегда часть современного ее авто-

³⁴ Вспомним, например, «Гайдамаков» Шевченко:

Гуляй, пане, без жупана,
Гуляй, вітре, полем...

То же в «Думе про Опанаса» Эдуарда Багрицкого, написанной, по свидетельству автора, под влиянием ритмов Шевченко:

Ходит гоголем по воле
Скакуи Опанаса...

рам быта и потому архаизмы в ней — весьма редкое явление.

Огромное место занимают здесь песни, написанные пятисложником, часто называемым «кольцовским размером». Этот народного происхождения размер очень рано (задолго до Кольцова!) вошел в книжную поэзию и уже в 1817 году был определен теоретиками как «сугубый» (двойной) амфибрахий³⁵. Столь же широко вошел он и в музыку, где представлен множеством песен, анонимных и авторских. На сравнительном анализе ритмики песен, текст которых написан «пятисложником», можно показать любопытное изменение отношения композиторов к народной ритмике.

Один из первых образцов песни в пятисложном размере мы находим в сборнике В. Ф. Трутовского в третьей его части, вышедшей в свет в 1779 году. Это — «тюремная» песня, «Ты воспой, воспой, жавороночек». Р. И. Зарицкая в статье, посвященной записям и изучению русской народной песни в XVIII — начале XIX века называет ее текст «сочиненным в народном духе», а напев относит к городским песням³⁶. Таким образом, здесь перед нами ранний пример песни-романса на книжный текст, впоследствии вошедший в фольклор. Интересно, что в ее вокальном интонировании совсем не чувствуется механичность повторения пятисложных групп с центральным ударением:

Ты воспой, воспой,
Жавороночек,
Сидючи весной
На проталинке.

Речевое ударение смягчено тем, что обрамляющие его слоги распеты шире, чем акцентный слог, и тем, что вся фраза устремлена к заключительному тону:



³⁵ См. в кн.: Штокмар М. П. Исследования в области русского народного стихосложения, с. 79.

³⁶ Зарицкая Р. И. Записи народной песни и ее изучение. — В кн.: Очерки по истории русской музыки (1790—1825). Л., 1956 с. 62—63.

В напеве нет и структурной симметрии: вторая фраза занимает четыре такта при общей трехтактовой структуре, и это приближает песню к жанру старинных протяжных с их синтаксической и метроритмической свободой и широкой распевностью.

Пожалуй, еще более ярким примером широкого распевания пятисложного стиха может служить песня из сборника Трутовского «Ах ты, душечка, красна девица», где равномерность речевых ударений совершенно «размыта» вокализированием:



Правда, трудно согласиться с Р. И. Зарицкой, определяющей жанр песни как «вариант народной причеты, распетый в городе»³⁷. Слишком уж подчеркнута минорно-гармоническая основа варьируемой попевки, из которой вырастает вся мелодия. Но, конечно, какая-то опора на народный первоисточник здесь имеется.

В том же сборнике Трутовского мы находим и совсем другой тип музыкального интонирования пятисложника, парадоксальное на первый взгляд сочетание его с ритмом вальса³⁸. Но практически такое сочетание возникало очень естественно при удлинении акцентного слога. Это и происходит в песне «Как на дубчике», ритмика которой явилась прототипом для множества «русских песен» на стихи «кольцовского размера» в творчестве А. Л. Гурилева и А. Е. Варламова. Вальсообразно трактованный пятисложник стал явлением очень распространенным и вполне органичным в русской музыке и особенно в бытовом романсе XIX века. Раз найденный ритмический тип многократно повторялся с незначительными отклонениями, что видно из примеров, приводимых ниже:

³⁷ Зарицкая Р. И. Записи народной песни и ее изучение.— В кн.: Очерки по истории русской музыки (1790—1825), с. 66.

³⁸ Точнее, речь может идти здесь о предшественниках вальса.

14а) Allegretto

Гурилев. «Домик-крошечка»



б) Andantino

Гурилев. «Вьется ласточка»



И совсем иную, гораздо более близкую к народно-песенной речи трактовку этого размера мы находим у Глинки в свадебном хоре из «Ивана Сусанина». Правда, и в тексте здесь есть некоторые отклонения от метрической схемы:

Разгулялася, разливалася
Вода веющая по лугам.

Пятисложники здесь «замыкаются» анапестической стопой («по лугам»).

Глинка применяет здесь пятидолжный размер и в музыке, причем помещает основное речевое ударение не на сильную, а на относительно сильную — третью — долю такта. Вводя то там, то тут ритмическое дробление, подчеркивая анапесты мелодическим кадансированием, он создает очень гибкую как в мелодическом и ладовом, так и в ритмическом отношении песню, с той же тенденцией к «размыванию» метрической схемы, которую мы отмечали и в песне из сборника Трутовского. У Глинки ритмика, действительно, приближается к свободному, импровизационному причитанию:

Глинка. Свадебный хор
из оперы «Иван Сусанин»



Один из известнейших примеров претворения народного причета в музыку — романс П. И. Чайковского «Кабы знала я, кабы ведала» на слова А. К. Толстого тоже основан на пятисложнике. Но Чайковский драматизирует народно-песенный жанр и особенно подчеркивает его речевую декламационность. Если у Глинки благодаря несимметричному, пятидольному размеру ритмика приобретает особую мягкость, гибкость и напевность, то Чайковский применяет здесь принцип скандирования, превращая подчас мелодию в речитатив, нервный и порывистый. В первой части и репризе романса акцентный слог всегда совпадает с сильной долей, длительности выровнены (шестнадцатые), а удлинение последнего слога пятисложной стопы имеет функцию цезуры, разделяющей стопы. В заключении песни мелодия превращается почти в ритмизованную речь:

16. Moderato assai



И совсем иной тип ритмизации положен в основу средней части романса. Она заставляет вспомнить о «варламовско-гурилевской» традиции песен-вальсов на стихи «кольцовского размера», что подчеркивается и типом сопровождения:

17. molto più mosso, vivace



Так в одном произведении соседствуют две совершенно разные трактовки поэтического ритма. Противоречат ли они друг другу? Думается, что в данном случае — это две грани характеристики героини. Одна — это народная речь, причитание, но драматизированное, приближенное к оперной манере (наподобие, например, речитативов Настасьи в опере «Чародейка»). Другой тип ритмизации тоже связан с народными истоками, но опосредованно, через промежуточную сферу бытовой город-

ской песенности (что опять-таки приводит на память ту же «Чародейку»). В целом же — стилистический сплав, весьма характерный для Чайковского.

Очень близко к народным первоисточникам трактует этот размер Мусоргский. Он не только передает общие особенности жанра причета, но и делает особый акцент на речевой его природе. Песни Мусоргского, написанные пятисложником — «Светик Савишна» и «Озорник» (обе на собственный текст) — это очень точное воспроизведение «говора человеческого». При этом в обоих случаях структура пятисложника прямо отражена в музыкальном размере: $\frac{5}{4}$.

В XX веке традиция «кольцовского размера» в поэзии и музыке явно угасает. Пятисложник уже не воспринимается как примета народной поэтической речи, исчезают из обращения и традиционные формулы его музыкально-ритмической интерпретации.

Вероятно, лишь немногие обращали внимание на то, что текст известной песни «Подмосковные вечера» М. Матусовский написал тоже в пятисложном размере и даже использовал точно такой вариант с замыкающим анапестом, как Глинка в хоре «Разгулялася, разливалася»:

Если б знали вы, как мне дороги
Подмосковные вечера!

Но мы не ощущаем этого. Видимо, и у композитора этот размер не вызывал никаких «кольцовских» ассоциаций, потому что его песня никак не связана ни с эпическим сказом, ни с традицией старой городской песни, хотя, несомненно, обладает ярко национальным характером. Интонационный анализ показывает, что и в интересующем нас сейчас аспекте ритмики эта песня, безусловно, незаурядное явление.

Ритм стиха распет весьма свободно, вне каких-либо повторяющихся формул. Впечатление цельности всей строфы — «цепляемости» фраз — создается не только тонким интонационным, но и ритмическим варьированием. Типическая формула пятисложника появляется всего один раз на протяжении строфы: на слове «подмосковные». Гибкий, «дышащий» ритм песни обусловлен именно тем, что композитор отбросил старую традицию распевания пятисложника (так или иначе связанную с причитанием). В первых двух строчках он дал

движение к концу фразы (распев его шире, четвертями), в третьей фразе — дроблении — применил обратное соотношение, начав с широкого распева («если б...») и потом четко проскандировав («знали вы»), и только в итоговой фразе использовал характерный ритм пятисложника, замкнув эту фразу снова движением четвертями.

Приведенные выше образцы распевания отличаются от скандирования только удлинением акцентных слогов на одном или на двух звуках. Но и в народной, и в композиторской практике применяется очень широкая вокализация слогов, часто делающая почти неощутимой метрическую схему стиха. Это очень распространено в опере, где демонстрация красоты голоса оперного певца составляет существенную заботу композитора. Для камерной вокальной музыки, всегда в той или иной мере ориентированной на певца-любителя, очень широкая вокализация, пассажи, каденции не столь типичны. Но здесь, вероятно, имеет значение и то, что в камерной музыке, по сравнению с оперной, гораздо большее внимание уделяется слову и его выразительному произнесению. По этой же причине широкая вокализация типичнее не для романсных, а для песенных форм камерной музыки, именно для тех, где музыка обобщенно, без детализации, выражает текст ³⁹.

Но всегда ли вокализация свидетельствует о том, что музыка узурпирует права другого элемента — поэзии — и, в частности, разрушает поэтический ритм? Конечно, колоратуры внутри слова обычно затемняют его речевое значение, но это далеко не всегда так. Любопытно, что и в русской народно-певческой практике существует два типа распевания: мелодическое колорирование и собственно-распевание, или внутрислоговая распевность, не затемняющая ни мелодического, ни речевого смысла песни. Напомним известнейший рассказ И. С. Тургенева «Певцы», где о пении одного из соревнующихся, рядчика, сказано, что он «играл и вилял... голосом, как юлой, беспрестанно заливался и переливался сверху вниз и беспрестанно возвращался к верхним нотам, которые выдерживал и вытягивал с особым старанием...».

Этому виртуозному пению противопоставлено глубоко эмоциональное пение Якова, исполнявшего протяжную песню «Не одна ли во поле дороженька пролежала».

³⁹ А с другой стороны для форм, приближающихся к оперной арии.

Для этой песни тоже типичны повторы и обрывы слов, вставки возгласов, восклицаний, усиливающих эмоциональность мелодии.

Мелодические «разводы» на восклицаниях («ах», «ох», «эх», «да» и т. д.) особенно типичны для протяжной песни, и именно этот прием был подхвачен и в композиторской практике. Так, очень популярным жанром русской вокальной музыки первой половины XIX века был двухчастный цикл, объединяющий «протяжную» и «скорую» песни в народном духе, часто и на народные слова. Примером может служить цикл Варламова «Ах ты, время, времячко» и «Что мне жить и тужить», удержавшийся в исполнительской практике вплоть до наших дней.

Первая песня этого цикла являет собой пример широкого внутрислогового распевания по типу протяжной песни. Вслушавшись в мелодию песни, мы можем обнаружить определенную закономерность в размещении мелодических «разводов», а именно — предпочтение коротких, «восклицательных» строк, или же просто восклицания «ах!»

Ах ты, время, времячко
Золотое!
Ах ты, время, времячко
Дорогое!
Не видать мне время
Ах! золотого.

Как видно из приведенных примеров, принцип распевания, ведущий свое происхождение из русской народной певческой практики, не антагонистичен поэтическому началу песни. Но он, разумеется, подчеркивает и усиливает эмоциональную, а не структурно-ритмическую сторону текста.

В более сложные взаимоотношения вступают поэтический и музыкальный ритм в тех песенных произведениях, где ритм связан с каким-либо инструментально-танцевальным жанром, определяющим заранее ритмическую формулу. Здесь мы с полным основанием можем говорить о встречном музыкальном ритме.

Строго говоря, многие танцевальные ритмы в своем первоначальном виде не принадлежат исключительно к инструментальной музыке. Народный первоисточник

танца почти всегда является вокально-инструментальным. Русские плясовые песни, польские песни в ритме мазурки, чешские в ритме польки, немецкие в ритме лендлера — все это может быть подтверждено множеством примеров. В рамках своей собственной национальной культуры танцевальный ритм песни — вполне органичен, зачастую тесно связан с типическими формами стиха и «встречным» он становится лишь при перенесении на другую национальную почву, в сочетании с иноязычным текстом, основанном на иных, своих законах версификации и, в частности, ритмики.

Существует, впрочем, ритм, связываемый в нашем современном восприятии с инструментальной музыкой, но в той же мере принадлежащий и песенной культуре, и притом не одной какой-нибудь страны, а едва ли не всех без исключения. Это ритм марша. Истоки песен маршей, всегда четко ритмованных, уходят в глубокую древность. Собственно говоря, отсюда и ведет свое начало понятие вообще метрики, в стихе и музыке. Сам термин «стопа», скалькированный с латинского «*pes*», греческие термины «арсис» и «тесис» (слабая и сильная доли), первоначально обозначавшие подъем и опускание ноги, — свидетельствуют о связи метрики с движением, шагом.

Барельефы, фрески и живопись на греческих вазах сохранили для нас изображения ритуальных процессий, включающих в себя певцов и музыкантов, отбивающих такт. И, наконец, среди немногих дошедших до нашего времени фрагментов греческой музыки мы находим четко ритмованный, совершенно «маршевый», гимн Меломеда⁴⁰:



Большая метрическая организованность хоров греческой трагедии (по сравнению с диалогами), видимо, тоже связана с тем, что они исполнялись в движении, на ходу. Это, опять-таки, нашло отражение в терминологии: вступительный хор именовался «народос» (выход),

⁴⁰ Пример заимствован из кн.: Грубер Р. История музыкальной культуры. М.-Л., 1941, т. 1, ч. 1, с. 285.

слово «строфа» в буквальном переводе значит «поворот» (то есть перемена направления движения хора), «антистрофа» — поворот назад.

Гимны, исполнявшиеся во время процессий, имели большое значение для метризации средневековых католических песнопений и тонизации их стиха. Достаточно сравнить прозу григорианского хорала с ритмованным и рифмованным стихом многих секвенций (хотя бы знаменитой *Dies irae*), чтобы уяснить себе роль самого движения процессии для формирования этого четкого хороя. Одним из первых образцов такой секвенции-«марша» исследователи считают «*Rex sanctorum*»⁴¹.

Гимны Реформации, и особенно гуситские гимны, объединяющие в себе черты культовой и военной песни, продолжают эту традицию, одну из самых прочных в музыке быта.

Она достигает высшего расцвета в музыке французской революции, когда, по меткому определению Асафьева, «марш... не только был жанром военной музыки, но и стальной поступью выступивших масс, то есть ритмом, обобществляющим смысл движений человека»⁴².

Этот краткий исторический экскурс приведен нами лишь с целью показать органичность «ритмов шествия» в вокальной музыке и древность этой традиции. К немногим примерам, приведенным выше, можно добавить и русские хороводные песни, и старые солдатские, и многое другое.

Как «ложится» поэтический текст на «ритм шествия»? Трудность здесь заключается не в том, чтобы согласовать разнообразную ритмику стиха с двухдольностью музыки (и трехдольные поэтические размеры превосходно ложатся на марш, — вспомним, например, «Вы жертвою пали»), а в том, чтобы преодолеть механическую равномерность акцентов, повторность тради-

ционных формул (типа  и т. п.),

создать живую, ритмически богатую мелодию.

⁴¹ См. об этом в кн.: Reese Gustav. *Music in the Middle Ages*. N. Y., 1940, p. 185.

⁴² Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). *Музыкальная форма как процесс*, кн. 1 и 2. Л., 1963, с. 279.

В мелодии «Марсельезы» нет механических повторений одной определенной формулы, при ясной маршевости в ней отражен и живой ритм речи (подчеркнем, что ритм марша имеет здесь то самое «обобществляющее» значение, о котором писал Асафьев):

19 *Tempo de Marche animee*

Al - lons, En - fants de la Pa - tri - el Le jour de gloire est ar - ri - vé. *cresc.* Con - tre nous de la ty - ran - ni - e *f* L' E - ten - dant sang - lant est le - vé. *ff* L' E - ten - dant sang - lant est le - vé. *p cresc.* En - ten - dez vous dans les cam - pa - gnes, *f* Mu - gir ces fé - ro - ces sol - dats? *p* Ils vien - nent jus - que dans vos bras, *cresc.* E - gor - ger vos fils, vos com - pa - gnes! *ff* Aux ar - mes, Ci - toy - ens! *p* For - mez - vos ba - tail - lons! Mar - chez, *f* mar - chez, *ff* Qu'un sang im - pur, A - breu - ve nos sil - lons.

Маршевость яснее всего в первой, мажорной части куплета, здесь мы находим и повторение фраз (буквальное или варьированное). Но во второй, минорной части ритмика приобретает декламационный характер, такие фразы могли бы встретиться и в оперном речитативе, и в декламационном романсе.

Здесь яснее всего ощутим характер поэтического текста, в общем, довольно традиционного по форме и спокойного по ритму. Тем удивительнее «воспламенение» этого ритма в соединении с музыкой!

Оно ярче всего — в припеве. Возглас «Aux armes, citoyens!» («К оружию, граждане!») резко меняет ритм стиха, подчеркивая речевые акценты. (Как известно, во французском силлабическом стихосложении они не имеют ритмически организующего значения). Здесь же речевые акценты в сочетании с музыкой определяют выразительность припева, так же как выразительность всей песни в значительной мере определяется ярким зачином — устремленной вперед «крылатой» первой фразой: «Allons, enfants de la Patrie!»

Интонациям призыва в припеве соответствуют «ритмы призыва», ямбический тип которых подчеркнут резким удлинением акцентного слога.

Неповторимость «Марсельезы» заключается таким образом не в согласованности поэтического и музыкального ритма, а в их противоречивом единстве. Музыка «взрывает», воспаляет относительно спокойный ритм стиха и, конечно, главенствует. Но и поэтический ритм, временно одержав победу (во второй, минорной части) индивидуализирует песню, внося в нее черты вокальной декламационности, не типичные для маршевой, массовой песни.

Ритмическая энергия «Марсельезы» заключена в самой мелодии; и это тоже ставит песню на особое место. В большинстве песен-маршей активность ритма подчеркивается сопровождением, сама же мелодия не обладает ею в такой степени.

Как известно, гениальная песня Руже де Лилия имела много «потомков», но ни одно из этих вторичных произведений не поднимается до художественного уровня первоисточника. «Интернационал», «русская Марсельеза» («Отречемся от старого мира»), шумановская песня «Два гренадера», обладая многими достоинствами,

все же гораздо более однообразны ритмически, подчинены заранее данной маршевой формуле.

Как уже упоминалось выше, танцевальные ритмы, возникшие в определенных национальных условиях, при их распространении вширь, при сочетании с иноязычной поэтической речью являются в большей мере «встречными» ритмами, чем ритм марша.

Чтобы такой «встречный» ритм органично слился с ритмом поэтическим, в каждом отдельном случае должна быть найдена достаточно обобщенная и выразительная модификация традиционной ритмической формулы. Наибольшие возможности в этом направлении предоставляет композитору вальс, благодаря множеству допустимых ритмических вариантов трехдольности, в отличие, например, от болеро или мазурки, в гораздо большей степени регламентирующих ритмическую свободу композитора. В самом танце есть «певучесть»: легкость, плавность кружения. Асафьев отметил однажды, что вальс допускает «плавную певучесть и неразрывность мелодии хотя бы на шестнадцать и больше тактов»⁴³. Не случайно он завоевал в вокальной музыке, пожалуй, не меньшие права гражданства, чем в инструментальной. История русской бытовой песни, от сборников Трутовского до песен Б. А. Мокроусова, М. И. Блантера, В. П. Соловьева-Седого дает тому огромное количество примеров.

Самые разные поэтические размеры легко ложатся на эту универсальную ритмическую формулу, то путем равномерного или с небольшими ритмическими вариантами распределения слогов текста по долям такта (трехдольные поэтические размеры), то путем удлинения акцентного слога (двухдольные размеры и пятисложник). Число приводимых ниже примеров легко может быть увеличено в десятки раз.

Если заняться статистическими подсчетами, то неизбежен вывод, что в текстах русских вокальных вальсов трехдольные поэтические размеры решительно преобладают. И это естественно, так как они проще всего ложатся на трехдольную же метрику вальса. При этом мы находим немало случаев простого скандирования текста, изложения мелодии равными длительностями. Такие разные произведения, как романс Варламова «На

⁴³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, с. 280.

заре ты ее не буди» (см. пример 3а), романсы Чайковского «Растворил я окно» и «В эту лунную ночь», оказываются весьма родственными по принципу музыкальной интерпретации анапеста:

20а) **Allegro**



Чайковский. «Растворил я окно»

б) **Andante con moto**
a piena voce



Чайковский. «В эту лунную ночь»

Тот же принцип мы находим во многих советских лирических песнях (причем в упрощенном виде). Вспомним опять «Одинокую гармонию» Б. А. Мокроусова, «Землянку» К. Я. Листова и многое другое. Удивляться этому не приходится, так как особая мерность и ритмическая выровненность трехдольных поэтических размеров, почти не допускающая каких-либо отклонений, сама наталкивает на такое типизированное музыкальное решение.

Но вот перед нами решение парадоксальное: романс Глинки «Пью за здравие Мери», тоже написанный в форме вальса, и тоже на стихи трехдольного размера (анапест).

Парадоксальность содержится уже в метрике самого стихотворения. В трехдольных размерах довольно редко встречаются пропуски ударения (пиррихии) и еще реже — неметрические ударения. А в данном случае Пушкин не только применяет неметрические ударения на первом слоге, но и проводит этот принцип систематически, создавая, по существу, новый тип стопы, новый размер. Приводим первую строфу стихотворения:

Пью за здравие Мери,
Милой Мери моей.
Тихо запер я двери
И один, без гостей,
Пью за здравие Мери.

У Пушкина только в четвертой строке соблюдена схема анапеста. В остальных же анапест заменен сложной стопой: хорей — дактиль.

