

БИБЛИОТЕКА МУЗЫКАЛЬНОГО САМООБРАЗОВАНИЯ

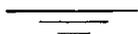
*Е. Ручьевская*

СЛОВО  
*и*  
МУЗЫКА

Музгиз  
ЛЕНИНГРАД 1960

Е. РУЧЬЕВСКАЯ

# СЛОВО и МУЗЫКА



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
Ленинград  
1960

### *Уважаемый читатель!*

Ваши отзывы об этой брошюре, а также пожелания и предложения об этой серии просим присылать по адресу: Ленинград, Невский проспект, 28, Ленинградское отделение Государственного музыкального издательства.

### СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
Как слово сливается с музыкой . . . . .	7
Текст и мелодия . . . . .	14
Сопровождение, его связь с мелодией и текстом	32
Композиция в тексте и в музыке . . . . .	38
Текст и музыка в ансамбле и в хоре . . . . .	48
Заключение . . . . .	54

---

---

---

---

---

---

## ВВЕДЕНИЕ

В глубокой древности, за много тысячелетий до нашей эры родился союз слова и музыки, и наши далекие предки запели песню. С тех пор ни один народ на земле не живет без песни. В песне отражаются душа народа, его характер, мысли, чувства, его обычаи, история.

Вместе с ростом духовной культуры человечества развивается и песня. Появляются все новые жанры песен, песня завоевывает новое содержание.

В настоящее время можно говорить не только о различии и национальном своеобразии песен разных народов, о бесконечном богатстве песенного искусства каждого народа, но и об огромном разнообразии жанров профессиональной вокальной музыки. Здесь и массовая песня, и романс, и оратория, и кантата, и вокальные ансамбли, и хоры. Вокальная музыка занимает главное место в таком синтетическом жанре, как опера, где музыка объединяется и со сценическим действием, и с живописью.

В песне, в вокальной музыке слово и мелодия слиты воедино.

Вспоминая любимую песню, романс или арию, вместе с мелодией мы припоминаем и слова. Стоит только услышать стихи, на которые сочинена хорошая песня или любимый нами романс, как тотчас в памяти зазвучит и мелодия. Некоторые стихи мы просто не можем вспомнить отдельно от мелодии.

Попробуйте-ка продекламировать стихотворение «Подмосковные вечера» или текст «Песни о Родине» — разве не захочется запеть? Разве при чтении Пушкина не зазвучат для нас мелодии Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Рахманинова, Бородина? А едва заслышав в оркестре знакомую мелодию, разве не вспомним мы тотчас слова: «Я люблю вас, Ольга»,

«Я имени её не знаю», «Откуда эти слезы», «Тореадор, смелее, тореадор, тореадор»...

Что же делает союз слова и музыки столь прочным и неразрывным и почему музыка и слово так легко сливаются и образуют чудесный сплав — песню?

Музыка обладает способностью слияния и с другими искусствами: с танцем, с драматическим действием (когда она сопровождает драматический спектакль или кинофильм) и даже с таким «зрительным» искусством, как пейзажное, видовое кино. Это возможно благодаря способности музыки наиболее непосредственно раскрывать чувства, эмоции.<sup>1</sup> Музыка в союзе с другими искусствами способна как бы «проявлять», делать явным, более осязаемым настроение, чувство, заложенное в картине или драматической сцене. Кто видел фильм «Бесприданница», тот помнит, какое настроение, какой внутренний лиризм рождает простой русский весенний пейзаж, когда звучит, сопровождая его, музыка Пятой симфонии Чайковского.

Самая же близкая и тесная связь возникает между музыкой и словом, речью. Прежде всего потому, что речь — звучит. Так же как и музыка, звучит — быстрая, медленная, певучая, сухая, отрывистая, со всеми цезурами, знаками препинания, со всеми своими интонациями.

Речь и музыку объединяет между собой не просто звучание — в жизни, в природе, в быту много звуков, но не все они сливаются с музыкой. Звучание человеческой речи всегда связано со смыслом слов, осмысленно. Речь прозвучит по-разному в зависимости от того, отвечаете вы или задаете вопрос, рассказываете смешной анекдот или читаете лекцию.

Звучание речи связано не только со смыслом слов, но и с их эмоциональной окраской. Всегда слышно, сердится человек или радуется. Не разбирая слов, мы можем отличить по звучанию речи ласковые уговоры от гневных упреков.

Осмысленное звучание человеческой речи мы называем **интонацией**. Интонация в особенности важна в передаче эмоциональной стороны речи, в передаче оттенков душевных переживаний, манеры речи людей разного склада, темперамента, характера. А ведь именно сфера эмоций, переживаний и составляет специфическую область музыки, мелодии.

У речевой интонации и музыки много других общих черт: речь, как и музыка, имеет темп, скорость движения, ритм, цезуры, она расчленяется на отдельные построения. Слово

---

<sup>1</sup> Конечно, содержание музыки отнюдь не исчерпывается сферой чувств, переживаний. Музыка, как и другие искусства, способна воплощать большие идеи, мысли, характеры. Но все-таки наиболее свойственна музыке непосредственность эмоционального высказывания.

в речи подобно мотиву в музыке. Слово «фраза» употребляется в одинаковом значении как по отношению к музыке, так и по отношению к речи. Звуковая речь, как и музыка, имеет свой диапазон и тембр.

Но есть и большая разница между интонацией речевой и музыкальной. В речи звучание неопределенно по высоте, повышения и понижения в ней — приблизительно. В мелодии не только точно определено звучание каждого тона, но тоны согласованы между собой, они вступают в логическую связь, подчиняются определенной закономерности (лад), подобно тому как определенные краски, сочетаясь друг с другом составляют цветовую гармонию картины.

Таким образом, музыкальная речь, в частности мелодия, отличается от речи разговорной тем, что звуки музыкальной речи определены по высоте, расстояния между ними (интервалы) могут быть точно зафиксированы и они известным образом соподчинены.

Сливаясь, слово и музыка обогащают друг друга. Слово, текст делает музыку более определенной, конкретной по смыслу. Музыка, мелодия усиливает эмоциональную сторону текста. Про песню (или романс) мы обычно говорим: веселая, радостная, бодрая или, наоборот, грустная, тоскливая, т. е. употребляем эмоциональные эпитеты. Музыка обладает волшебной возможностью передавать сильно, ярко и непосредственно чувства в их зарождении и течении, показывать и их постепенное возникновение и развитие, переход от одного чувства к другому, и мгновенную смену переживаний.

Музыка обладает и другим чудесным свойством.

Можем ли мы узнать о мыслях и переживаниях нескольких человек (даже двух), если они будут говорить одновременно? Конечно, нет. Тем более это невысказано, если о своих чувствах скажут одновременно 60 или 100 человек. А в музыке это не только возможно, но и очень легко. Можно всем голосам дать петь одну мелодию, а можно поручить разным голосам разные мелодии, тем самым заставить каждого рассказывать только о своих чувствах и не по очереди, а всех вместе. Музыка допускает соединение нескольких мелодий, а также мелодии и сопровождения на другом инструменте или в оркестре. Нужно только, чтобы все мелодии были в одной тональности, в одном ладу и согласовались друг с другом. Особенность нашего музыкального слуха состоит в том, что мы чувствуем, слышим это согласование: народные песни поют на несколько голосов, поют красиво, складно и не зная нот, не зная теории! Огромны выразительные возможности одноголосной мелодии, но насколько увеличатся они, если к мелодии присоединить другие голоса, хор, оркестр!

С другой стороны, слово, звучащая речь оказывает огромное влияние на музыку.

Создавая музыкальный образ, музыкальную характеристику, композитор стремится представить себе этот образ, характер во всех деталях. Он стремится проникнуться чувствами, мыслями, переживаниями своего героя, представить себе его облик и ту манеру речи, в которой герой выражает свои чувства. Особенно важно это при сочинении оперы, где действуют, живут на сцене разные характеры.

Прислушаемся к мелодии, характеризующей разных действующих лиц в опере — ну, скажем, в сцене Бориса Годунова и Шуйского из оперы Мусоргского «Борис Годунов». Мы услышим здесь не только выражение чувств действующих лиц, но и манеру их речи — благородную, царственную у Бориса, льстивую и лицемерную у Шуйского. Более того — истинные чувства Шуйского как бы спрятаны, скрыты за этой манерой, — за внешней угодливостью и смирением мы только угадываем коварный, злобный характер борисова врага. Композитор словно подслушал где-то весь этот разговор и записал его, до того ясно слышим мы, как именно говорят его герои.

Конечно, речевые разговорные интонации, а также интонации художественной декламации играют в музыке не только внешнюю изобразительную роль. В них выражаются чувства, переживания, характеры героев — потому что ведь и в обычной речи, и в художественной декламации интонация и уточняет смысл, ставит акцент на нужном слове, и передает чувства, переживания, заложенные в словах.

Поэтому для композитора интонации живой звучащей речи всегда служат неиссякаемым источником музыкального языка. В новых интонациях композитор слышит новые оттенки чувств, открывает богатые возможности для воплощения содержания.

---

---

---

## КАК СЛОВО СЛИВАЕТСЯ С МУЗЫКОЙ

Вот мы просто произносим фразу: «Чем кончилась вчера игра?» А вот эта фраза превратилась в мелодию:

1 **Moderato** Чайковский. „Пиновая дама“  
ЧЕКАЛИНСКИЙ СУРИН



Чем кончилась вчера игра? Конечно, я продулся страшно!

Что произошло? Сопоставим мысленно мелодию Чайковского и нашу собственную интонацию при произнесении этих слов, и мы увидим, что ритм, и общие звуковые контуры совпадают. При чтении, как и при пении, мы понижаем голос к концу фразы, делая логические ударения на словах «чем кончилась вчера *игра*» («чем» и «игра» — главные слова, выделенные в мелодии четвертями), так же бегло произносим слог «чи» в слове «кончилась» (в мелодии — шестнадцатыми). Но все звуки в мелодии уже поются, точно зафиксирована их высота, вся фраза звучит в определенной тональности (фа) и ладу (фа мажор).

Следующая реплика: «Конечно, я продулся страшно!» Мажорная тональность сменилась минорной. Но ритм и общие контуры интонации опять те же, что и при чтении.

А вот еще пример, тоже диалог:

2 Даргомыжский. „Русалка“  
КНЯЗЬ МЕЛЬНИК



Возможно ли? Это мельник! Что за мельник, что за мельник?

При чтении этих реплик вы сделаете те же акценты, что и в мелодии, и даже интонации будут близки, похожи на мелодию. Реплика Князя прозвучит с мягким сожалением, а слова Мельника — с яростью. Но насколько богаче прозвучат эти слова, реплики в пении — минорная, поникшая мелодия на словах Князя и напряженная, острая по ритму, как гневные выкрики, мелодия реплики Мельника! Перед нами не просто два настроения, а два характера, два разных человека.

Таким образом, во всех этих случаях ритм и общие контуры звучания сохранились, и мелодию отличает от речи только определенность высоты, точность интервалов и лад. Во всех случаях мелодия «привязана» к слову, еще неотделима от него, нить мелодии несамостоятельна, строение каждой следующей фразы мелодии другое по сравнению с предыдущей, так как зависит оно от количества слов и слогов в тексте, а текст прозаический, — ни одна фраза не похожа на другую, в каждой — свой узор, свой ритм, свое количество слогов.

Такая мелодия называется **речитативом**. Слово здесь звучит очень **выпукло**, **отчетливо** выступает его смысловая сторона. В то же время в речитативе можно очень ярко выразить и эмоциональную сторону — но только в пределах фразы, ибо текст речитатива меняется, а за ним идет и мелодия. Возможности длительного показа и развития одного состояния речитатив не дает.

Вернемся к «Пиковой даме». В той же сцене, начальная реплика из которой была приведена, появляется и Герман — главный герой оперы. Обычный между игроками разговор с появлением Германа принимает новое направление. Однако в первых репликах Германа нет резкого отличия от речитативных интонаций других действующих лиц; только слова «Я сам не знаю, что со мной», и «Я влюблен» выделяются на общем фоне «делового» речитатива. Но вот Томский задает вопрос: «Как! Ты влюблен? В кого?» — «Я имени ее не знаю», — отвечает Герман. И с этого момента мелодия партии Германа совершенно меняется.

Чайковский. «Пиковая дама»

ГЕРМАН *dolce*

Я и мени е е не знаю и не хо.чу у. знать.

*rit. f*

зем.ным наз.вань.ем не же.ла. я е-е на.звать..

Что произошло? Почему все реплики Германа до этого момента звучали как бы между прочим, ничем не выделя-

лись, мы их даже не запомнили? А вот мелодию на словах «Я имени ее не знаю И не хочу узнать» знают и помнят все, кто слышал «Пиковую даму». Почему мелодия вдруг полилась свободно, широко, привольно? Попробуем выяснить это.

Так же, как и в предшествовавших речитативных репликах Германа и Томского, в мелодии «Я имени ее не знаю» сохраняются общие контуры ритма текста. Фразы мелодии соответствуют фразам текста, цезуры стоят в мелодии там же, где они находились бы, если бы мы читали текст. Сохранились также и общие контуры разговорной интонации — при чтении вслух мы также повысили бы голос на словах *имени* и *не знаю*. Как и в речитативе, в этой мелодии все звуки — музыкальные тоны — звучат в определенной ладо-тональности. И все же есть отличие между этой мелодией и речитативом.

