

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО

---

В. Н. ХОЛОПОВА

# ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Издание шестое,  
стереотипное

*Рекомендуется Министерством культуры  
Российской Федерации  
в качестве учебного пособия  
для студентов вузов искусств и культуры*



САНКТ-ПЕТЕРБУРГ • МОСКВА • КРАСНОДАР

УДК 78  
ББК 85.2

**X 73**     **Холопова В. Н.** Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. — 6-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2023. — 492 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-507-48353-2 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-2768-4 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

ISMN 979-0-66005-030-9 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Учебное пособие «Формы музыкальных произведений», написанное известным музыкальным ученым и педагогом, доктором искусствоведения профессором В. Н. Холоповой с 30-летним опытом преподавания курса «Анализ музыкальных произведений» и «Музыкальная форма», главную его особенность составляет охват в одной книге всей истории музыкальных форм европейской музыки, от средневековья до конца XX в., и в этом отношении данное пособие не имеет аналогов. Другую особенность образует выведение на первый план не инструментальных, а вокальных форм: «григорианский хорал», знаменный распев, светские формы средневековья и Возрождения, мадригал XVI в., хоровой концерт, кантата, ария барокко, опера. Впервые вводится глава о музыкальных формах балета, музыке XX в. посвящаются две специальные главы. Методологию работы отличает связь характера форм в музыке с эстетическими и культурными установками каждой эпохи.

**X 73**     **Kholopova V. N.** Forms of musical compositions: textbook / V. N. Kholopova. — 6<sup>th</sup> edition, ster. — Saint-Petersburg : Lan : THE PLANET OF MUSIC, 2023. — 492 pages. — Text : direct.

The textbook “Forms of musical compositions” is written by a well-known music scientist and a teacher, Doctor of Arts, Professor V.N. Kholopova, who has 30-years experience of teaching the course “Music analysis” and “Musical forms”. The main peculiarity of the book, which is one-of-a-kind, is the coverage of the whole history of musical forms of European music, from the Middle Ages to the end of the 20th century. Another peculiarity is presenting not instrumental but vocal forms to the foreground: “Gregorian chant”, “Znamenny Chant”, secular forms of the Middle Ages and Renaissance, madrigal of the 16th century, choral concert, cantata, baroque aria, opera. The chapter about ballet music forms is presented for the first time. Two special chapters are devoted to the music of the 20th century. The methodology of the work is distinguished by the connection of the music forms’ character with the esthetic and cultural attitudes of every epoch.

**Обложка**  
**А. Ю. ЛАПШИН**

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2023

© В. Н. Холопова, 2023

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2023

## Содержание

От автора .....	3
<b>Часть первая. Классические основы музыкальных форм</b>	
<b>Глава I. Введение. Научная методология работы. Содержательные уровни музыкальной формы. Наиболее общая классификация музыкальных форм (от средневековья до XX в.) .....</b>	<b>5</b>
<b>Глава II. Вокальные формы</b>	
1. Историческое место вокальных форм .....	9
2. Содержательное и композиционное взаимодействие поэтического текста и музыки в вокальных формах .....	9
3. Метод анализа вокальных произведений .....	13
4. Стихотворные формы и их отражение в музыке .....	18
5. Претворение классических инструментальных форм в вокальной музыке .....	25
6. Собственно вокальные формы. Классификация .....	31
<i>Литература</i> .....	45
<b>Глава III. Классические инструментальные формы</b>	
1. Историческая роль классических форм. Эстетические принципы .....	45
2. Функции частей в музыкальной форме .....	46
3. Период .....	47
3.1. Метрический восьмитакт .....	48
3.2. Классификация видов периода .....	52
3.3. Тонально-гармоническое строение периода .....	52
3.4. Тематическое строение периода .....	61
3.5. Период с признаками других форм .....	63
4. Простая двухчастная и простая трехчастная формы (так называемые «песенные формы») .....	64
4.1. Простая двухчастная форма .....	64
4.2. Простая трехчастная форма .....	69
4.3. Трехчастная форма с повторением частей. Двойная и тройная трехчастные формы .....	76
4.4. Простая трехчастная с чертами других форм .....	77
5. Форма Adagio .....	78
6. Сложная трехчастная форма .....	81
6.1. Определение. Применение. Строение .....	81
6.2. Сложная трехчастная форма с повторением частей. Двойная сложная трехчастная форма .....	88
6.3. Форма, промежуточная между простой и сложной трехчастной ..	91
6.4. Сложная трехчастная с чертами других форм .....	91
7. Рондо .....	92
7.1. Рондо как понятие .....	92
7.2. Рондо («простое рондо») .....	94
7.3. Рондо французских клавесинистов .....	94

7.4. Рондо Ф.Э. Баха.....	96
7.5. «Простое рондо» у венских классиков.....	101
7.6. Рондо в XIX и XX вв. ....	108
7.7. Рондо-соната.....	115
7.8. Рондообразные формы .....	121
8. Вариации (вариационная форма) .....	122
8.1. Понятие, определение, классификация.....	122
8.2. Вариации на basso ostinato .....	129
8.3. Фигурационные (орнаментальные) вариации .....	138
8.4. Вариации на выдержанную мелодию.....	141
8.5. Вариации характерные и свободные .....	146
8.6. Вариантная форма.....	150
8.7. Двойные и многотемные вариации .....	153
8.8. Вариации с темой в конце .....	156
<i>Литература</i> .....	157
<b>Часть вторая. История музыкальных форм (в связи с жанрами)</b>	
<b>Глава IV. Музыкальные формы и жанры культовой монодии западного средневековья («григорианский хорал»)</b>	
1. Происхождение «григорианского хорала» .....	159
2. Религиозные и эстетические принципы .....	160
3. Ладовая основа. Ритмика .....	161
4. Формы. Жанры.....	163
<i>Литература</i> .....	184
<b>Глава V. Жанры и формы русского знаменного распева</b>	
1. Этические и эстетические принципы. Общие композиционные свойства. Мелодическая линия. Ладовая основа. Ладомелодический синкретизм. Ключевая интонация. Попевочный принцип. Ритмика .....	185
2. Типология музыкальных жанров .....	188
3. Типология музыкальных форм .....	192
<i>Литература</i> .....	205
<b>Глава VI. Музыкальные формы западноевропейских светских жанров позднего средневековья и раннего Возрождения</b>	
1. Песни миннезингеров и мейстерзингеров. Форма бар .....	205
2. Жанры и формы рондо́, вирелё, баллата, лауда, баллада, эстампи́, лэ .....	210
3. Рондо́ .....	210
4. Вирелё .....	213
5. Баллата.....	214
6. Лауда .....	216
7. Баллада .....	217
8. Эстампи́ .....	221
9. Лэ .....	223
<i>Литература</i> .....	228
<b>Глава VII. Мадригал XVI — начала XVII вв.</b>	
<i>Литература</i> .....	252