Это не «ритмическая аномалия», не ритмическая свобода, которую мы могли наблюдать в песне Варламова на слова Цыганова («Красный сарафан»). Это осознанное применение новой для русского стихосложения ритмической формулы, охватывающей целую строку, что позволяет считать ритм стиха логаздическим⁴⁴.

Чуткий поэтический слух Глинки уловил эту необычность ритма, и он ее подчеркнул, начав первую фразу с акцента:



В дальнейшем, правда, Глинка снимает акценты и дает «правильный» анапестический ритм, но в последней, завершающей фразе опять подчеркивает первый слог строки: «Пью за здравие Мери».

Во второй строфе нет столь резких акцентов, но нет и сглаживания их. Все речевые акценты точно соблюдены в музыке. И при этом музыка Глинки вовсе не находится в рабском подчинении у поэзии. Очень точно ощущается ее музыкально-жанровая природа, музыкальный образ самостоятелен и ярок, хотя, несомненно, рожден поэтическим образом и, как мы видели, даже и поэтическим ритмом.

И еще одно произведение Глинки часто приводится в качестве примера парадоксальной трактовки поэтического ритма — это романс «В крови горит огонь желанья». Дело заключается в том, что первый, неударный, слог ямба Глинка помещает на сильную долю такта, отчего могло бы возникнуть добавочное, неграмматическое ударение. Но это впечатление может создаться только при «глазном» анализе музыки. Анализируя эту мелодию слухом, легко уяснить себе, что Глинка подчеркивает основное ударение всей стихотворной строки и неотяжеляет, а, наоборот, облегчает первую стопу четырехстопного ямба:

В крови горит огонь желанья...

⁴⁴ Более подробно о логаздическом ритме см. на стр. 95.

Но, конечно, романс этот по своему ритмическому решению не может сравниться с романсом «Мери». Как известно, он был сначала написан на другой текст (тоже в размере четырехстопного ямба), а потом Глинка «подложил» пушкинский текст. Таким образом, перед нами подтекстовка готовой музыки (случай, не редкий в творчестве Глинки!), но подтекстовка, сделанная чутко и мастерски.

Жанр вальса мог так легко «натурализоваться» в различных национальных культурах, потому что в самом первоисточнике национальная характерность выявлена слабо. В вальсе нет какой-либо обязательной ритмической формулы, трехдольность, плавность, умеренно быстрый темп — это слишком общие признаки. Вот почему в каждой стране вальс принимал свой, особый оттенок, обусловленный типом мелодии, лада, но не ритма.

Иначе обстоит дело с болеро и мазуркой, основанными на вполне определенных ритмических формулах, вызывающих вполне конкретные национальные ассоциации. Ритм мазурки в русской музыке всегда воспринимается как «полонизм»; в русском романсе обращение к нему обычно обусловлено образами Польши, поэзией Мицкевича или какого-либо другого польского поэта. Ритм болеро ассоциируется с образами Испании ⁴⁵.

Большинство польских народных песен в ритме мазурки (а таких очень много) — образцы хорей, трех- или четырехстопного, например:

Kto tańcuje, a nie umie,
Tego Pan Bóg urożumie.

Такой размер легко ложится на ритм мазурки ⁴⁶. Правда, при этом не все ударения в равной мере реализуются в музыке, и хорей приближается к пеоноу третьему.

В песнях-мазурках из польского фольклора и бытовой музыки музыкальный ритм явно имеет ведущее зна-

⁴⁵ Впрочем, ритм болеро (или полонеза) зачастую приобретает более обобщенный смысл, становится атрибутом рыцарской героики. Подробнее об этом см. в кн.: Василья-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956, с. 38.

⁴⁶ Любопытно, что стихотворение Фета, посвященное Фридрику Шопену, написано в ритме мазурки (четырехстопный хорей):

Ты мелькнула, ты предстала,
Снова сердце задрожало...

чение, подчиняя себе ритм поэтический и даже сдвигая речевые акценты. В связи с этим нельзя не припомнить одно наблюдение Томашевского, отметившего, что в языках с фиксированным ударением обращается меньше внимания на правильность расположения ударений в стихе. Вот примеры народных мазурок, в которых нами отмечены смещения акцентов:

22a) Польская народная песня «Отчего печальны очи?»

Cze - goś ocz - ka za - pia - ka - na
dzie - wu - cho mo - ja, da - mo - ja?

б) Польская народная песня «Мой веночек»

Mój wia - necz - ku z bia - fej ró - ży po - służ że 'mie
do nie 'cie - li aż się zja - dą przy - ja - cie - li.

Русский стих не допускает столь вольного обращения с речевыми акцентами. Поэтому русский хоренческий стих, даже свободно трактованный, нелегко приспособляется к острому, капризному ритму мазурки, что мы видим в романсе-мазурке Чайковского на слова Л. А. Мея (из Адама Мицкевича):

23 Чайковский. «Али мать меня родила»

А - ли мать ме - ня ро - жа - ла на го - ре боль - sho - о

Гораздо естественнее соединяются с этим танцевальным ритмом русские трехдольные поэтические размеры, примером чего может служить особенно полюбившееся русским композиторам стихотворение Мицкевича «Moja pieszczotka» (в разных переводах, но всегда в размере четырехстопного амфибрахия). На примере романсов Глинки, Кюи, Чайковского можно заключить, что русские вокальные мазурки не отличаются слишком боль-

шой ритмической остротой и в этом отношении они ближе к куявяку, чем к мазуру.

Одним из самых совершенных образцов этого типа является уже упоминавшаяся мазурка Глинки «К ней» на те же слова Мицкевича в переводе С. Г. Голицына. В первой части ромansa преобладает повторность одной и той же ритмической формулы, очень близкой к традиционному ритму польских народных мазурок:



Во втором разделе первой части танцевальность ритма несколько сглаживается, мелодия становится прерывистой, взволнованной речью с чрезвычайно выразительными паузами:



Значительно реже используется в музыке ритм таких танцев как менуэт, гавот, сарабанда. В отличие от болеро, мазурки или тарантеллы, они не несут в себе явных признаков национального колорита, хотя каждый из них имеет вполне определенное национальное происхождение. Чаще они применяются как приметы старины, прошлого, что легко показать на примере двух совсем различных произведений: ромansa Даргомыжского «Мне минуло шестнадцать лет» и «Менуэта» Танеева.

В первом случае ритм старинного танца служит средством для создания вокальной пасторали. Во втором — для создания драматичнейшей картины столкновения двух миров: мира аристократических «галантных празднеств» и мира готового восстать народа. Можно прямо говорить о драматургии ритмов, настолько резко противопоставление ритма менуэта с его умильным «замиранием» и острого, возбужденного ритма революционной песни *Ça ira*. Но как бы ни отличались друг от друга два названных ромansa, ритм менуэта использован в них в одной и той же функции: как примета времени.

Рассмотренные выше примеры дают основание заключить, что обращение к танцевальному ритму в песне (и отчасти и в романсе) почти всегда ведет к решительному перевесу музыкального начала. Поэтическое слово превращается в простое средство вокализации мелодии (или, как в «Менуэте» Танеева, в своего рода «поющуюся программу»). Лишь в немногих шедеврах, подобных романсу Глинки «К ней», достигнуто гибкое, изменчивое, но нерасторжимое двуединство.

Все, что говорилось выше о ритме и его закономерностях, не выходило за пределы простых по структуре песенных и песенно-танцевальных форм⁴⁷. И они, как мы видели, содержат очень большое разнообразие приемов музыкальной ритмизации текста, хотя декламационный принцип в этом либо не участвует вовсе, либо участвует как своего рода «закулисный» фактор.

⁴⁷ Такие произведения, как романсы Глинки «Мери» и «К ней», не являются песнями по своей структуре, выходящей за пределы строфичности. Но черты, присущие песне как жанру, и, в первую очередь, обобщающий тип связи музыки и слова, в них проявляются весьма четко.

Глава вторая

РИТМ И ДЕКЛАМАЦИОННОСТЬ

Слова «декламационность», «декламационный стиль», «музыкальная декламация» применяются по отношению к вокальной музыке в разных значениях. Иногда под музыкальной декламацией понимают только речитативную манеру интонирования, иногда вообще любое музыкальное воплощение словесного текста. Так определяется, например, этот термин (с уточнением: «в самом широком смысле») в «Кратком энциклопедическом музыкальном словаре»⁴⁸. Второе определение представляется даже не «самым широким», а «слишком широким», поскольку вряд ли можно считать музыкальной декламацией интонирование текста в колоратурной арии или в полифоническом произведении.

В самой общей форме декламационность вокальной музыки можно определить как выразительное музыкальное интонирование текста. Самое слово «декламация» первоначально и обозначало искусство произнесения слова, будь то ораторская речь, стихи или речь актера на сцене.

Декламационность, предполагающая всегда ту или иную степень подчинения музыки слову, может принимать различные формы. Композитор может идти путем ограничения мелодии, сведения ее к равномерному скандированию текста на одном звуке или, наоборот, путем возможно более точного отражения в музыке интонаций и ритма речи.

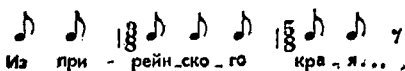
⁴⁸ Краткий энциклопедический музыкальный словарь. М., 1966, с. 47.

Примеры первого способа подчинения музыки слову довольно многочисленны. Их можно найти в народном творчестве, в тех жанрах, где особенно важна семантическая сторона слова. Не случайно Асафьев, демонстрируя «первую фазу музыкальной интонации», интонацию, еще всецело зависящую от слова, приводит примеры ритмического скандирования на одном звуке из народных прибауток, поговорок, кличей, заклинаний, причитаний (то есть из жанров, где главный интерес заключен в словах, а не в напеве) или из отражений этих жанров в профессиональном искусстве⁴⁹.

Много примеров такого рода содержит и культовая музыка различных народов. Большое место в ней занимает псалмодическое речитирование, где лишь в мелодических каденциях музыка заявляет о своих правах. В хрестоматии Н. Д. Успенского приводится ряд образцов речитирования культового текста (см., например, №№ 1, 7, 20 и другие)⁵⁰.

Но аналогичное ритмоинтонационное решение мы можем встретить в музыке вовсе не прикладного значения. Ритмическое самоограничение продемонстрировал Бетховен в одной из гениальнейших своих тем: в главной теме финала Девятой симфонии (особенно в первой ее половине). В балладе «Ночной смотр» Глинка широко применяет принцип равномерного скандирования, сжимая при этом мелодию в узком диапазоне и лишь немногие слова подчеркивая интонационно и ритмически.

И, наконец, пример из Четырнадцатой симфонии Д. Д. Шостаковича — в «Балладе о Лорелес» многие строки скандируются говорком:



Но это не мешает им быть выразительными, и именно ритмически выразительными. Поэтому ритм цитиро-

⁴⁹ Асафьев Б. Речевая интонация. М.—Л., 1965, с. 18, 28—31.

⁵⁰ Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1968.

ванных строк смог стать лейтритмом оркестровой интерлюдии.

Большую мелодическую и ритмическую гибкость мы находим в произведениях, сочетающих движение в равномерных длительностях с распеванием опорных долей. Такая манера типична, например, для романсов, написанных на стихи в античных метрах. Они немногочисленны, но весьма характерны.

В русской поэзии первой половины XIX века стихотворения в античном духе занимают довольно видное место. При этом античный колорит зачастую создается именно метром. «Метр семантически окрашен, — пишет советский исследователь, — если он воспринимается как черта какой-то эпохи, какой-то специфической литературы. И здесь важно не столько точное совпадение метра, сколько именно его отнесенность к определенной литературе. Такой смысл имеет гекзаметр у Дельвига»⁵¹.

Русские композиторы нашли очень естественную манеру интонирования гекзаметра. Размер этот сам по себе напевен: равномерность ударений, плавная трехдольность, постоянное место цезур — все это определяет и распевную манеру музыкальной декламации. С другой стороны, протяженность стихотворной строки (шести-стопный дактиль) затрудняет применение распевания в точном смысле слова, то есть вокализации на отдельных слогах. Поэтому распеваются лишь слоги, отмечающие конец стиха или полустихия, остальные скандируются в трехдольном размере $\frac{6}{8}$ или $\frac{9}{8}$.

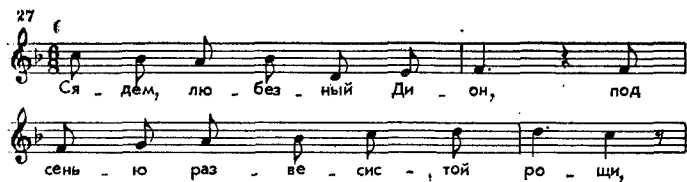
Значение образца для такого типа интонирования получил романс Глинки «Только узнал я тебя» на слова Дельвига:



По такому же канону написан романс «Куплеты к Диону» М. Л. Яковлева, современника Глинки, лицей-

⁵¹ Виноградов И. О творчестве Дельвига. — В кн.: Дельвиг А. А. Полное собрание стихотворений. Л., 1934, с. 24.

ского товарища Пушкина и Дельвига, на слова которого и написан этот романс:



Сравним эти два романса с широкоизвестным романсом Даргомыжского «Юноша и дева» на слова Пушкина — манера музыкальной декламации совершенно та же!

И наконец, романс Кюи на слова Пушкина «Царско-сельская статуя», написанный много позже, в сущности, лишь варьирует те же ритмоформулы. Отличие — в замедленном произнесении начальных слогов:



Более сложный и богатый возможностями путь — отражение в музыке интонаций и ритма речи. Если интонационной стороне декламационных произведений исследователи уделяют большое внимание, то ритмика обычно остается в тени. Поэтому выделение «крупным планом» проблемы, сформулированной в заголовке настоящей главы, может хотя бы отчасти выровнять положение. Однако полностью абстрагировать ритмику от интонационной стороны музыки, видимо, невозможно, да и не нужно.

Декламационность в вокальной музыке почти всегда связана с воздействием оперы и вообще театра. Напомним, что и самое понятие речитатива возникло в связи с рождением оперного жанра, поставившего перед композиторами задачу передать чувства уже не «человека вообще», а конкретной личности⁵². А эта задача есте-

⁵² То обстоятельство, что оперная музыка очень скоро пошла по пути музыкального обобщения, не противоречит высказанному

ственное всего решалась переводом речевых интонаций на «речь в точных интервалах». Ибо речевая интонация есть не только тончайшее отражение душевной настроенности человека в данный момент, но своего рода отражение всего его внутреннего облика, «интонационный портрет».

Несколько характерных интонаций могут много раскрыть внимательному слуху, и примечательно, что уже первые слушатели отмечали в речитативном пении именно эту его способность. Так, французский музыкант XVII века, посетивший римскую «ораторию Сан-Марчелло» и впервые познакомившийся там с произведениями в речитативном стиле, сообщал, что «каждый певец изображает то или другое лицо и совершенным образом передает речи этого лица»⁵³.

Проблемы оперной декламации не входят в сферу данного исследования, но их все же приходится затрагивать, поскольку опера оказывала влияние на все жанры вокальной музыки. Оказывала она влияние и на музыку камерную, особенно в период становления этого жанра в различных национальных культурах.

Кристаллизации декламационного принципа в вокальной музыке сопутствовала работа теоретической мысли в данном направлении. Некоторые высказывания теоретиков флорентийской «камераты» имеют прямое отношение к нашей теме. Таково прежде всего предисловие Джулио Каччини к сборнику его арий и канцонетт, гордо озаглавленному «Новая музыка» (1600). В нем автор рассказывал об «ученых собеседованиях» кружка следующее:

«...Эти ученейшие дворяне самыми блестящими доводами часто убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не дает расслышать слов, уничтожает мысль и портит стих, то растягивая, то сокращая слоги, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваленную Платоном и другими философами, которые утверждают, что музыка — не что иное, как

здесь положению. Если сравнить, например, тематизм оперной музыки XVII века с тематизмом музыки полифонической, станет ясной большая конкретность первого.

⁵³ Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия, вып. 2. М., 1936, с. 40.

слово, затем ритм и, наконец, уже звук, а вовсе не наоборот. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердца слушателей и производила там те поразительные эффекты, которыми восторгаются (древние) писатели и на которые не способна наша современная музыка, с помощью своего контрапункта...»⁵⁴.

«Слово — ритм — звук». В этой формуле Каччини ритм оказывается как бы связующим звеном между словом и звуком. И это не случайно, ибо звуковысотная сторона речи хотя и отражалась в музыке, но это еще не было осознано и теоретически обосновано.

Если мы обратимся к ритмике первых опытов в речитативном стиле, то сможем подметить некоторые характерные закономерности. Чтобы не вторгаться в область оперы, выберем пример из камерной музыки: одну из кантат Доменико Габриэли, помещенную в цитированной «Музыкально-исторической хрестоматии». Она состоит из повествовательного речитатива, рассказывающего о несчастной любви пастушка Тирсиса, а затем из двух небольших арий, медленной и быстрой, разделенных также речитативом. Завершается кантата речитативом-ариозо, и вся она, кроме вступительного речитатива, излагается от первого лица, как бы от имени Тирсиса.

Кристаллизация двух типов интонирования поэтического слова — речитативного и ариозного — заметнее всего в ритмике вокальной партии: размеренной и упорядоченной в ариозных моментах и свободной в речитативах. Однако упорядоченность ритма в ариях лишь в самых общих чертах связана с ритмом стиха, отдельные фразы которого повторяются, а некоторые слова широко вокализируются (вокализы эти носят иллюстративный характер, они появляются на таких, например, словах как «*mo-gorando*» — лепеча, или «*re-pe*» — жалоба). Иное дело речитатив, где повторения слов отсутствуют и ритмическая структура музыкальной фразы определяется ритмом речи.

Здесь мы подошли к очень важному вопросу. Ритм поэтической речи всегда находится в определенном соотношении с ее синтаксисом. Далеко не всегда ритмическое деление совпадает с синтаксическим, далеко не

⁵⁴ Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия, с. 20.

всегда, например, поэтическая строфа равнозначна законченной мысли — предложению, а части строфы — частям предложения. В сущности, точно совпадают они либо в песенных поэтических произведениях, либо в произведениях, так или иначе связанных с песенностью («Зимняя дорога», «Зимний вечер» Пушкина — вот два выразительных примера.)

Кроме того, не все речевые ударения (словесные, фразовые) имеют равное значение: они подчинены мерности стиха, некоторые подчеркнуты, некоторые сглажены.

Стремясь передать временные соотношения звучащей речи, композитор может обращать преимущественное внимание либо на синтаксическое, либо на ритмическое ее членение, либо, наконец, искать способ передать в музыке и то, и другое. В первом из этих случаев стих читается почти так же, как и проза, и именно этот принцип и лег в основу ранних образцов речитатива.

Текст кантаты Габриэли написан стихом довольно свободным по ритму, но с ясными рифмами, подчеркивающими деление на строки:

Si, si, morro; ma almen conceda amore
Per mostrar che d'Irène
Amante cadde un misero pastore
Che al suon delle mie pene,
Pianga, cada, sospiri, e formi l'eco
Il fiume, il tronco, il venticello speco.

А композитор, как видно из приведенного примера, исходит чаще из смыслового, синтаксического деления, сливая строки, например, первую и вторую, четвертую и начало пятой в цитированном отрывке (поскольку пятая синтаксически продолжает четвертую), или делая цезуру в середине строки. Рифмы совсем не подчеркнуты в музыке, и слушатель их почти не воспринимает. Словом, все внимание сосредоточено на синтаксической ясности речи. Повторений слов мы здесь не встретим, за исключением последней фразы (кстати, она является исключением еще и потому, что одно слово — «ветерок» — там вокализируется⁵⁵):

⁵⁵ Заметим, что повторения слов в речитативах вызваны обычно совсем иными причинами, чем «заполняющие музыкальную конструкцию» повторения слов в арии. Повторяются, обычно, слова наиболее эмоционально окрашенные.

Si, sì, mor-ro; ma al _ men con - ce - da a - mo - re per mos -

- trar che di - re - ne a - man - te cad - de un mi - se - ro pas -

- to - re che al suon delle mie pe - ne, pian - ga, ca - da, so -

- spi - ri e for - mi l'a - co, Il fiu - me, il tron - co il ven - ti -

- cel - lo spe - co

Именно расчленение мелодий согласно синтаксису речи было принципом, резко отличавшим «новую музыку» не только от контрапунктических, но и от песенных произведений, где альтернатива — ритм или синтаксис? — вообще не возникала благодаря уже отмеченному совпадению тех и других граней.

Ясность речи, ясность выражения мысли авторы нового рода пения считали первейшим достоинством музыки. Каччини говорит об этом весьма пространно в своем предисловии.

Найденный на грани XVI и XVII веков принцип надолго становится одной из характерных примет речитативного стиля в опере и в камерной музыке. Приведем несколько примеров, относящихся к разным периодам и разным национальным школам:

30а) [Темп весьма умеренный] Даргомыжский. «Старый капрал»

Груб - ка со мной... про - во - ди - те
в от - пуск пос - лед - ний ме - ня!

б) [Allegretto] Кюи. «Сожженное письмо»

Как дол - го мед - лил я, как дол - го не - хо -
те - ла ру - ка пре - дать ог - ню все ра - дос - ти мо - и!

в) [Nicht schleppend] Лист. «Лорелея»

Ich weiss nicht, was soll's be - deu - ten, dass ich so
trau - rig, so trau - rig bin;

Во всех этих примерах мы встречаемся с расчленением мелодии в соответствии с синтаксисом речи, а не с ее стихотворным, ритмическим членением. Везде ясно ощутимо влияние оперного речитативного стиля, мотивированное, видимо, большей, чем это обычно бывает в лирических стихотворениях, персонификацией «лирического героя», оттенками драматического монолога в самом стихотворении.

Но членение мелодии на фразы — лишь одна сторона. Важно проанализировать и то, как соотносится ритмическая структура этих фраз с ритмикой речи. И этот анализ также убеждает нас, что в речитативной декламации нет больших различий между произнесением стиха и прозы.