В речитативе, как уже упоминалось, на каждую новую фразу текста приходится новая мелодическая фраза. А как развивается эта мелодия? Прежде всего она состоит из двух частей (назовем их предложениями), сходных между собой: мелодическая фраза на словах: «земным названьем не желая» представляет собой вариант первой фразы: «Я имени ее не знаю», а мотив на словах: «ее назвать» — сходен с мотивом «и не хочу узнать» — сходство между ними и в ритме, и в мелодическом рисунке. Но во втором предложении мелодия звучит выше и потому с большей экспрессией. Это и понятно: Герман говорит о своей любви со все большим воодушевлением.

Каждое предложение состоит из двух частей — двух фраз, из которых вторая также не является совершенно новой, а содержит в себе вариант интонации первой фразы (*не знаю — узнать*) и воспринимается как ее продолжение. И внутри первой фразы ее начало и конец сходны, и эти сходные интонации появляются на главных словах фразы — *я имени* и *не знаю*. Таким образом, в мелодии каждый ее новый оборот, каждая новая интонация связана с предыдущей, как бы зацеплена за предыдущую и вместе с тем не повторяет ее в точности, а вносит что-то новое: новый оттенок, новый смысл. Такую же роль играет и новое построение (новое предложение) по отношению к предшествующему. Вследствие этого мелодия является уже не цепью разрозненных фраз, а логически развивающимся целостным музыкальным построением, все частицы которого связаны между собой и каждая вносит что-то новое. Потому эту мелодию мы и воспринимаем как нечто целое, единое, и, инстинктивно на слух сравнивая, сличая ее отдельные фразы, запоминаем всю мелодию как развитие одной музыкальной

мысли. Такая мелодия запоминается и без слов — недаром Чайковский предвосхитил появление ее в вокальной партии проведением в оркестре, во время речитатива — там она звучит как не высказанная еще вслух мысль Германа.

Приведем другой пример мелодии подобного типа:

4

ЛЕНСКИЙ Чайковский. „Евгений Онегин“

Я лю - блю вас, я лю - блю вас, Оль - га,  
как од - на без - ум - на. я ду - ша по э та

И в этом случае в мелодии сохраняются общие очертания ритма и интонаций разговорной речи, а вместе с тем появляется уже свое развитие, свои закономерности, делающие мелодию самостоятельной. Такую мелодию условно можно назвать **ариозной** и подобный мелодический стиль — **ариозным стилем**.<sup>1</sup>

В ариозном пении музыка сохраняет тесную связь с речью: с ее синтаксисом, строением фраз, интонационным строем, но, в отличие от речитатива, дает возможность более широкого, более длительного показа чувств, эмоций в их течении и постепенном развитии.

А вот другая мелодия:

5

АНТОНИДА а tempo Глинна „Иван Сусанин“

В по - ле в по - ле чи - сто - е, гля жу.

Что произошло с текстом, когда он слился с мелодией? Попробуйте прочесть текст отдельно, и вы увидите, что между ритмом и интонацией текста при чтении и ритмом и мелодической линией фразы нет почти ничего общего. Текст как бы потонул в мелодии. Мы уже не слышим ни отдельных слов, ни даже фраз — все слилось в нескончаемую песенную мелодию. Много раз, вероятно, слушали вы и в театре, и по радио каватину Антонида, но если вы сами ее не пели, то, как бы знакома ни была музыка, вы, вспомнив мелодию, на-

<sup>1</sup> Не всегда ариозо построены на ариозной мелодии и, наоборот, ариозная мелодия встречается не только в ариозо, но и в ариях и романсах.

верняка затруднитесь вспомнить текст. Мелодия поется как-то «сама по себе», без текста.

Вот другие, аналогичные примеры:

6 Moderato Бородин. Хор поселян („Нязья Игорь“)

Ох не буй\_ный ве\_тер за вы\_вал,

7 Народная песня

Цве\_ли, цве\_ли цве\_ти\_ки Да спо\_бле\_кли,

Всюду одинаково — интонация и ритм текста растворились в мелодии, мелодия стала настолько самостоятельной, что поется и без текста.

В этих мелодиях сохранились свойственные речитативу определенность высоты звуков, их ладовая организация, присутствует, несомненно, и характерная для ариозного пения самостоятельность музыкального развития, и прибавилось еще что-то, что отличает ее и от речитатива и от ариозной мелодии. Это что-то — **распев**.

Распев словно растворяет ритм словесного текста. В распевной **песенной** мелодии, особенно в мелодии медленной, протяжной, текст звучит в несколько раз медленнее, чем в обычной речи. Слова текста часто повторяются, и не потому, что необходимо подчеркнуть особо их значение, а потому, что распев не укладывается в размеры текста. Увеличивается в размере не только фраза, строка, но и слово. На отдельные слоги приходится уже не один, а несколько звуков.

Внутрислоговой распев, растягивание гласных является специфическим качеством песенной мелодии, так как при этом происходит наиболее плавный переход, «переливание» одного тона в другой. Недаром говорят: «мелодия льется, течет». Плавность, «переливание» тонов, ощущение красоты непрерывно звучащей «сплошной» мелодической линии составляет главную прелесть и специфическую черту песенности. Одна и та же мелодия совершенно по-разному звучит, если ее спеть с таким текстом, при котором все звуки мелодии будут заполнены слогами текста или, если спеть без текста, связно:

В семье своей я мнил най-ти от-ра-ду; го-товил доче-ри ве-

В вокальной партии эта мелодия производит впечатление речитатива. В несколько измененном виде та же мелодия звучит в оркестре. И в сопровождении она воспринимается уже как песенная мелодия. Что же произошло? Исчезли повторения звуков (необходимые для того, чтобы поместился весь текст), исчез текст, исчезла необходимость выговаривать каждый звук мелодии с новым слогом, с новыми гласными и согласными. И звуки мелодии слились, образовали одну широкую песенную тему.

Из этого можно сделать вывод, что необходимость произнесения слогов на каждый звук способствует большей расчлененности мелодии. И главную роль при этом играют не гласные, а согласные звуки (попробуйте спеть мелодию на разные гласные — она сольется) — именно согласные и есть те маленькие препятствия, барьеры, которые мешают звукам слиться в одну линию.

Но неверно думать, будто бы только внутрислоговой распев, только слияние звуков на гласной делает мелодию песенной. Очень часто вокальная мелодия, в которой на каждый слог приходится по одному звуку, все-таки будет не речитативной и даже не ариозной, а песенной:

В кро-ви го-рит о-гонь же-лань-я,

О-де-лась ту-ма-ном Гре-на-да, все дрем-лет во-круг

Такую мелодию мы не назовем ни речитативной, ни ариозной, потому что в ней нет характерной для речитатива и ариозо непосредственной зависимости от ритма и интонаций слова. Ритм здесь самостоятельный и идет он от танца, от движения. Ритм скрепляет мелодию, связывает мелодические фразы в единое целое. Поэтому вернее всего назвать подобную мелодию **песенно-танцевальной**.<sup>1</sup> Такие мелодии, как и чисто песенные, могут существовать независимо от текста. Народные песенно-танцевальные и песенные мелодии часто служат темами крупных инструментальных сочинений (например в «Камаринской» Глинки, в Увертюре на темы трех русских народных песен Балакирева и т. д.).

Таковы основные типы вокальных мелодий. Но разумеется, деление это довольно условно. В музыке мы постоянно встречаемся со смешанными типами. В опере, да и в романсе, в песенную или особенно в ариозную мелодию часто вторгается речитатив, а речитатив в свою очередь часто перерастает в песенную мелодию. Наконец, встречаются такие мелодии, в которых характерная чисто речевая интонация превращается в песенную тему.

Каковы же выразительные возможности мелодии различных типов?

Речитативная мелодия, в которой слово звучит очень ярко, выпукло, необходима композитору там, где особенно важно подчеркнуть смысловую сторону текста. Поэтому речитатив употребляется в тех местах, где особенно важен смысл слов, их значение. Например в опере речитатив появляется там, где происходит само действие, событие, происходит выяснение отношений действующих лиц и т. д.

С другой стороны, гибкость речитативной мелодии позволяет отразить в музыке всякую внезапную смену чувств, мыслей, душевных движений. Поэтому речитатив особенно необходим в наиболее драматических местах произведения, там, где происходит борьба противоречивых чувств, столкновение страстей и характеров.

В песенной мелодии связь с текстом иная, чем в речитативе. Внешняя сторона текста, его строение, синтаксис, речевая интонация мало отражаются на строении мелодии. Зато эмоциональный тонус, характер, общее настроение, мысль, заключенная в большом разделе текста, могут быть переданы в песенной мелодии с гораздо большей силой и выразительностью, чем в речитативе и даже в ариозной ме-

---

<sup>1</sup> Термин «песенно-танцевальная» (как и термин ариозная) — условный. Слово «танцевальная» лишь подчеркивает роль ритма, близость ритма этих мелодий к ритму танцев, маршей и т. п. Но сами мелодии отнюдь не всегда танцы.

лодии. Песенная мелодия обладает огромной силой обобщения и огромными возможностями длительного развертывания. Поэтому в песенной мелодии композитор гораздо ярче может передать и течение чувств, и их смену, и контрасты и в то же время раскрыть характер героя.

Ариозная мелодия занимает промежуточное положение между речитативом и песенной мелодией. Она соединяет в себе гибкость речитатива с широтой песенной мелодии и свободно переходит и в речитатив и в распевную кантилену.

## ТЕКСТ И МЕЛОДИЯ

До сих пор рассматривались возможности воплощения в музыке слова, речи вообще. Но ведь в романсе, песне, опере мы имеем дело не с обычной бытовой разговорной речью, а с литературным текстом, т. е. с речью художественной. В литературном произведении речь, слово сами по себе служат средством художественного отображения действительности. В основе текста лежит художественный образ, который находит свое специфическое воплощение и в музыке.

Кроме того, каждый литературный текст имеет свои художественные особенности, специфику, как-то: рифма, ритм, метр (в стихах), композиция (в стихах и в прозе). В какой мере все эти стороны текста могут быть отражены в музыке? Каково объективное значение текста и каковы возможности его прочтения и толкования в музыке? Вопрос этот необычайно сложен и ответить на него можно, лишь выясняя постепенно разные его стороны.

Например: что возникает раньше — текст или музыка? Категорически ответить на этот вопрос нельзя.

Очень часто текст рождается вместе с музыкой. Так происходит в народной песне<sup>1</sup> или в тех случаях, когда текст пишет сам композитор. В этом случае рождается сразу общий замысел текста и музыки. Так возникли романсы «Сиротка», «Светик Савишна», «Семинарист», «Козел», Мусоргского, а также романсы Бородина «Море», «Морская царица», «Песня темного леса», «Спящая княжна».

Иногда музыка появляется раньше текста, и тогда поэту или самому композитору приходится подтекстовывать мелодию, прилаживать к ней текст. Глинка подставил слова

---

<sup>1</sup> Правда, в народной песне бывают случаи, когда к старому напеву подбираются новые слова, но первоначально текст появляется вместе с музыкой.

Пушкина «В крови горит огонь желанья» под готовую мелодию, так как первоначально эта мелодия была написана на другой текст (А. Я. Римского-Корсака «Всегда, везде со мною ты»). Пострадало ли от этого стихотворение Пушкина? А романс Глинки? Нет. Слушая романс, мы даже не подозреваем подобной метаморфозы, до такой степени мелодия Глинки слилась с пушкинским стихом.

Советские композиторы тоже часто сочиняют вокальную музыку раньше текста.

Значит, возникновение музыки раньше текста возможно, и от этого ни музыка, ни текст не страдают.

Но в большинстве случаев музыка пишется на готовый текст. Композитор ищет текст (или сюжет), содержание которого было бы ему близко, взволновало бы его и нашло творческий отклик.

Глинке близок Пушкин, Балакиреву — Лермонтов, Чайковскому — его современники — поэты А. К. Толстой, Полонский, Фет и др. Иногда случайно прочитанное стихотворение дает толчок воображению композитора. Чайковский, прочитав поэму А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин», был, по видимому, так захвачен вдохновением, что тут же на полях книги набросал эскизы своего романса «Благословляю вас, леса». Порой композитору приходится искать текст мучительно долго, а потом переделывать, сокращать, переставлять слова и целые строфы. Так бывает и с плохими, и с очень хорошими стихами.

Подчас появляется гениальный романс на посредственный и даже третьесортный текст (например, романсы Чайковского «Ночь», «Снова, как прежде, один» на стихи Раггуза или романс Рахманинова «Сирень» на стихи Бекетовой). Когда текст звучит вместе с музыкой, он как будто преобразается, становится значительнее, глубже, облагораживается.

Почему и как это происходит? Сразу на этот вопрос не ответить. Когда композитор ищет и отбирает текст или оперный сюжет, его интересует прежде всего идея, образ, настроение, заключенное в тексте. И начиная сочинять музыку, композитор стремится выразить по-своему, своими средствами содержание текста, т. е. прежде всего в музыке и тексте совпадают характер, настроение, основная мысль. Трудно представить себе, чтобы на сюжет «Бориса Годунова» Пушкина была написана лирическая музыкальная комедия, а на текст лирического стихотворения А. К. Толстого «То было раннею весной» — похоронный марш.

Если сочинена сначала музыка, то и тогда стихи подтекстовываются в соответствии с общим характером музыки.

И в народной песне общий характер текста, жанр его обычно соответствует напеву. Несоответствие музыки и текста по содержанию, по настроению всегда вызывает ощущение фальши, антихудожественности.

Правда, несоответствие между текстом и музыкой можно применить с художественной целью — для создания комических и пародийных образов. Но это частный случай.

Текст определяет прежде всего жанр произведения. Вернее, для разных жанров композитор ищет разные тексты. Стихотворение, которое пригодно для массовой песни, не годится для романса, и наоборот. Трагедия может служить сюжетом для оперы, а комедия — для оперетты или комической оперы. Слова «Я, помню чудное мгновенье» или «Для берегов отчизны дальней» не могут быть спеты хором, а на текст «Если бы парни всей земли» невозможно писать романс. Это всем ясно.