## Глава VIII. Музыкальные формы барокко

1. Этика, эстетика.....	253
2. Классификация музыкальных форм.....	255
3. Инструментальные формы .....	256
3.1. Одночастная сквозная форма .....	256
3.2. Малые (простые) формы.....	256
3.3. Составные (сложные и контрастно-составные) формы.....	264
3.4. Вариации и хоральные обработки .....	264
3.5. Рондо .....	264
3.6. Сонатная форма .....	265
3.7. Концертная форма.....	275
4. Инструментально-вокальные формы .....	283
4.1. Ария с ритурнелем.....	285
4.2. Вариационная хоральная кантата.....	294
4.3. Цикл кантаты .....	294
4.4. Отдельные части кантаты .....	299
5. Русско-украинский хоровой концерт.....	302
<i>Литература</i> .....	316

## Глава IX. Музыкальные формы классического этапа. Сонатная форма

1. Эстетические принципы и значение форм классического этапа. Сонатная форма: предтечи, прототипы, роль ораторской диспозиции .....	317
2. Классическая сонатная форма. Определение, применение. Основные драматургические типы сонатной формы у венских классиков .....	321
3. Составные разделы сонатной формы.....	323
3.1. Вступление. Интродукция .....	323
3.2. Экспозиция в целом .....	324
3.3. Главная партия .....	324
3.4. Связующая партия .....	326
3.5. Побочная партия .....	327
3.6. Заключительная партия .....	331
3.7. Разработка.....	332
3.8. Реприза .....	334
3.9. Кода.....	334
4. Разновидности сонатной формы .....	335
4.1. Сонатная форма с двойной экспозицией .....	335
4.2. Сонатная форма без разработки.....	336
4.3. Другие разновидности сонатной формы .....	337
5. Эволюция сонатной формы в XIX в.....	338
5.1. Сонатная форма у Шуберта, Шопена, Брамса.....	338
5.2. Сонатная форма у Чайковского и Бородина, в связи с принципами драматического и эпического симфонизма.....	344
<i>Литература</i> .....	347

<b>Глава X. Музыкальные формы романтизма XIX в. Смешанные и индивидуальные формы. Контрастно-составная форма</b>	
1. Эстетика, поэтические прототипы, композиционно-драматургические принципы .....	348
2. Смешанные и индивидуальные формы. Определения. Классификация. Функциональная организация .....	350
2.1. Типизированные смешанные формы. Сонатно-вариационная форма .....	351
2.2. Сонатно-концентрическая форма .....	351
2.3. Сонатно-циклическая форма .....	352
2.4. Сонатно-сюитная форма .....	353
2.5. Редкие и нетипизированные смешанные формы .....	354
2.6. Индивидуальные формы .....	355
3. Контрастно-составная форма .....	356
<i>Литература</i> .....	358
<b>Глава XI. Оперные формы</b>	
1. Специфика жанра. Типы опер. Уровни организации .....	358
2. Музыкальная форма оперы в целом .....	359
2.1. Общие закономерности драмы в опере .....	360
2.2. Музыкальная композиция оперы на высшем масштабном уровне .....	363
3. Музыкальные формы крупных частей оперы (актов, картин, сцен) .....	370
3.1. Соотношение драмы и музыки .....	370
3.2. Классификация музыкальных форм крупных частей оперы .....	371
3.3. Трех- и четырехчастные репризные формы .....	371
3.4. Рондо и его разновидности .....	372
3.5. Концентрическая форма и ее разновидности .....	375
3.6. Рондо-концентрическая форма .....	381
3.7. Сквозные формы .....	382
<i>Литература</i> .....	383
<b>Глава XII. Музыкально-хореографические формы балета</b>	
1. Балет как вид искусства. Эстетика. Музыка и хореография .....	384
2. Жанрово-историческая типология балетов .....	385
3. Идея, драматургия балетного спектакля .....	386
4. Структура балетного спектакля. Масштабные уровни .....	387
5. Классические музыкально-танцевальные формы академического большого балета .....	388
6. Музыка и хореография в симфонической балетной драме и хореодраме XX в. ....	393
<i>Литература</i> .....	400
<b>Глава XIII. Музыкальные формы первой половины XX в.</b>	
1. Философия, эстетика, общие тенденции музыкальной культуры .....	400
2. Принципы формообразования и типология музыкальных форм .....	402
3. Характер тематизма и гармонии в связи с формообразованием .....	414
4. Додекафонно-серийная система формообразования .....	420

5. Ритмический принцип формообразования .....	428
6. Мелодико-линейный принцип формообразования.....	440
<i>Литература</i> .....	444
<b>Глава XIV. Музыкальные формы второй половины XX в.</b>	
1. Тенденции музыкальной культуры.....	445
2. Принципы формообразования и типологии музыкальных форм ....	453
3. Драматургическая организация музыкальных форм.....	454
4. Тематическая организация музыкальных форм .....	456
5. Организация форм на основе параметров сонорика, «параметра экспрессии», ритмики, звуковьсотности, фактуры, полифонии. Метод сериализма .....	460
5.1. На основе сонорика .....	460
5.2. На основе «параметра экспрессии» .....	464
5.3. На основе ритмики .....	464
5.4. На основе звуковьсотности .....	468
5.5. На основе фактуры .....	472
5.6. На основе полифонии .....	473
5.7. Метод сериализма .....	476
6. Алеаторные формы.....	479
7. Минимализм и репетитивный метод .....	481
<i>Литература</i> .....	484

## Часть первая

### КЛАССИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНЫХ ФОРМ

#### Глава I. Введение

**Научная методология работы. Содержательные уровни музыкальной формы. Наиболее общая классификация музыкальных форм (от средневековья до XX в.)**