Размер стиха не влияет заметно на ритмическую организацию музыкальной фразы, преобладают равномерные длительности, ритмически выделяются обычно завершающая фразу интонация и какие-либо важные по смыслу слова. И еще — восклицания, подчеркнутые, разумеется, прежде всего интонационно.

Все отмеченные выше особенности наиболее характерны для оперных речитативов, поскольку и в тексте их специфика стихотворной речи обычно не слишком ярко выявлена. Такую музыкальную декламацию мы будем называть декламацией прозаического типа или короче — прозаической.

Для камерной вокальной музыки характернее музыкальная декламация поэтического типа, то есть декламация, подчеркивающая не столько синтаксическое, сколько ритмическое членение речи, живой, индивидуализированный поэтический ритм. Такое музыкальное интонирование стиха отличает декламацию поэтического типа и от прозаической декламации, и от скандирования, и от распевания.

Однако примеры поэтической декламации мы тоже можем найти в ранних образцах оперы, поскольку принцип выразительного и музыкально осмысленного произнесения текста вовсе не был привилегией только речитатива. Он проявлялся и в ариозных моментах, но в иной, специфической форме. Хорошим примером может служить один из самых ранних, и притом высокохудожественных, образцов ариозного пения — «Жалоба Ариадны» К. Монтеверди:



Можно было бы многое сказать о выразительности интонации этого маленького шедевра. Но связана ли эта выразительность с манерой ритмизации текста, и в какой мере? Для этого сначала обратимся к тексту:

Lasciate mi morire!
 E che volete
 Che mi conforte.
 In così dura sorte,
 In così gran martire.
 Lasciate mi morire!

По сравнению с текстом речитатива из канцонны Габриэли, цитированным выше, он отличается гораздо большей структурной четкостью. Метр стиха, несмотря на его переменность (двух- и трехстопный ямб), воспринимается очень ясно благодаря краткости строк и звучности рифм. Повторение начальной строки создает завершенную, «кольцевую» композицию.

В еще большей степени отличия сказываются в музыкальном ритме. Дело не только в распевности, в употреблении более крупных длительностей. Самое главное отличие — это совпадение музыкальных граней с ритмическими гранями стиха, с делением его на строки. И хотя ритмический «икт», как и в речитативе, приходится на конец фразы, он в данном случае отмечает собой рифму, а не какой-либо знак препинания. Стихи интонированы музыкально именно как стихи. В то же вре-

мя это не песенное, а декламационное интонирование, поскольку здесь нет присущей песням мелодической и ритмической повторности (за исключением обрамляющей фразы, кстати, наиболее близкой к речевым интонациям). В сущности, в этом раннем произведении уже заложены те принципы, которые надолго станут основными для музыкальной декламации поэтического типа.

Эта манера декламации особенно характерна для жанра романса, тяготеющего к синтезу музыки и слова как в целом, так и в частностях. Принцип этот естественнее всего проанализировать на произведениях, в основе которых — самые высокие образцы русской поэтической лирики. При этом мы должны исключить стихотворения песенного склада и лирические стихотворения, тяготеющие к песенности.

Исключим также произведения, являющие собой пример преобладания «встречного» ритма, то есть ритма марша, танца, баркаролы и т. п., а также произведения, близкие к оперно-драматической манере, так как в них, большей частью, мы сталкиваемся с прозаической декламацией.

Остается большая область романсов, очень разных по эмоциональной окраске — от патетического дифирамба до траурной элегии, — но близких по музыкальной трактовке ритмики стиха. Назовем наиболее яркие, чтобы очертить границы исследуемого материала: «Я помню чудное мгновенье», «Не искушай меня без нужды» и «Сомнение» Глинки, «Я вас любил» и «Мне грустно» Даргомыжского, «Октава» и «О чем в тиши почей» Римского-Корсакова, «Для берегов отчизны дальней» Бородина.

Большинство названных романсов написано на стихи в размере четырех- или пятистопного ямба (исключение представляет лишь «Сомнение»).

И это не случайно. Четырехстопный ямб, начиная с творчества Пушкина и «плеяды», надолго стал едва ли не самым любимым размером русских поэтов. Богатство ритмических вариантов позволяет передать в нем живость и свободу разговорной речи при ясном слуховом ощущении мерности речи поэтической. Этот размер может быть не менее легким, плавным, чем трехдольные размеры, а порой — тяжелым, почти переходящим в

спондеев. Достаточно сравнить ритмический узор двух строк одного и того же стихотворения Пушкина: легкой, воздушной:

Как мимолетное виденье...

и тяжелой, суровой:

Шли годы. Бурь порыв мятежный...

Строки, где соблюдены все четыре стопных ударения, представляют собой скорее исключение, чем правило. Обычно какая-либо одна из стоп (а то и две) облегчены: это-то и придает четырехстопному ямбу такую непринужденность, разговорность. А с другой стороны, пропуски ударений не зафиксированы, непостоянны, и, скажем, отсутствие ударения в первой стопе какой-либо строки совсем не значит, что в первой стопе следующей строки оно опять будет отсутствовать.

Это обстоятельство способствует ясному ощущению размера стиха, так как расположение стопных ударений не меняется. Слух все время ощущает четыре стопных ударения — реальные или подразумеваемые.

При всем разнообразии русского четырехстопного ямба, в нем явно преобладают две ритмические формулы: с пропуском ударения на первой стопе или же на третьей.

И композиторы очень точно уловили эту особенность русского четырехстопного ямба, причем мы можем это наблюдать уже в очень ранних отражениях русской поэзии в музыке. В соответствии со строением двух типических разновидностей строк четырехстопного ямба, в русском романсе кристаллизуются две характерные ритмические формулы, которые можно проиллюстрировать начальными фразами известнейших романсов Глинки:



В лирике Глинки и его современников эти две формулы постоянно встречаются в романсах элегического типа, с характерной для них напевной декламационностью, проявляющейся и в интонационной стороне ме-

лодии. Она большей частью развивается в среднем регистре, без ярко выраженных кульминаций, часто включает в себя повторения одного звука. Известная выравненность, мерность ритмики, основанной на приведенных выше формулах способствует общему впечатлению сдержанности, самоуглубленности...

Из тех двух тенденций, которые отмечались нами выше в ритмике четырехстопного ямба: «разговорности» и мерности — композиторы явно отдают предпочтение второй. Но вместе с тем они не скандируют ямб, не подчеркивают все четыре его метрических ударения, а выбирают наиболее типические варианты ритма, что свидетельствует о высокой поэтической культуре, о верном поэтическом слухе. У Глинки это неудивительно, но это типично не только для Глинки, а для многих музыкантов его времени.

Приведем ряд примеров такой музыкальной декламации:

32а) Н. А. Титов. «К Морфею»

Мор - фей до ут - ра дай от - ра - ду мо -
- ей му - чи - тель - ной люб - ви

б) Н. С. Титов. «Я помню чудное мгновенье»

Я пом - ню чуд - но е мгно -
- вень - е: пе - ре - до мной я - ви - лась ты.

в) Н. С. Титов. «Фонтану Бахчисарайского дворца»

Фон - тан люб - ви, фон - тан жи -
- вой! При - нес я в дар те - бе две ро - зы.

На примере романса Н. С. Титова «Фонтану Бахчисарайского дворца» видно, что музыкально-ритмические формулы не во всех деталях совпадают с ритмом стиха (это отмечено в примере). Но в силу типичности формул, соответствия их наиболее распространенным ва-

риантам ямба — это несовпадение почти неощутимо на слух.

Композиторы передают не конкретный поэтический ритм (и, разумеется, не метрическую схему), а ритмическую основу, своего рода «ритмическую идею» стихотворения. Здесь мы сталкиваемся с явлением, которое советский исследователь удачно определяет как «опосредованное влияние слуховых ритмических представлений, сформировавшихся в речевой практике»⁵⁶. Если учесть распространенность четырехстопного ямба в русской поэзии, легко понять, что слуховые представления этого рода были весьма устойчивыми.

Но рожденная ими «ритмическая идея» лишь в редких случаях проводится с начала до конца произведения. В некоторых фразах музыкальный и поэтический ритм совпадают во всех деталях, в других наоборот, заметно расходятся благодаря выделению какого-либо слова чисто музыкальными средствами (вокализация его, фермата, повторение и т. п.).

Русский классический романс содержит примеры и абсолютного соответствия музыкального ритма поэтическому. Ярчайшим из них является романс А. П. Бородин «Для берегов отчизны дальней». При интонационной сдержанности, даже скованности мелодии, так хорошо передающей суровую, затаенную скорбь, ритм приобретает особо важную выразительную роль. Так, именно ритм фортепианной партии определяет траурный характер произведения. Огромная выразительность присуща и ритму вокальной партии.

Дело здесь не только и не столько в совпадениях или несовпадениях речевых и музыкальных акцентов, хотя и эта сторона обнаруживает необыкновенную чуткость композитора. Из всех ритмических ударений пушкинского стиха только два на словах «неба» и «сияют» в стихах

Но там, увы, где неба своды
Сияют в блеске голубом,

— остались не реализованными в музыке.

Чуткость Бородина сказалась в том, например, что сходные по мелодическому рисунку фразы по-разному

⁵⁶ Назайкинский Е. В. Речевой опыт и музыкальное восприятие. — В кн.: «Эстетические очерки», вып. 2. М., 1967, с. 274.

ритмизованы в зависимости от поэтического ритма. А главное в том, что, вникая в индивидуальные особенности ритма пушкинского стиха, он разгадал тайну выразительного, живого его произнесения, и не только разгадал, но и усилил это средствами музыки. Не разбирая подробно шедевр русской вокальной лирики, обратим внимание читателя лишь на трактовку репризы, драматизм которой достигнут прежде всего ритмическими средствами.

Начиная со слов

Твоя краса, твои страданья

вокальная партия репризы как бы «раздвинута» по сравнению с аналогичными фразами первой части, цезуры между фразами увеличены, речь стала прерывистой, замедленной, слова произносятся как будто с трудом, через силу. Всего же замечательнее декламация последней фразы, интонируемой на одном звуке, но предельно выразительной. Даже если отвлечься от яркого динамического контраста (*a ripena voce* — *pianissimo*), от гармонических красок и сосредоточить внимание только на ритме, нельзя не удивляться мастерству Бородина.

Надо сказать, что последняя строка этой траурной элегии особо подчеркнута и в самом стихотворении Пушкина, и подчеркнута именно ритмически. Здесь, в отличие от предшествующих 2-х строк, соблюдены все четыре ударения, но одно из них смещено — вольность, не часто встречающаяся у Пушкина и вообще в поэзии той поры. Это — ударение третьей стопы, сдвинутое «влево» на один слог. Третья стопа строки:

Но жду его, он за тобой —

из ямбической стала хореической, что ясно из сравнения этого стиха с таким, например, «правильным» вариантом:

Но жду его, иду с тобой.

Благодаря слитности произнесения слов «за тобой», может быть, правильнее определить третью и четвертую стопу вместе, как одну — хорейамб.

Один из исследователей русского стихосложения отметил, что «слова, ударение которых попадает на неударное место, получают удвоенную значительность...»⁵⁷.

⁵⁷ Чудовский Вал. О ритме пушкинской «Русалки». — «Аполлон», 1914, № 1—2, с. 114.

В данном случае таким словом является местоимение «он». «Он» — это тот «поцелуй свидания», который был обещан когда-то и который исчез в «урне гробовой» вместе с красой и страданиями возлюбленной...

Этот анализ последней строки пушкинского стихотворения мы приводим для того, чтобы подчеркнуть неслучайность появления в стихе того или иного ритмического варианта, всегда имеющего цель подчеркнуть какую-либо грань образа, какой-либо оттенок мысли. По крайней мере, у больших поэтов дело обстоит именно так, хотя в истории поэзии мы найдем немало случаев и самодовлеющей игры ритмом, и просто ритмической неряшливости кое-как сколоченных строк.

Услышал ли композитор «ломку» размера в этой строке и понял ли ее значение? Чтобы ответить на этот вопрос, достаточно процитировать заключение романса, где этот необычный ритмический вариант не только точнейшим образом отражен, но и усилен:

33 Andantino con moto Бородин. «Для берегов отчизны дальной»

Но жду его: он за то бой!

Эта фраза не столько спета, сколько сказана, ритмически свободно и даже как бы независимо от мерно звучащего сопровождения: единственный раз ударение рифмующегося слова («тобой») не совпадает с сильной долей

такта, единственный раз парное соотношение длительностей (половина — четверть — восьмая — шестнадцатая) перебивается триолями. И если в самом стихе местоимение «он» получает удвоенную значительность», то в музыке это еще усилено тем, что слово это отделено паузами и подчеркнуто синкопой.

Отметим, что дело здесь не просто в «переводе» поэтического приема на язык музыки: композитор употребил иные приемы, но направил их к той же цели⁵⁸.

Романс Бородина — уникальное произведение по тонкости и детальности музыкального претворения самой специфики поэтической речи. Вообще же в музыкальных отражениях русского четырехстопного ямба преобладает, как уже говорилось выше, применение наиболее распространенных, типических формул.

В эпоху Глинки и Даргомыжского, то есть в эпоху расцвета самого четырехстопного ямба, традиция эта была живой и творческой. Но постепенно ветшает и стандартизируется самый размер, что было отмечено уже Пушкиным:

Четырехстопный ямб мне надоел,
Им пишет всякий.

Ветшает и стандартизируется и музыкальная его интерпретация. «Для берегов отчизны дальней» — это своего рода реминисценция пушкинской эпохи в 80-х годах, в эпоху не очень чуткую к поэзии...⁵⁹

Поэтому, говоря о продолжении и возрождении этой традиции в наше время (а тридцатые годы и были временем возрождения классических традиций в советском романсе), интереснее вспомнить примеры оживления четырехстопного ямба путем выхода за пределы установившихся, традиционных формул.

Трудно найти лучший пример, чем известный романс Ю. А. Шапорина «Закливание». В отношении ритмики он, на первый взгляд, кажется более простым, чем романсы, в которых использованы упомянутые выше традиционные ритмоформулы. Мелодия изложена равными

⁵⁸ Заметим, что и Римский-Корсаков в своем романсе на те же пушкинские слова (правда, не относящиеся к его творческим удачам) тоже особо подчеркнул последнюю строку стихотворения ремаркой «quasi recitativo».

⁵⁹ Это отмечено в статье А. С. Рабиновича «Романсы Бородина». — См. кн.: Русский романс. М.-Л., 1930, с. 113—114.

длительностями, и только последний акцентный слог стиха распет шире:



Мелодия средней, второй, строфы романса ритмически варьирована тоже путем распевания акцентных слогов (но уже не только в конце):



Вот, в сущности, и все ритмические приемы. Почему же эта мелодия производит впечатление такой свежести, такой слиянности со стихом? Именно благодаря упрощению ритма, которое, в сочетании с беспокойным сопровождением ⁶⁰, с довольно быстрым темпом и создает впечатление живой, взволнованной, торопливой речи. Все это переосмысливает стихи, которые можно было бы прочесть как траурную элегию (кстати, так и поступил Римский-Корсаков в своем романсе на те же слова Пушкина). Шапорин же услышал в стихотворении самую его сущность: живой и трепетный призыв любви.

К сказанному о четырехстопном ямбе следует добавить, что сейчас восприятие этого размера сильно изменилось по сравнению с эпохой его расцвета. Если тогда он был, как об этом уже говорилось, наиболее универсальным размером, то в настоящее время значение его сузилось и он стал восприниматься прежде всего как примета пушкинской эпохи или как примета вообще классического искусства.

В Четырнадцатой симфонии Шостаковича эффект просветления перед кодой достигнут в значительной мере тем, что после поэзии XX века — экспрессивной, острой как по всему своему образному строю, так и по

⁶⁰ В котором впечатление беспокойства достигнуто тоже средствами ритма.

ритму — зазвучали строгие и стройные ямбы стихотворения В. К. Кюхельбекера «Поэты». Это в большой мере определило и гимнически просветленный строй музыки, восславившей

Свободный, радостный и гордый,
И в счастья, и в несчастья твердый,
Союз любимцев вечных муз.

Но вернемся к музыкальному интонированию стиха путем обобщенных ритмоформул. Эта тенденция проявилась столь же явно в музыкальной трактовке стихотворений, написанных пяти- и шестистопным ямбом.

Эти размеры не получили столь широкого и всестороннего отражения в музыке, как четырехстопный ямб. Достаточно сказать, что среди множества стихотворений Пушкина, положенных на музыку, стихотворения, написанные пяти- и шестистопным ямбом составляют всего десятую часть (по данным, приведенным в справочнике «Русская поэзия в отечественной музыке»).

Объяснить это довольно легко. Пяти- и шестистопный ямб не обладает такой жанровой универсальностью, как ямб четырехстопный, пригодный для поэмы, романа в стихах, шутливых посланий, скорбных элегий... Сфера применения пяти- и шестистопного ямба — это преимущественно драматические произведения, послания, и область строгой, философской лирики. Даже тогда, когда названные размеры проникают в область «чистой лирики», это почти всегда совпадает с ясно ощутимым в ней элементом размышления. Один из выразительных примеров — стихотворение М. Ю. Лермонтова «Мне грустно».

Кроме того, эти размеры сами по себе гораздо единообразнее, им не свойственно такое богатство ритмических вариантов, как четырехстопному ямбу. И в том, и в другом размере мы почти всегда встречаем обязательную цезуру: в пятистопном ямбе на второй, в шестистопном — на третьей стопе. И это очень ограничивает число вариантов. Так, например, в довольно большом стихотворении Пушкина «Редет облаков летучая гряда», написанном шестистопным ямбом, лишь несколько строк выделены «облегчением» третьей стопы, что делает менее ощутимой цезуру:

Звезда печальная, вечерняя звезда...

Где стройны тополи в долинах вознеслись...

Когда на хижину сходила ночи тень,
И дева юная во тьме тебя искала...

Фиксированность цезуры, ритмическое единообразие как бы подсказывают особую манеру напевной музыкальной декламации, в которой роль обобщающих формул еще заметнее, чем в произведениях, созданных на основе четырехстопного ямба.

Примером такого рода декламационной манеры может служить романс Даргомыжского «Мне грустно», занимающий в лирике композитора такое же место, как романс «Я помню чудное мгновенье» в лирике Глинки.

В самом стихотворении оттенок рассуждения выражен очень ясно. Вначале дается «тезис»:

Мне грустно потому, что я тебя люблю...

Далее следует мотивировка его и, наконец, заключение, подводящее итог в афористической и несколько парадоксальной форме:

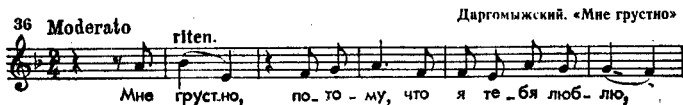
Мне грустно потому, что весело тебе.

Все стихи этого шестистопного ямба имеют цезуру на третьей стопе, исключением является только вторая строка, где из шести возможных ударений реализованы только четыре:

И знаю: молодость цветущую твою...—

и потому вся строка звучит слитно.

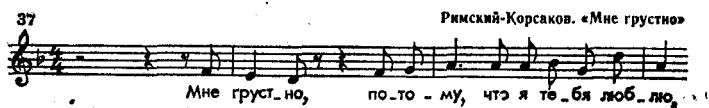
Даргомыжский очень точно придерживается ритмического расчленения стиха, которое в данном случае строго совпадает с расчленением логическим, синтаксическим. Лишь иногда композитор вводит дополнительные цезуры, подчеркивая наиболее важные в смысловом отношении слова (впрочем, это достигнуто прежде всего интонационными, а не ритмическими средствами). Так, в первой же фразе романса выделены «заглавные» слова («Мне грустно», — хотя соблюдена и цезура после слова «потому»):



В кульминационной фразе так же разделены, и этим подчеркнуты, наиболее важные, «пророческие» слова:

Слезами | и тоской | заплачишь ты судьбе

Римский-Корсаков в своем романсе на эти же стихи (намного уступающем шедевр Даргомыжского) придерживается той же манеры интонирования стиха:



Какое выразительное значение имеет это строгое соблюдение цезур в музыке, это расчленение шестистопного ямба на полустушия? В сочетании с умеренным, а чаще медленным темпом, это создает впечатление подчеркнутой мерности речи, весомости каждого стиха, даже каждого слова.

Особенно полюбился пяти- и шестистопный ямб Римскому-Корсакову. И действительно, этот размер и подсказанная им манера декламации как нельзя лучше соответствует характерной для всего его творчества уравновешенности, упорядоченности выражения чувства. Что композитор действительно тяготел к стихам, написанным пяти- и шестистопным ямбом, легко доказать, приведя перечень его романсов (на слова Пушкина, А. К. Толстого, Лермонтова, А. Н. Майкова):

Мой голос для тебя и ласковый и томный
О, если бы ты могла
На нивы желтые нисходит тишина
Усни, печальный друг
Когда волнуется желтеющая нива
Я в гроте ждал тебя в урочный час
Неспящих солнце, грустная звезда
Редает облаков летучая гряда
Октава
Медлительно влекутся дни мои
Ненастный день потух
Сновидение
Нимфа

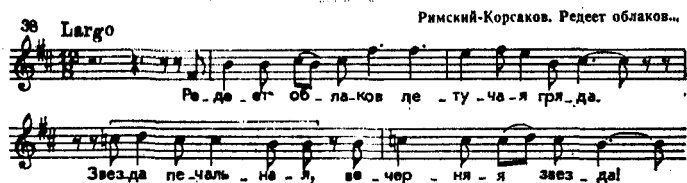
Это составляет около одной пятой общего числа романсов. Но дело, конечно, не в количественном соотношении, а в том, что среди этого списка находятся такие шедевры, как «Редает облаков летучая гряда», «Окта-

ва», «Нимфа» — произведения, на которых можно продемонстрировать классическую для русской вокальной музыки манеру интонирования этих размеров.

Надо сказать, что единообразное членение на полустишия с подчеркиванием последнего ударения в каждом полустишии⁶¹ создает предпосылки для некоторой ритмической монотонности. Этой опасности не избежал и Римский-Корсаков в таких романсах, как «О, если б ты могла» или «Усни, печальный друг». И не потому ли, в частности, романс «Редет облаков летучая гряда» оказался шедевром, что там эта неизбежная монотонность ритма получила художественное оправдание во «встречном ритме» баркаролы?