Однако в пределах одного жанра могут быть различные толкования текста. Вспомним из нескольких романсов на текст стихотворения Пушкина «Не пой, красавица, при мне» — три самых известных: «Не пой, красавица, при мне» Глинки, «Грузинская песня» Балакирева и «Не пой, красавица, при мне» Рахманинова.

У Глинки это простая песня — обработка привезенной Грибоедовым из Грузии народной мелодии. Пушкин к этой мелодии и написал свое стихотворение. Так, что в данном случае музыка появилась раньше текста. Песня Глинки написана в куплетной форме. Из стихотворения Пушкина композитор взял только две первые строфы. Вот начало его песни:

11 Andantino *p* Глинка. «Не пой, красавица, при мне»

Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной.

Понятно, почему Глинке пришлось отбросить третью строфу стихотворения. Для этой простой, даже простодушной мелодии психологическое содержание, поэтический образ третьей строфы пушкинского стихотворения слишком сложны.<sup>1</sup>

Балакирев в своем романсе взял уже весь текст, вместе с повторением в конце первой строфы. Его романс развер-

<sup>1</sup> Я призрак милый, роковой,  
Тебя увидев, забываю,  
Но ты поешь и предо мной  
Его я вновь воображаю.

<sup>1</sup> Трехчастная форма состоит из трех разделов, причем третий является точным или несколько измененным повторением первого.

тывает перед нами яркую и пышную картину. Здесь и звучание восточных инструментов, и романтический пейзаж («И степь, и ночь...»). Вот начало его романса:

12 Баланирев. „Грузинская песня“

mf

Не пой, кра\_са\_ви\_ца, при мне ты

ле\_сен Гру\_зи\_и пе\_чаль\_ной;

Detailed description: This is a musical score for a song by Balakirev. It consists of two staves of music in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The first staff begins with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a melody with a trill on the word 'вица'. The second staff continues the melody with a trill on the word 'и'. The lyrics are written below the notes.

В романсе Рахманинова тоже использован весь текст — но музыка его совсем другая:

13 Рахманинов. „Не пой, красавица, при мне“

f ten. dim. p ten.

Не пой, кра\_са\_ви\_ца, при мне ты ле\_сен Гру\_зи\_и пе\_чаль\_ной;

Detailed description: This is a musical score for a song by Rachmaninov. It consists of one staff of music in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. The dynamics are marked as forte (f) and tenuto (ten.), then decrescendo (dim.), and piano (p) with tenuto (ten.). The melody is more lyrical and expressive than the one in the previous score. The lyrics are written below the notes.

Изобразительные детали занимают в его романсе второстепенное место, а главное — это чувство, настроение. Бесконечно льется, поет не только вокальная мелодия, но поет и рояль — все голоса аккомпанемента.

Сказать, который из романсов лучше, — невозможно. Все хороши по-своему. Все разные. Значит, можно на один текст написать совсем разные романсы? Да. Но дело в том, что каждый из романсов непосредственно связан с текстом, хотя все они не похожи друг на друга. В тексте есть те образы, которые выражены и в песне Глинки, и в романсах Балакирева и Рахманинова. Просто композиторы оттеняли, выдвигали на первый план те стороны стихотворения, которые каждому из них ближе.

Между этими тремя романсами есть и другие общие черты. Настроение во всех трех, как и в стихотворении Пушкина, задумчиво грустное. Романсы Балакирева и Рахманинова (в которых использован весь текст) сходны и по композиции: оба романса написаны в так называемой трехчастной форме,<sup>1</sup> и эта форма обусловлена тем, что у Пушкина повторяется в конце первая строфа.

Таким образом, для всех трех романсов, несмотря на их различие, текст Пушкина явился объективной данностью и



Представьте себе, что весь текст романа, например «Анна Каренина», будет положен на музыку — сколько времени займет слушание такого произведения? Вероятно, несколько месяцев.

В крупном литературном произведении — в романе, повести или поэме — писатели показывают не только переживания действующих лиц или их поступки, но и широко рисуют обстоятельства их жизни, быт, природу. При этом единственным средством для писателя служит слово, описание.

Между тем ведь и картины природы и картины быта доступны музыке, она владеет самостоятельными средствами для воплощения подобных образов и не нуждается при этом в многословных литературных описаниях в качестве текста.

Мы и без объяснений слышим грозу в «Пиковой даме» и море в «Садко». Пушкин в романе «Евгений Онегин» очень детально описывает бал в усадьбе Лариных. Чайковский показал этот бал в музыке вальса и мазурки, и в этой музыке мы угадываем, слышим пушкинские образы.

Все это и делает невозможным использование романа, поэмы и даже драмы в качестве текста (даже для оперы). Перечисленные литературные жанры требуют переработки и приспособления к требованиям музыки.

А может ли послужить текстом для музыки небольшой рассказ? В творчестве композиторов мы имеем очень немногочисленные примеры такого рода, например «Гадкий утенок» Прокофьева на текст сказки Андерсена. Очевидно жанр рассказа тоже не очень подходит. И причина заключается не в величине, а в самом строении речи в рассказе.

Дело в том, что художественная проза, имеющая свои законы построения и свой ритм, не имеет метра — т. е. правильного чередования ударных и неударных слогов. А метр — одна из главных особенностей музыки. Вне метра в музыке может быть только речитатив. Только в речитативной мелодии могут поместиться фразы с разным количеством слов и произвольным чередованием ударений.

Следовательно наиболее удобным для музыки будет текст, во-первых, не очень длинный, во-вторых, такой, в котором есть метр, т. е. стихотворный.

В стихотворном тексте присутствует обычно не только метр, но и рифма и другие выразительные средства (цезуры, переносы и т. п.).

Каким образом все это влияет на строение мелодии?

Рифма, имеющая такое большое значение в стихотворении, далеко не всегда воздействует на строение мелодии.

Правда, довольно часто можно наблюдать в вокальном сочинении совпадение рифм со сходными оборотами в мелодии. Например, в арии Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом»:

15 Онегин Чайковский. „Евгений Онегин“

Когда бы жизнь до.маш.ним кругом я о.гра.ни.чить за.хо.тел,  
 Когда б мне быть от.цом, суп.ру.гом при.ят.ный ирабий по.ве.лел,

В этой мелодии сходные по мелодическому рисунку фразы соответствуют рифме. Иначе говоря, музыкальная и поэтическая рифма совпадают.

Но может случиться и иначе: сходные мелодические обороты появятся вне рифмы. Примером несовпадения музыкальной и стихотворной рифмы может служить мелодия из романса Глинки «Я помню чудное мгновенье»:

16 Con passione Глинка. „Я помню чудное мгновенье“

И серд.це бьет.ся в у.по.ень.е, и для не.го вос.крес.ли вновь

Гораздо больше связан с мелодией ритм стихотворения. Связь эта может быть очень тесной или более отдаленной в зависимости от характера мелодии, от того, речитатив это, ариозная или песенная мелодия. С другой стороны, ритм текста влияет и на ритм, и на самый тип мелодии.

Подходя к вопросу о связи ритма стиха и ритма мелодии, следует сделать оговорку: в поэзии и в музыке под словом ритм подразумевается одно и то же — временная организация, а под словом метр — не одно и то же.

В музыке под метром подразумевается система чередования ударных и неударных долей: исходя из этого, в музыке есть два основных простых метра или размера — двухдольный и трехдольный (например, марш и вальс), остальные метры представляют собой различные сочетания этих двух простых метров.

В поэзии под словом метр подразумевается «...сочетание одинаковых или различных стоп в определенном числе и

определенной последовательности»<sup>1</sup>. Понятие метра в поэзии относится, таким образом, к строению строки.

Первые в мире стихи возникли вместе с мелодией как тексты песен. Ритм стиха в наиболее древних жанрах народной песни неотделим от ритма самой мелодии. Народная система стихосложения даже носит название музыкально-речевой. А так как в основе ритма в музыке не только чередование акцентов, т. е. сильных и слабых долей, но и соотношение звуков разной длительности, то и ритм стихотворного текста был основан главным образом на соотношении долгих и коротких гласных<sup>2</sup>.

Впоследствии (уже сравнительно в недавнее время), когда стих отделился от мелодии и перестал быть только текстом песни, стихотворный ритм тоже приобрел самостоятельность. Между стихотворным и музыкальным ритмом возникли сложные взаимоотношения.

Наиболее распространенной, классической системой русского стихосложения является силлабо-тоническая система, в основе которой лежит чередование ударных и безударных слогов. Стихотворная строка в силлабо-тонической системе состоит из определенного числа стоп. Стопой же называется сочетание ударных и безударных слогов. Следует, однако, учитывать, что ударные слоги при декламации или чтении вслух звучат всегда длиннее безударных, так что и в силлабо-тонической системе всегда присутствуют признаки музыкально-речевой или народной системы.

Наиболее употребительными являются стопы следующих видов:

Я м б — сочетание безударного и ударного слогов:

«Мой дѣ/дя сѧ/мых чѣст/ных прѧ/вил»

(Пушкин)

«Ночнóй/зефíр

Струйт/эфíр

(Пушкин — Глинка)

Хорей (или трохей) — сочетание ударного и безударного слогов:

«Мчѧтсѧ/тúчи, /вьютсѧ/тúчи»

(Пушкин)

«Нбчь ве/сѣннѧ/я ды/шѧла»

(Козлов — Глинка).

А н а п е с т — сочетание двух безударных и ударного слога:

<sup>1</sup> В. Брюсов. Основы стиховедения, Госиздат, М., 1924, стр. 20.

<sup>2</sup> К музыкально-речевой или метрической системе относится и античное стихосложение. В Древней Греции стихи тоже были неотделимы от музыки и читались нараспев.

«Вот парад/ный подъезд./ По торжé/ственным дням»  
(Некрасов).

«Уноси/мое сёрд/це в звеня/щую дáль»  
(Фет — Чайковский).

А м ф б р а х и й — сочетание безударного, ударного и безударного слогов:

«Мы вóльны/е птíцы:/ порá, брат,/порá»  
(Пушкин)

«Средь шúмного бáла,/ случáйно»  
(А. К. Толстой — Чайковский).

Д а к т и л ь — сочетание ударного и двух безударных слогов:

«Тúчки не/бéсные/, вéчные/странники»  
(Лермонтов)

«Юношу, /гóрько ры/дáя, рев/нивая/дéва бранíла»  
(Пушкин — Даргомыжский)

Таким образом, стопы делятся на два основных вида: двухсложные (ямб, хорей) и трехсложные (анapest, амфибрахий, дактиль) — так же как музыкальные метры делятся на два основных вида: двухдольный и трехдольный.

Отсюда и возникают связь и различные взаимоотношения между стихотворным и музыкальным ритмом.

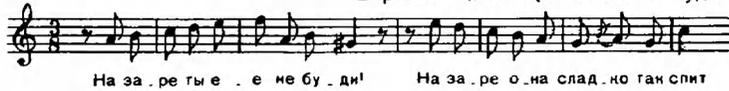
Как же меняется в музыке стопа, что происходит со стихотворным ритмом?

Ритм стиха и музыки может полностью совпадать. Вот примеры полного совпадения ритма в разных стопах:

«На зарè/ты её/не будí» (анapest).

17

Варламов. „На заре ты ее не буди“



«В двенáдцать/часóв по/ночáм» (амфибрахий).

18

Глинна. „Ночной смотр“



Однако такое полное совпадение — довольно редкое явление, и обычно даже в пределах одного произведения поэтический и музыкальный ритмы, совпадают лишь в отдельных фразах. Неукоснительно точное воспроизведение метра стиха в музыке привело бы к однообразному и монотонному чередованию одинаковых по ритму мотивов в мелодии.

Между тем в музыке, в мелодии (за редким исключением) метр служит только каркасом, и вместо единообраз-

ного заполнения всех долей такта одинаковыми длительно-стями мы слышим бесконечное разнообразие ритма. Это разнообразие достигается благодаря тому, что, кроме чередования ударных и безударных тонов, в мелодии есть еще соотношение звуков по длительности. И если типов метра или размеров в музыке сравнительно немного, то количество ритмических комбинаций — неисчерпаемо. Красота мелодии, ее выразительность столько же зависят от расположения звуков по высоте, сколько и от ритма. Богатый и разнообразный ритм дает мелодии жизнь.

Поэтому в вокальной мелодии (за исключением мелодий самых древних народных песен) постоянно происходит как бы скрытая борьба — борьба поэтического и музыкального ритмов. Музыкальный ритм стремится преодолеть мерность и монотонность поэтического метра, раздвинуть его рамки, а иногда и сломать совсем. Одни слоги в тексте начинают звучать короче, другие, наоборот, растягиваются — в особенности если на один слог приходится несколько звуков. Фразы текста то дробятся, как в примере 15, то наоборот, объединяются в одно мелодическое построение. Стихотворный метр преобразуется, а иногда мы его даже не ощущаем вовсе. Можно смело сказать, что в мелодии полное совпадение поэтического и музыкального ритма от начала до конца никогда не встречается.

Но вот что удивительно: подобное посягательство музыки на «суверенные» права поэтического ритма никогда не воспринимается нами как искажение текста. Более того, чем внимательнее мы прислушаемся к звучанию мелодии в любом классическом романсе или арии, тем больше будет нам казаться, что только так и мог сочинить мелодию композитор, только так и получилось ее слияние с текстом, и мы убедимся, что «нарушение» поэтического ритма оправдано художественной целью, что оно-то и делает мелодию особенно выразительной.

Теперь обратимся к примерам.