Там, где сильна теория музыки, — сильна и сама музыка, в культуре Европы академическая музыка и ее теория — сообщающиеся сосуды. Центр, ядро теории музыки составляет наука о музыкальной форме, к которой лучами сходятся учения о гармонии, мелодике, полифонии, ритмике, инструментовке и т.д., образуя в целом разветвленную систему музыкально-композиционных учений. Музыкально-композиционная система располагает таким детализированным сводом понятий, какой позволяет ей «видеть» музыкальные произведения до мельчайших подробностей. Подобной остротой и точностью «зрения» не обладает ни одна другая наука о музыке — история музыки, теория исполнительства, музыкальная этнография, музыкальная эстетика и т.д. При этом музыкально-композиционные понятия имеют свойство «обрастать» семантикой, складывающейся в долголетнем опыте общения музыкантов с объясняющей музыку понятийной системой. Семантичны и сами музыкальные композиции — их типы, разновидности, индивидуальные случаи. Музыкальные формы запечатлевают в себе характер музыкального мышления, причем, мышления многослойного, отражающего идеи эпохи, национальной художественной школы, стиль композитора и т.д. Таким образом, и объект рассмотрения — формы, композиции музыкальных произведений, — и методы анализа должны быть связаны с выразительно-смысловой сферой музыки.

Теоретическое музыкознание имеет дело с двумя видами языков — художественным языком музыки и научным языком теоретических понятий о музыке. Между этими языками существует категориальное различие, но имеется и сходство — присутствие устоявшихся семантических значений. В музыкальном языке семантика носит характер ассоциативно-выразительный, с примешиванием ассоциативно-понятийного, в научном — наоборот, ассоциативно-понятийный с примешиванием ассоциативно-выразительного; в музыке единицей языка выступает интонация, в теории музыки — слово-термин. В плане методологии анализа музыки важно, что между музыкальными интонациями и музыковедческими по-



нениями (словами) постоянно складываются связи, насыщающие повышенную значимостью, понятийностью язык музыки и образностью, выразительностью — язык науки о музыке. Возьмем в качестве примера «сонатную разработку». С одной стороны, в плане музыкально-художественном исполнитель обязан данный раздел сонатной формы играть так неустойчиво, фантазийно, что «в воздухе» концертного зала должен витать как бы понятийный знак: «это — разработка». С другой стороны, в плане теоретической науки знак, понятие «сонатная разработка» должен вызывать представление о некоей музыкальной неустойчивости, фантазийности и окружаться некими воображаемыми интонационными звучаниями сонатной разработки. В действии «механизма» такой связи между элементами музыкально-художественного и музыкально-теоретического языков — залог того, что операции музыкального анализа (при должном умении, искусстве) могут служить раскрытию выразительно-смысловой логики музыкального произведения.

«Учение о музыкальной форме» (*musikalische Formenlehre*) исторически возникло в Германии в конце XVIII в. и имело своей целью определить нормы композиционного строения для произведений различных жанров — мотета, оперной арии, сонаты и т.д. основополагающий капитальный труд по музыкальной форме, «Учение о музыкальной композиции» А.Б. Маркса (1837–1847), рассматривал «формы» в системном единстве с жанрами и всеми сторонами музыкальной композиции — интервалкой, гармонией, полифонией, инструментовкой и т.д. В заглавие его было вынесено не слово «форма», а — «композиция». Слово же «форма» имело давнюю, философскую традицию и среди прочего корреспондировало с категорией красоты — начиная от Плотина, его «Метафизики красоты» (III в.), возрожденной в XVIII–XIX вв. Шейтсбери и Винкельманом. И Глинка говорил: «Форма — значит соотношение частей и целого, форма значит красота».

При этом понятие «музыкальная форма» не тождественно понятию «форма» в философии и эстетике. «Музыкальная форма» — это монокатегория, не сцепленная в диаде или триаде с какими-либо другими категориями. Она не противопоставляется «содержанию», а обладает содержанием, то есть выразительно-смысловой, интонационной сущностью музыкального произведения. В философской же традиции «форма» не самостоятельна и понимается лишь в связи с дополняющими категориями: материя и «эйдос» (то есть «форма» — у Платона), материя, форма, содержание (у Гегеля), форма и содержание (у Шиллера, в марксистско-ленинской философии и эстетике). Ввиду неидентичности философской и музыкальной «формы», а также, по мнению автора, устарелости философской диады «содержание-форма», в музыковедении целесообразно применять более новую, семиотическую оппозицию: «план содержания — план выражения».

Категория «формы» в музыке, как организации музыкального произведения, требует ее дифференциации в логически-смысловом плане. Иерархически она допускает выделение в ней трех основных содержательных уровней:

- I. музыкальная форма как феномен;
- II. музыкальная форма как исторически типизированная композиция;
- III. музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения.

Содержание музыкальной формы как феномена (I) корреспондирует с содержательной концепцией музыки и искусства в целом. В искусстве же в целом сплавляются слои, которые можно назвать «специальным» и «неспециальным». «Неспециальный» слой отражает реальный мир, включая и его негативные стороны. «Специальный» же — это идеальный мир прекрасного, несущий в себе этическую идею добра к человеку, эстетическую идею гармонии мироздания и психологически — эмоцию радости. Музыкальная форма в первую очередь связана со «специальным» содержанием искусства. И вся система музыкально-композиционных теорий учит достижению благозвучия, а не какофонии, связности голосов, а не их разъятию, ритмической организации, а не дезорганизации, в конце концов — формообразованию, построению формы, а не бесформию. И правила композиции она стремится выработать универсальные, не меняющиеся в зависимости от конкретного замысла отдельного произведения. Соответственно и наука о музыкальной форме — это наука о музыкально-прекрасном, об идеальном, «специальном» слое содержания музыки.

Содержание, семантика музыкальной формы как исторически типизированной композиции (II) складывается на основе того же языкового механизма, что и семантика музыкального жанра. Формы-жанры представляют собой григорианская месса, средневеково-возрожденческие рондо, виреле, баллата, лэ и другие, жанровую окраску имеют классические двух- и трехчастные «песенные формы», «форма адажио» и другие. На семантике музыкальных форм в большой мере сказываются эстетические, художественные идеи той эпохи, которая повлияла на возникновение или привела к расцвету той или иной формы. Например, смешанные формы XIX в., появившиеся в эпоху образного и конструктивного воздействия на музыку поэтических жанров баллады, поэмы, содержат в себе семантику повествования о событиях необычных, с чудесными превращениями (трансформациями), с бурным, кульминационным окончанием. Установление семантики типовых, исторически отобранных музыкальных форм составляет методологическую особенность данного учебного пособия.

Музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения (III) предстает в виде двух основных случаев: 1) конкретизация исторически типизированной формы, 2) индивидуальная, нетипизированная форма. В обоих случаях содержательный смысл формы диктуется ярко оригинальным замыслом сочинения. Так, Ноктюрн *c-moll* Шопена, написанный в типизированной сложной трехчастной форме, имеет редкую особенность — трансформированную репризу, в чем сказалось романтическое фабульное поэзное мышление XIX в. А нетипизированная форма, например, Третьего квартета Губайдулиной исходит из уникальной идеи взаимодействия видов звуковой экспрессии при игре пиццикато и смычком.

Из трех содержательных уровней музыкальной формы первый, мета-уровень, универсален и присутствует во всех музыкальных произведениях. Второй, близкий категории жанра в семиотическом смысле, наиболее четкий семантически, — исторически локален. Третий уровень — непременно, но градации его колеблются от минимального отклонения от стандарта типовой формы до неповторимой, уникальной музыкальной композиции.

Изучение форм не только классического инструментального типа, но форм всей европейской истории музыки, диктует необходимость их классификации. Поскольку основополагающими в европейской культуре были жанры вокальные, а учение о музыкальной форме сложилось прежде всего в интересах чистой, «абсолютной» инструментальной музыки, в качестве критериев классификации оказывается необходимым учесть показатели жанрового порядка — вокальность, инструментальность, связь со сценой, словом, танцем. Наиболее общая классификация музыкальных форм в историческом аспекте, от средневековья до XX в., такова:

- 1) тексто-музыкальные (музыкально-текстовые, строчные) формы средневековья, Ренессанса;
- 2) вокальные формы XIX–XX вв.;
- 3) инструментально-вокальные формы барокко;
- 4) инструментальные формы барокко;
- 5) классические инструментальные формы;
- 6) оперные формы;
- 7) музыкально-хореографические формы балета;
- 8) музыкальные формы XX в.

Названные классы музыкальных форм составляют основу строения данного учебного пособия, с выдвиганием вокальных форм на первый план. Из музыки XX в. не рассматриваются электронные композиции, в силу их технической специфики. Ради методической целесообразности пособие делится на две части: первая — «Классические основы музыкальных форм», вторая (большая) — «История музыкальных форм (в связи с жанрами)». Первая часть включает главы по вокальным формам, больше всего XIX в., и по инструментальным классическим формам второй половины XVIII, XIX, отчасти XX вв. Вторая часть охватывает формы от средневековья до конца XX в.: «григорианский хорал», знаменный распев, светские жанры средневековья и Возрождения, формы барокко, классическую сонатную форму с ее эволюцией в XIX в., романтические смешанные и индивидуальные формы, формы оперы и балета, главным образом XIX и XX вв., музыкальные формы XX в., первой и второй половины столетия.

Учебное пособие предполагает знание курса музыкальных форм в объеме музыкального училища.

## Глава II. Вокальные формы

### 1. Историческое место вокальных форм

В европейской музыкальной культуре, ориентированной на мелос и пение, вокальные формы первичны и имеют гораздо более длительную историю развития, чем формы инструментальные. На становление инструментальных форм вокальные жанры также оказали прямое влияние. По нашей наиболее общей классификации (см. Гл. I) к собственно вокальным относятся, прежде всего, романсы, песни, хоры, отдельные оперные номера XIX в., те же жанры XX в., если они обладают идентичными средствами формообразования. В данном классе музыкальных форм действует принцип главенства музыкального начала при некотором влиянии на целое конструктивных и выразительных свойств слова. Такое соотношение составляет важнейший способ существования музыки в союзе со словом, и метод анализа вокальных форм может быть ценен для анализа также и других классов жанров и форм, связанных с вокалом. В историческом аспекте связи и зависимость музыки и слова были столь различны, что возникла необходимость исторической типологии форм вокальной музыки, включая хоровую. В самом крупном плане вокальные формы можно разделить на тексто-музыкальные, инструментально-вокальные и собственно вокальные.

Под тексто-музыкальными (музыкально-текстовыми) подразумеваются формы европейского средневековья и Возрождения, в которых порядок разделов музыкальной композиции предопределяется расположением строк поэтического слова. Сюда относятся формы трубадуров и труверов, мейстерзингеров и миннезингеров, полифонические композиции Машо, Витри, Дюфаи. Тип слитной музыкально-текстовой формы присущ мадригалу XVI в. К этой же группе примыкают формы, связанные с культурными жанрами этих эпох: григорианское пение, протестантский хорал, русский знаменный распев. Формы инструментально-вокальные сложились в эпоху барокко, их главная особенность в том, что инструментальные принципы подчиняют себе закономерности слова и определяют логику целого (арии, хоры И.С. Баха, Генделя). Собственно вокальные формы представляют собой группу именно музыкальных композиций, структура которых лишь отчасти регулируется формой поэтического текста — его строфическим строением. Сюда относятся романсы, песни, хоры, вокальные ансамбли XIX–XX вв.; те же принципы распространяются и на отдельные оперные номера — арии, ансамбли, хоры.

### 2. Содержательное и композиционное взаимодействие поэтического текста и музыки в вокальных формах

Романсы, хоры, а также вокальные ансамбли европейской музыки XIX–XX вв. имеют определенную тематику. В XIX в. преобладала тема-

тика лирическая, любовно-лирическая и пейзажная. При этом школа русской музыки выдвинула некоторыми особыми своими чертами. В России актуальной была и гражданственная, социальная тема. Такие произведения, как «Старый капрал» Даргомыжского, «Спящая княжна» Бородина, «Без солнца» Мусоргского, составили характерно русские явления в эпоху романтизма XIX в. В XX в. тематика вокальной и хоровой музыки всемерно расширилась, и в русском искусстве советского периода большую силу приобрело революционно-гражданственное содержание — в хорах Шостаковича, Прокофьева, Давиденко, Свиридова и др., а также — эпико-историческое, обрядово-фольклорное, пародийно-юмористическое. В русской хоровой культуре, за исключением советского периода, большое значение имела религиозная тема.