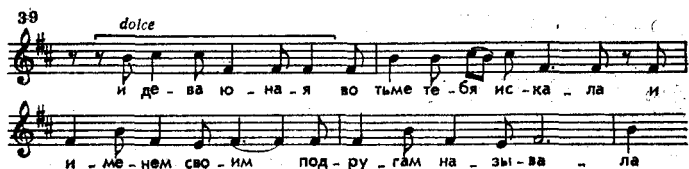
Ритмический рисунок последнего романса очень прост: каждый метрически ударный слог стиха выражен звуком более долгим, чем неударный (иногда — двумя слигванными). Иначе говоря, это почти тот же прием распевания поэтического размера, который мы анализировали в разделе, посвященном ритмике песенных форм. Но именно «почти», а не вполне тот же. Композитор передает в музыке не только метрическую схему стиха (так хорошо укладывающуюся в мерное «покачивание» ритма баркаролы), но и те отклонения от этой схемы, которые были отмечены выше.

Именно эти строки, с характерным пиррихием на третьей стопе, трактованы декламационно в точном значении слова, в них передан конкретный ритм стиха, а не обобщенная формула. В этом смысле показательно сравнение трактовки двух начальных строк стихотворения:



⁶¹ А это, видимо, органическое свойство данных размеров, Иначе стих то в яме, то на кочке, — как говорил по этому самому поводу Пушкин.

То же соотношение, но в обратном порядке составляющих элементов, находим в заключении романса (в обоих примерах декламационные детали отмечены скобками):



Тот же тип декламации находим и в «Октаве» Римского-Корсакова.

Установившаяся в классической русской музыке манера интерпретации пяти- и шестистопного ямба оказалась весьма устойчивой. Мы найдем подтверждение этому в многочисленных произведениях советских авторов, в особенности в произведениях, относящихся к 30-м годам, времени своего рода «ренессанса» классических традиций в русской музыке.

В этом отношении весьма характерны некоторые романсы А. Н. Александрова, Ю. А. Шапорина, Ю. В. Кочурова. Но в лучших из романсов этих композиторов, наряду с усвоением классических традиций, всего заметнее и выход за пределы традиций, своя, индивидуальная их трактовка. Это сказалось, в частности, и в исследуемой нами области ритма.

Интонирование пяти- и шестистопного ямба путем использования традиционных ритмических формул сочетается в этих романсах с широким распеванием стиха, с преодолением ритмической монотонности.

Это легко показать на примере романса Ан. Н. Александрова «Безумных лет угасшее веселье». Первая часть стихотворения — воспоминания об угасшей молодости, «печаль минувших дней» — трактована композитором в духе классических русских элегий, таких, например, как «Я вас любил» Даргомыжского. Вторая же часть (начиная со слов «Но не хочу, о други, умирать»), часть, по существу, «спорящая» с первой, построена как единая волна развития. Частые модуляции, мелодическая насыщенность сопровождения способствуют сглаживанию цезур, превращению размеренной декламации в ритмически свободную речь.

Сходный принцип развития — от декламации в классической манере к широкому и вольному распеванию стиха — положен в основу романса Кочурова «Недавно обольщен». Первые его фразы ритмически близки началу романса Римского-Корсакова на те же слова:

408) **Andante sostenuto**
mf con espressione

Кочуров. «Недавно обольщен»

406) **Moderato**
p

Римский-Корсаков. «Сновидение»

Но уже следующая фраза распета широко на полном дыхании. Это первая кульминация романса, не случайно появляющаяся на словах:

В вене сияющем царем я зрел себя.

Она подготавливает заключительную кульминацию на словах

Я только царство потерял!

Сближая музыкально два процитированных нами стиха и как бы сравнивая их, композитор раскрывает глубокий подтекст стихов Пушкина: противопоставление эфемерного счастья «прелестного сновидения» и реального счастья разделенной любви, перед которым все остальное — ничтожно и жалко. «Только царство»... Поистине, только Пушкин мог так сказать!

Слова, на которых композитор строит музыкальную кульминацию, — есть кульминация и самого стиха, выделена и подчеркнута она опять-таки ритмом. Медленное, спокойное течение шестистопного ямба замыкается четырехстопной строкой, и эта смена ритма как бы подсказывает особенно выразительное произнесение заключительных слов:

Мечты, ах, отчего вы счастья не продлили!
Но боги не всего теперь меня лишили —
Я только царство потерял.

Эффект, заключенный в этой смене ритма, подводит нас к проблеме неравноностопных стихов, «вольных ям-

бов», издавна принятых в драматических произведениях, баснях, и т. п. Кстати, видимо, и в басни такие стихи проникли по аналогии с произведениями драматическими, поскольку в баснях постоянно применяется прямая речь героев.

В лирических произведениях неравностоппные стихи встречаются не очень часто, и использование этого приема зачастую вносит оттенок патетики, как бы превращая стихи в драматический монолог⁶². Хороший пример — стихи Лермонтова «На смерть поэта», имевшие, как известно, два варианта:

Первый заканчивается словами:

Приют певца угрюм и тесен.
И на устах его печать.

Продолжение было написано под впечатлением равнодушных и жестоких светских толков, не щадивших память погибшего поэта. И возмущение Лермонтова вылилось в горячих стихах, которые уже не смогли уложиться в ритм стройных четырехстопных ямбов. Они сразу начинаются с «перебоя»:

А вы, надменные потомки
Известной подлостью прославленных отцов...

В музыку такие стихи проникают сравнительно поздно (если не считать оперных речитативов, выполняющих все же служебную функцию). Один из ранних примеров — элегия И. И. Геништы на слова Пушкина «Погасло дневное светило». Она написана тоже «по образу и подобию» оперного ариозо и, не являясь значительным произведением, все же подтверждает мысль о восприятии читателями неравностоппных стихов по аналогии с драматическими произведениями.

Некоторым оттенком оперной ариозности отмечен и романс Римского-Корсакова «Пенастый день потух». Этот романс — образец классической русской элегии, с характерным типом напевной декламации, развертыва-

⁶² Б. В. Томашевский, различая три типа вольных ямбов (лирический, басенный, драматический), утверждал, что «во всех трех случаях обращение к вольному ямбу диктовалось потребностью поэтов обогатить монотонность правильного стиха элементами живой разговорной речи, произносительной интонацией, для которой характерна смена интонационных отрезков разной длины» (Стих и язык, с. 137).

ющейся в сравнительном узком диапазоне, в размеренном движении. Ритмика и цезуры стиха переданы довольно точно. Но дважды эта размеренная декламация перебивается речитативом, что для элегии вовсе не типично. И во втором из этих двух случаев введение речитатива продиктовано прямой речью:



Конечно, далеко не всегда неравное количество стоп в стихотворении свидетельствует о драматизации лирики. Это положение применимо более всего к поэзии первой половины XIX века, когда еще имели широкое распространение трагедии и комедии в стихах. В более поздний период неравностопность уже не ощущается как примета, связывающая поэтическую лирику с драматическими произведениями.

Соединение в одном стихотворении строк с разным количеством стоп может иметь разное выразительное значение в зависимости от содержания стихотворения, индивидуальности поэта и т. д. Но почти всегда короткий стих выделяется: звучит более значительно, весомо. В нем как бы концентрируется вся сила выразительности. Постараемся подтвердить это примерами:

Пускай холодной землею

Засыпан я,

О друг! всегда, везде с тобою

Душа моя. (Лермонтов. «Любовь мертвеца»)

Порой — слуга, порою милый,

И вечно — раб. (Блок. «Servus — reginae»)

То же, но в шуточном плане, — у Пушкина:

Марает он единым духом

Лист,

Внимает он привычным ухом

Свист.

Такого рода неравностопные размеры ставят и перед композитором задачу подчеркнуть, выделить короткую строку. Так создается контрастность «на близком рас-

стояний», противопоставление афористически кратких мотивов, что вокальной музыке вообще не очень свойственно. И тем не менее, задача эта интересна для композитора. Едва ли не все стихи, написанные таким (не очень распространенным!) размером, получили музыкальное воплощение, в том числе и цитируемые нами выше.

Первым образцом музыкальной интерпретации неравноостопного стиха является романс Глинки «Не говори, что сердцу больно» (слова Н. Ф. Павлова).

Ритмический контраст четырех- и двухстопных ямбов стихотворения в музыке еще больше подчеркнут и обострен выразительными паузами. Паузы «подсказаны» самой ритмикой стиха: в двухстопных строках границы стопы и слова совпадают, что вообще бывает не так уж часто. Этим создаются предпосылки для тех «обрывов», на которые обращает внимание Б. В. Асафьев⁶³:

Не говори, что сердцу больно...
От ран... чужих...

Отметим, что выразительность создается не только паузами как таковыми, но и контрастом между кантиленой первой строки и отрывочными интонациями второй, как бы символизирующим тот конфликт между детски-доверчивой душой и «безбожным светом», о котором идет речь в стихотворении:



Неравноостопные стихи являют собой наибольшую ритмическую свободу в рамках классического стихосложения. Дальнейшее освобождение от власти метра ведет уже к качественному скачку, к появлению стихов с меняющимся (периодически или свободно) интервалом между акцентными слогами. В XX веке такие стихи

⁶³ Асафьев Б. В. М. И. Глинка. — Избранные труды, т. 1. М., 1952, с. 244.

становятся не исключением, а правилом. Это качественное изменение не привнесено в русскую поэзию откуда-то извне (роль переводческой работы русских поэтов не следует преувеличивать), а было подготовлено внутри самой классической поэзии. Такие строки, как:

Они любили друг друга так долго и нежно...
(Лермонтов)

Нежней мы любим и суеверней...
(Тютчев)

Измучен жизнью, коварством надежды...
(Фет)

необъяснимы с точки зрения традиционной метрики.

Стихи с меняющимся интервалом между акцентами представляют немалые трудности для композитора. Совсем не случайным представляется то, что стихотворение Тютчева «Последняя любовь», опубликованное в 1854 году, впервые было положено на музыку без малого пятьдесят лет спустя. Ни одно из его музыкальных воплощений не получило широкой известности. Но это уже подводит нас к проблематике поэзии XX века, и в частности к тем новым задачам, которые ставит перед композиторами ритмика Блока, Белого, Ахматовой, Маяковского, Есенина и других поэтов, творчество которых смыкается с современностью.

Глава третья

ПЕСЕННОСТЬ И ДЕКЛАМАЦИОННОСТЬ В ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Двадцатый век вносит ряд чрезвычайно существенных изменений и в поэзию, и в принципы ее музыкального воплощения. Конечно, очень трудно сформулировать какие-то общие принципы XX века, которые были бы одинаково применимы к Блоку и к Маяковскому, к Рахманинову и к Прокофеву. При общем взгляде явственнее заметны признаки негативные: отказ от классических размеров в поэзии, отказ от четких вокальных жанров и присущих им особенностей в музыке.

Но важнее выявить признаки позитивные, а в качестве таковых (применительно к стиху) можно предварительно выделить лишь одно несомненное качество поэзии XX века: то, что она в большой мере становится звуковым искусством. Она широко звучит с эстрады, на которой выступают как самые крупные поэты того времени — Блок, Бальмонт, Маяковский, — так и модные их эпигоны, например, Игорь Северянин.

Музыка проникает в поэзию и даже в прозу. Общеизвестный пример — «Симфонии» Андрея Белого, гораздо менее известный — литературные опыты А. В. Луначарского, который писал о себе: «Мною написано было восемь сонат и один концерт, которые я до сих пор еще не решаюсь напечатать, но которые были мною во многих местах, часто перед широкой публикой, читаны, причем, впечатление от них неизменно получалось, по-видимому, благоприятно»⁶⁴.

⁶⁴ Луначарский А. В. О поэзии, как искусстве тональном. — В кн.: Проблемы поэтики. М.—Л., 1925, с. 115.

Взаимное тяготение поэзии и музыки сказывается и в рождении такого промежуточного жанра, как «музыкальное чтение». В этой области — практически и теоретически — много работал М. Ф. Гнесин. В основу его «музыкального чтения» легла «возможность для нашей речи, сохраняя свои чисто речевые свойства, не переходя в пение, строиться на точных интервалах и на точном ритме»⁶⁵.

В 1912, 1913 и 1914 годах М. Ф. Гнесин вел занятия «музыкальным чтением» в студии В. Э. Мейерхольда. Его ассистентом был С. М. Бонди, автор цитированной статьи. В своих воспоминаниях о совместной работе с композитором он пишет, что М. Ф. Гнесин применял для записи метрической структуры стиха музыкальные обозначения ритма: такты, длительности четвертей и восьмых, паузы.

«Однако, — пишет он далее, — не этот простой ритм (точнее — метр. — В. В.-Г. Г.), заключающийся в самом строении стиха, должен был воспроизводиться актером-чтецом. В чтении, декламации, должна создаваться более сложная ритмическая композиция, в которой было бы учтено все смысловое и эмоциональное содержание стихотворения: выразительные паузы, ускорения, замедления и т. п.

Образчики такой творческой декламационной интерпретации ритма стиха М. Ф. Гнесин указывал в романах и оперных отрывках русских композиторов, в тех случаях, когда эти композиторы стремились воспроизвести ритм самой речи, а не чисто музыкального напева, мелодии с ее ритмическими закономерностями»⁶⁶.

Гнесин написал несколько произведений для «музыкального чтения» и опубликовал в журнале «Любовь к трем апельсинам» программу своего курса, читанного в Студии⁶⁷, приложив к ней «Образцы ритмической интерпретации стиха у русских композиторов» (Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова).

⁶⁵ Бонди С. О музыкальном чтении М. Гнесина. — В кн.: М. Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961, с. 82.

⁶⁶ Там же, с. 86.

⁶⁷ См.: «Любовь к трем апельсинам». — «Журнал доктора Дапертутто», 1914, кн. I, с. 60.

Но как всегда, мощное течение реки несло на себе много пены: модным жанром становится мелодекламация, представляющая собой не синтез поэзии и музыки (как вокальные жанры), а в подавляющем большинстве случаев — их произвольное соединение, поскольку музыкальный «фон» к стихам не создавался специально, а «подбирался» из имеющихся в репертуаре пианиста-аккомпаниатора пьес.

Проблема поэзии как звучащего искусства исследуется теоретически, о чем уже говорилось во введении.

К сфере «звучащей поэзии» относятся и новые, характерные именно для XX века, песенные формы. Самым интересным в этой области является не то, что самими поэтами предназначено для пения, не «песенные тексты» (здесь большею частью развивались уже известные принципы), а то, что явилось выражением песенности в искусстве слова, в поэзии. На первом плане следует поставить поэзию С. А. Есенина.

Есенин любил и хорошо знал народную песню не по сборникам, а «на слух», в живом звучании. Связь его с народной традицией ощущается во всем: в образном строе и лексике, в синтаксической структуре и композиции и, наконец, в ритмике.

Не вдаваясь в стиховедческий анализ, отметим лишь то, что особенно важно для музыки и, с другой стороны, почти не затронуто исследователями, изучавшими, главным образом, народные истоки образов и метафор поэзии Есенина, но почти не касавшимися самого звучания его стихов⁶⁸.

Многие стихотворения Есенина имеют очень ясные народно-песенные прообразы, а подчас как будто прямо созданы «на голос» народных песен. Так, раннее стихотворение

Хороша была Танюша, краше не было в селе...

написано народным пятнадцатислововым стихом, по образцу старинной плясовой «Ах, вы, сени, мои сени, сени

⁶⁸ См., например: Коржан В. В. Фольклор в творчестве Есенина. — В кн.: Есенин и русская поэзия. Л., 1967; Коржан В. В. Есенин и народная поэзия. Л., 1969.

В предисловии к книге В. Г. Базанов указывает, что для постановки проблемы отражения в поэзии Есенина напевности народной песни «требуется дополнительное изучение, специально музыкальное и фонетическое» (с. 5).

новые мои...». Те же «сени новые» (причем с гораздо более естественной мотивировкой) стали образцом и для стихотворения «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха», где и сюжет, и образы «прибасочные», игровые.

Поэт далеко не всегда столь точно следовал ритмическому прообразу, чаще он варьировал и развивал народно-песенные элементы. Так обстоит дело в стихотворении «Матушка в Купальницу...» Его ритмика не укладывается ни в один из классических размеров, а вместе с тем — отличается большой четкостью и постоянством. Ритм, заданный в первой строке, не всегда выдерживается точно, но отступления редки. Все строки делятся на две части, и в каждой половине есть постоянная, неизменная ритмическая группа, «константа», нередко образуемая одним словом (в первой половине строки — четырехсложным: «Купальницу», «родимая», во второй — трехсложным: «ходила», «бродила», «кололи» и т. п.).

Ритмическую схему стиха можно изобразить так, выделив «константы» квадратными скобками:

Ма-туш-ка в Ку-паль-ни-цу по ле-су хо-ди-ла

Эта схема очень близка схеме народных песен «Цвели в поле цветики» или «Ходила младешенька», хотя вторая половина строки там короче и содержит не шесть слогов, а четыре:

Хо-ди-ла мла-де-шень-ка по бо-ро-ч-ку

Однако, если учесть, что в исполнении вторая половина распеваается шире и выравнивается по протяженности с первой, то можно сказать, что ритм песни «Ходила младешенька» — явный прообраз ритма есенинской «Купальницы».

И не только ритм. В самом деле, разве нет и образной близости между такими строками:

Ходила младешенька по борочку...

И

Матушка в Купальницу по лесу ходила...

Или такими:

Наколола поженьку на тресочку...

И

Травы ворожбиные ноги ей кололи...

Не только старинные крестьянские песни послужили истоком для есенинской лирики, но и городские песни-романсы. Так, ритм и строфика (двустихия) стихотворения

Белая свитка и алый кушак,
Рву я по грядкам зардевшийся мак...

в точности повторяют ритмику и строфику песни

Ехал на ярмарку ухарь-купец...

А стихотворение «Вечер черные брови насопил» как будто прямо написано «на голос» известной «Тройки» («Что ты жадно глядишь на дорогу...»), тем более что в нем есть такая строка:

Не храпи, запоздалая тройка...

Рядом с этой вариацией на «Тройку» можно поставить и еще одну вариацию на некрасовско-фольклорную тему — стихотворение:

По селу, тропинкой кривенькой...

Характерное дактилическое окончание его нечетных строк заставляет вспомнить известнейшее:

Ой, полна, полна коробушка,
Есть и ситец, и парча...

Число таких примеров легко можно умножить, особенно часто встречаются они в ранней лирике поэта.

Среди произведений двадцатых годов наиболее тесно связана с фольклорной традицией «Песнь о великом походе», написанная пятисложником, но не в кольцовской, а скорее в современной частушечной манере, и даже с цитатами из частушек.

Но для нас эти примеры важны не сами по себе, а как свидетельство песенной природы творчества поэта. Естественно, что и композиторы, обращаясь к творчеству Есенина и ощущая эту природу, невольно и сами тянулись к тем же истокам.

Наиболее цельно и многогранно отражен облик поэта в творчестве Г. В. Свиридова. Есенин — одно из самых сильных поэтических пристрастий композитора: за вокально-симфонической поэмой «Памяти Есенина» последовали отдельные хоры и два камерных вокальных цикла: «У меня отец — крестьянин» (1958) и «Деревянная Русь» (1965).

Произведения Свиридова на слова Есенина представляют особый интерес, во-первых, потому, что в ряде случаев музыка очень убедительно раскрывает образный смысл того или иного народного ритма, выбранного поэтом в качестве «модели», а во-вторых, потому, что произведения эти — пример свободной, творческой трактовки элементов народного искусства.

Из трех названных произведений в избранном нами аспекте исследования наибольший интерес представляет цикл «У меня отец — крестьянин». В вокально-симфонической поэме, в силу специфики жанра, соотношение музыки и слова решается с сильным перевесом первого элемента. Впрочем, совсем ее миновать нельзя, хотя бы потому, что там мы находим интересный пример переосмысления народного жанра. Стихотворение «Матушка в Купальницу» трактовано там вне связи с отмеченными нами выше песенными истоками и превращено в эпический напев, подчиняясь общему стилю произведения.

В цикле «Деревянная Русь» подчеркнуто, демонстративно использованы самые простые песенные формы, очень скудная фактура. В первых трех песнях с начала до конца проводится одна и та же ритмическая формула, лишь слегка варьируемая, что также характерно для самых элементарных песенных форм.

Среди разнообразных произведений, составляющих цикл «У меня отец — крестьянин», в ритмическом отношении едва ли не самая примечательная песня «Сани». Выравненность ритма, его ясно ощутимая хореичность, с присущей хорею упругой легкостью, в сочетании с «разливными бубенцами» партии фортепиано создают образ безудержного бега, стремления вдаль:

43 [О движением, легко]

Свиридов. «Сани»

Мел - ко - лесь - е. Степь и да - ли.



Примечательно и переосмысление строфики: в большинстве строф музыка объединяет строки попарно, что приближает структуру строф и ритм песни к народной плясовой «Ах вы, сени, мои сени...».

Тот же ритм положен в основу дуэта «Вечером» («Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха»). Но он развит, индивидуализирован, инкрустирован всевозможными выдумками и неожиданностями. Так, например, в конце дуэта движение бойкой, дробной мелодии-скороговорки внезапно останавливается, будто наскочив на неожиданное препятствие:

Свиридов. «Вечером»



Ритмические перебои, паузы в середине слова, как и неожиданные гармонические сдвиги, параллелизмы — все это связано уже с современной народной песней-

частушкой. И все переосмыслено, индивидуализировано, поднято до степени высокого мастерства.

Еще более свободно подходит композитор к народно-песенным первоисточкам в замыкающей цикл песне-монологе «Есть одна хорошая песня у соловушки». В музыке ясно слышны отголоски русских молодецких песен, в которых тема прощания с молодостью — тоже не редкость.

Выбор народно-песенного жанра для эпилога цикла уже сам по себе важен. Не протяжная лирическая песня, полная печальных раздумий, положена композитором в основу, хотя, например, строка —

Песня панихидная по моей головушке...