Первым нарушением поэтического монотонного метра является разделение строк, паузы между ними (см. примеры 15—18), более длительные, чем при чтении, остановки на последнем слове.

В романсе Варламова «На заре ты ее не буди» (пример 17) паузы между фразами придают мелодии еще большую плавность, размеренность, певучесть. Если бы вторая фраза («На заре она сладко так спит») начиналась в том же такте (а это возможно), получилась бы скороговорка, похожая на речь без знаков препинания. Аналогичным образом прозвучала бы мелодия без пауз и в примерах 15, 16. Отсюда сле-

дует сделать вывод, что не только слова, но и знаки препинания в мелодии «звучат» медленнее, или, вернее, «молчат» дольше, чем при чтении.

В романсе Римского-Корсакова «Запад гаснет в дали бледнорозовой» остановка на последнем слове имеет другой смысл: это замедление и общий спад мелодии создает впечатление постепенного угасания, замирания звука — образ тихого вечера:

19 Римский-Корсаков. „Запад гаснет в дали бледнорозовой“

За - пад гас - нет в да - ли бле - дно - ро - зо - вой,

Другое нарушение метра стиха в музыке происходит от того, что в музыке, в мелодии более отчетливо подчеркивается не только акцент, но и долгота ударных тонов:

20 Балакирев. „Обойми, поцелуй“

О - бой - ми, по - це - луй, при - го - лубь. при - лас - най.

В этом примере ударные слоги в четыре раза длиннее безударных. И именно эти остановки на сильных долях такта в соединении с общей широтой и распевностью придают мелодии неповторимый характер страстного призыва и сердечной тоски, который и выражен в стихотворении Кольцова.

Растягивание, удлинение ударных слогов очень часто приводит к изменению метра стиха. Двухдольные стопы (ямб и хорей) находят воплощение в трехдольном метре, а трехдольные (дактиль, амфибрахий, анапест) — в четырехдольном и двухдольном:

21 Глинка „Венецианская ночь“

Ночь ве - сен - ня - я ды - ша - ла

В мелодии романса Глинки хорей зазвучал в размере (который объединяет два простых такта по  $\frac{3}{8}$ ) в плавном, покачивающемся ритме баркаролы — песни венецианского гондольера. А ведь стихотворение Козлова и есть картина венецианской ночи с ее теплым дыханием, плеском волн и песнями гондольеров.



Однако в народной песне очень часто бывает и такое перемещение акцентов, которое не допускает двух ударений. Например, в солдатской песне «Солдатушки, бравы ребятушки»:

26 Народная песня

Сол - да - туш - ки, бра - вы ре - бя - туш - ки,

«Солдатушки» и «ребятушки» рифмуются со словами «пушки» и «игрушки», и это придает всей песне характер игровой, шуточный. Таким образом, здесь перемещение акцентов тоже выразительно и оно заключено уже в самом стихе.

Различным образом преломляется ритм стихотворения в разных вокальных стилях. Один и тот же четырехстопный ямб «Не пой, красавица, при мне» — трактуется совершенно по-разному в мелодии чисто песенной, песенно-танцевальной и ариозной (см. примеры 11—13).

В песенно-танцевальной мелодии романса Глинки метр стиха очень заметен. Правда, двухдольность ямба укладывается в трехдольные построения в мелодии — размер  $\frac{6}{8}$ , состоящий из двух трехдольных размеров. Равномерность песенно-танцевального ритма в данном случае подчеркивает стопу в стихотворении, выделяет стопу в виде мотива.

В чисто песенной, распевной мелодии Балакирева благодаря вокализации слогов (когда на один слог приходится по нескольку звуков) равномерность стихотворного ритма теряется, мы почти не слышим здесь стопы — ямба с его характерными акцентами и как бы скачущим ритмом.

В мелодии Рахманинова (если взять ее целиком) соединяются два принципа: чисто песенный и ариозный. Начало звучит как ариозная мелодия; здесь сохраняются речевая интонация и речевой ритм (см. пример 13). Но этот ритм очень далек от ритма романсов Глинки и Балакирева. И фраза «Не пой, красавица, при мне» у Рахманинова звучит так, как если бы мы ее произнесли отдельно от стихотворения. Она звучит как фраза прозаической речи. В основе мелодии Рахманинова лежит не стихотворный метр, а смысловое произнесение текста, и акценты падают не только на ударные гласные, но прежде всего на главные по смыслу слова текста: *не пой* и *при мне*.

Вместе с тем следует отметить, что, несмотря на различие ритма во всех трех мелодиях, все же главные акценты, основные ударения текста совпадают. И в равномерной мет-

ричной мелодии романса Глинки и в узорчатой мелодии Балакирева, и в декламационной ариозной мелодии Рахманинова главные акценты приходятся на слова *не пой* и *при мне*, на начало и конец строки, на главные по смыслу слова текста. Глинка делает это при помощи мелодического рисунка (*Не пой* приходится на самую высокую ноту, а на *при мне* — остановка на звуке тоники), Балакирев и Рахманинов ритмически выделяют эти слова: на них падают самые долгие звуки мелодии.

Из всего сказанного нужно сделать следующие выводы. Во-первых, ритм текста в музыке может варьироваться лишь в определенных рамках; при всех обстоятельствах главные смысловые акценты текста в мелодии сохраняются. Во-вторых, изменения и преобразования, которые претерпевает ритм текста в мелодии, всегда воспринимаются нами как естественные и даже необходимые, так как они обусловлены художественным замыслом, раскрывают образное содержание текста.

Только что мы рассматривали возможности различного преломления ритма стиха в мелодии различного типа. Однако сразу же следует сделать оговорку. Далеко не всякий стихотворный ритм допускает любые типы мелодии. Ритм стиха имеет и обратное влияние на мелодию, ее склад и ритм. Так, например, стихотворение Пушкина «Ночной зефир» (двухстопный ямб) не может быть текстом для речитативной мелодии. Это текст для мелодии песенно-танцевальной или песенной. Точно так же и стихотворение Фета «На заре ты ее не буди» (трехстопный анапест) не может быть текстом речитатива.

А вот стихотворение Пушкина «Для берегов отчизны дальней» (четырёхстопный ямб) служит текстом для мелодии ариозно-декламационного характера (романс Бородина) (см. пример 28). Стихотворение же «Не пой, красавица, при мне», тоже четырёхстопный ямб, как мы видели, нашло свое воплощение в различных типах мелодии.

По-видимому, здесь дело не только в самом строении стопы, но и в особенностях строения строки и строфы в целом.

Прислушаемся к звучанию первой строфы стихотворения Пушкина «Ночной зефир»:

Ночной зефир  
Струит эфир.  
Шумит,  
Бежит  
Гвадалквир.

Здесь в первых четырех строках каждое слово составляет стопу, а в последней строке одно слово заключает в себе

две стопы. Однако при чтении мы уже по инерции делим и это слово как бы на две части — *Гвадал — квивир*, т. е. вместо одного ударения делаем два. Таким образом, благодаря совпадению стопы и слова здесь очень рельефно выступают на первый план равномерность, метричность, чередование ударных и безударных гласных. Благодаря краткости строки сближаются рифмы: из семи слов рифмуются три (*зефир, эфир, Гвадалквивир*).

Таким образом, рифма, так же, как и ритм, здесь звучит чрезвычайно выпукло и ярко. Это и придает четверостишию особый песенный характер, заставляет нас читать его нараспев, подчиняясь ритму и рифме.

В стихотворении Фета «На «зарé ты еé не будí» мы также при декламации не в силах оторваться от его мерного трехдольного ритма. По той же самой причине — здесь, как и в «Ночном зефире», смысловое деление текста совпадает с делением строки на стопы («На зарé/ты еé/не будí»), каждая стопа по смыслу отделена от другой.

А как звучит стихотворение «Для берегов отчизны даль-ной»? Если сделать ударение как и в «Ночном зефире», на каждой сильной гласной в каждой стопе, оно прозвучит так: «Для бé/регóв/отчíз/ны дáль/нóй».

Однако так никто не читает. В действительности при чтении в строке отчетливо звучат лишь два главных ударения: «Для берегов отчизны даль-ной», остальные либо приглушены, либо совсем исчезли.<sup>1</sup> А с ними исчезло и ощущение стопы, метра, строка зазвучала более свободно, на первый план выступил не метр, а смысловые акценты. Слово уже не укладывается в стопу, ритм стопы не может преодолеть целостного звучания слова и отступает на второй план.

Понятно, что там, где на первый план выступает метр и где равномерность ударений подчеркивается совпадением слова и стопы, — там композитор, даже если он хочет в точности (как в речитативе и ариозо) воспроизвести ритм текста, неизбежно сочинит мелодию, в которой будет равномерное правильное чередование акцентов — т. е. мелодию песенно-танцевальную. Это мы наблюдаем в частности, в романсах «На заре ты ее не буди» Варламова (см. пример 17), «Ночной зефир» Глинки:



<sup>1</sup> В поэзии подобное явление часто связано с подменной стопы одного типа стопой другого типа (ипостась). В данном случае это ипостась ямба пиррихием — безударной стопой.

Преодоление ритма стиха возможно лишь в песенной мелодии, где средствами для этого будут удлинение неударных гласных и распевание слогов (несколько звуков на один слог). Примером такой трактовки служит мелодия романса Даргомыжского «Ночной зефир»:

27 Даргомыжский. „Ночной зефир“

Ноч - ной зе - фир стру - ит э - фир.

Строение же строки в стихотворении «Для берегов отчизны дальней» дает также возможность для сочинения декламационной мелодии, в которой подчеркнуты не метрические, а смысловые акценты:

28 Бородин. „Для берегов отчизны дальней“

Andantino con moto *p* *cresc.*

Для бе.ре.гов от.чиз.ны даль.ной ты по.ни.да.ла край чу.хой;

Трактовка этого стихотворения в песенно-танцевальном плане невозможна. Но этому мешает не столько ритмическое строение текста, сколько его содержание.

Смысл, характер, содержание стихотворения заключено, конечно, не только в его сюжете, а во всей совокупности выразительных средств — в метре, рифме, лексике (подбор слов) и синтаксисе.

В письменной речи синтаксис отражает интонацию и ритмическое строение устной речи. Запятые, точки, двоеточия и т. д. не только делают письменную речь расчлененной по смыслу, но и отражают ее интонации, сообщают выразительность. Там, где стоит точка, вы при чтении вслух непременно понизите голос, произнесете последнее слово фразы иначе, чем все остальные. Особое значение имеют в этом смысле вопросительные и особенно восклицательные знаки. Восклицательный знак — это знак «повышенной» эмоциональной «температуры», знак для выражения сильных чувств. Он почти равен междометию.

Поскольку синтаксис связан с интонационно-смысловой и эмоциональной стороной речи, его влияние на мелодию очень велико. Как правило, и речитативная, и ариозная, и песенная мелодии делятся на мотивы и фразы в соответствии с синтаксисом.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Исключение из этого правила представляют некоторые народные протяжные песни, где новая мелодическая фраза может начаться посреди слова.

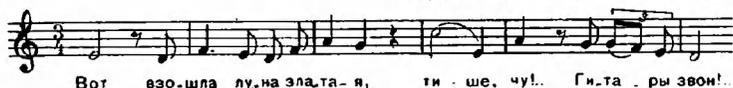
В песенной и песенно-танцевальной мелодии, где ритм и мелодическая линия относительно самостоятельны, находят отражение, главным образом, разделяющие знаки препинания: точка, запятая. Текст широкораспевных музыкальных фраз в каватине Антонида (см. пример 5) тоже представляет собой речевые фразы, законченные по смыслу.

В речитативе и в ариозной мелодии, где ритм и интонация речи переданы более детально, имеют значение все синтаксические знаки.

Даргомыжский, композитор необычайно чуткий к слову, к интонационному строю речи, в упоминавшемся уже романсе «Ночной зефир» очень тонко почувствовал и передал в музыке изменение стихотворного строя во второй строфе пушкинского стиха. Здесь у Пушкина меняется не только размер (вместо двухстопного ямба четырехстопный хорей), но и весь строй речи, весь синтаксис. «Вот взошла луна золотая: Тише... чу... гитары звон...». Вместо плавной распевности речи появляются реплики отдельных фраз и слов, многоточия, за которыми так и угадываешь внимательное вслушивание в звуки ночи. И у Даргомыжского после плавной, широкой мелодии первой части появляется на этих словах речитатив, великолепно передающий все оттенки слез:

29

Даргомыжский. „Ночной зефир“



Не только в ритме, в построении фраз и мотивов, а и в мелодической линии, в ее повышении и понижении слышим мы интонации стихотворения Лермонтова в мелодии романса Даргомыжского:

30

Даргомыжский. „И скучно и грустно“



Мелодия звучит здесь как отражение напряженного внутреннего диалога, диалога с самим собой.

У А. К. Толстого есть стихотворение «То было раннею весной». Два композитора сочинили романсы на этот текст— Чайковский и Римский-Корсаков— два композитора такие разные, такие непохожие друг на друга. Естественно, что и романсы получились разные. Но есть все-таки в этих роман-

сах что-то очень близкое, какое-то сходство, которое мы ясно чувствуем. Сходство это не только в общем характере — светлом, ясном, весеннем, в прозрачности музыки.

Стихотворение А. К. Толстого — лирическое воспоминание: «То было раннею весной... то было в утро наших лет...». Но весь тон его, весь эмоциональный строй таков, что звучит оно не как спокойное воспоминание — это взволнованный лирический монолог. Очень большую роль при этом играют восклицания: «О жизнь! О лес! О солнца свет! О юность! О надежды!»