Когда в XIX в. музыка и слово объединились в романсе или хоре, это был союз вполне независимых партнеров. И поэтическое слово, и музыка были на такой стадии развития, что каждое могло бы обойтись без помощи другого. Музыка к этому времени имела возможность чисто инструментальными средствами выразить любую эмоцию, любой ее оттенок, передать в произведении содержание лирического стихотворения, баллады, поэмы, даже определенную философскую концепцию. Поэзия же давно забыла о традиции обязательного пения стихов и с меньшим успехом довольствовалась собственными, чисто словесными ресурсами. Поэтому соединение слова и музыки в одном произведении было не полным их слиянием, а лишь соответствием друг другу двух автономных искусств. Эту особенность чутко подметил Б. Асафьев: «Область Lied (романса etc.) никогда не может быть полной гармонией, союзом между поэзией и музыкой. Это скорее “договор о взаимопомощи”, а то и “поле брани”, единоборство (...) Возникающее порой единство — всегда результат борьбы, если оно не “механистично”, не формально. Стоит только понять простой факт: не из родственности, а из соперничества интонаций поэзии и музыки возникают и развиваются Lied и родственные жанры...» (Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л. 1971. С.233–234). С другой стороны, в художественном произведении никогда не бывает так, чтобы композитор не уделял словесному тексту никакого внимания. Во всех случаях — используется ли уже готовый поэтический текст, сочиняется ли он самим автором музыки или (в очень редких случаях) вносится в готовую музыку — слово оказывает на произведение образное, интонационное и композиционное влияние. Но и музыка на слово оказывает аналогичное воздействие: в прочтении композитора поэтический текст приобретает часто иной смысловой вариант, его выразительные детали получают новые оттенки, нередко меняется его структура — повторяются отдельные слова, строки, ради музыкальной оформленности вносятся словесные репризы. То есть два автономных искусства — музыка и поэзия, — чтобы объединиться друг с другом в романсе или хоре, идут навстречу одно другому, делясь своими выразительно-конструктивными возможностями и делая взаимные уступки.

Все эти особенности, включающие жанровые условия вокально-хоровой музыки, типы ее содержания, интонационно-структурную организацию как музыки, так и слова, вместе со способами взаимовлияния и составляют специфику вокальных форм и отличие их от известных форм инструментальных.

Специальным вопросом всех вокальных форм является характер взаимодействия музыкального и словесного рядов. По поводу того, каким именно должно быть соотношение слова и музыки в вокальном сочинении, были не только различные мнения, но даже складывались разные творческие школы, исповедовавшие те или иные принципы. Так, в русском искусстве XIX в. свои, непохожие установки были у композиторов «Могучей кучки» и Чайковского. «Кучкисты» придерживались принципа полнейшего, максимального и буквального раскрытия слова в музыке. Стихотворение, положенное в основу романса или хора, должно было быть полностью сохранено: у Балакирева, Бородина, Мусоргского, Кюи, Римского-Корсакова поэтический текст как правило можно не сверять с первоисточником — он воспроизводится в музыке точно. Не допускались ни добавленные репризы строк, ни даже повторения слов (за редчайшими исключениями). Каждая деталь текста, если она допускала изобразительность, должна была «иллюстрироваться» в музыке ради полноты образа. И даже все метрические и ритмические ударения требовалось адекватно воспроизвести в музыке ради верности слову, что считалось непреложным «правилом просодии». Кучкисты были здесь так строги, что недоумевали во поводу своего кумира Глинки — почему он в романсе «Я здесь Инезилья» столь «небрежно», как им казалось, смешал словесные ударения: «Я здесь, Инезилья, я здесь, под окном»? Балакирев, впадая в определенную крайность, считал, что в романсе поэтический текст первичен, а музыка вторична, играет подчиненную роль. Но это была крайность реализма, и исходя именно из реалистического принципа преподносить слово в музыке как оно звучит в жизни, композиторы балакиревской школы и строили свои правила. Чайковский, также идя от реалистического понимания музыки как правдивого языка человеческих чувств, человеческой души, придерживался установок, прямо противоположных балакиревским. Он признавал безусловный примат музыки над словом, подчиненное положение слова. Музыкальная форма у Чайковского охватывается широкой мелодикой, которую не должны сковывать и сдерживать ни выразительные детали слова, ни предписанные структурные рамки стихотворной строфы. Поэтому Чайковский довольно свободно меняет структуру слова — допускает многочисленные повторения слов, строк, вводит и репризные повторы частей текста. Одновременно избегает изобразительно-иллюстративных моментов, чтобы не отягощать подробностями крупную линию музыкального развития. И когда ему требуется расширить мелодическое дыхание при движении к кульминации, он не только повторяет слова необходимое число раз, но и использует выразительность повтора как способ экспрессивного нагнетания эмоции, например, «всё, всё, всё, всё для тебя!» (в кульминации романса «День ли царит»). На службу

музыкальным интересам ставит слово Чайковский и при репризном замыкании формы. Композитор любит репризное закругление, придающее произведению художественную завершенность. Если в избранном им поэтическом тексте повтора в конце нет, он создаст его сам, возвращая строки начала, например, в романсах на слова А. Толстого «Не верь мне, друг», «На нивы желтые», «Кабы знала я», где в репризе или коде повторена первая строфа стихотворения. Поскольку репризная повторность является типично музыкальной закономерностью, внимание композиторов особенно привлекали стихи с теми или иными словесными репризами. Например, Глинка один из самых знаменитых своих романсов «Я помню чудное мгновенье» написал на пушкинский текст с имеющейся там динамической репризой («в душе настало пробужденье, и вот опять явилась ты»), Чайковский на репризные тексты стихов Фета создал романсы «Не отходи от меня», «Я тебе ничего не скажу». А Фет, в свою очередь, был тем русским поэтом XIX в., который обладал замечательной чуткостью к музыкальному началу в слове и стремился приблизить свои стихотворения к музыкальному произведению, сознательно используя и принцип музыкальной репризы.