давала основания и для такого выбора. Но Свиридов опирается на жанр молодецкой песни и этим дает несколько иное истолкование текста, показывая «грусть души крепкой, сильной, несокрушимой» (Белинский).

Развитие песенного образа не идет прямолинейно. Оно перебивается речитативными фразами, сдержанными, затаенными, воспринимающимися не как обращения к слушателю, а как «мысли вслух», положенные на музыку. Своеобразно и завершается это произведение: без подчеркивания каданса, как внезапно оборвавшаяся, недоговоренная речь.

Обрамляющее, «песенное» заключение стихотворения

Потому хорошая песня у соловушки...

композитором отброшено.

То обстоятельство, что и в драматическом монологе, завершающем цикл, мы продолжаем ощущать связь с народно-песенными жанрами (и в ряде случаев ощущать ее через ритм) свидетельствует о верном понимании Свиридовым самой сущности творчества поэта.

Есенин, разумеется, не единственный представитель песенной поэзии в XX веке. Элементы народной песенности (и, в частности, народные ритмы) мы встретим и в «Двенадцати» Блока, и в творчестве Багрицкого («Дума про Опанаса»), и у Сельвинского («Улялаевичина»), и, наконец, у плеяды советских поэтов-песенников — И. И. Агеева, Исаковского, Суркова, Твардовского, чье творчество давно, прочно и широко вошло в советскую музыку. На ряд их произведений мы ссылались неоднократно.

Все приведенные выше примеры возрождения народных ритмов в поэзии и музыке XX века свидетельствуют о том, что ритм (разумеется, как и другие элементы народного искусства) может выполнять и выполняет «представительную роль», являясь носителем национального начала даже в свободно написанных, далеких от какой-либо стилизации произведениях.

Песенная поэзия представляет собой довольно обособленную ветвь поэзии XX века. В других поэтических жанрах процесс стилистического обновления протекал иначе.

Ритмическая реформа русского стиха, начавшаяся на рубеже XIX и XX веков и сказавшаяся в той или иной мере в самых различных направлениях русской поэзии, может быть определена как поворот в сторону дисметрического, неравносложного стиха, как движение от силлабо-тонического стихосложения, характерного для классической поэзии, в сторону стихосложения чисто тонического. В теории стихосложения неравносложный стих получил самые разные названия: верлибр (с французского: *vers libre*), фразовик, дольник, ударник, паузник, акцентный стих.

Зачастую одни и те же явления получают у разных исследователей различное определение. Само отсутствие единства терминологии свидетельствует о недостаточной изученности нового, неклассического стиха. Наиболее логичной представляется следующая классификация русских стихотворных размеров, предложенная М. Л. Гаспаровым:

«С и л л а б о - т о н и ч е с к и е (к л а с с и ч е с к и е) размеры: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест. Здесь стих имеет внутренний ритм, образуемый чередованием сильных мест (потенциальных ударений, иктов) и слабых мест (мы будем называть их междуударными интервалами, хотя точнее было бы говорить «междунктовые интервалы»); слоговой состав этих междуударных интервалов есть величина постоянная — один слог в ямбе и хоре, два слога в дактиле, амфибрахии и анапесте. Наименьшая единица метра — постоянная стопа.

Д о л ь н и к и. Здесь стих также имеет осязаемое ритмическое чередование сильных и слабых мест; но слоговой объем междуударных интервалов есть величина не постоянная, а переменная, колеблющаяся в более

или менее узких пределах. В зависимости от амплитуды этих колебаний можно говорить о большей или меньшей урегулированности дольника. Минимальную амплитуду, как легко понять, будут иметь колебания междуударных интервалов в 0—1, 1—2 и, может быть, в 2—3 слога; максимальную амплитуду, при которой дольник еще сохраняет внутренний ритм и не становится свободным стихом, определить пока трудно. Наименьшая единица метра в дольнике — переменная доля (такт) ⁶⁹.

Чисто тонические размеры: акцентный стих, свободный стих и т. п. (эта область слишком мало изучена, чтобы было возможно выделить и перечислить отдельные виды). Здесь колебания междуударных интервалов достигают такого размаха, что противопоставление сильных и слабых мест перестает ощущаться, внутренний ритм стиха не воспринимается и наименьшей единицей метра остается стихотворная строка, выделяемая рифмой, графикой и тому подобными средствами» ⁷⁰.

Таким образом, суть ритмической реформы заключается в замене приоритета метра в поэзии — приоритетом ритма, то есть индивидуального в каждом отдельном случае сочетания ударных и неударных слогов. Для нас особенно важно то, что понятие ритма в поэзии приближается к понятию музыкального ритма, включая в себя не только фактор акцентности, но фактор осознанных временных соотношений (что находит отражение в стиховедческой терминологии). Происходит своеобразное укрупнение ячеек метрической сетки: вместо стопы, объединяющей один ударный и некоторое (всегда определенное) число неударных слогов, метрической единицей становится стихотворная строка с постоянным количеством ударений, но меняющимся количеством неударных слогов между ними. По числу ударений в строке называется и размер: трехударный или четырехударный дольник.

⁶⁹ М. Л. Гаспаров называет «долей» такт дольника, то есть группу слогов, объединенную акцентом. Квятковский и другие исследователи считают «долей» — слог или паузу, то есть наименьшую временную единицу (по аналогии с музыкальной «долей времени»). Последнее представляется нам более целесообразным.

⁷⁰ Гаспаров М. Л. Русский трехударный дольник XX века. — В кн.: Теория стиха. Л., 1968, с. 60.

Укрупнение ячеек метрической сетки ясно видно на примере так называемых «логаэдов», переходной формы между силлаботоникой и чистой тоникой. В логаядах «междуударные интервалы различны в разных местах строки, но постоянны в одних и тех же местах всех строк»⁷¹. Таким образом, строку логаяда можно назвать своего рода «метрической стопой высшего порядка», поскольку сочетание ударных и неударных слогов в ней есть величина постоянная, хотя и более сложная, чем сочетание таких слогов в классических стопах (включающих всего либо два, либо три слога). Разумеется, структура такой «стопы высшего порядка» всякий раз вполне индивидуальна, что будет ясно из примеров, разбираемых ниже.

При обращении композиторов к таким стихам возникают немалые трудности. Неравномерность распределения неударных слогов между ударными приводит в противоречие с присущей музыке мерностью или, во всяком случае, с установившимися уже традициями музыкальной интерпретации классических размеров русского стиха. Возникает парадокс: звучащая, «музыкальная» поэзия, обращенная к слушателю, с трудом поддается музыкальному интонированию в точном значении этого слова...

Но парадокс это, в общем-то, кажущийся. Если вдуматься, то нет ничего удивительного в том, что стихотворение с предельно индивидуализированной ритмикой, лишь слегка «скрепленной» постоянным числом ударений в строке, место которых, однако, в каждой строке несколько иное, такое стихотворение не оставляет композитору достаточно свободы ритмической интерпретации. Оно значительно больше сковывает его, чем мерность классических размеров, допускающая весьма многообразные ритмические варианты.

Эти трудности, очень заметные в русской вокальной музыке первых десятилетий XX века, привели очень тонкого и вдумчивого советского исследователя к такому, на наш взгляд, довольно пессимистическому выводу: «чем ближе подходит мелодия к ритму стиха, фразы, слова, чем точнее и детальнее фиксирует она ритм текста, тем беднее, однооб-

⁷¹ Там же, с. 60—61.

разнее становится ритм музыкальный. И наоборот, чем ярче встречный ритм, чем самостоятельнее он по отношению к стиху, тем выразительнее мелодия в целом»⁷².

Это положение сформулировано, на наш взгляд, чрезмерно категорично. А главное, оно (как и вся статья) ставит под сомнение самый метод приближения музыки к ритму стиха, хотя русская музыка, и классическая и современная, дает ряд превосходных примеров очень точной и детальной музыкальной интерпретации поэтического ритма, при сохранении ценнейшего и специфического свойства вокальной музыки: обобщения ритмоинтонаций человеческой речи в качественно новом явлении — мелодии. Вывод Ручьевской справедлив по отношению к тем случаям, когда мелодия и ритм ее рационалистически, «лабораторно» конструируются композитором на основе анализа поэтического ритма, когда музыкальный ритм только «копирует» ритм стиха. Но он несправедлив по отношению, например, к романсам С. В. Рахманинова op. 38 или «ахматовским» романсам Прокофьева, которые, кстати, высоко оценивает и автор статьи.

*

Трудность музыкального воплощения новых ритмических явлений поэзии XX века влечет за собой и трудность исследования. Если, анализируя музыкальное воплощение классических размеров, мы без особого труда устанавливали и связи этих размеров с определенными поэтическими жанрами, а отсюда — естественное предпочтение тех или иных музыкальных жанров и соответственно манеры музыкального интонирования стиха, то с поэзией XX века дело обстоит много сложнее.

Индивидуализация ритма в каждом отдельном произведении затрудняет определение каких-либо типовых признаков. Стихи, написанные «дольниками», могут, например, явно тяготеть к классическим трехдольным размерам (дактилю, анапесту, амфибрахию) с присущей

⁷² Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века, с. 87—88.

им напевностью, а могут носить подчеркнуто «разговорный» характер и приближаться к прозе. II в зависимости от этого обобщенное или детальное отражение поэтического ритма в музыке может либо соответствовать его выразительному значению, либо противоречить ему.

Даже само понятие «свободы ритма» весьма многозначно. В одних случаях оно обозначает только небольшие отклонения от метрической сетки, не меняющие сколько-нибудь заметно восприятие стиха по сравнению с классическим его прототипом; в других — смена ритма в одной только строке — является сильнейшим выразительным приемом⁷³, в корне меняющим восприятие.

Приведем пример. Стихотворение А. А. Блока «Девушка пела в церковном хоре» написано четырехударным дольником, в котором свободно чередуются трехсложные и двухсложные акцентные группы⁷⁴. Однако на слух мы воспринимаем эти стихи как модификацию трехдольного размера, с растяжением некоторых слогов, как бы «распеванием» их:

/Девушка/ пела в цер/ко-ов-ном/ хоре
О /все-ех ус/талых/ в чужо-ом кра/ю,
О /всех ко-раб/ля-ах, у/ше-ед-ших/ в море,
О все-ех, за/бы-ы-вших/ ра-дость сво/ю.

А стихотворение Блока «Я сегодня не помню», написанное тем же четырехударным дольником, при гораздо большем приближении к классическому размеру — анапесту, не воспринимается как напевное благодаря резкому слоу ритма в конце:

И тог/да в тес-но/те, в темнo/те,
Слишком /больно меч/тать о бы/лой красо/те
И не мочь.
Хочешь встать —
И ночь... — — —

И даже если во всем стихотворении не было бы строк с двухсложными группами (например, «По по/чам за-бы/ва-а-ю/дни»), то последняя двухсложная строчка

⁷³ К сожалению, в современном стиховедении вновь, после долгого перерыва, обратившемся к изучению ритмической структуры стиха, весьма мало внимания уделяется выразительности тех или иных приемов.

⁷⁴ Понятие «стопа» здесь уже неприменимо.

все равно уничтожала бы возможность напевной анапестической трактовки стихотворения.

Таким образом, при анализе и оценке музыкальной трактовки ритмов поэзии XX века нужно с еще большей осторожностью подходить к выведению тех или иных общих закономерностей. Нужно прежде всего выяснить, как решал композитор свою индивидуальную задачу, в какой мере ему удалось уловить и передать в музыке «ритмическую идею» поэтического произведения.

Само это понятие — «ритмическая идея» — вводится нами как понятие «рабочее», в достаточной мере условное. В одном случае этой идеей может быть общая метроритмическая основа, «мерность», угадываемая в самом свободном произведении. В другом — какая-либо характерная деталь, вроде отмеченной нами в стихотворении Блока «Я сегодня не помню», последней строки. Но всегда это — какой-то характерный, индивидуальный признак, имеющий ясное выразительное значение. Без выявления такой «ритмической идеи» в самом стихотворении и без анализа ее воплощения в музыке никакой разговор о ритме по отношению к искусству XX века вообще, с нашей точки зрения, невозможен. Этого требует самый тип «стихотворения с музыкой», не укладывающегося в традиционные жанровые рамки.

Обратимся же к примерам. Одно из замечательных отражений ритмически-свободного стиха мы находим у Рахманинова, в романсе «К ней» на слова Белого (ор. 38).

При внимательном вслушивании эти стихи оказываются вариантом классического размера — трехстопного дактиля, со стяжением второй стопы в хорей:

Травы одеты церлами.
Где-то приветы грустные
Слышу, приветы милые...
Милая, где ты, милая!

Но некоторые строчки не укладываются и в эту, индивидуализированную ритмическую схему, например строка:

В струях Леты смытую...

Что прежде всего услышал в этом стихотворении Рахманинов? Именно его ритм, характерное чередование трех- и двухсложных стоп. И не только услышал, но и

обобщил это в пятидольной ритмоинтонационной фигуре, звучащей уже в первых тактах фортепианного вступления и проходящей как основная ритмоинтонация через всю первую часть романса:

Рахманинов. «К ней»

45 Andante

Тра - вы о - де - ты

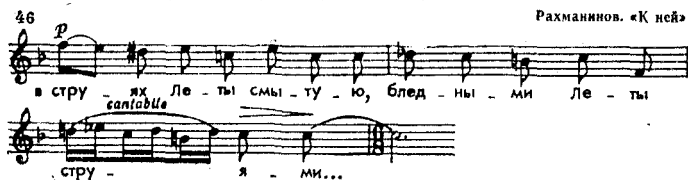
пер - ла - ми.

И несмотря на то, что музыка романса развивается вне определенного метра (при ключе нет указания метра и число долей такта довольно сильно варьируется от 5/8 до 9/8) — слух все время ощущает эту характерную пятидольность.

Но это не только обобщение, а именно обобщение через жанр, так как пятидольность очень характерна для некоторых народно-песенных жанров. Таким образом, изысканное стихотворение поэта-символиста неожиданно оказывается приближенным к русским народно-песенным истокам и даже точнее: к народным причитаниям. Здесь, конечно, имеет значение не только ритм, но и повторность одной мелодической ячейки, включающей «опевание» тоники.

Еще яснее эта близость к причитаниям ощущается во второй части романса, где сохраняется характерный ритм, но в партии голоса появляется хроматическое соскальзывание, уже прямо напоминающее и народные

причитания, и их отражения в русской классической музыке:



Почему же Рахманинов именно так трактует стихотворение Белого? Конечно, не только ритм натолкнул его на ассоциации с народными причетами, но и сама тема — обращение к возлюбленной, унесенной «струями Леты», и повторяющиеся подобно рефрену восклицания:

Милая, где ты, милая!

Именно эта строка, ее смысл, ее ритм — стали образным «зерном», из которого выросло все произведение Рахманинова.

Иную трактовку получает дисметрический стих Белого у Н. К. Метнера. Его романс «Эпитафия» принадлежит к самым ранним отражениям поэзии начала XX века в русской музыке (1907). Эти стихи еще более свободны в ритмическом отношении, чем те, которые выбрал Рахманинов. В основе стиха — трехдольность, но «правильным» трехдольным размером написаны лишь некоторые строчки, в остальных же часто встречаются двухдольные стопы, причем место их не зафиксировано точно. Если принять терминологию Гаспарова, то можно трактовать эти стихи как трехударный дольник»⁷⁵.

Золо / тому / блеску / верил,
А / умер от /солнечных/ стрел.
/ Думой ве / ка из / мерил,
А / жизнь про / жить не су / мел.

Как видно, здесь «правильным» амфибрахией является только вторая строка. Но варьируется не только число слогов в акцентной группе, а и число ударений в строке.

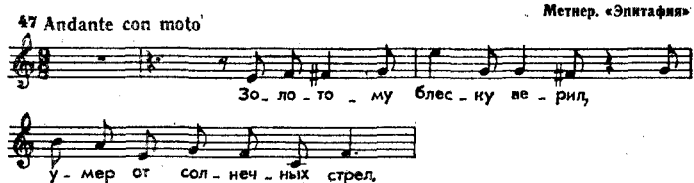
Строка

Тяжелые плиты...

⁷⁵ По Квятковскому «трехдольный паузник».

не укладывается в схему «трехударного дольника», поскольку в ней лишь два ударения.

Метнер следует за ритмом стиха, беря за основу трехдольность. В двухдольных группах он либо удлиняет ударный слог, либо применяет паузу. Примером может служить хотя бы первая строчка вокальной партии:



Во всем романсе можно обнаружить лишь два отклонения от поэтического ритма: дополнительную паузу после слов «не смейтесь» и удлинение первого слога в слове «умер».

Очень точно передан ритм и строчек с меньшим количеством акцентов. Их «особливость» подчеркнута синкопированным ритмом:



Таким образом, подход к стиху здесь принципиально иной, чем у Рахманинова. Если Рахманинов находит обобщающую формулу, выбрав в качестве ритмической «модели» строку

Милая, где ты, милая!..

в которой структура логаяда особенно ясно слышна благодаря отдельности ритмических групп, то Метнер останавливает свое внимание на строчках наиболее резко выпадающих из схемы трехдольного паузника.

Различие в подходе Рахманинова и Метнера к стихотворениям новой, более свободной метроритмической структуры можно уточнить так: Рахманинов подчеркивает черты упорядоченности, организованности в ритме стиха (впрочем, и сам логаядический стих упорядочен-

нее дольника), Метнер же в силу большей детализации подчеркивает именно дисметричность стиха.

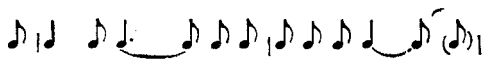
По пути обобщения через жанр пошел Шапорин в музыкальной интерпретации изысканной ритмики стихотворения Фета «В тиши и мраке таинственной ночи», предвосхищающего самые смелые опыты поэтов XX века. В стихотворении последовательно проведено «стяжение» первой стопы (а иногда первых двух) четырехстопного амфибрахия в двухсложную стопу — ямб. Вот ритмическая схема стихотворения:

В ти-ши | и мра-ке | та-ин-ствен | -ной но-чи...

Шалпорин не копирует ее точно, не отделяет первую стопу от последующих. Не меняя ничего в ритме стиха, он предлагает свое метрическое его осмысливание, две ямбические стопы, а далее трехсложные. При этом он исходит из возможностей, скрытых в самом стихе, вторая строка которого подсказывает именно такое метрическое истолкование:

Я ви-|жу блеск|при-вет-ный| и ми-лый...

Музыкально-ритмическая формула точно отражает такую схему:



И оказывается, что при минимальном варьировании она пригодна для всего стихотворения. Она становится «ритмической идеей» всего романа, отступления от этой формулы всегда мотивированы и подчеркивают либо кульминацию, либо общее изменение эмоционального тона (третья, мажорная строфа).

Не только тонкое отражение поэтического ритма в мелодии примечательно в этом романсе, но и мастерство, с которым композитор избегает монотонности, часто свойственной трехсложным размерам и их музыкальной интерпретации. Метрика вокальной и фортепианной партии — различна. Метр вокальной партии (9/8) подсказан метрикой стиха, метр фортепианной партии (3/4) движением *basso ostinato*, приближающим романс к форме пассакальи. Этот метроритмический контрапункт есть, конечно, не только средство противодействовать монотонности, но и своего рода от-

ражение «образного контрапункта»: образа смерти, символизированного неуклонным, тяжелым движением *basso ostinato* и напевно-декламационной вокальной мелодии, полной живого чувства:

49 *Andante sostenuto* Шапорин. «В тиши и мраке таинственной ночи»

В ти-ши и мра-ке та-инст-вен-ной но-чи я

ви-жу блеск при-вет-ный и ми-лый [и]

А в третьей строфе, слова которой говорят о юности, о счастье

И снится мне, что ты встала из гроба
Такой же, какой от земли отлетела,
И снится мне, что мы молоды оба,
И ты взглянула, как прежде глядела.

исчезает образ траурной пассакальи, вокальная и инструментальная партии воссоединяются в едином ритме.

Противоположные тенденции, которые можно наблюдать в творчестве композиторов XX века, в сущности являются модификацией тенденций, определившихся еще в первой половине XIX века: то есть обобщенного музыкального прочтения стиха Глинкой и последовательного, детализированного — Даргомыжским. При этом манера музыкального интонирования стиха далеко не всегда решающим образом определяется особенностями его структуры, хотя они обычно так или иначе отражены в музыке.

Для разъяснения этого вопроса полезно сравнить трактовку одного и того же стихотворения разными композиторами. Возьмем одно из песенных стихотворений: песню второго менестреля из драмы Блока «Роза и Крест». Песни из этой драмы ранее других стихотворений поэта нашли отражение в музыке по причине их жанровой определенности, строфичности, да и просто в силу того, что самим поэтом они были предназначены для музыки. Песня второго менестреля представляет собой свободную обработку подлинной песни пикарского трувера XIII века, как о том говорит сам поэт в примечаниях к драме⁷⁶. Приведенное им начало французского текста свидетельствует о том, что во всяком случае ритм песни не сохранен точно; в старофранцузском подлиннике — это четкий анапест:

Le premier jour de mai
dou dous tans cointe et gai
chevalchai
entre Arras et Douai

У Блока преобладают строки, допускающие хореическую скандовку, хотя благодаря пропуску ударений на первой стопе некоторые из них получают анапестическое начало (подчеркнуто в приводимом ниже тексте):

Через лес густой
Вешнюю порой
Майским вечером
Ехал я верхом.
Из Дуэ в Аррас,
Доренло, в Аррас.

Как видно из этого примера, характерной ритмической фигурой является и пропуск ударения на второй стопе (вторая и третья строки) и, таким образом, лишь четвертая строка является «правильным хореем». Ритм этой песни, следовательно, весьма индивидуализирован и не очень прост для музыкальной интерпретации.

А. А. Крейн, положивший эту песню на музыку⁷⁷, пошел по пути стилизации старинной музыки, сохранив строфичность, выделив рефрен и тематически и замед-

⁷⁶ Блок Александр. Собрание сочинений, т. 4. М.—Л., 1961, с. 520.

⁷⁷ См. сб.: Александр Блок в песнях и романсах советских композиторов. М., 1946, с. 14.