И вот этот тон речи, ее эмоциональная окраска, выразившаяся в синтаксисе, определили общие черты в строении мелодии как у Чайковского, так и у Римского-Корсакова:

31

Чайковский. „То было раннею весной“



Римский-Корсаков „То было раннею весной“



Чайковский.



Римский-Корсаков



Сравнивая мелодию обоих романсов, мы видим, что синтаксис (интонации обращения, интонации лирического восклицания) одинаково отразился в ней.

Говорят: «Тон делает музыку». Тон может быть разным даже при одинаковом или очень близком сюжете. Два стихотворения Пушкина: «Для берегов отчизны дальней» и «Заклинание» послужили текстом для романсов Бородина и Шапорина. Оба стихотворения посвящены одной теме: страдания, тоска по умершей возлюбленной. Оба стихотворения написаны одинаковым размером: пятистопный ямб. А тон их совершенно различный. И определяется он уже в первой строке каждого стихотворения



сильно совсем. Массовая песня на демонстрации, на солдатском марше звучит без сопровождения. Хоровые песни на улице, дома, в праздник и в будни тоже звучат без сопровождения.

Другое дело — сольная песня. Музыкальный образ в лирической сольной песне более индивидуальный, чем в массовой. И если уж она написана с сопровождением, выбросить аккомпанемент нельзя. Как ни скромно аккомпанемент в песнях-романсах Гурилева, Варламова, а без него мелодия звучит бедно, неполно. Так же и в сольных песнях Соловьева-Седого, Блантера, Дзержинского. Какая-то неотъемлемая доля содержания песни принадлежит сопровождению.

А в романсе, арии, ариозо, где огромное значение в характеристике образа имеют детали, отделить вокальную мелодию от сопровождения решительно невозможно.

Таким образом, роль аккомпанемента возрастает по мере того, как возрастает необходимость детализации, индивидуализации образа. Оно и понятно: чем больше компонентов, тем более детально картина. Фортепьяно и тем более оркестр вносят эти новые компоненты в виде новых тембров, гармонии, дополнительной мелодии и т. д., которые сопутствуют вокальной партии, вступают с ней в определенные отношения. Отсюда ясно, почему в эпических, да и некоторых лирических жанрах народной песни, где образ обобщенный, недетализированный, не нужен аккомпанемент.

Конечно, и в пределах романса, арии или ариозо роль сопровождения различна. И во многом она зависит от содержания текста и прочтения его композитором. Возьмем романс Даргомыжского «Я вас любил» на слова Пушкина. Содержание стихотворения Пушкина — чистая лирика, в нем нет никаких описаний внешнего облика героя, ни картин природы, ни жанровой сцены, — только мир чувств, переживаний, мыслей, только психологическое состояние. Настроение стихотворения — светлая грусть, прощание с юношеской любовью. Это настроение раскрыто в мелодии исключительно гибкой и пластичной. Мы слышим в ней тончайшую игру оттенков, переливы, колебания мажора и минора. Сопровождение лишь углубляет эти оттенки, делает их более явственными, подчеркивая смену мажора и минора, создавая мягкий, светлый фон.

А вот другой романс — «Средь шумного бала» Чайковского. Стихотворение А. К. Толстого тоже лирическое, в нем тоже раскрыта поэзия чувств. Но есть и другое. Это — воспоминание о бале. В памяти возникает образ таинственной незнакомки («мне стан твой понравился тонкий. И весь твой задумчивый вид») и вся картина бала. «Средь шумного ба-

ла» — эта единственная фраза текста и дала Чайковскому повод написать аккомпанемент романса в ритме вальса. Но вальс этот отнюдь не «шумный» — настроение его, задумчиво-грустное, сливается с поэтическим настроением текста в целом — ведь вальс звучит только в воображении, только как воспоминание.

Вокальная мелодия, которая способна передать тончайшие нюансы чувств, очень ограничена в изобразительной сфере. Вокальная мелодия не может изобразить ни раскатов грома, ни плеска волн. Зато в инструментальной музыке (фортепьянной и особенно оркестровой) изобразительные возможности очень велики. Поэтому очень часто сопровождающие играет самостоятельную роль, создает самостоятельный образ в тех случаях, когда в тексте заключены изобразительные или жанрово-описательные моменты: например, упоминание о бале в стихотворении «Средь шумного бала» А. К. Толстого, или картина стремительного бега весенних вод в стихотворении Тютчева «Весенние воды», на слова которого создан романс Рахманинова, или в стихотворении А. К. Толстого, послужившем текстом для романса Римского-Корсакова «Дробится, и плещет, и брызжет волна». В фортепьянной партии последнего романса бурный плеск волн изображен так ярко, что мы не только слышим, но и как бы видим картину разыгравшегося моря.

Но, конечно, даже в том случае, когда композитор стремится создать яркий зрительный образ, изобразить картину, — главное для него не само изображение, а то чувство, то переживание, которое вызывает в человеке та или другая картина. Поэтому и море у Римского-Корсакова не только бурное, но и радостное, и весенние воды у Рахманинова не только быстрые, стремительные, но и ликующие. Картина, изображенная в музыке, всегда неразрывна с чувством, с настроением.

Этим объясняется и то обстоятельство, что разные композиторы, в одном и том же тексте обращают внимание на разные изобразительные детали и по-своему их трактуют, в зависимости от общего замысла, от настроения, которое они хотят раскрыть.

Сравним романсы Чайковского и Римского-Корсакова на один и тот же текст стихотворения А. К. Толстого «На нивы желтые».

Стихотворение А. К. Толстого построено таким образом, что содержание раскрывается постепенно. В начале стихотворения дан лишь пейзаж: «На нивы желтые нисходит тишина. В остывшем воздухе от меркнувших селений, Дрожа, несется звон»..., и только дальше раскрывается душевное

состояние героя: «Душа моя полна Разлукою с тобой и горьких сожалений».

В романсе Чайковского с самого начала, с первого такта музыка окрашена в мрачные, скорбные тона. И в первом разделе романса главную роль в создании такого колорита играет фортепьянная партия — тяжелые, мрачные аккорды — погребальный звон. У А. К. Толстого звон — лишь одна из подробностей в картине. У Чайковского — деталь, имеющая почти символический смысл (погребальный колокол — погибшее счастье, похороненная любовь).

Римский-Корсаков, который написал романс на этот же текст, прочел его совсем по-другому. Для него стихотворение Толстого звучит как элегическое воспоминание. Это не трагически безысходная скорбь, как у Чайковского, а светлая печаль. Поэтому и весь колорит романса другой, и на первом плане другие, чем у Чайковского, детали. Не звон, а тишина вечернего пейзажа: отсюда и застывшие гармонии и прозрачность звучания.

Таким образом, роль сопровождения состоит, во-первых, в том, что оно углубляет, делает более рельефными эмоциональные оттенки мелодии, дает общий фон. Во-вторых, сопровождение выполняет функции, недоступные или мало доступные вокальной мелодии, — изображение обстановки действия, картин природы, дает жанровую характеристику. В первом случае сопровождение раскрывает те же стороны текста, что и вокальная мелодия. Во-втором — некоторые стороны текста (преимущественно описания) раскрыты только в сопровождении; оно связано с текстом непосредственно и даже независимо от мелодии. Но и в этом случае изобразительные детали, жанровая характеристика в сопровождении всегда подчинены общему настроению текста.

Чем важнее, чем существеннее роль сопровождения в вокальном произведении, тем теснее его связь с текстом. В отдельных случаях сопровождение даже раскрывает не столько текст, сколько подтекст; так часто происходит в опере, где оркестр может предвещать появление действующих лиц, раскрывать, а иногда и разоблачать их тайные мысли, предвосхищать события.

Задолго до появления на сцене бродяг Варлаама и Мисаила в сцене в корчме мы слышим их темы в оркестре, подготавливающие их приход, — они уже заранее «рекомендованы» слушателям. Еще Татьяна («Евгений Онегин» Чайковского) не сказала няне заветных слов «я влюблена», а мы уже слышим в оркестре и тему любви, и тему, рисующую волнение и тоску девушки, — и душевное состояние Татьяны нам понятно без слов. В сцене дуэли музыка оркестра, где

проходит страдальчески искаженная тема Ленского «Я люблю вас», говорит нам еще до выстрела: обречен Ленский, Ленский, а не Онегин будет убит.

Инструментальная музыка в вокальном произведении обычно не ограничивается ролью только сопровождения в буквальном смысле слова. Иначе говоря, инструментальная музыка звучит не только вместе с вокальной, но и берет на себя самостоятельную роль во вступлениях, заключениях, ригурнелях и т. д.

Вступление настраивает нас на определенный лад, вводит в атмосферу произведения, заставляет нас вдумчивее, глубже, полнее воспринимать все произведение.

Попробуйте отбросить вступление в таких романсах, как «Я помню чудное мгновенье» Глинки или «Нет, только тот, кто знал» Чайковского, или в арии Игоря из оперы «Князь Игорь» Бородина. Без вступления мелодия прозвучит более прозаично, более обыденно, мы окажемся как бы внутренне неподготовленными к ней, не настроенными в должном психологическом тоне. Иногда для создания такого тона достаточно двух-трех тактов гармонического фона, иногда даже одного аккорда — как, например, в «Полутной песне» Глинки; где первый аккорд дает мощный толчок стремительному движению музыки.

В романсах и ариях вступление часто представляет собой самостоятельный раздел. В некоторых случаях тема вступления заимствована из вокальной мелодии — чаще всего из начальных фраз, как, например, в романсах Глинки «Не искушай меня без нужды», «Песнь Маргариты», «Мери», или из середины, как в арии Мельника из оперы Даргомыжского «Русалка».

Но становясь «песней без слов», мелодия вступления начинает играть роль, подобную эпиграфу или словам от автора. Так звучит для нас вступление к романсу Глинки «Я помню чудное мгновенье», прозрачное, хрупкое, целомудренно-нежное. Оно еще более усиливает тот особенный одухотворенный и поэтический тон, который составляет главную прелесть и очарование романса. Мелодия вступления связана с вокальной мелодией романса не только по характеру. Она заимствована из первой вокальной фразы, романса, ритм и мелодический рисунок которой возникли из интонации первой фразы стихотворения «Я помню чудное мгновенье». Поэтому и мелодия вступления сливается с этими словами и становится как бы музыкальным эпиграфом романса.

Тема вступления может быть не только заставкой, не только эпиграфом, но и музыкальной темой всего романса. Она концентрирует в себе главные, самые характерные чер-

ты музыкального образа. Так, например, в романсе Чайковского «Забить так скоро» тема вступления возникла из интонации первой фразы текста — «Забить так скоро»:



Именно так, с такой интонацией, с таким акцентом мы и произнесли бы эту фразу, и она сливается с текстом, становится неотделимой от этих слов упрека, за которым скрыта драма человеческой жизни. Тема вступления становится основной мелодического развития всего романса. Она звучит то задумчиво-вопросительно, то взволнованно-страстно, то почти истступленно, отражая все стадии душевного движения от горького раздумья и светлых воспоминаний до настоящего взрыва страстного протеста.

Иногда инструментальное вступление непосредственно «включается в действие». Мрачный хорал во вступлении к песне Шуберта «Смерть и молодая девушка» олицетворяет собой страшный, безмолвный образ смерти. А первые фразы вокальной мелодии звучат уже как бы в ответ на ее появление: в них ужас, мольба, протест.

Здесь вступление является музыкальным персонажем. Оно характеризует одно из действующих лиц этой драматической песни-диалога.

Большая роль принадлежит также инструментальному заключению, которое дает необходимую композиционную завершенность произведению. Заключение дает вывод, как бы подчеркивает главную мысль и в большинстве случаев утверждает эмоциональное состояние произведения.

Часто в заключении повторяется без изменений музыка вступления. Но здесь она обычно воспринимается уже несколько иначе. В романсе «Я помню чудное мгновенье» в заключении звучит та же мелодия, что и во вступлении, но она приобретает здесь новый оттенок светлого умиротворения. Иногда инструментальное заключение не только подводит итог, дает вывод, но и раскрывает совершенно новую стадию в развитии образа, досказывает мысль, не высказанную в тексте.

Ярким примером такого досказа является заключение в каватине Алеко из одноименной оперы Рахманинова. Содержание каватины очень сложно. Здесь и любовь и ревность, подозрения и воспоминания о прежней любви, прежнем счастье. И все эти чувства разрешаются в музыке вдохновенного патетического оркестрового заключения. Оркестр здесь выражает такую бурю чувств, захватившую Алеко, такую силу его страсти, какую не высказать никакими словами.

## КОМПОЗИЦИЯ В ТЕКСТЕ И В МУЗЫКЕ

Не менее гибкой и сложной, чем связь ритма стиха и музыки, оказывается и связь между композицией, формой стиха и формой музыкального произведения.<sup>1</sup>

Всякое музыкальное произведение имеет свою композицию, форму. В музыке форма имеет огромное значение. Она дает возможность слушателю охватить музыкальное произведение как единое целое, понять его содержание, замысел автора.

Всякое литературное произведение — роман, драма, рассказ, стихотворение — также имеет свои композиционные особенности, свою форму. Иногда эта форма очень строго определена — например форма сонета, в которой, независимо от содержания, должны быть соблюдены известные правила (количество строк и строго определенный порядок рифм).

Однако принципы композиции в литературном произведении несколько иные, чем в музыкальном. В музыке, где нет фабулы, нет предметных изображений, один из главных композиционных принципов — принцип повтора или репризы. Почти все музыкальные формы обязательно включают в себя репризу. Необходимость репризы вызвана в музыке самой природой этого искусства. В самом деле, слушая музыкальное произведение, мы не только слушаем каждый отдельный его момент, но сравниваем новое с предыдущим, и, после прослушивания, охватываем все произведение в целом. Повторение (точное или измененное) отдельных музыкальных фраз, музыкальных тем, даже целых разделов, как раз и дает нашему слуху возможность охватить произведение в целом, понять его главную мысль и ее развитие.