Различно отношение к структуре и метроритмике слова у других русских композиторов. Глинка не был таким ригористом, как позднее «кучкисты», в слышании ритмической стороны слова, и в то же время, подобно балакиревской школе и в отличие от Чайковского, он был не прочь «проиллюстрировать» отдельные слова текста изобразительной фактурой, как например, «и сердце бьется в упоенье» — учащенной фигурацией ф.-п. в романсе «Я помню чудное мгновенье». Танеев в своих хоровых произведениях, с развитой полифонической основой, структурную сторону слова подчас подчинял музыкальным задачам. Так, в знаменитом хоре «Посмотри, какая мгла», количество повторов слова, особенно «посмотри», проводимого в сквозных полифонических имитациях, столь велико, что совершенно исчезает из виду место этого слова в стихотворной строке, как и сама структура строки. В условиях русской музыки конца XIX — начала XX в. Танеев наследует отношение к слову крупнейших западноевропейских мастеров хоровой полифонии — Лассо, Палестрины, И.С. Баха и др.

В дальнейшем, в русской музыке XX в., у Прокофьева мы видим яркое развитие петербургской, «кучкистской» традиции изображения слова в музыке. Раскрывая свою манеру картинно «иллюстрировать» в музыке все, к чему дает повод слово, композитор писал: «...Я самым тщательнейшим образом разработал в музыке каждое движение души и чувства, вытекавшее из текста...» (по поводу романса «Под крышей» op.23). Шостакович, обращаясь к стихам в романсах и хорах, отдает должное и строчной структуре стиха, рифмам и моментам потенциальной изобразительности.

Один из пунктов различий в музыкальной интерпретации стихотворного текста заключается в прочтении его по принципу либо стиха, либо прозы. По принципу стиха — значит, с сохранением деления на строки и слышимыми рифмами. По принципу прозы — с чтением

не по строкам и рифмам, а по синтаксису, с цезурами посреди строки и слиянием целых строк с их частями. Прочтение стиха как стиха — наиболее естественно, просто и поэтому более распространено: в немецкой песне XIX в., в романах Глинки, Чайковского, Рахманинова, Шостаковича. Интерпретация же стиха как прозы вызывалась специальными установками и намерениями. В русском искусстве XIX в. существовала актерская манера читать стихи с приближением к живой разговорной речи, с подчеркиванием смысла и синтаксиса, а не правильности метра и рифменных окончаний. То же реалистическое приближение к речи возникло и в музыкальном преломлении стихов. Так, Даргомыжский, правда, не в романсе, а в опере «Каменный гость» последовательно провел членение текста пушкинской маленькой трагедии только по смыслу, но не по делению на строки, тем более, что и сам поэтический текст написан белым стихом, без рифм. Это был ярко выраженный опыт интерпретации стиха как прозы, вызванный реалистическим стремлением Даргомыжского приблизить искусство к жизни. Близки были к такому подходу и «кучкисты». Даже в романсах наблюдаются случаи, когда граница между разделами музыкальной формы приходится на середину поэтической строфы. Пример — в романсе Римского-Корсакова «Редет облаков», где музыкальная реприза начинается не с 1-й, а с 3-й строки последней строфы (от слов «и дева юная во мгле тебя искала»). Членение по смыслу с разрывом поэтической структуры встречается в хорах и Танеева, и Шостаковича.

В XX ст. и в западноевропейском искусстве утвердился подход к стихам как прозе. То, что в XIX в. было дерзновенным новаторством русского классика, Даргомыжского, в XX в. возобладавало в отношении к тексту, например, у композиторов-нововенцев. О нерегулярной прозе в музыке вместо периодичности стихов размышляли и Шенберг, и Берг. А во всей вокальной музыке Веберна — песнях, хорах, кантатах — прозаическая интерпретация стихотворного слова стала последовательно выдержанным правилом.

XX век, заметно обновивший звукоинтонационность музыки, особенно во второй половине столетия, затронул в этом отношении и звучание слова. Тембровая краска слова стала использоваться как таковая, как способ необычной «оркестровки» хоровой ткани. Например, в «Реквиеме» Лигети, в «Страстях по Луке» Пендерецкого, в «Бюрократиаде» Щедрина слогги, вычлененные из слова, использованы не только в их смысловом, но и фонетическом значении. А например, в «Perception» («Восприятие») Губайдулиной фонетическая игра со словом приняла дадаистский характер: «ich — innig — innerlich — inwendig — auswendig? — dich — windig — inwendig — innig — ich».

Соотношение слова и музыки в вокальном произведении всегда составляет специальную творческую задачу композитора.

### 3. Метод анализа вокальных произведений

Вокальные музыкальные формы требуют своего собственного метода анализа, отличного от подхода к формам инструментальным. Захва-



тывая смысл слова, он становится методом анализа всего вокального сочинения в целом.

### *План анализа вокальных произведений*

- |  |  |  |
|--|--|--|
| 1а. Жанр литературно-поэтического произведения   | 1б. Жанр музыкального произведения   |  |
| 2а. Обобщенное содержание литературно-поэтического текста  | 2б. Обобщенный характер музыки   |  |
| 3. Выразительные и изобразительные детали вокальной партии (партии хора) и инструментального сопровождения в связи со словом                                     |  |  |
| 4а. Форма словесного текста в оригинале: строфы, строки в стихе; периоды, предложения, синтагмы в прозе  | 4б. Изменения структуры словесного текста: повторения строк, слов в музыкальной форме  | 4в. Форма музыкальная, ее части, разделы |
| 5а. Метр, ритм поэтического слова: рифмы, альтернанс, стопы, словесный ритм в стихе; членение по синтаксису, привнесение элементов ритмической симметрии в прозу | 5б. Музыкальный метр и ритм: тактовый метр, соблюдение правила альтернанса, квадратность — неквадратность, правило просодии, ритмический рисунок |  |
| 6. Взаимодействие вокальной (хоровой) и инструментальной партий  |  |  |
| 7. Выводы  |  |  |

Остановимся на каждом пункте предложенного аналитического плана.

1а. В качестве литературно-поэтического жанра в XIX в. использовались главным образом стихотворения, относимые к жанру лирики, с подразделением на «песню», элегию, оду и др., также крупные поэмы и романы в стихах, из которых брались небольшие отрывки. Например, «Веселый пир» Пушкина или «На севере диком» Лермонтова относятся к стихотворениям лирического жанра, а Серенада Дон Жуана («Гаснут дальней Альпухары»), взятая Чайковским для известного романса, является «вставным номером» в стихотворной драматической поэме А. Толстого «Дон Жуан», текст же «Благословляю вас, леса» выделен Чайковским для другого его романса также из крупной драматической поэмы А. Толстого «Иоанн Дамаскин».