лением темпа. Но далеко не везде ему удалось «сладить» с ритмом песни: присущая музыкальной форме песни ритмическая повторность приходит в противоречие с переменчивостью поэтического ритма. Первая строка песни находит следующее музыкально-ритмическое выражение:



Как будто бы — достигнута предельная точность; соблюдены и метрическая схема хорей (первый слог на сильной доле такта), и, вместе с тем, характерный апаестический ритм (первые два слога — короткие длительности, третий — втрое длиннее). Но точно так же интонируется и вторая строчка:



А это вызывает либо смещение ударения («вешнею»), либо, в лучшем случае, слово это произносится с двумя ударениями: «вёшнею».

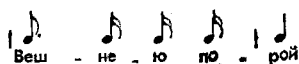
И — при явном стремлении к точности — это не единственный пример несовпадения поэтического и музыкального ритма, мы встретим здесь и «светлый май несут», и «шли всё вместе мы» и т. д.

На те же слова написана «Песня сборщиц винограда» в опере Д. Б. Кабалевского «Мастер из Кламси».

При первом прослушивании она производит впечатление явного подчинения поэтического ритма музыкальному, в котором ощутима даже некоторая танцевальность, хороводность. Однако, если вслушаться внимательнее, музыкальный ритм отражает в обобщенной форме самые характерные особенности поэтического. А самой характерной особенностью и является смена ритма анапестического, ярче всего выраженного в первой строке и рефрене (то есть моментах весьма композиционно важных) и ритма хорейского. Так и в музыкальной интерпретации. Первая строчка интонируется так:



Вторая:



Третья — повторяет структуру второй. Таким образом, декламация очень естественна и даже, можно сказать, точна. Четвертая строчка тоже естественна, но она могла бы, конечно, быть проинтонированной и иначе. Но здесь уже вступает в силу музыкальный закон симметрии: ритм четвертой строки — это вариант ритма первой строки:



Приведенные выше ритмические формулы — основной «строительный материал» всей песни и, как видим, они весьма тесно связаны с поэтическим ритмом.

А откуда же берется танцевальность? Дело в том, что в партии сопровождения, основанной, в общем, на тех же формулах, имеет гораздо большее значение принцип повторности. Сочетание танцевальной повторности сопровождения с гибким и переменчивым ритмом самой песни и составляет счастливо найденное композитором решение вовсе не легкой задачи, поставленной поэтом.

«Песня второго менестреля» — не очень типичное для Блока произведение, уже по одному тому, что это стилизация. Но именно песни из «Розы и Креста» ранее других стихотворений Блока привлекли внимание композиторов, как и вообще стихотворения, в той или иной мере тяготеющие к песенности («Девушка пела», «Песня Офеллии», «В голубой далекой спальне», «Вербочки»). Блок — новатор, смело ломающий привычные схемы стиха, долго не был освоен в музыке, и его верлибр находил лишь единичные музыкальные отражения («Улица» А. А. Крейна, некоторые романсы В. В. Щербачева). В последние годы к ним добавились романсы Г. В. Свиридова («Голос из хора»), В. В. Веселова («Я сегодня не помню») и другие.

Но вот перед нами одно из музыкальных воплощений блоковской ритмики, кажущееся вполне гармоничным и естественным: романс Шапорина «Та жизнь прошла» из цикла «Далекая юность». Сравнение его с другими ро-

мансами того же цикла показывает, что композитору здесь пришлось встретиться с изрядным сопротивлением материала и найти не совсем для себя обычный путь его преодоления. Шапорин был вообще очень чуток к стиху, к его ритму, структуре, поэтической интонации. Блоковский цикл — одно из высших его достижений в этой области. В каждом из романсов он находит музыкальное решение, подсказанное теми или иными элементами самого стиха: иногда — его интонационной структурой («Медлительной чередой»), — иногда — теми или иными «намёками» в поэтическом тексте (ритм цыганского вальса в романсе «Дым от костра») и т. д. В отличие от других эпизодов цикла, образное решение романса «Та жизнь прошла» чрезвычайно опосредовано. Образы ушедшей жизни, спящего сердца рождает траурную мелодию отпевания, проходящую в партии фортепиано:

50 Andante poco sostenuto Шапорин. «Та жизнь прошла»
ben cantare la melodia
P sempre legato

А на эту мелодию накладываются стихи Блока, интонируемые певцом мерно, почти без цезур, причем некоторые слова и фразы повторяются — прием, которым Шапорин обычно пользуется очень осторожно. В результате стихи превращаются почти в прозу, их ритм, их структура почти неощутимы в пении. А ведь ритм не выходит за пределы ямба! Вся необычность стихов — в

краткости строк (двух- и трехстопный ямб), в системе рифмовки шестистрочной строфы (первая строка рифмуется с четвертой, вторая с пятой, третья с шестой), а прежде всего — в лаконизме, столь характерном для XX века и столь трудном для музыкального воплощения.

Нужно вернуться от текста романса к стихам Блока, чтобы вновь ощутить их как стихи:

Та жизнь прошла,
И сердце спит,
Утомлено.
И ночь опять пришла,
Бесстрашная — глядит
В мое окно.
И выпал снег,
И не прогнать
Мне зимних чар..
И не вернуть тех нег,
И страшно вспоминать,
Что был пожар.

Краткость строк, многочисленность цезур — лишь внешние проявления внутренней емкости стиха, многозначности подтекста. За скупыми словами о ночи, снеге, «зимних чарах» — скорбь о прошедшем «пожаре», о сгоревшей жизни. И для того, чтобы раскрыть подтекст, композитору пришлось создать целую поэму на развитии образа «отпевания». Образа, по внешности, — привнесенного извне, по существу — очень органичного и снимающего противоречия, возникшие между музыкой и внешней формой стиха, в частности, между поэтическим ритмом и его музыкальным интонированием.

Мы привели пример трудности музыкального «чтения» поэзии XX века на одном из примеров лучшего решения задачи. Этот пример поясняет, в частности, почему из наследия Блока композиторы выбрали (да и продолжают выбирать) то, что тяготеет к поэзии XIX века, к Тютчеву и Фету. При обобщенном подходе к поэтическому тексту (а такой подход и в XX веке преобладает) это, в сущности, неизбежно.

Одно из удачайших музыкальных воплощений стихов Блока — романс Свиридова «Голос из хора» — представляет большой интерес и в отношении музыкальной трактовки верлибра. Метод обобщения ритмической структуры сочетается здесь с индивидуализированным отражением ритмических частностей. На противопостав-

лении этих двух типов ритмического решения основана, в сущности, и вся композиция романа. В качестве «ритмической идеи» первой части и репризы романа композитор выбирает ритм четвертой строки стихотворения, то есть именно той строки, которая ломает ямбическую структуру, установившуюся в первых строках стихотворения, переводя его в сферу верлибра:

Как часто плачем — вы и я —
Над жалкой жизнью своей!
О, если б знали вы, друзья,
Холод и мрак грядущих дней!



Музыкальной ритмоформуле, соответствующей этой строке, подчинена декламация и первых, ямбических строк.

Отсюда и нехарактерное для ямба начало с сильной доли:

51

Как час-то пла-чем,

вы и я, над жал-кой жиз-ни - ю сво - ей

Отсюда же, как видно из примера, возникает и характерный ритм партии фортепиано.

В средней части преобладает декламационный принцип, каждая фраза получает индивидуализированное музыкально-ритмическое решение, отражая изменчивый, прерывистый ритм стиха.

Новые, присущие именно XX веку, тенденции отражения поэтического ритма в музыке очень ярко сказались в вокальной музыке Прокофьева. Уже в одном из ранних произведений — вокальной сказке «Гадкий утенок» (по Г. Х. Андерсену) он заявил о себе как о композиторе, необыкновенно чутком к слову, к речевой интонации, используемой им и как средство характеристики конкретного персонажа, и как средство обновления круга музыкальных средств. О том, как поиски музыкальных средств, адекватных речевой интонации, обогащают ладовую сферу, аккордику, тембровую сторону музыки, убедительно пишет Е. Ручьевская в уже упоминавшейся нами статье ⁷⁸.

Однако трудно согласиться с ее утверждением, что «Прокофьев обычно сохраняет фразу как единство и ломает слово (разрядка моя. — В. Г.), а также всегда в высшей степени активно преобразует стихотворный ритм» ⁷⁹. Здесь правильно утверждение об активности композитора, который, однако, вовсе не «ломает слово». На тех же примерах, которые использует автор статьи, мы попытаемся доказать это.

Прокофьев не только очень чуток к речи — это признано всеми, — но и, в частности, к речи стихотворной, а из всех ее элементов — к ритму. Вспомним, как велика выразительность именно ритма в музыкально-речевых характеристиках его героев (взять хотя бы Фроську из «Семена Котко» или старого князя Болконского из «Войны и мира»).

Эти примеры — вершина индивидуальной характеристичности ритма, первый же шаг в этом направлении был сделан в «Гадком утенке» и в ранних романсах оп. 23 и особенно 27 — на стихи Ахматовой.

Прокофьев отбирает из лирики Ахматовой превосходные, очень поэтичные и тонкие лирические миниатюры, внутренне близкие его собственному художествен-

⁷⁸ См. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века, с. 92—94.

⁷⁹ Там же, с. 85.

ному мировоззрению, как ни покажется это парадоксальным. Это очень простая, совсем не патетическая лирика, отмеченная и глубоким психологизмом и очень большой точностью выражения чувства. Думается, что именно это последнее качество прежде всего и привлекло Прокофьева.

Романы эти — целая сокровищница интонационных находок. Эта сторона так ярко выражена, что ее нельзя обойти и в исследовании, посвященном ритму, а не интонации. Не вдаваясь в подробный интонационный анализ, отметим лишь, что здесь ясно различаются две интонационные сферы: интонации повествовательные, «объективные», и драматизированные, «субъективные». Естественно, что во второй сфере яснее «просвечивают» интонации речи, переведенные на «речь в точных интервалах». Обе эти сферы ясно разграничены и по ритмической манере. В самой общей форме это может быть определено так: для ритма повествовательного характерно подчеркивание мерности поэтической речи (отсюда кантиленность, обобщенность), для ритма драматизированного — подчеркивание индивидуального ритма фразы, слова, всегда подразумевающее характеристику «персонажа», произносящего те или иные слова.

Первый романс из оп. 27 — «Солнце комнату наполни» — целиком выдержан в повествовательной манере. Е. А. Ручьевская считает, что «ритм мелодии представляет собой распетую, как бы увеличенную во много раз декламацию. Если выписать первую фразу восьмыми и четвертными, получится естественный разговорный ритм»⁸⁰.

Попробуем это проверить, выписав ритм так, как это предлагает автор статьи:



⁸⁰ Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века, с. 86.

Средняя часть очень лаконична — всего восемь тактов. На словах:

Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.

мелодия никнет и распадается на произносимые вполголоса, как бы «про себя» декламационные фразы. Трижды, как навязчивая идея, повторяется одна и та же короткая фраза, основанная на речевой интонации нисходящей секунды, на коротком ритмическом мотиве.

Речевые интонации — в виде тревожного возгласа вторгаются и в репризу, нарушая мерность кан-тилены:

52 Andante Прокофьев. «Память о солнце»

Па - мять о солн - це в серд - це сла - бе - ет

Что э - то? Тьма?

В самом стихотворении Ахматовой это ритмическое противопоставление стихотворной мерности и нарушающих ее «речевых вторжений» не закреплено за повествовательными и драматизированными фразами. Так, например, строки:

Может быть лучше, что я не стала
Вашей женой.

есть ритмическое подобие предшествующих им повествовательных строк:

Ива на небе пустом распластала
Веер сквозной.

Ритмической мерности двух первых строф стихотворения противопоставит последняя строфа с ее вопросами, восклицаниями и неожиданным сдвигом ритма в последней строке:

Память о солнце в сердце слабеет.
Что это? Тьма?
Может быть! За ночь притти успеет
Зима.

Таким образом, этот романс может быть очень ярким примером того, как композитор развивает выявленную им в стихотворении «ритмическую идею». У Ахматовой она выражена лишь в последних строках, у Прокофьева проведена через всю небольшую, но удивительно стройную и законченную композицию.

Тот же, в сущности, принцип противопоставления повествовательной и драматизированной речи мы находим и в «Гадком утенке», произведении, которое будет рассмотрено ниже, в разделе о музыкальной интерпретации прозы.

Выше мы рассматривали музыку на стихи, хотя и свободные ритмически, но все же сохраняющие связь с классическими размерами и сохраняющие такой важный признак стихотворной речи, как рифма. Обращение к верлибру в чистом его виде, то есть уже без всяких аналогий со стопной системой и без рифм в музыке, очень редко. Среди них видное место занимают вокальные тетради Ан. Александрова «Из «Александрийских песен» М. Кузмина».

Их поэтический первоисточник — явление в своем роде уникальное. Это стилизация лирики эллинистической эпохи, стилизация очень тонкая и изысканная, как в отношении образов и лексики, так и в отношении ритма. Свойственный искусству эллинистической эпохи гедонизм, чувственная влюбленность в краски, звуки, ароматы окружающего мира, как и чувство быстротечности жизни, были близки многим художникам рубежа XIX и XX веков.

М. А. Кузмин был талантливым и тонким стилизатором. Его «Александрийские песни» насыщены многими

образными и лексическими штрихами, передающими не обобщенную и условную античность, а конкретную эпоху с ее философией, психологией, бытом, и притом без всякой нарочитой архаизации.

Стихи Кузмина, написанные без рифм, свободные ритмически (даже количество акцентов в строке не всегда выдерживается точно), все же очень ритмичны и музыкальны. Но ритм создается не упорядоченностью чередования акцентов, а «вторичными» признаками: прежде всего — синтаксическим подобием речевых построений («изосинтаксизмом»), заставляющим воспринимать их и как ритмически подобные. Вот примеры:

Вечерний сумрак над теплым морем,
Огни маяков на потемневшем небе,
Запах вербены при конце пира,
Свежее утро после долгих бдений...

Все звенья этой цепи перечислений синтаксически подобны (подлежащее, обстоятельство места или времени), а это порождает их интонационную близость⁸¹. Поэтому и на слух, а не только зрительно, благодаря графике, мы воспринимаем строки верлибра как строки стихотворения.

Еще более яркий пример — «Как песня матери». Все строки начинаются со слов «как» и представляют собой ряд разнообразных сравнений имени города Александрии:

Как звук трубы перед боем,
Клокот орлов над бездной,
Как шум крыльев летящей Ники,
Звучит мне имя твое,
Трижды великос: Александрия!

Эта ритмичность и «музыкальность» стихов Кузмина и привлекла к ним Ан. Александрова, сохранявшего привязанность к томику лирики Кузмина в течение десятилетий. По словам самого композитора, стихи эти привлекли его — помимо их содержания — возможностью ритмически свободной интерпретации, не связанной равномерным скандированием метра, из которого ему в ранних вокальных сочинениях «трудно было выбраться».

⁸¹ Вопрос о соотношении синтаксиса и интонации будет подробно рассматриваться во второй части настоящего исследования. Здесь отметим лишь, что в свободном стихе основная формообразующая роль отводится именно интонации.

Здесь же ему представлялась значительно большая «свобода изобретения». Само собой разумеется, что путь обобщения речевых интонаций в структурно-законченной мелодике здесь не подходил. Естественно возникал путь последовательного музыкального отражения текста, в свободно развивающейся мелодике, в музыкальной декламации.

Тем не менее музыкальная декламация в «Александрийских песнях» Ан. Александрова — структурно упорядочена. Музыка придает верлибру Кузмина еще более ясную расчлененность, соизмеримость частей. Так, в музыкальной интерпретации цитированного стихотворения «Вечерний сумрак» мы, кроме цезур между строчками, ясно ощущаем последовательно проводимую цезуру посредине строки:

Ан. Н. Александров. «Вечерний сумрак»

53 *Tranquillo, come rimembrando* *pp*

Ве - чер - ний

сум - рак над теп - лым мо - рем.

При этом строчки, далеко не равные и по количеству слогов, и по количеству акцентов, выравниваются в музыкальном их интонировании. Так, начальные строки стихотворения «Как песня матери», имеющие последовательно четырнадцать, двадцать и восемнадцать слогов, в музыке находят выражение в следующем построении: три, четыре и снова три такта.

Кроме ясного деления на строки, функционально аналогичные строчкам стихотворения рифмованного и метризованного, «Александрийские песни» Кузмина делятся

и на крупные разделы, аналогичные строфам и даже строфам с рефреном.

В том же стихотворении функцию рефрена выполняют восклицания:

Звучит мне имя твое
трижды нежное: Александрия!

Во второй строфе имя это названо «трижды мудрым», в третьей — «трижды великим».

К рефрену устремляется и музыка каждой строфы. Его слова каждый раз широко распеваются, звуча как смысловой и музыкальный итог всей строфы.

Средством скрепления всей большой композиции (а «Александрийские песни» можно назвать скорее вокальными поэмами, чем романсами) является и яркая образность фортепианной партии, в большей степени подчиненной музыкальным законам — повторности, симметрии, — но, конечно, всегда соотносенной и с вокальной партией, и непосредственно с текстом. Преобладает принцип музыкального отражения какого-либо одного образа поэтического текста, становящегося фоном для всего повествования. «Шелестящая» фактура первой песни тетради — «Вечерний сумрак» (см. приведенный выше пример) становится как бы фортепианным «лейт-мотивом сумерек». Именно в таком значении она повторяется в последней песне третьей тетради, на словах:

Возвращение домой после веселых прогулок,
поздно вечером, при первых звездах...

Но чаще единство фактуры выдерживается на протяжении не всего произведения, а крупной его части, аналогичной строфе.

«Александрийские песни» Кузмина и Александрова могут служить одним из примеров, подтверждающих высказанное выше положение об укрупнении ячеек метрической сетки в поэзии XX века. Текст не укладывается в стопную систему, но соотношение крупных элементов: строчек, строф, бесспорно, подчинено законам ритма. И музыка раскрывает это яснее, чем могла бы раскрыть декламация читца.

Принципы «музыкального чтения» верлибра, найденные Ан. Александровым в его работе над «Александрийскими песнями», имеют, как мы увидим далее, более общее значение. Так, обращаясь к прозе, композиторы,

большей частью, идут по тому же пути, внося в нее, как и в верлибр, равномерность членения, ясную соизмеримость частей.

В разделе, посвященном отражению в музыке ритмики современного стиха, особое место должны занять произведения на стихи Маяковского.

Еще и до сих пор музыкальные произведения на стихи поэта насчитываются единицами, а широкую популярность завоевало, строго говоря, лишь одно — «Патетическая оратория» Свиридова.

В чем тут дело? Конечно, не только в новизне тем, новизне трактовки поэтических жанров. Сейчас стихи Маяковского — это уже классика, знакомая каждому со школьных лет. Уже сложилась прочно традиция исполнительской интерпретации его стихов, традиция, началом которой положил такой блистательный исполнитель, как Вл. Яхонтов.

Но для музыкантов стихи Маяковского все еще остаются трудной задачей. Важная (если не главная) причина этого — их ритмическое своеобразие, решительный разрыв с классической силлаботоникой. Поэт сам не раз решительно подчеркивал это, особенно иронизируя почему-то над ямбами:

Я даже ямбом подсюсюкнул,
Чтоб только
быть
приятней Вам

(«Юбилейное»)

А в статье «Как делать стихи» он спрашивал иронически: «Плюнуть на революцию во имя ямбов?»⁸².

И действительно, по меткому слову одного из исследователей, «поэзия революции стала подлинной революцией в поэзии»⁸³.

Но революция эта далеко еще не исследована. Некоторые ученые считают ритмическое новаторство Маяковского продолжением того расшатывания классических размеров, которое началось в «долыньках» Блока и других символистов. Так думал Б. В. Томашевский, посвя-

⁸² Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. т. 12, М., 1959, с. 84.

⁸³ Карпов А. С. Стих и время. М., 1966, с. 340.

тивший, однако, стихам Маяковского отдельный раздел своего исследования. Другие, как цитированный выше Л. С. Карпов, считают поэзию Маяковского принципиально новым явлением.

С нашей точки зрения, раньше и точнее других определил специфику стиха Маяковского Р. О. Якобсон. Он писал, что у Маяковского «ритмической единицей является, как и в русском народном сказовом стихе, слово или словосочетание, объединенное одним динамическим акцентом»⁸⁴. Слово, которое может иметь разное количество слогов, как бы заменяет собой стопу, в которой число слогов и место акцента всегда точно зафиксировано. В этом и заключается то приближение стиха к свободной разговорной речи, которое отмечал сам поэт.

Значит ли это, что ритм для Маяковского «не важен»? Конечно нет, и сам поэт не раз об этом говорил. В известной статье «Как делать стихи» он, иллюстрируя центральный ее тезис «ритм — это основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом», рассказывает о том, как трудно он искал первую строчку стихотворения «Сергею Есенину», хотя ритм ее был ясен поэту с самого начала:

«Десятки раз повторяю, прислушиваюсь к первой строке:

Вы ушли, ра ра ра ра в мир в иной, и т. д.

Что это за «ра ра ра» проклятая, и что же вместо нее вставить? Может быть оставить без всякого «ра-ра-ры».

Вы ушли в мир в иной.

Нет! Сразу вспоминается какой-то слышанный стих:

Бедный конь в поле пал»⁸⁵

Стихи Маяковского при меняющемся количестве слогов в стихотворной строке⁸⁶, и даже числе ударений, при незакрепленности места ударений, все же остаются стихами. Огромную структурно организующую роль в

⁸⁴ Якобсон Р. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923, с. 103.

⁸⁵ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч., т. 12, с. 102—103.

⁸⁶ Имея в виду строку, заканчивающуюся рифмой, хотя и напечатанную графически в виде «лессенки» коротких строк.

них играет рифма, и очень прав исследователь Маяковского, писавший:

«При очень слабой внутренней организованности стихотворных строк только рифма, свидетельствуя о конце строки, помогает определить место константной паузы. Так возникает ощущение законченности стихотворных строк — необходимый элемент ритмической организации стиха»⁸⁷.