---

<sup>1</sup> Под композицией следует понимать построение произведения, согласование его отдельных частей, логическую целесообразность в развертывании сюжета, художественную соразмерность.

Повторы в некоторых формах соединяются с принципом контрастного сопоставления (в трехчастной форме, в форме рондо, в куплетной с припевом и в сонатной).

В литературном произведении принцип репризы имеет весьма ограниченное применение.<sup>1</sup> Иногда как особый прием повтор встречается в драме, в кино (обрамление в прологе и эпилоге).<sup>2</sup> Но в целом повторение, репризность в литературном произведении встречается редко, и стержнем драмы, романа, повести, поэмы является сюжет, т. е. непрерывное движение вперед. В произведениях больших, с большим количеством действующих лиц и сюжетных линий, композиция может быть построена таким образом, что эти различные сюжетные линии переплетаются и автор ведет рассказ, прерывая одну линию ради введения другой и потом где-то возвращается к прерванной. Но при этом, возвращаясь к прерванной сюжетной линии, автор уже не повторяет описания прежних ситуаций, а ведет рассказ дальше.

Таким образом, композиционные принципы в литературе и в музыке заметно отличаются друг от друга. В то же время в построении музыкального и литературного произведения может быть и много сходного. Например, в литературном произведении часто мы встречаемся с таким построением, когда вначале дано описание действующих лиц или знакомство с ними, завязка действия, затем следует развитие действия, его кульминация, наконец, развязка и эпилог. Подобные стадии: показ или экспозиция музыкальной темы (или нескольких тем), завязка, затем ее (или их) развитие, разработка, приводящая к кульминации, и, наконец, развязка, реприза и кода — встречаются (и очень часто) и в музыкальном произведении. Наконец и в литературном, и в музыкальном произведении большую роль играет принцип контрастного сопоставления.

Музыкальная форма вокального произведения, написанного на стихотворный или прозаический текст, может и полностью совпадать с формой, композицией текста, но может быть и относительно самостоятельной.

Это зависит от разных причин. Прежде всего от того, в каком жанре задумал композитор свое произведение, собирается ли он писать романс, арию или массовую песню. Конечно, в одном случае композитор должен раскрыть текст во

---

<sup>1</sup> Повторы (особенно тоекратные) встречаются в некоторых жанрах народного творчества, например, в былинах, в сказках и др. Но здесь эти повторы — проявление музыкального начала. Точно так же «музыкальны» и повторы строк в лирических стихотворениях.

<sup>2</sup> Эти приемы, подчеркивающие обычно какую-то мысль автора, вносят элемент условности, художественного «допущения».

всех деталях, в другом, наоборот, непременно нужно передать в музыке лишь общее его настроение.

Текст стихотворения Пушкина «Я помню чудное мгновенье» раскрыт в романсе Глинки во всех его деталях и тончайших нюансах. А текст Гимна демократической молодежи нашел обобщенное (лишь его общий героический, волевой характер) воплощение. Оно и понятно: стихотворение Пушкина лирическое, интимное, в нем передана сложная гамма чувств одного человека, а Гимн демократической молодежи говорит об одном чувстве многих людей. Стихотворение Пушкина обращено к людям, но к каждому в отдельности, стихотворение Ошанина — к миллионам, к массе. Поэтому и стихотворение Пушкина, положенное на музыку, превратилось в романс, а стихотворение Ошанина — в массовую песню, Гимн демократической молодежи.

Но и в пределах одного жанра, например, жанра романса или лирической песни, композитор может по-разному относиться к тексту, в зависимости от замысла, склада таланта, творческой индивидуальности. Одних интересует главным образом общее настроение, основная мысль стихотворения, другие стремятся раскрыть в музыке все его детали. Так, например, в романсах Геништы и Мих. Виельгорского на текст стихотворения Пушкина «Черная шаль» раскрыт только общий взволнованный романтический характер стиха: оба романса написаны в куплетной форме. Верстовский на этот же текст сочинил театрализованную балладу (сам он назвал ее драматической кантатой), где изобразил последовательно и все перипетии любовной драмы, и пир гостей, и неистовую скачку, и сцену убийства. При жизни композитора «Черная шаль» исполнялась как музыкально-драматическая сцена, в костюмах и с декорациями.

В зависимости от жанра, от характера текста и замысла, композитор выбирает ту или иную музыкальную форму.

Наиболее обобщенно образ, настроение и мысль текста раскрываются в куплетной форме, где разные куплеты — строфы текста — ложатся на одинаковую музыку. Она рисует образ, лежащий в основе текста, «вбирает в себя», выражает главную мысль стихотворения, которая объединяет все строфы. В куплетной форме пишутся и массовые песни, и сольные лирические песни, и романсы (например, многие романсы Варламова, Гурилева, Алябьева и др.). Куплетную форму обычно имеет народная песня.

В отличие от профессиональной, т. е. созданной композитором, в народной песне один напев часто существует с различными текстами. Обычно это происходит в тех случаях, когда тексты близки по содержанию и принадлежат к од-

ному жанру. Всем известно, что на один напев частушки сочиняется великое множество текстов острых, злободневных, сатирических. И все эти тексты легко ложатся на веселый, задорный напев. Другой пример — былины, старинные эпические песни-сказы. Там тоже на один напев сочинялись и исполнялись разные по сюжету былины. Но важно, что при этом жанр напева соответствовал жанру текста.

Но в народной песне случается и так, что напев переходит из одного жанра в другой, и при этом значительно изменяется.<sup>1</sup> Так произошло с романсом «Белая акация», напев которого, перекочевав в революционную песню «Смело мы в бой пойдем», почти до неузнаваемости изменил свое лицо.

Существуют две главные разновидности куплетной песни: песня без припева, или куплетная одночастная, и песня с припевом, куплетная двухчастная.<sup>2</sup>

В куплетной песне без припева содержание текста развертывается постепенно, от строфы к строфе, без повторений.<sup>3</sup> Музыка куплета повторяется столько раз, сколько стрóf в тексте. В такой форме создано большинство народных песен, многие песни советских композиторов, народные песни: «Ревела буря», «Варяг», «По долинам и по взгорьям», революционная песня «Смело, товарищи, в ногу», песня Соловьева-Седого «Подмосковные вечера», песня Глинки «Ночь осенняя» и романс «В крови горит огонь желанья». В музыке такой куплетной песни выражено одно настроение, один образ, содержание раскрыто в одном плане.

Музыка песни куплетной с припевом из двух частей: запева и припева, и как куплет, так и припев повторяются столько раз, сколько стрóf в запеве. Текст куплетной песни построен таким образом, что после каждой строфы повторяются слова припева (обычно четверостишие). Поэтому на музыку запева приходятся во всех куплетах разные слова, а на музыку припева одни и те же. Это дает новые по сравнению с одночастной куплетной формой возможности. Во-первых, музыка запева не только отличается от музыки припева, но часто даже контрастирует с ней. Например, в Гимне демократической молодежи Новикова запев минорный, суровый, близкий по характеру старым революционным песням-маршам («Варшавянка», «Беснуйтесь, тираны»), а припев жизнерадостный, мажорный, близкий советским молодеж-

<sup>1</sup> Об этом подробно пишет в своей книге «Русская революционная песня» М. С. Друскин (Музгиз, М., 1954).

<sup>2</sup> В основе куплета могут быть и более сложные построения, но они встречаются в виде исключения.

<sup>3</sup> Если не считать часто встречающихся повторений последнего двустишия внутри каждой строфы.

ным песням. Поэтому в целом в Гимне демократической молодежи показаны разные стороны образа: и образ суровой и трудной борьбы за мир («Помни грохот металла и друзей боевых имена»... «Снова черные силы роют миру могилы»...), и стремление молодежи всего мира к радости, к счастью («Песню дружбы запевае молодежь», «Эту песню не задушишь, не убьешь») В то же время в самом тексте куплетной песни с припевом повторение слов припева с одинаковой музыкой подчеркивает основную мысль текста, его основное настроение. Таким образом куплетная песня с припевом дает возможность более многопланово раскрыть образ. В куплетной форме с припевом созданы, и многие народные песни особенно современные, и некоторые частушки, и большинство советских массовых песен. В куплетной с припевом форме написан романс Алябьева «Соловей».

Некоторые любители музыки думают, что песне недоступны большие чувства и мысли. Мнение это совершенно ошибочно. Песня — такой же высокий жанр, как и симфония. Песне доступны самые высокие идеи и самые высокие, сильные и чистые чувства. Хорошая песня всегда благородна, возвышенна, она воспитывает, вдохновляет, учит, поднимает, зовет. Песня активно вторгается в нашу жизнь.

Многие полагают, что сочинить куплетную песню легче, чем романс. Раз в песне выражено лишь общее настроение, следовательно, стоит только подобрать к словам музыку, более или менее подходящую по характеру, и песня готова. Глубокое заблуждение! Хорошую песню сочинить очень трудно, и нужны для этого большой талант, ум и сердце. За что мы любим песню? Почему одну песню запоминаем, а другую нет? Почему одна песня поется, словно мы сами ее сложили, а другую и слушать не хочется? Секрет в том, что у хорошей песни всегда есть свое лицо, и это лицо мы узнаем из тысячи других, как узнаем лицо любимого человека. Разве можно спутать с чем-нибудь «Песню о родине» Дунаевского? А «Подмосковные вечера»? А «Смело, товарищи, в ногу»? Ну конечно, нет, никогда не спутаем! А сколько еще песен мы знаем и помним! Много, очень много — и все разные.

Несмотря на то, что куплетная песня не дает последовательного музыкального воплощения текста, ее образ всегда индивидуален, своеобразен и многогранен. В «Песне о Родине» Дунаевского мы слышим и бодрый, уверенный шаг нашей юности, и широкое раздолье родного края, геройство и сердечность, и душевный подъем. Все это и есть в ее простом напеве. И разве не самые высокие мысли и чувства про-

буждает в нас эта песня. Недаром лучшие свои песни народ шлифует десятилетиями, а иногда и столетиями.

Конечно, сюжет, последовательное развитие содержания, контрасты, переход одного настроения в другое в куплетной песне не могут быть выражены. Правда, в отдельных случаях это может сделать исполнитель или дирижер хора. Вспомним песню В. Белого «Орленок» — музыкальную повесть о юном герое гражданской войны. Его ведут на расстрел, он гибнет за Родину, за светлое будущее, но знамя подхватят из его рук «орлят миллионы» — вот главная мысль текста. Музыка песни, мужественная, суровая, широкая и певучая, очень ярко выражает этот образ. Но главная мысль в тексте раскрывается не сразу, не в одной строфе, а постепенно, от строфы к строфе. Вот текст четвертой строфы:

Орленок, орленок, мой верный товарищ,  
Ты видишь, что я уцелел.  
Лети на станицу, родимой расскажешь,  
Как сына вели на расстрел.

А текст последней:

Орленок, орленок, мой верный товарищ,  
Победа борьбой решена,  
У власти орлиной орлят миллионы,  
И ими гордится страна.

Обе строфы раскрывают идею стихотворения, но содержание и настроение каждой из них различно. Поэтому дело исполнителей этой песни передать общий мужественный ее характер и в то же время оттенить в пении характер каждой строфы. Одна и та же мелодия песни прозвучит по-разному в разных куплетах. То как походный марш, уверенно и спокойно, то как лирическая песня, с оттенком печального раздумья, то как героический гимн. Конечно, так исполнять можно только ту песню, мелодия которой содержит в себе эти оттенки, как, например, в «Орленке», где мелодия написана в ритме марша, но распевна, как широкая повествовательная песня, интонации ее героические, бодрые, а тональность минорная. Исполнители в одном случае выделяют одни черты песни, в другом другие.

Композитор может сам, не нарушая строения вокальной мелодии и общей формы, передать в музыке некоторые особенности каждого куплета при помощи изменений в сопровождении. Мелодия будет повторяться без изменения, а аккомпанемент «пойдет за текстом», «расскажет» весь текст последовательно. Отношения текста с мелодией и с сопровождением будут разные. В Сцене в корчме из оперы Мусоргского «Борис Годунов» Варлаам поет песню «Как во

городе было во Казани». Сюжет ее — рассказ о взятии Казани Иваном Грозным. Напев песни, исполненный богатырской удали, необузданной силы, передает и общий характер текста и рисует характер самого Варлаама — богатыря-бродяги. Напев повторяется во всех куплетах без изменений. Зато в сопровождении в оркестре «рассказан» весь текст: тут и зазнавшиеся, мнящие себя непобедимыми враги, и грусть Ивана Грозного («Грозный царь той закручинился»), и взрыв бочки с порохом, и вопли гибнущих врагов.

Такая форма, в которой мелодия повторяется без изменений, а сопровождение меняется в каждой новой строфе, называется «вариациями».<sup>1</sup> В форме вариаций написан «Персидский хор» из оперы Глинки «Руслан и Людмила», песня Марфы «Исходила младшенька» и «Песня Кузьки с хором» из оперы Мусоргского «Хованщина».

В других случаях, для того чтобы оттенить некоторые важные детали и приблизить музыку к последовательному раскрытию текста, композитор меняет не только сопровождение, но частично изменяет и вокальную мелодию, как, например, в романсе Гурилева «Разлука» на слова Кольцова.