В XX в. жанровый диапазон словесных текстов для музыки необычайно расширился. Помимо поэтических произведений стала использоваться также и проза, причем не только художественная, но и бытовая — рассказы-воспоминания, газетная хроника, административные документы, объявления. Например, Щедрин, помимо обращения к поэзии Пушкина, Твардовского, Вознесенского, использовал историческое повествование Пушкина «История Пугачева», объявления администрации дома отдыха (в «Бюрократиаде»).

1б. По жанру литературно-поэтические и музыкальные произведения в основном не совпадают, поэтому при введении слова в музыку оно переносится в жанр иного наименования: Серенада Дон Жуана Толстого становится романсом у Чайковского, историческое повествование Пушкина — Поэмой для хора Щедрина и т.д.

При такой жанровой миграции происходит то или иное переосмысление источника. Например, в романсе Чайковского «Благословляю вас, леса» на первый план выступает пантеистическое любование природой, восторженное ее приятие, а философско-проповеднические мотивы поэмы об Иоанне Дамаскине остаются за рамками. В Поэме Щедрина из «Истории Пугачева» за пределами музыкального произведения оказываются описания многих ужасных подробностей казни, и текст составляет основу для более обобщенного показа легендарного народного бунтаря.

**2а.** Обобщенное содержание литературно-поэтического текста не то же самое, что жанровая его характеристика. Оно полнее и индивидуальнее. Например, лирические стихотворения Полонского, на которые написаны знаменитейшие хоры Танеева — «Вечер», «Развалину башни» и «Посмотри, какая мгла», имеют каждое свое обобщенное содержание. В стихотворении «Вечер» созерцание красоты вечерней зари, красок заката, в стихотворении «Развалину башни» — внесение черт сказа, повествования о давно минувших событиях, в поэтических строках «Посмотри, какая мгла» — картина погружения природы в ночь, с ее матово-темными красками. Так же, как музыкальное произведение имеет свой тематизм, тональность, ведущий гармонический комплекс, тембровый колорит, так и произведение поэтическое, литературное располагает своей темой, возможным сюжетом, настроением, особой словесной краской, выдерживаемой от начала до конца.

**2б.** При интерпретации поэтического текста композитором обычно происходит то или иное переосмысление обобщенного содержания словесного источника: поэзия и музыка — разные искусства. Даже если композитор стремится воплотить слово максимально адекватно, он невольно привносит содержательные черты своего авторского стиля, стиля эпохи, опирается на собственные принципы отношения к слову. Не полная гармония, а лишь договор о взаимопомощи слова и музыки, о котором писал Асафьев, здесь уже проявляет себя достаточно рельефно. Обобщенное содержание текста в музыке может быть эмоционально аффектировано или, наоборот, приглушено, выражено с ярким динамическим нарастанием или сравнительно однопланово, может быть контрастно или однохарактерно, показано цельно или детализированно и т.д. Нередко для музыкального содержания всего музыкального произведения в качестве образного ключа используются начальные строки стихотворения. Например, в хоре Дебюсси на сл. Ш. Орлеанского «Я тамбурина слышал звон» приведенные начальные слова дают повод всю хоровую партию в течение всего произведения построить со звукоизобразительной имитацией звона тамбурина, в то время как дальнейшие слова повествуют и о «погруженности в дремоту», о том, что «милой сердцу нет со мной».

Примером как бы произвольного преобразования характера словесного текста в музыке может послужить хор Чайковского «Ночевала тучка золотая». Положив в основу абсолютно неизменное стихотворение Лермонтова, композитор воспроизвел его медитативный, задумчивый характер, движение настроения от светлого образа золотой тучки

к образу плачущего великана (мажорные краски в начале, минорные в конце). И хотя в поэтическом тексте нет никаких «русизмов», Чайковский насытил его характерно русскими музыкальными элементами: неквадратностью 3 + 2 + 3 + 3 и т.д., фольклорным зачином ♯ ♯ | ♯ (типа «высота, высота», «а мы прбсо сеяли»), ладотональной переменностью. В результате хор Чайковского приобрел ошутимо русский музыкальный колорит.

Случай, наоборот, намеренного изменения общего характера поэтического текста можно видеть в хоре Танеева «Посмотри, какая мгла». Слова Полонского рисуют омраченность, затененность, влекущую к интонациям тягучим и замедленным: «какая мгла в глубине долин легла», «в сонном сумраке», «тускло озеро», «бледный месяц невидимкой в тесном сонме сизых туч», «без приюта». Музыка же Танеева выдержана в характере прямо противоположном, в легком невесомом staccato и в очень быстром темпе, Allegro ♩ = 96. Однако поводом для такой своеобразной музыкальной интерпретации послужили также слова Полонского, но другие: «Под ее прозрачной дымкой» (3-я строка), а также легкий ритм строка. В итоге, в характере легкой «прозрачной дымки» (правда, в миноре) композитором была выдержана вся музыкальная сторона, таким создан музыкальный образ. Смысловой интонацией «прозрачной дымки» окрасились и все тягуче-мрачные слова стихотворения: «мгла», «в глубине» и т.д.

Созданная Танеевым музыкальная образность оказалась настолько свежей и оригинальной, что ни исполнители, ни слушатели не замечают произошедшей трансформации основного образа стихотворения в одном из самых замечательных хоров русской музыки: в музыкальном произведении музыка вообще имеет приоритет над словом.

3. Помимо обобщенного характера в вокально-хоровом произведении существенны выразительные и изобразительные детали, представленные в вокально-хоровой и инструментальной партиях, связанные со словом. Изобразительность обнаруживается реже — если композитор тяготеет к картинности в музыке и эстетически приемлет приемы музыкальной иллюстративности. Выразительное же претворение смысла отдельных слов гораздо более распространено. Кроме того, выразительность сопутствует изобразительности, и оба способа вовлечения слова взаимосвязаны и не отделены преградой. Но все же различная эстетика композиторов накладывает свой отпечаток на характер музыкальной детализации. Если сравнить между собой хоры Чайковского и Танеева, будет очевиден контраст эстетик: Чайковский, как и в романсах, изобразительность избегает, довольствуясь выразительностью крупного плана, Танеев ею охотно пользуется, соединяя с детализированной и обобщенной выразительностью. Еще раз обратимся к названным хорам.