Ритм и рифма у Маяковского, как и у всех больших поэтов, не только конструктивно важны, но и образны. Великолепно, лучше, чем многие исследователи-литературоведы, это раскрыл Владимир Яхонтов. В своей книге «Театр одного актера» он писал:

«...поэт, как тончайше вибрирующий инструмент, отзывается на среду, в которой он находится...»

Попробуем взять два его стиха и поставить рядом, например стихотворение «Мелкая философия на глубоких местах» и стихотворение «Тропики».

Первое:

Превращусь
не в Толстого, так в толстого,
ем,
пишу,
от жары балда.
Кто над морем не философствовал?
Вода.

Второе:

Смотрю:
вот это —
тропики.
Всю жизнь
вдыхаю наново я.
А поезд
прет торопкий
сквозь пальмы,
сквозь банановые.

...Возникает ритм, соответствующий той обстановке, в которой сейчас находится поэт. Слова медленно ворочаются: «Прев-ра-щусь» и медленно ложатся друг за другом в цепи строчки. В них словно слышится медленное покачивание большого океанского парохода.

Во втором примере — Маяковский в экспрессе. Поезд мчит его сквозь тропический лес. В ритме стихов слышится стук колес.

⁸⁷ Карлов А. С. Стих и время, с. 363.

А в первом примере строчка почти прозаическая, повествовательная, плавная»⁸⁸.

Свой анализ Яхонтов подкрепил прекрасным прочтением первого стихотворения, раскрывающим, конечно, не только внешнее «покачивание большого океанского парохода», но и всю грустную пронию этого размышления вслух. Как известно, благодаря нетрадиционности ритмической структуры стиха, большой ее индивидуальности, Маяковский не легок для чтения вслух. Но сам поэт всегда имел в виду очень ясный и точный звуковой образ. В статье «Расширение словесной базы» поэт писал: «...в каждом стихе сотни тончайших, ритмических, размеренных и др. действующих особенностей, — никем, кроме самого мастера, и ничем, кроме голоса, не передаваемых»⁸⁹.

И действительно, лишь очень немногие чтецы (и Яхонтов в первую очередь) могли передавать эти «тончайшие особенности».

В музыке раскрытия их еще более редки, но они все же позволяют сделать некоторые выводы.

Стихи Маяковского, как и всякие ритмически свободные стихи (и даже в еще большей мере), естественно вызывают обращение к речитативно-декламационной манере, к переводу речевых интонаций на музыку. Но это совсем не легко, так как возникает опасность растворения в речитативе собственно музыкального тематизма, опасность деструктивности вообще. Свободной, разговорной и в то же время крепко организованной поэтической речи Маяковского трудно дать музыкально-общенное выражение.

Вот почему композиторы невольно тяготеют либо к ранним лирическим стихам Маяковского, либо к его «маршевым» стихам. И в тех, и в других ритм четче, определеннее, чем, например, в стихотворениях вроде цитированного Яхонтовым монолога-размышления, как будто передающего причудливый «поток сознания».

Но и стихотворения вроде «Левого марша» вовсе не просты. Уже его первая строчка вызывающе, декларативно необычна, что подчеркивал сам поэт:

«Сразу дать все права гражданства новому языку,

⁸⁸ Яхонтов В. Театр одного актера. М., 1958, с. 274—275.

⁸⁹ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. т. 12, с. 163.

выкрику — вместо напева, грохоту барабана — вместо колыбельной песни:

Революционный держите шаг!

(Блок)

Разворачивайтесь в марше!

(Маяковский)⁹⁰

Этот выкрик-призыв звучит в начале стихотворения даже как бы вне определенного ритма: ритмическая структура «трехударного дольника» устанавливается только во второй строке:

Разворачивайтесь в марше! (2 удара)

Словесной не место кляузе! (3 удара)

Не очень просто построены и следующие две строки. Рифма, выполняющая у Маяковского важную конструктивную функцию (ибо зачастую только она и определяет границы ритмически свободных строк), разрезает синтаксическую структуру фразы:

Тише, ораторы! Ваше
слово, товарищ маузер!

«Ваше» — это не только рифма, определяющая «константную паузу», но и важное в интонационно-смысловом отношении слово: обращение, даже можно сказать — жест обращения.

И мы видим, что в музыкальных интерпретациях этих слов борются две тенденции: интонационно подчеркнуть слово, несущее рифму, или же слить его с последующими, синтаксическими связанными. Сравним трактовку этих слов в двух очень различных произведениях: «Патетической оратории» Свиридова и вокальном цикле «Левый марш» Н. И. Пирковского:

54а) *Risoluto* Пирковский. «Левый марш»

Раз - во - ра - чи - вай - тесь в мар - ше!

⁹⁰ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч. т. 12, с. 85.

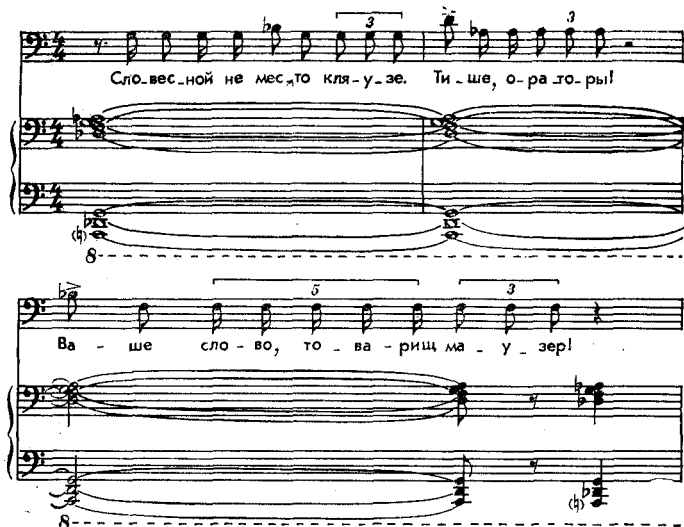
Сло - вес - ной не мес - то кля - у - зе.

mp. cresc.
Ти - ше, ти - ше, о - ра - то - ры!

rit.
Ва - ше сло - во, то - ва - риц ма - у - зер.

546 Moderato Свиридов. Марш

Раз - во - ра - чи - вай - тесь в мар - ш!



В обоих случаях слово «Ваше» интонационно подчеркнуто, но ритмически не выделено. Пирковский при этом, подчиняя текст закону музыкальной повторности строит эту фразу по образцу первой и оказывается вынужденным повторить слово «тише».

Стихи Маяковского всем своим строем подсказывают композитору декламационную их трактовку. Но если композитор не хочет быть только декламатором поэзии, он должен искать пути музыкального обобщения. Применительно к исследуемой области нужно не только передать ритм стиха, идя за ним последовательно, от строчки к строчке, но нужно и найти основную «ритмическую идею». И это оказывается не простой задачей.

В таких стихах, как «Левый марш» или «Наш марш» (тоже использованных в оратории Свиридова), «ритмическая идея» подсказывается самым образным строем и даже просто — названием стихотворения. Но и некоторые другие стихи Маяковского естественно ложатся на «встречный ритм» марша.

Лирические стихи Маяковского представляют в этом отношении большую трудность. Трудно найти для них

какое-либо музыкально-жанровое решение⁹¹, а также и обобщающую ритмическую идею — настолько далеки они от классических канонов лирики, настолько раскован их ритм, настолько они «разговорны». Едва ли не единственный путь — это путь выделения наиболее характерной, типической ритмоинтонации, которая и становится основой тематизма. Или же — более легкий, но менее перспективный путь — передать в музыке общий ритмоинтонационный строй поэтической речи, без особой концентрации тематизма.

В качестве примера экспериментирования над стихом Маяковского весьма показателен цикл М. Л. Таривердиева, и прежде всего — «Послушайте!» — вторая часть цикла.

Это стихотворение, написанное наиболее свободно, приближается к прозаической речи⁹². Его строки не имеют даже приблизительной соизмеримости, число акцентов в них тоже различно. Только рифма обозначает конец строки:

Послушайте!

Бедь, если звезды зажигают,

значит — это кому-нибудь нужно?

Значит — кто-то хочет, чтобы они были?

Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?

Естественно, что и в музыке оно решено наиболее экспериментально.

В стихотворении «Послушайте!» вокальная партия почти даже и не поется, а произносится ритмическим говорком без точной звуковысотности. Для обозначения

⁹¹ Иногда жанр используется как средство передать юмористический характер стихов. Так, И. М. Белорусец использовал интонации надрывного цыганского вальса в романсе «Отношение к бабышне».

⁹² Существует запись чтения этого стихотворения самим поэтом (грампластинка «Говорят писатели», № ДО5593). Оно производит впечатление совершенно свободной, неметризованной речи, в особенности первые фразы, воспринимающиеся как продолжение какого-то разговора. Именно продолжение, настолько «между прочим», неакцентированно они сказаны. И лишь в заключении — повтор этих же слов звучит весомо, отдельно, подчеркнуто (особенно слова, которые мы выделяем здесь курсивом):

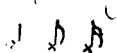
Значит — это необходимо,

Чтобы *каждый* вечер

над крышами

загоралась *хоть одна звезда?*

речевого интонирования композитор применяет особые знаки — крестики с указанием длительности:



Для интонации промежуточного типа, «вокально-речевой» — перечеркнутую крестиком ноту:



Интонирование чисто вокальное (но тоже — декламационного характера) применяется в моментах наибольшей выразительности:

Таривердиев. «Послушайте, ведь если звезды зажигают»

55 [Не очень быстро]

врыва-ет-ся к бо-гу, бо-ит-ся, что о-ло-з-дал,

пла-чет, це-лу-ет е-му жи-лис-ту-ю ру-ку и...

про-сит, чтоб о-бя-за-тель-но бы-ла звез-да

В заключительном эпизоде («Вместо письма») Таривердиев уже несколько видоизменяет этот прием, выделяя в общем потоке взволнованной, задыхающейся речи — самое характерное: обрывающуюся концовку фразы. Она становится «лейтритмом» и появляется даже в относительно распевных фразах.



И все-таки деструктивные тенденции очень дают себя чувствовать во всех этих произведениях. Скрепляет их единство фактуры партии фортепиано, хотя в ней ощутима «нехватка тематизма», заменяемого образностью фактуры, продуманной динамикой, которая приобретает здесь формообразующее значение. Однако цикл интересен, и в исполнении хорошего певца-актера оставляет яркое впечатление.

И еще одно свойство стиха Маяковского затрудняет обращение к нему музыкантов — необычайная смысловая и эмоциональная насыщенность каждого слова, емкость, требующая от читателя и слушателя активного восприятия. И это тоже находит отражение в ритме стиха, в насыщенности его паузами, во время которых слушатель должен до конца почувствовать, «пережить» каждое слово. Очень хорошо выражено это в уже цитированной книге Яхонтова:

«Маяковский любит паузу. Его разбитая строчка — своеобразный руководитель для исполнителя. Просто читателя она сбивает с толку. Маяковскому нужен воздух между словами. Знаки препинания его не устраивали, ему их не хватало. Разбивая строчку, Маяковский хочет дать понять, что существует известная протяженность самого слова — исполнительская протяженность, то есть он, будучи прекрасным исполнителем своих стихов, слышит свое слово звучащим. И существует известная пауза между словами. Иногда пауза длиннее, иногда короче, но всегда его слова живут просторно»⁹³.

⁹³ Яхонтов В. Театр одного актера, с. 287.

Но даже при наличии «исполнительских пауз» стихотворная речь Маяковского остается предельно лаконичной, предельно насыщенной и неизбежно возникает противоречие между стихотворным и музыкальным «временем». Их трудно соотнести: для развития музыкального образа нужно большее время, больший простор.

Эта трудность чувствуется даже тогда, когда композиторы обращаются к детским стихам Маяковского, хотя в отношении ритмики они, пожалуй, наиболее размерены и четки.

Сравним два цикла, написанные на стихи Маяковского «Что ни страница — то слон, то львица», — циклы П. Белорусца и В. Успенского.

Эти стихи — подписаны под рисунками, они рассчитаны на то, что маленький читатель рисунок рассматривает, а значит — имеет время, чтобы подпись внимательно прочитать вслух (или услышать, как прочтут другие) и даже запомнить. Здесь паузы возникают естественно.

В цикле Белорусца место картинок занимают фортепианное вступление и заключение к каждой «странице». Они носят изобразительный характер, а весь цикл как бы приближается к программной фортепианной сюите.

Успенский поступил иначе⁹⁴. Он, наоборот, объединил все «страницы» в один музыкальный рассказ, в котором интонационно подчеркнуты все наиболее острые словечки текста. Так, например, слова рассказа о крокодиле

Только он сидит в воде
И пока не виден —

произносятся шепотом, разговорной интонацией и даже без фиксации ритма (на фермате).

И здесь — фортепианная партия изобразительна, в ней слышен и мерно покачивающийся шаг верблюда, грациозные прыжки кенгуру, гротескные — обезьян.

Но «картинки» — как ни остроумны они — слишком быстро сменяют друг друга, рассказ пестр, мозаичен. Лишь слегка скрепляет его повествовательная интонация рассказчика, несколько раз проходящая в виде лейт-темы:

⁹⁴ Успенский В. Музыкальные рассказы на стихи Маяковского. Для среднего голоса и фортепиано («Гуляем», «Тучкины штучки», «Что ни страница — то слон, то львица»).

чески прочесть, не иллюстрируя музыкой всех трагических или трагикомических деталей бегства⁹⁵. Лишь последние фразы поются солистом, и выразительность их в немалой степени создается опять-таки ритмическим образом «шагов» в оркестре, на словах:

Глядя
на ноги,
шагом
резким
шел
Врангель
в черной черкеске.

Не останавливаясь на других моментах оратории, отметим лишь то, что прямо относится к нашей теме.

Прежде всего — о выборе стихотворений с точки зрения их ритмической структуры. Свиридов явно отдает предпочтение тем стихам, где ритм наиболее четок, определен. Сюда относятся, кроме уже отмеченных «маршевых» стихов, такие, как «Здесь будет город-сад», написанное вполне ясным трехстопным ямбом, или такие, как «Необычайное приключение» (ямб, в котором чередуются четырех- и трехстопные строки). Оба стихотворения трактованы композитором в напевной мелодической манере, соответствующей жанру оратории и, кстати, вовсе не противоречащей стилю Маяковского.

С именем поэта у нас настолько прочно ассоциировался образ «агитатора, горлана-главаря», что мы подчас забываем, как широко входит в его произведения стихия песенности. Вот песенные цитаты в одной лишь его поэме «Хорошо!»: «Интернационал», «Яблочко», «Марш Буденного», английская песня «Типерэри», американская «Янки дудль».

В брошюре А. Н. Сохора «Маяковский и музыка» приведены интересные сведения об исполнении автором поэмы «Хорошо». «Ряд стихотворных строф, — сообщает автор, основываясь на воспоминаниях современников, — написан на подразумеваемые напевы известных песен, романсов, частушек. В печатном тексте поэмы они неотличимы от других. Но когда Маяковский сам читал ее,

⁹⁵ Этот эпизод хороший пример того интонационного самоограничения, о котором говорилось в начале третьей главы.

он выделял эти строфы (как и цитаты из песен) пением. В третьей главе пелись строки о Керенском:

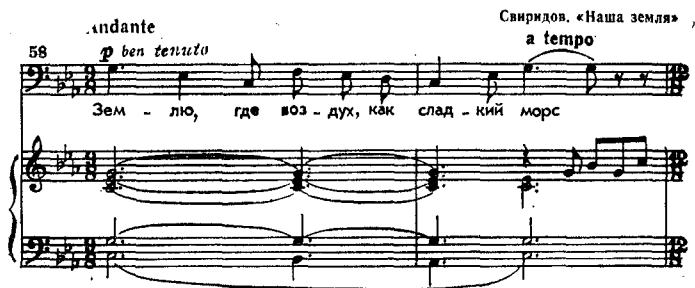
Забывши
и классы
и партии,
идет
на дежурную речь.
Глаза
у него
бонапарты
и цвета
защитного
френч.

Первую половину строфы Маяковский пел на торжественный мотив «Марсельезы», а вторую, разоблачая мнимое величие своего «героя», — на удалой напев гусарской песни «Оружьем на солнце сверкая»⁹⁶.

Таким образом, песенность для Маяковского вполне органична.

Но наряду с этим в ораторию включены и такие ритмически свободные стихи, как отрывок из поэмы «Хорошо» («Наша земля») и «Разговор с товарищем Лениным».

В первом из названных найдено удачное равновесие между точным следованием ритму стиха и напевностью, присущей вокальному стилю композитора. Ритм этого эпизода — почти точно запись ритма поэтического, усложненная приемом «распевания» образно и семантически важных слов. Так, в первой же фразе широко распето ключевое «заглавное» слово: «землю».



⁹⁶ Сохор А. Маяковский и музыка. М., 1965, с. 75—76.



И этот прием проведен с начала до конца. Всякий раз, как произносится слово «земля», — оно ритмически выделяется. Это способствует смысловому его подчеркиванию и создает предпосылки для напевности.

«Разговор с товарищем Лениным» трактован чисто декламационно. В самом стихе — в соответствии с содержанием — больше «разговорности», а значит — и ритмических отклонений от схемы «четырёхударного дольника» (в особенности в словах, обращенных к Ленину). Здесь композитору не удалось пайти столь органичного слияния музыки и слова, как в эпизоде «Наша земля». Иногда смещаются акценты, иногда рифма, столь важная конструктивно, — не выделена, и это ломает структуру стиха. Так, у Маяковского читаем:

Освещаем,
одеваем нищ и оголь,
ширится
добыча
угля и руды,
А рядом с этим,
конечно,
много
Много
разной
дряни и ерунды.

В оратории Свиридова:

Освещаем страну,
одеваем нищету и оголь,
растет
добыча угля и руды,
Но рядом с этим
много разной дряни и ерунды.

Слово «много» соскользнуло со своего места, а это слово было у Маяковского подчеркнуто и рифмой, и повторением.

Вообще, к ритмически свободной декламации Маяковского Свиридов, видимо, не испытывает особой склонности. Иначе трудно объяснить такой перевод свободного стиха в стопную систему, какой имеет место в эпизоде «Героям Перекопской битвы» (у Маяковского — «Последняя страничка гражданской войны»).

Сравним первые строки.

У Маяковского:

Слава тебе, красноезвездный герой,
землю кровью вымыв,
во славу Коммуны,
к горе за горой
шедший твердынями Крыма!

У Свиридова:

Слава тебе, красноезвездный герой!
Ты землю своей кровью вымыл.
В этот последний решительный бой
Шел ты твердынями Крыма.

Резко выделенная сменой трехдольного ритма на двухдольный вторая строка:

землю кровью вымыв,

у Свиридова стала строкой амфибрахической, не выделяющейся на фоне равномерной трехдольности.

Это объясняется тем, что все стихотворение Маяковского композитор трактует как песню и даже имеет перед собой вполне конкретный песенный образец: «Славное море, священный Байкал», песню, интонации и ритм которой он прямо использует:

Andante maestoso Свиридов. «Героям Перекопа»

59

В од - ну бла - го - дар - ность сли - ва - ем сло -

- ва те - бе крас - но - звезд - на - я ла - ва,

Допустимо ли такое «переинтонирование» Маяковского? Конечно, песенность этого хора убедительно мотивирована его местом в драматургии оратории. После ритмизованного, но чисто речевого «Рассказа о бегстве генерала Врангеля», после ряда бытовых его подробностей — пужно было дать музыкальное обобщение. После показа действия как в античной трагедии — нужно было устами хора выразить отношение к происшедшему.

По этот хор нельзя назвать «хором на слова Маяковского», слишком уж сильно здесь вмешательство композитора!

В целом же (если говорить о решении именно ритмических задач) наиболее «маяковским» эпизодом оратории Свиридова остается «Левый марш». Здесь достигнута максимальная образность ритма, воссозданы характерные формы искусства эпохи творческой юности Маяковского, эпохи массовых действий, «живых газет», «Синей блузы».

Работой композиторов над стихами Маяковского мы завершаем раздел, посвященный стихотворному ритму в музыке. В виде дополнений к нему следует затронуть вопрос о музыкальной интерпретации прозы, поскольку произведения на прозаический текст, бывшие еще в начале XX века редчайшим исключением как в опере, так и в камерной музыке, сейчас медленно, но верно завоевывают права гражданства. Камерные произведения на прозаический текст еще и сейчас редки (но интересны для анализа!).

Первые десятилетия XX века отмечены появлением целого ряда камерных произведений на прозаические тексты. Назовем некоторые: Прокофьев — вокальная сказка «Гадкий утенок» и опера «Игрок», Рахманинов — «Мы отдохнем» (1906) и «Из Евангелия от Иоанна» (1915); А. Д. Кастальский — хоры на слова двух отрывков из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя («Поля неоглядные» и «Эх, тройка, птица-тройка» (1904).

То, что интерес композиторов к прозе появился именно в начале XX века, — не случайно. Мы уже отмечали характерное для этого периода сближение поэзии и прозы, сказавшееся прежде всего в появлении промежуточных форм: с одной стороны — нерифмованного и ритмически свободного стиха (верлибра), с другой — ритмической прозы, в которой ритмическое и даже метрическое начало столь сильно выражено, что она нередко производит впечатление стихов, напечатанных без разбивки на строчки. Наиболее ярким примером могут служить произведения Белого (некоторые страницы «Симфоний», «Петербурга», «Масок»).

Суть дела здесь в том, что проза, как и поэзия, все более становилась искусством звуковым, воспринимае-

мым слухом, а не зрением. И не случайно первые отражения прозы в музыке основаны на текстах, которые уже сами по себе, а priori, были предназначены для произнесения вслух — в театре и в храме.

Мы имеем в виду два произведения Рахманинова: монолог «Мы отдохнем» (из «Дяди Вани» А. П. Чехова) и «Из Евангелия от Иоанна». Второе, более позднее произведение не относится к сколько-нибудь заметным творческим удачам композитора. Но оно все же представляет интерес и биографический, раскрывая глубокое восприятие происходивших тогда военных событий⁹⁷, и творческий: произведение это является своего рода «записью» церковной псалмодии с характерным повышением голоса и ферматой в каденции.