Содержание его — воспоминание о любви и о разлуке с возлюбленной. Текст романса делится на три части (по две строфы в каждой). Содержание двух первых — грусть о любимой («На заре туманной юности Всею душой любил я милую», «Хороши вы, когда нет ее»). В третьей — герой вспоминает самый момент разлуки, и как бы все переживает заново, вновь видит свою милую, слышит ее последние слова: «Не ходи, стой. Дай время мне Задушить грусть, печаль выплакать, На тебя, на ясна сокола...» Повествование превращается в драматическую сцену. В первой строфе (1-м куплете) музыка плавная, течение ее спокойное, настроение задумчиво-грустное. Во второй строфе та же музыка повторяется без изменений. Третья строфа начинается так же, как первые две, но дальше со слов: «Не ходи, стой. Дай время мне...» характер музыки меняется. Она становится взволнованной, страстной, драматичной. Прямая речь (слова любимой перед разлукой) выделена, здесь вместо широкой песенной мелодии появляется речитатив. Мелодия сопровождается, взволнованными тремоло, Постепенное усиление звучности (*crescendo*) и ускорение темпа (*stringendo*), общее движение мелодии и аккомпанемента вверх к кульминации («На тебя, на ясна сокола») — передает весь драматизм сцены:

---

<sup>1</sup> О других видах формы вариаций см. в книге Т. Поповой «Музыкальные жанры и формы», Музгиз, М., 1954, стр. 163—181.

„Не хо - ди, по стои! Дай вре мя мне за - ду - шить грусть, пе - чаль  
вы - пла - кать, на те - бя, на яс - на со ко - ла“

Такая форма, в которой в каждой новой строфе частично меняется и вокальная мелодия, и сопровождение, носит название варьированной строфы или куплетно-вариационной формы. В этой форме и вокальная мелодия, и сопровождение — в одинаковых отношениях с текстом. И в мелодии, и в сопровождении композитор сохраняет общую основу куплетной песни и вносит лишь некоторые изменения в музыку новой строфы, приближая ее к конкретному содержанию текста.

Наиболее последовательно (во времени) раскрывается текст в так называемой «сквозной» форме. В сквозной форме и мелодия, и сопровождение следуют за текстом, музыка «отражает» все, что происходит в тексте, достигая максимальной детализации в передаче смысловых, эмоциональных и изобразительных моментов. Музыкальная форма приобретает ту форму, которую имеет текст: ее длина, расположение разделов, кульминация зависят от размеров, расположения разделов и смысловых кульминаций текста.

Конечно, массовая песня, которая поется без сопровождения, мелодия которой должна хорошо запоминаться и непрофессиональными певцами, не может быть написана в сквозной форме. Сквозную форму имеют романсы (например, «Лесной царь» Шуберта) и хоровые произведения, созданные для профессиональных коллективов или коллективов самодеятельных очень высокого уровня. Но чаще всего в сквозной форме создаются оперные монологи. В отличие от арии, содержание монолога почти всегда либо размышление героя (монолог Бориса Годунова «Достиг я высшей власти...» из оперы Мусоргского «Борис Годунов»), либо повествование о чем-либо (монолог Пимена «Пришел я в ночь... Наутро... в час обедни...» из той же оперы). В обоих случаях очень важное значение имеет текст, его смысловая сторона, слова, в которые облакаются мысли героя. Поэтому, чаще всего мелодия в монологах речитативная. Речитатив и постепенное развертывание музыки вслед за текстом позволяют композитору очень точно и тонко передать и смысл, и все эмоциональные оттенки не только

всего текста в целом, но и отдельных его фраз, а иногда даже слов и междометий.

Неправильно думать, что в сквозной форме музыка следует за текстом слепо, только иллюстрирует текст. И в сквозной форме композитор воплощает не только детали, но и общее настроение, идею, главную мысль текста. Характер изложения, темп, тональный план объединяют музыку.

Форма вокального произведения связана не только с жанром и содержанием текста и зависит не только от того, обобщенно или, наоборот, детально раскрывается текст.

Вокальная музыка была бы очень бедной и однообразной, если бы композиторы ограничились применением упомянутых четырех форм.

В действительности в вокальной музыке встречается огромное разнообразие форм и композиционных принципов.

Иногда композиция текста настолько близка к какой-либо музыкальной форме, что форму вокального произведения «диктует» текст. Основным условием для этого является наличие в тексте повторов (реприз) — главных, отличительных особенностей музыкальной формы.

Повтор, реприза первой строфы в конце стихотворения «Не пой, красавица, при мне» (Пушкин) обусловила трехчастную форму (а—в—а) в романсах Рахманинова и Балакирева на этот текст.

Один из ярчайших примеров подобной музыкальной композиции представляет собой «Ночной зефир» Пушкина. Стихотворение состоит из пяти строф:

Ночной зефир  
Струит эфир.  
Шумит,  
Бежит.  
Гвадалквир.  
Вот взошла луна золотая,  
Тише... чу... гитары звон...  
Вот испанка молодая  
Оперлася на балкон.  
Ночной зефир  
Струит эфир.  
Шумит,  
Бежит  
Гвадалквир.  
Скинь мантилью, ангел милый,  
И явись, как яркий день!  
Сквозь чугунные перилы  
Ножку дивную продень.  
Ночной зефир,  
Струит эфир.  
Шумит,  
Бежит  
Гвадалквир.

Первая строфа повторяется трижды без изменений, чередуясь со второй и четвертой строфами, и играет роль припева или рефрена. Такая композиция в музыке соответствует форме рондо.

На этот текст написано несколько романсов, из них два (Глинки и Даргомыжского) выдающихся по художественному совершенству и равноправных по значению. Глинка и Даргомыжский — композиторы совершенно различных творческих индивидуальностей, — естественно, подошли к пушкинскому тексту по-разному.

Глинка трактует стихотворение как чередование двух картин пейзажной и жанровой, которые дополняют друг друга, гармонируют друг с другом по настроению. Поэтому в его романсе нет резких контрастов, весь романс выдержан в светлых, мажорных красках. Изобразительного характера музыка (в первой, третьей и пятой строфах) чередуется с серенадой (вторая и четвертая строфы), причем музыка последних одинакова.

Даргомыжский трактует стихотворение как драматическую сцену, причем подчеркивает не единство настроения, а контраст: пейзаж у него сумрачный, а жанровая сцена полна блеска, веселья. Во второй и четвертой строфах Даргомыжский почти со зрительной выпуклостью изображает и обстановку действия и самого героя — темпераментного, блестящего, галантного испанского кавалера. У Даргомыжского во второй и четвертой строфах не только разная музыка, но в каждой строфе в музыке отражены тончайшие изгибы текста, вплоть до выделения слов и междометий («Тише... чу... гитары звон», см. пример 29).

Все же при такой разной манере, разной трактовке текста в романсах Глинки и Даргомыжского много общего, и это общее как раз и обусловлено композицией стихотворения. Оба романса построены на чередовании музыки пейзажного, живописного характера с музыкой жанровой, в обоих романсах есть серенада и есть шум Гвадалquivира. В обоих романсах одинаковому тексту первой, третьей и пятой строфы соответствует одинаковая музыка.

Так композиция текста, его образные контрасты явились объективным условием при создании романсов как Глинки, так и Даргомыжского.

Композиция текста может повлиять на музыкальную композицию и в том случае, когда в тексте нет буквально повтора отдельных строф, а есть лишь возвращение к первоначальной мысли, хотя бы и высказанной другими словами.

Однако гораздо чаще композиторы сами создают стройную и законченную форму, либо повторяя музыку первой

части на новые слова, либо повторяя не только музыку, но и текст первой части.

Так в романсе «Средь шумного бала» Чайковский повторяет музыку первой строфы на словах последней. По содержанию эти строфы разные. В первой — воспоминание о бале («Средь шумного бала, случайно»), в последней — непосредственное лирическое высказывание («Люблю ли тебя, я не знаю, Но кажется мне, что люблю»). В музыке же (как в первой, так, следовательно, и в последней строфе) все это объединено: нежная лирическая мелодия и мягкий вальсовый ритм сливаются в единый образ.

В другом романсе Чайковского «На нивы желтые» (слова А. К. Толстого) в конце повторяется не только музыка, но и текст, заимствованный из второй строфы, — «Душа моя полна Разлукою с тобой и горьких сожалений». Это повторение не только придает законченность музыкальной форме, но и очень важно по смыслу, так как именно в этих словах и заключена главная мысль стихотворения.

Во всех этих случаях нарушений композиции текста — будь это повторение музыки с новыми словами, или повторение музыки вместе с текстом — композиторы преследовали одну цель — создание целостного музыкального образа. Повторение в последнем разделе романса или арии музыкального материала первого раздела — строфы или полустрофы — создает не только композиционную завершенность, но и дает возможность утвердить главную мысль, основное настроение романса.

## ТЕКСТ И МУЗЫКА В АНСАМБЛЕ И В ХОРЕ

Как уже говорилось, музыка, в отличие от слова, от речи, способна раскрывать чувства и мысли не только в их последовательности, но и в одновременности. Музыка допускает одновременный показ различных чувств и мыслей, раскрытие переживаний различных действующих лиц. В музыке очень легко и свободно соединяются две, три, четыре и большее число мелодических линий. А как же быть с текстом? Что происходит с текстом при таком одновременном соединении разных мелодий. Ведь словесный текст не обладает такой способностью. Встречается, правда, особый жанр декламации — хоровая декламация, но для того, чтобы текст при этом был слышен отчетливо, надо, чтобы все участники одновременно произносили одинаковые слова. А это то же самое,

что пение в унисон. Настоящий же хор и ансамбль строится как многоголосная музыка, в которой соединяются вместе разные мелодии.

Ансамбли, особенно если число исполнителей больше трех, встречаются преимущественно в опере. Число камерных ансамблей в качестве самостоятельных произведений сравнительно с сольной песней и романсом невелико. И если дуэты и трио довольно популярны и на концертной эстраде, и в самодеятельном исполнении, то секстеты, септеты, дециметы и т. п. встречаются только в опере. Объясняется это не только сложностью исполнения ансамблей, но и специфической соединения в них слова и музыки. Чем больше исполнителей, чем больше самостоятельных мелодий объединено в ансамбле, тем менее ясен текст, а следовательно, менее ясен и музыкальный образ. В опере же, где есть действие и где ансамбли звучат не изолированно, а в окружении других номеров, — содержание ансамбля (даже если текст звучит в нем неполно) понятно из контекста.

В опере существуют два вида ансамблей. Один вид — это ансамбли-сцены, в которых происходит диалог или чередование реплик действующих лиц. Обычно такие сцены основаны на речитативных интонациях и как бы воспроизводят разговор, подобно тому как это происходит в речевой драме. В таких сценах текст звучит очень ясно, выпукло. К такого рода ансамблям принадлежат, например, сцена Бориса Годунова с Шуйским, почти вся Сцена в корчме из оперы Мусоргского «Борис Годунов», сцена Яго и Отелло из оперы Верди «Отелло».

Другой вид оперного ансамбля — это так называемый ансамбль «согласия» — дуэт, терцет, квартет и т. д., в котором выражено одинаковое или близкое всем действующим лицам чувство. Действующие лица не обращаются друг к другу, не ведут разговор, а в музыке выражено их душевное состояние, внутренняя реакция на то или иное событие. В этом случае слова выражают мысли и чувства, не высказываемые вслух. Обычно такой ансамбль является большим законченным номером.<sup>1</sup>

Композитору иногда важно показать одинаковую реакцию, одно и то же настроение, одну захватившую всех мысль. Например, в сцене похищения Людмилы из I действия оперы Глинки «Руслан и Людмила». Никто еще не знает, что произошло, все окутано мраком и всех охватило одно и то же чувство, одна мысль, все словно оцепенели:

---

<sup>1</sup> К ансамблям «согласия» относятся обычно и камерные вокальные ансамбли, например дуэт «Ванька-Танька» Даргомыжского или «Вы не придете вновь» Глинки.

каждый персонаж произносит одни и те же слова «Какое чудное мгновенье. Что значит этот дивный сон?» с одинаковой мелодией.

Разумеется, текст в подобных ансамблях почти полностью «тонет» в музыке, особенно в том случае, если у каждого действующего лица — свои слова и своя мелодия. «На поверхности» оказываются наиболее важные, часто повторяемые слова, как, например, слова «мне страшно» в знаменитом квинтете из первой картины оперы «Пиковая дама». «Мне страшно» — вот мысль, мгновенно пронзившая всех — и Германа, и Лизу, и графиню, и Елецкого, и даже Томского, — словно тень смерти надвинулась вдруг — и все застыли, как бы скованные мрачным предчувствием — «Мне страшно».

Остальной текст важен больше для исполнителей, чем для слушателей. В таких ансамблях все раскрывает музыка.

Благодаря тому, что музыка обладает способностью показать не только последовательность, но и одновременность переживаний, в ансамблях «согласия» оказалось возможным не только показать одинаково захватившее всех чувство, но и то, как чувствует каждый персонаж, их разное отношение к одному событию.

В первом действии в интродукции оперы Глинки «Руслан и Людмила» есть такая сцена: мудрый прорицатель Баян в своей песне предсказывает судьбу Руслана и Людмилы, предсказывает тяжелые испытания, которые готовит злой рок влюбленным:

И вот порывом буря  
Листки разнесены.

Песню Баяна прерывает ансамбль, в котором выражено не только всеобщее волнение, но и мысли каждого персонажа: трусливый и жадный Фарлаф надеется на легкую победу; Руслан и Людмила клянутся в верности друг другу. Разумеется, при исполнении ансамбля слышны лишь отдельные слова: прежде всего слова клятвы Руслана. Глинка специально выделил из общего ансамбля партию Руслана как главную, ведущую. Но прислушайтесь внимательно к партиям всех действующих лиц, и вы, не зная слов, угадаете характер каждого. Услышите и томную восточную мелодию Ратмира, и хвастливую скороговорку Фарлафа, и широкую мелодию богатыря Руслана, которой вторит нежная мелодия Людмилы.

В отличие от ансамбля, хор представляет собой очень пространственный, можно сказать, массовый вокальный жанр. Русские народные песни, массовые песни — преимущественно хорové произведения. Существует также большое коли-

чество отдельных хоровых произведений, предназначенных не для массового исполнения, а для высококвалифицированного хорового коллектива — например хоры Танеева. Огромное место занимает хор и в опере. Кантата и оратория — в основном также хоровые жанры.

Как видно, существует много видов хоровой музыки. Естественно, что в каждом из этих видов соотношение слова и музыки будет разное.

В массовой хоровой песне дело обстоит довольно просто. Массовая песня обычно очень ясная по мелодическому рисунку и ритму, очень часто поется в унисон, и тогда текст слышен совершенно отчетливо. Если же ее поют на два или три голоса, то обычно ритм всех голосов одинаковый, всегда очень четкий, с ясными акцентами, так что слова текста скандируются одновременно всеми поющими. Следует учесть и то обстоятельство, что в массовом пении исполнители сами одновременно и слушатели, и каждый не только слушает, но и произносит слова. Так же примерно звучит текст и в некоторых жанрах народной песни — например в припеве частушки, в песнях с четким, скандированным ритмом.

Несколько иначе обстоит дело в протяжной песне, очень свободной по ритму и полифонической по изложению. Здесь мелодия каждого голоса относительно самостоятельна. Поэтому в протяжной песне текст часто растворяется в мелодии. Однако и здесь следует учитывать, что протяжную песню поют для себя, а не слушают со стороны, и, конечно, для каждого участника хора слово в песне совершенно сливается с мелодией.<sup>1</sup>

Хоры, созданные для исполнения высококвалифицированными коллективами, концертные и оперные хоры, так же как и ансамбли, очень разнообразны.

Монументальный, развернутый эпический хор, завершённый по форме, раскрывает чувства массы людей, дает яркую целостную, обобщенную характеристику образа народа. В монументальных хоровых сценах композиторы раскрывают и великий гнев, и великую радость и ликование победы, и скорбь всего народа.

Для таких хоров характерна монументальность формы: хор строится либо на одном музыкальном материале, либо на сопоставлении контрастных крупных разделов. Для них не характерна частая смена молодического рисунка, тональностей, динамических оттенков. Все детали подчинены един-

---

<sup>1</sup> Однажды при записи песен в Ленинградской области мне пришлось столкнуться с таким явлением: исполнительница не могла сказать отдельно текст песни, а непременно должна была петь песню от начала до конца.

ству целого. Такой хор относится к арии или сольной песне, как монументальная фреска к портрету.

Такие хоры занимают большое место в героической и эпической опере особенно в начале и в конце. Например хоровые заставки и финалы в операх Глинки, в опере «Князь Игорь» Бородина, в операх Римского-Корсакова «Садко», «Снегурочка» и др. Хоровые финалы этих опер играют огромную роль в раскрытии идейного замысла всей оперы, подводят итог музыкального развития. Иными словами, в хоровой сцене дается обобщение идейно-художественного замысла.

Такого типа хоры играют главную роль в оратории и монументальной эпической кантате, например в кантате С. Прокофьева «Александр Невский», оратории Д. Шостаковича «Песнь о лесах», в «Патетической оратории» Г. Свиридова.

Естественно, что и текст хоров такого типа должен иметь обобщающее значение. В тексте не должно быть деталей или отступлений, противоречащих общему настроению, не должно быть изысканных сравнений, метафор, поэтических тонкостей, не должно быть и развернутого сюжета. Все это противоречит самой природе этой формы (да и вряд ли вообще детали текста будут слышны при исполнении), также как немислимо в большой фреске или картине вырисовывать с одинаковой подробностью детали отдаленных предметов и фигур. Текст хора должен быть лапидарным, содержание его должно концентрироваться в одной-двух фразах, дальнейшее будет лишь раскрывать смысл этих фраз.

Так Мусоргский, раскрывая ремарку Пушкина, создает свою Сцену под Кромами — последнюю картину оперы «Борис Годунов». «Народ несется толпою», все кипит, переливается через край: и беспредельная сила народа, и беспредельный его гнев. И хор «Расходилась, разгулялась сила молодецкая», который стоит в самом центре картины, — дает высшее выражение этой грозной стихии народного восстания. Недаром этот хор распевала на улицах революционно настроенная молодежь.

Разумеется, текст в этом хоре «тонет». Едва ли, слушая его, мы вникаем в смысл каждого слова. Но смысл текста, смысл всей ситуации с такой силой, с такой яркостью раскрыт в музыке, что подробности текста и не нужны, содержание полностью выражает музыка.

Другой пример подобного воздействия хоровой сцены — финал оперы Глинки «Иван Сусанин» — «Славься» — светлый гимн, героическая монументальная хоровая фреска. Содержание этой музыки определяется, как и в хоре «Рас-

ходила, разгулялась», несколькими начальными словами текста: «Славься ты, славься наш русский народ».

Очень часто композитор намеренно ограничивает текст хора несколькими строками. Так, в торжественном, монументальном заключительном хоре из оратории Генделя «Самсон» текст следующий:

В хор наши голоса сольем, друзья!  
И воспоем герою хвалу на все года,  
Славу пойте все! Хор, торжествуя, пусть звучит.  
На все года славу! Славу мы поем.  
В хор наши голоса сольем, друзья!  
Во славу мы поем.

Другой, противоположный эпическому тип хора — сквозная хоровая сцена, встречающаяся главным образом в опере.

По построению такая сцена приближается к ансамблю — диалогу. В хоровой сцене народ показан в действии. Такова, например, сцена в первой картине Пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов». Народ обменивается мнениями о смысле происходящей инсценировки выборов Бориса на царство. «Митюх, а Митюх, чево орем?» — спрашивают одни, — «Вона! Почем я знаю!» — отвечает он. «Царя на Руси хотим поставить!», — догадываются другие. Но тут серьезное обсуждение прерывается легкой бабьей перебранкой: «Совсем охрипла. Голубка, соседушка, не припасла ль водицы?» — «Вишь, боярыня какая! Орала пуще всех, сама б и припасала». И вся эта сцена, с ее разноголосными, как будто даже противоречащими друг другу свободно чередующимися репликами, с необыкновенной реальностью, живостью раскрывает перед нами одну главную мысль: народ не понимает смысла инсценировки, затеянной боярами, народу чужд и враждебен царь. Задача композитора в такой сцене очень трудна. Смысл сцены, ее назначение выясняется лишь в процессе развертывания. Каждая реплика, каждое слово имеет значение и должно быть ясно слышно. И Мусоргский вводит в оперу новую хоровую форму, — хоровой речитатив, в котором весь хор разбит на небольшие группы.

---

---

---

---

### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

9 декабря 1857 года Даргомыжский писал своей ученице, певице Беленицыной-Кармалиной: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды».<sup>1</sup>

Что же имел в виду Даргомыжский? Каким образом представлял он себе эту правду, это прямое выражение слова в звуке? Искал ли он какого-то единственно возможного, верного и прямого способа выразить правду? Может быть, самое прямое звуковое выражение слово находит в речитативе — ведь в речитативе сохраняются и ритм, и интонация речи?

Если бы Даргомыжский так понимал свой тезис, он, как композитор, должен был бы ограничиться единственной формой мелодии — речитативом. Между тем даже в своей опере «Каменный гость» на текст маленькой трагедии Пушкина, в которой композитор ставил своей задачей идти за словом, — он избегает сухого речитатива и стремится приблизиться к ариозной напевной мелодии. В других его произведениях — в опере «Русалка», в романсах — речитатив занимает скромное место и главную роль играет ариозная и песенная мелодия. Очевидно, правдивое и прямое выражение слова состоит не в копировании речевых интонаций.

Да и можно ли вообще найти в музыке прямое выражение слова? Ведь даже самые обычные, простые слова можно произнести совершенно по-разному, вкладывая в них разный смысл. Например, слова «ты женишься». Они могут прозвучать утвердительно и вопросительно, безвольно, покорно или, наоборот, ожесточенно, упрямо. Старик скажет их иначе, чем юноша, смелый иначе, чем трус. Интонация каждый раз будет разная.

---

<sup>1</sup> А. С. Даргомыжский. Избранные письма. Музгиз, М., 1952, стр. 53.

Что же значит тогда — «хочу, чтобы звук прямо выражал слово»?

Даргомыжский сам ответил на этот вопрос. В его опере «Русалка» есть сильнейшая по своей выразительности и драматизму сцена — объяснение Наташи с Князем в момент, когда Наташа узнает об измене возлюбленного.

Смутно догадываясь о причинах разлуки, она задает Князю прямой вопрос: «Ты женишься?». Эти слова Наташа произносит дважды, но какая разница в интонации, в звуковом воплощении их:

Даргомыжский „Русалка

НАТАША (робко) *pp* Ты же-нишь-ся?

(с яростью) *fcl.* Ты же-нишь-ся?

Первый раз слова звучат вопросительно, затаенно, второй раз как исступленный крик. Почему композитор так сделал?

Да потому, что он великолепно почувствовал тот момент, когда в душе Наташи произошел страшный перелом и смутная догадка сменилась уверенностью в измене Князя, робость сменилась яростью и отчаянием. Ни чувства Князя, ни даже чувства Мельника не могли быть выражены таким образом. Только Наташа с ее страстной, самозабвенной любовью могла с таким отчаянием и болью произнести роковые слова: «Ты женишься?». Следовательно, за словом для композитора всегда стоит правда чувства, переживания, правда характера.

Но в тексте, в литературном произведении, как и в музыке, переживание редко бывает заключено в одном слове или одной фразе. Обычно чувство раскрывается постепенно, плавно. И тогда самое верное и прямое выражение чувство найдет в широкой песенной мелодии. Представьте себе речитатив вместо песенной мелодии на слова каватины Антониды: «В поле чистое гляжу». Как буднично, бескрыло, прозаично прозвучат эти слова! Исчезнет в них девичья мечтательная грусть. Исчезнет правда чувства, переживания. Исчезнет и образ девушки, ожидающей милого.

Ради высшей правды чувства, правды характера и происхождения в вокальной мелодии и борьба, и взаимные уступки слова и музыки. Во имя этой правды в песенной мелодии стихи перестают быть стихами. Музыка поглощает, растворяет и ритм, и рифму, не говоря уже о таких тонкостях, как цезуры и т. д. Ради высшей правды обрывается, останавливается внезапно плавное течение мелодии и вклинивается

в нее речитатив, заставляя звучать внятно и экспрессивно одну-единственную фразу — потому что в ней скрыт, может быть, ключ ко всей музыке, ко всему произведению. Именно так звучат для нас в «Русалке» слова «Ты женишься?» или последняя речитативная фраза: «В руках его ребенок был мертв» в балладе Шуберта «Лесной царь».

Поиски высшей художественной правды заставляют композитора сокращать текст и повторять отдельные слова, а иногда и целые строфы, переставлять порядок слов, менять форму текста.

Взятый отдельно, вне музыки, текст часто кажется нам обезображенным, почти бессмысленным. Музыка же не только оправдывает эти «искажения», но и «доказывает» их необходимость, убеждает наш слух, наши чувства и мысли в том, что только так и должен был поступить композитор. Получается, парадоксальное на первый взгляд явление: потери, которые несет художественная форма текста, служат углублению, обогащению его содержания. С другой стороны и там, где музыка уступает слову, например в речитативно-декламационной мелодии, — в целом она все-таки выигрывает в правдивости, глубине и драматизме.

Союз слова и музыки — союз равноправных: ни один из союзников не подчиняется другому до конца и никогда до конца не господствует. И может быть, благодаря этой скрытой борьбе и происходит взаимное обогащение слова и музыки.

*Екатерина Александровна Ручьевская*  
СЛОВО И МУЗЫКА

Редактор *А. П. Зорина*  
Художник *И. Ф. Третьякова*  
Технический редактор *Е. В. Ольховская*  
Корректор *Н. К. Яковлева*

---

Сдано в набор 3/V-60 г. Подписано к печати 17/VIII-60 г. М-43057. Формат бумаги 60×92<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.  
Бум. л. 1,75. Печ. л. 3,5. Уч. изд. 3,12. Тираж 18000.

Заказ № 367

Цена 1 р. 55 к. С 1/I-1961 г. 16 к.

---

Типография № 11 Управления полиграфической промышленности Ленсовнархоза  
Ленинград, ул. Марата, 58

О П Е Ч А Т К И

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
8.	8 сверху	настроения	настроения
16 Сноска вторая, напечатанная на стр. 16, относится к стр. 17.			
21	11 снизу	„Мчатся/тучи,/вьют-ся тучи“	„Мчатся/тучи,/вьют-ся/тучи“
22	1 сверху	„Вот парад/ный подъезд./По торжé/-ственным дням“	„Вот парад/ный подъ-езд./По торжé/ствен-ным дням“
22	9 сверху	„Средь шумного ба-ла,/случайно“	Средь шумного бала,/случайно“
24	5 снизу	(который объеди-няет два простых такта по $\frac{3}{8}$ )	$\frac{6}{8}$ (который объеди-няет два простых такта по $\frac{3}{8}$ )
28	22 сверху	„Для бé/регбв/от-чиз/ны даль/ной“	„Для бé/регбв/отчйз/-ны даль/ной“
35	14 сверху	скробь	скорбь
52	17 сверху	Естественно	Бтественно

Е. Ручьевская. Слово и музыка. Заказ № 367.

1 р. 55 н.  
С 1/1 1961 г.  
цена 16 н.

- 10