Первое, более раннее произведение — значительно ярче. Это тоже своего рода «запись», отражение сдержанной, но глубоко искренней манеры произнесения лирических монологов в театре XX века, и прежде всего в театре, прославившемся интерпретацией Чехова, — в Художественном.

В ритмической интерпретации этого монолога Рахманинов идет путем, близким к тому, который мы отмечали в его поздних романсах, хотя расстояние между ними — целых десять лет.

Он и здесь ищет «фразу-модель», ритм которой может быть положен в основу всего произведения. И здесь — это самая запоминающаяся фраза: «Мы увидим все небо в алмазах». Ее ритм, приближающийся к анапесту, получает следующее музыкальное выражение:



⁹⁷ Текст отрывка гласит: «Больши сия любви никтоже имать, да кто душу свою положит за други своя».



И именно этот триольный ритм становится ритмической основой всего произведения. Текст монолога легко и естественно ложится на этот ритм, лишь иногда, во избежание монотонности, Рахманинов прибегает к парной, а не триольной группировке длительностей.

Прозаический «монолог» Рахманинова в сущности не очень отличается от его же «романсов-монологов» на стихотворные тексты (как, например, монолог из того же ор. 26 — «Вчера мы встретились»), и потому он и не был воспринят как произведение, открывающее новые пути. Но что такие опыты подготовили открытие новых путей — это несомненно.

Зато сказка Прокофьева «Гадкий утенок» была принята как резкий разрыв с традициями камерной вокальной музыки. И здесь имело значение не только обращение к прозаическому тексту, но и сам характер этого текста, очень поэтичного, но содержащего немало бытовых и юмористических черточек. И это воспринималось

как снижение жанра, хотя по сути дела таковым не являлось.

Подход Прокофьева к проблеме «музыка и проза» был не только в корне отличен от упомянутых выше опытов Рахманинова, он был принципиально иным. И, как мы постараемся показать, именно этот подход оказался в дальнейшем наиболее перспективным.

Для того, чтобы определить сущность его, попробуем выяснить, чем именно прозаический текст вообще может привлечь композитора? Разумеется, не теми чертами, которые сближают прозу с поэзией (хотя и они важны), а теми, которые отличают эти два типа художественной речи. Тем, что в прозе находит более непосредственное и прямое отражение «говор человеческий», индивидуальная манера людей разговаривать, индивидуальный синтаксис, индивидуальный ритм. Не случайно Мусоргский, работая над проблемой музыкально-речевой характеристики в опере, выбрал в качестве экспериментального материала гоголевскую «Женитьбу» — комедию в прозе. Поэтому же и Прокофьев, убежденный сторонник и великий мастер характеристичности в опере, считал, что «писать оперы на рифмованный текст является совершенно нелепой условностью»⁹⁸.

Сказку Прокофьева «Гадкий утенок» можно назвать своего рода «оперой в миниатюре», поскольку присущая операм композитора меткая характеристичность интонаций здесь уже проявилась во всей полноте.

Повествовательный текст андерсеновской сказки, содержащий лишь несколько фраз прямой речи, казалось бы, давал немного материала для психологических музыкально-речевых характеристик. Но этот материал блестяще использован композитором. И здесь имеют значение не только живые, непосредственно наблюдаемые интонации, но и столь же живой и выразительный ритм.

Сравним в приводимом ниже примере восторженные восклицания птенцов («Как велик светлый мир»), размеренную речь рассказчика и испуганный вопрос соседки-утки («Уж не индюшонок ли?»):

⁹⁸ Два забытых интервью. С. Прокофьев об опере «Игрок». — В кн.: «Сергей Прокофьев. 1953–1963». Статьи и материалы. М., 1962, с. 297.

Как ве - лик свет - лый мир! Как ве -

mf

...лик свет - лый мир!

p

Rit.

*Pochissimo meno mosso
tristemente*

По - след - ний у - те - нок был о - чень

p

не - кра - сив, без перь - ев на

p

длин - ных но - гах,

p



Изумительная отточенность и выразительность деталей в вокальной и инструментальной партии, гибкое и свободное «сквозное развитие», лишь кое-где скрепленное тематическими повторами, не приводят, однако, к победе деструктивных тенденций. Здесь проявляет себя другая сторона прозы: сторона, тяготеющая к поэзии.

Прозу сказки Прокофьев читает как ритмическую прозу, и это позволяет ему вполне естественно подчинить ее закономерностям музыкальной структуры, чаще всего — принципу суммирования. В некоторых моментах этот принцип ощутим вполне ясно: за двумя краткими, равными между собою построениями идет более протяженное.

Вот примеры:

Солнце весело сияло,	(4 такта)
рожь золотилась,	(4 такта)
Душистое сено лежало в стогах.	(5 тактов)

Обратим внимание на то, что в данном случае такое членение музыки подсказано структурой текста; здесь имеет место тот же прием синтаксического параллелизма (подлежащее+сказуемое), что и в рассмотренном выше верлибре «Александрийских песен» Кузмина. Но та же музыкальная структура сохраняется и тогда, когда синтаксис текста уже не дает к тому оснований:

В зеленом уголке	(2 такта)
среди лопухов	(2 такта)
утка сидела на яйцах.	(3 такта)

Далее мы опять встречаем пример сочетания синтаксического параллелизма текста с музыкальной структурой суммирования:

Над ним все смеялись,	(3 такта)
Гнали его отовсюду,	(3 такта)
желали, чтобы кошка съела скорее его	(5 тактов)

Можно привести пример и более сложного построения, а именно дробления в третьей четверти с замыканием:

Однажды солнышко пригрело землю	(4 такта)
своими теплыми лучами,	(4 такта)
жаворонки запели,	(2 такта)
кусты зацвели:	(2 такта)
пришла весна	(6 тактов)

Заметим, что широкое распевание слов «пришла весна» обусловлено не только итоговым местом этой фразы в общей структуре, но и ее итоговым значением: эти слова обобщают все, что сказано о солнце, жаворонках, кустах...

Таким образом, выбор композитором прозаического текста отнюдь не означал разрушения музыкально-структурных закономерностей. Мы видим, как органично музыка объединяется с текстом, хотя, конечно, здесь перед композитором стоит неизмеримо более трудная задача, чем при обращении к стихам.

Выше сказка «Гадкий утенок» была названа «оперой в миниатюре». Действительно, те же принципы мы находим и в операх Прокофьева, особенно в раннем «Игроке» — «квинт-эссенции» всех его наиболее смелых оперных приемов.

Сколько-нибудь подробное рассмотрение этой оперы выходит за пределы вопросов, составляющих содержание данной работы, тем более, что опера эта достаточно тщательно проанализирована в трудах, специально посвященных Прокофьеву⁹⁹.

Отметим здесь лишь то, что является развитием принципов вокальной сказки. Две манеры вокально-речевого интонирования, которые мы выше называли повествовательной и драматизированной, в «Игроке» развиваются и дифференцируются. Естественно, повествовательная отходит в опере на второй план (в какой-то мере она присуща лишь партии мистера Астлея), драматизированная получает множество вариантов и оттенков, о которых здесь не место говорить. Но важно, что ритм имеет немалое значение в создании этих оттен-

⁹⁹ См.: Пестель Н. С. Прокофьев. М., 1957; Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М., 1963.

ков: стоит сопоставить «степенный» ритм речей Генерала с напористым ритмом всей партии Алексея.

Получает развитие в «Игроке» и уже отмечавшийся нами в «Утенке» принцип ритмизации прозы, деления ее на ясно соизмеримые отрезки. Это отмечает А. Стратиевский в очень интересной статье, посвященной «Игроку». «Фрагменты фразы при вокализации, — пишет он, — уподобляются интонационно-метрической структуре строк тонического стиха (как это видно из приведенных выше примеров), стиха, в котором главная роль принадлежит ударению, ударному слову»¹⁰⁰.

Среди примеров, приводимых автором, пожалуй, наиболее выразителен отрывок из партии Алексея (первый акт), отрывок, четко делящийся на строки — двутакты:

Добродетельный фатер




Послушная семья



На крыше аист



Пред домиком цветы



Иногда метроритмическое подобие строк сопровождается и интонационным. В статье приводится ряд примеров интонационного подобия, часто опирающегося на синтаксическое подобие фраз текста. Добавим к ним еще два — из той же партии Алексея:

62а)

Прокофьев. «Игрок» (I акт)



Дочь си - дит в дев - ках: при - да - но - го не да - ли.
 Мень - шо - го сы - ниш - ку в ка.ба - лу про - да - ли.

¹⁰⁰ Стратиевский А. Некоторые особенности речитатива оперы Прокофьева «Игрок». — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века, с. 235.



Стратиевский связывает эту тенденцию Прокофьева к ритмизации прозы с особенностями стиха Маяковского. Положение это заслуживает внимания и дальнейшей разработки. Но думается, что здесь отражены не столько конкретные особенности стиха Маяковского, сколько общие, отмечавшиеся нами выше встречные процессы: ритмизация прозы, с одной стороны, и движение поэзии от силлабо-тонической системы к «чистой тонике» и верлибру — с другой.

Интерес Прокофьева к музыкальному чтению прозы, возникший, возможно, под влиянием общих художественных процессов, оказался близким самым коренным свойствам его художественной натуры и сохранился на всю жизнь. Все либретто его опер написаны прозой; проза проникает даже в кантатно-ораториальное произведение — «Кантата к 20-летию Октября». В этом произведении на музыку положены подлинные документы эпохи. Эксперимент этот вызвал в свое время негодование критики, но, как выяснилось через тридцать лет, имел все права на существование...

Столь характерное для Прокофьева тяготение к прозе все-таки остается почти единичным явлением. Во всяком случае, никто другой так последовательно к прозе не обращался.

Но нельзя миновать не привлекавшие пока особого внимания опыты Шостаковича в этой области. Мы имеем в виду пять романсов (этот термин применен здесь композитором весьма условно, если не иронически) на слова из журнала «Крокодил». Текст их — не только проза как тип литературного изложения, но это еще и «проза жизни». Отрывки взяты из отдела «Нарочно не придумаешь», это подлинные документы: заявления, письма в редакцию, «объяснительные записки», образцы само-

деятельного «художественного творчества». Все они необычайно интонационно характерны, и в каждом «интонационном портрете» не только угадывается его реальный прообраз, но и содержится сатирическое обобщение, разоблачающее тупость, хамство, пошлость.

Ритмическая сторона имеет немаловажное значение. Конечно, мы не найдем здесь никакой ритмизации прозы, речь персонажей остается ритмически и интонационно «шершавой». Но ритм выразителен не менее чем интонация и жанровые особенности (используемые юмористически, парадоксально). Именно темпо-ритмическими средствами созданы портреты нелепо-восторженной Иринки и неподвижного, коренастого пастуха («Иринка и пастух»); или охотника за богатой невестой, повторяющего в ритме вальса свое «Пожалуйста; пожалуйста!» («Трудновыполнимое желание»). Наконец, именно тяжелый хоральный ритм в сочетании с интонациями «Dies irae» придает такой комизм миролюбивому заявлению некоего лица, пострадавшего от действия «хулигана Федулова» («Благоразумие»):

Шостакович. «Благоразумие»

63

Ре - шил о - гра - ни - чить - ся по -

- лу - чен - ны - ми по - бо - я - ми.

Пять юмористических миниатюр, пять портретов воспринимаются как блестящие эскизы в комической опере, но и в творчестве Шостаковича, как во всем советском творчестве, они остаются пока эпизодическим явлением.

Рассмотренные нами отражения поэзии XX века в музыке выстроились в логический ряд: от песенных произведений и «умеренных» проявлений ритмической свободы, через дольники и верлибр — к прозе. Мы отмечали трудности, лежащие на пути освоения ритмов «новой поэзии» в музыке, но отмечали и возрастающее тяготение к ней. Добавим еще, что тяготение это присуще не только отечественным композиторам, но в еще большей мере — зарубежным. Еще в 1939 году Б. Брехт, писавший много текстов для музыки, отмечал, что «нерегулярные» ритмы, по мнению композиторов различных направлений и его собственному — «превосходны для музыки»¹⁰¹. Однако и в таких произведениях проявляется изначальное свойство музыки: выявлять в отражаемых ею явлениях прежде всего закономерность, порядок, ритм.

¹⁰¹ Brecht Bertolt. Über Realismus. Leipzig, 1968, S. 153.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На первых страницах этой книги автор сформулировал основную свою задачу: разработку метода анализа вокальной музыки как искусства синтетического, включающего в себя и музыку и поэзию, а значит, требующего от исследователя умения анализировать и каждый из обоих элементов и — главное — связь их в каждом индивидуальном произведении.

Решение этой чрезвычайно нелегкой задачи может быть достигнуто лишь после изучения связей отдельных элементов, общих для поэтического и музыкального искусства: ритмики, интонации, композиции. Предлагаемая работа посвящена только ритму и ограничена, преимущественно, материалом русской камерно-вокальной музыки.

Но этот материал дает основания для систематизации отдельных наблюдений и для выводов, проясняющих вопрос о взаимоотношении двух искусств, синтезированных в вокальной музыке. В самом общем виде они могут быть сформулированы так.

Первое. Анализ соотношений поэтического и музыкального ритма, проведенный на большом количестве музыкальных произведений, показывает, что процесс музыкального претворения поэтического ритма не является произвольным актом со стороны композитора, что он обусловлен и ритмическими особенностями поэтического произведения и особым в каждую историческую эпоху способом восприятия и интонирования стиха, стремлением подчеркнуть в самом произнесении то те, то другие его элементы. Отношение того или иного композитора

к определенному поэту выражается не только в том, что именно он выбирает из его наследия, но и в том, как он эти выбранные им стихи интонирует. Поэтому так по-разному звучат одни и те же стихотворения Пушкина в музыке различных композиторов. Достаточно сравнить, например, «Ночной зефир» в интерпретации Глинки, Даргомыжского, Метнера, «Заклинание» — у Римского-Корсакова и у Шапорина, или (пожалуй, самый разительный контраст!) «Ночь» у Мусоргского и у А. Г. Рубинштейна. Различия эти проявляются, конечно, не только в манере музыкальной ритмизации, однако, ритмика — весьма чуткий «барометр» восприятия поэзии тем или иным композитором.

При любом, самом ярко индивидуальном решении, свобода музыкальной ритмизации отнюдь не безгранична. На многих примерах мы старались показать, что существует определенная семантика поэтических размеров, иногда более, иногда менее уловимая, но, в общем, всегда обусловленная исторически сложившимися традициями применения того или иного поэтического размера. То обстоятельство, что пятистопный ямб, например, был классическим размером русской трагедии, сказалось на применении его в лирической поэзии, и на манере его произнесения чтецами, и далее — на манере музыкального интонирования стихотворений, этим размером написанных. Мы показывали также, как «плясовая» энергия хорея, столь явная в народно-песенном искусстве, неожиданно прорывается в музыке на стихи, ничем, кроме размера, с народной песней не связанные («Попутная песня» Глинки). Целый раздел был посвящен вариациям на народные ритмы в поэзии Есенина и в музыке на его стихи.

Во всех подобных случаях наглядно выступает связь ритмической стороны в поэзии и музыке с жанром поэтического и музыкального произведения. Существует даже и связь тех или иных размеров с определенными сюжетами (опять-таки через жанр). Так, например, предпочтение трехдольных размеров в стихотворениях повествовательных, близких к балладному жанру, — факт, который может быть подтвержден рядом примеров. Таким образом, именно во взаимодействии ритмики и жанра полнее всего раскрывается выразительное значение первого из названных элементов. Данное положение опреде-

лило собой принцип построения работы, от которого автор старался по возможности не отклоняться: исследовать каждый размер и каждый тип музыкальной ритмизации на примерах того поэтического и музыкального жанра, для которого он наиболее характерен.

Второе. Анализ взаимосвязи поэтического и музыкального ритма требует, прежде всего, разграничения понятий поэтического метра и ритма, что не всегда вполне четко даже в литературоведческих работах, не говоря уже о музыковедческих. Понятие метра (размера) — есть понятие обобщенное, это некая схема чередования ударных и неударных слогов, в которую живая речь, по природе своей неметрическая¹⁰², почти никогда не укладывается с абсолютной точностью. Это противоречие между равномерностью чередования ударных и неударных слогов в метрической схеме и неравномерностью их распределения в естественной речи и создает предпосылки для стихотворного ритма, то есть реального заполнения этой схемы, включающего и пропуски ударения («ускорения») и появление неметрических ударений. Ритм всегда индивидуален, и именно он, а не метрическая схема, определяет такие качества стиха, какие мы называем «певучестью», «речевой естественностью», или, с другой стороны, «жесткостью», «рубленностью» и т. д.

Все это имеет непосредственное отношение к вокальной музыке, ее жанрам и стилистическим особенностям. В музыкальном произведении может быть отражен преимущественно метр стиха, что мы и наблюдаем в ряде произведений песенного и особенно песенно-танцевального типа. В нем может быть отражен ритм стиха, что типично, прежде всего, для произведений декламационных. Можно указать и произведения, в которых композитор, стремясь передать естественную ритмику речи, игнорирует ее метризацию в стихе, «читает стихи как прозу». Такие произведения (вспомним, например, песню Даргомыжского «Старый капрал») можно сопоставить с особой манерой художественного чтения, отдающей предпочтение закономерностям синтаксиса перед зако-

¹⁰² В естественной, прозаической речи также можно найти аналогию с поэтическим метром. Уже сама необходимость делать паузы для вдоха обуславливает тенденцию к равномерному членению на так называемые «речевые такты».

померностями ритма¹⁰³. И, наконец, в ряде произведений главенствует самодовлеющий музыкальный ритм, большею частью предуказанный тем или иным жанром: марш, вальс, баркарола, колыбельная и т. д. По отношению к ритму стиха такой ритм с наибольшими основаниями можно назвать «встречным».

Разграничение типов взаимоотношения поэтического ритма и музыки нельзя проводить слишком категорично. В сущности, в каждом вокальном произведении так или иначе представлены все стороны: естественный ритм речи, поэтический метр и поэтический ритм. Всегда имеет место и известная самостоятельность ритма музыкального. Однако обычно одна из сторон является определяющей, остальные лишь оттеняют ее, временами выходя на первый план и снова отступая.

Третье. Если рассматривать развитие русской поэзии XVIII—XX веков в свете интересующей нас проблемы, то его можно представить в виде движения от песенных, четко метризованных форм к более сложным и ритмически разнообразным. В конце XIX века и особенно в начале XX система классических размеров значительно расшатывается, приоритет метра ослабевает и заменяется приоритетом ритма. Совсем необязательным становится принцип равнотактности строк и даже равнотактности стоп. Само понятие «стопа» уже неприменимо ко многим явлениям поэтического искусства XX века. Дальше сохраняется принцип равенства числа ударных слогов в стихотворной строке (например, в таких размерах, как «трехударный дольник»), но и этот принцип не всегда строго выдерживается. В поэзии XX века возникают новые (еще очень мало изученные) формы стиха, располагающиеся где-то между стихом и прозой. Само собой разумеется, что это не исключает сосуществования их со старыми формами.

Четвертое. Развитие ритмики русской (и не только русской) вокальной музыки идет, в общем, по тому же пути, от преобладающего отражения метрики — к отражению ритма стиха, от обобщения характерных ритмических особенностей стиха в повторяющихся музыкально-ритмических формулах — к детальному отражению

¹⁰³ Это, например, было характерно для МХАТ, который в борьбе против театральных условностей понес некоторые потери в сфере декламации стиха.

ритма каждой отдельной поэтической строки (фразы, даже слова). Это связано и с жанровым развитием вокальной музыки: от песенных форм — к романсу и, далее, к «стихотворению с музыкой»; связано и с ростом удельного веса декламационности. Но и в музыке, как в поэзии, одновременно сосуществуют различные формы.

И наконец, последнее. Все это подводит нас к очень важной проблеме (в особенности важна она для понимания закономерностей современной музыки). Приводит ли детализированное отражение поэтического ритма в музыке к полному подчинению музыки поэтическому искусству, к утрате самостоятельной ценности музыки? Многие вокальные произведения, утрачивающие без текста не только определенную часть выразительности (что неизбежно), но даже и музыкальную логику, как будто бы наталкивают на положительный ответ. Но лучшие произведения XX века свидетельствуют о том, что и при детализированном отражении поэтического ритма (как и других элементов стиха) музыка может сохранить присущее ей свойство художественного обобщения. Проанализированные нами музыкальные произведения, написанные на прозаический текст, подтверждают это. В этой, присущей музыке (едва ли не больше, чем другим искусствам) силе обобщения заключается смысл соединения двух искусств — в одном, в вокальной музыке.

Право на обобщение, на раскрытие подтекста музыка сохраняет за собой и там, где она, казалось бы, послушно и последовательно отражает поэтическое слово. Сошлемся на примеры, проанализированные нами выше: на романсы Рахманинова («К ней», «Мы отдохнем»), на «ахматовские» романсы Прокофьева. Выявление «ритмической идеи» стихотворения, развитие ее в музыке есть одно из мощных средств художественного обобщения. Там же, где музыка от своего «права на обобщение» отказывается, там она, действительно, перестает быть самостоятельным искусством и становится лишь способом произнесения стиха.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
Глава первая	
Ритм и песенность	25
Глава вторая	
Ритм и декламационность	56
Глава третья	
Песенность и декламационность в вокальной музыке XX века	85
Заключение	145

Индекс 9-1-1

Васина-Гроссман Вера Андреевна
МУЗЫКА И ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВО

Часть 1. Ритмика

Редактор *Е. Мнацаканова*

Художник *С. Томилин*

Худож. редактор *Ю. Зеленков*

Техн. редактор *В. Кичуровская*

Корректор *Г. Мартемьянова*

Подписано к печати 10/X 1972 г. А-03387 Формат бумаги 84×108¹/₃₂

Печ. л. 4,75 Усл. л. 7,98 Уч.-изд. л. 7,9 Тираж 4540 экз.

Гос. № 7349. Т. п. 1972 г., № 609. Заказ 1011. Цена 57 к. Бум. № 2.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная ул., 14.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Государственного комитета Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
Москва, 109088, Южнопортовая ул., 24.