В хоре Чайковского «Ночевала тучка», прежде всего, господствует естественное певческое дыхание фраз, с подъемами к вершинам и спадами после них. Внутри этого чисто музыкального фразового ритма хора, не нарушая его, обнаруживаются моменты музыкальных соответствий слову: «тучка» — мажор, высокий звук, «утеса» — скачок к наивысшему звуку «f», «задумался» — следует пауза, «глубоко» — самый

низкий звук и пауза с фермой, «плачет в пустыне» — интонационный акцент на первом слове и переход в минор. Музыка детально интонирует слово, его смысл, но не в ущерб крупному плану своего развития и без явной иллюстрирующей изобразительности.

В хорах Танеева видно, как слово дает важный импульс для музыкальной изобретательности автора. Введение изобразительных приемов делает их музыкально яркими и свежими. Если на слова «развалину башни» приходится тягучая, медленная, эпическая интонация, на «подняла» — высокий звук, на слова «и вся наклонилась» — секвентные спады, такая детализация слова близка Чайковскому; но когда слова «веселое ржанье и топот коней» сопровождаются staccato, мажором, быстрым темпом, — перед нами вплетение чисто танеевских изобразительных находок (в репризе той же темы вполне соответствующие слова: «шумят и мелькают трофеи волны»). В хоре «Посмотри, какая мгла», как мы говорили, изобразительное staccato распространилось на все произведение. А в противовес в словах «без приюта» выделена выразительная интонация вздоха, и на фразу «фосфорический свой луч» пришелся один из активизирующих синкопических акцентов. Важно заметить, что и в танеевских хорах иллюстрирование отдельных слов не дробит музыкального целого, поскольку изобразительная фактура распространяется на большие пространства — всю форму или ее крупные разделы.

В музыке XX в. выразительно-изобразительные приемы достигают новой силы благодаря введению микроинтервалики, вокально-хорового glissando, тембровому использованию слова. Например, в Поэме «Казнь Пугачева» Щедрина есть имитация в звучании хора отдаленного колокольного звона, кроме того, звуковой фон создается пением некоторых партий сольфеджио, в кульминации же вводятся экспрессивные стонущие glissando и форшлагги-всхлипы. По музыкальной многогранности Поэма Щедрина на сл. Пушкина приближается к оперной сцене.

**4а, б, 5а, б.** Форма и метроритмика словесного текста должны непременно учитываться при анализе формы вокально-хорового произведения. Анализирующий здесь словно повторяет путь композитора, который, как правило, сначала держит перед собой готовый литературно-поэтический текст, а потом сочиняет музыку. Разбор поэтического первоисточника (его желательно взять в специальном издании, а не в нотках) должен стать отправной точкой в анализе формы музыкальной.

См. раздел 4. «Стихотворные формы и их отражение в музыке».

О п.4. в см. в разделах 5. «Претворение классических инструментальных форм в вокальной музыке» и 6. «Собственно вокальные формы. Классификация».

**б.** Взаимодействие вокальной (хоровой) и инструментальной партий предполагает, прежде всего, ведущую роль вокала и подчиненную — инструмента. Как правило, музыкальная форма определяется по вокальной линии, а инструментальная лишь принимается во внимание. Например, в романсах нередко имеются фортепианное вступление и заключение, которые не считаются основными частями формы. В пределах подчиненной роли инструментальное сопровождение способно нести самые

разнообразные функции. Простейшая функция — оркестровая дублировка, унисонная поддержка хора. К ней прибегает, например, Свиридов в частях «Весенней кантаты» на слова Некрасова. На инструментальную партию традиционно возлагается роль гармонической поддержки — в песнях, романсах. Богатую многоплановость приобретает целое, иногда главный голос поручается ф.-п., а подчиненный контрапункт — вокальному голосу («Напевом скрипка чарует» из цикла «Любовь поэта» Шумана). Дуэт-диалог голоса и ф.-п. возникает порой в камерной лирике («Встречаю взор очей твоих» из того же цикла Шумана). Для композиторов, склонных к изобразительности в музыке, передаче внешних картин, инструментальная партия дает для этого благодатную почву (романсы Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи, Прокофьева и др.). Органично взаимодействие вокального голоса и ф.-п. в романсах Рахманинова. Здесь сопровождение так мелодически дополняет партию голоса, что вместе образуется сложное полимелодическое целое и вокальная линия свою певучесть черпает из взаимодействия с плавными линиями баса и средних голосов. С учетом роли инструментального сопровождения в вокальном произведении целесообразно говорить не о двух компонентах — музыке и слове, а о трех — вокальной линии, слове и инструментальной партии.

7. Выводы, которые необходимо сделать в итоге изучения вокально-хорового произведения (согласно предложенной схеме анализа), всякий раз приобретают конкретный вид. Например, в качестве резюме при анализе хора Чайковского «Ночевала тучка золотая» следовало бы сказать о сочетании верности лирическому образу поэтического слова — развitiю его смысла, эмоции — с русским характером музыкальной интонации, выраженным в ладе и гармонии, ритме и метрических структурах. При всем лаконизме музыкальной формы (период из двух предложений-куплетов), благодаря своеобразию музыкального языка, это лучший из хоров а capella Чайковского и видное произведение русской хоровой классики.

А по поводу романса Рахманинова «Весенние воды» на сл. Тютчева в итоге анализа можно провести мысль, что образ радостно-будоражающего, неостановимого движения в природе и душе человека проходит через все элементы произведения: поэтический текст, восклицательные интонации голоса («Весна идет!», «Весело за ней»), полнозвучную фактуру, то «журчащую», то порывисто вздымающуюся, а также саму сквозную форму, неостановимо стремящуюся вперед.

Данный метод анализа вокально-хорового произведения по существу является анализом целостного типа.

#### 4. Стихотворные формы и их отражение в музыке

Поэтические структуры — деление на строфы, строение строфы, метрика и ритмика стиха — в вокальной музыке оказывают воздействие на музыкальную форму и выразительность произведения.

В стихосложении последних столетий господствует несколько наиболее стабильных метрических видов (стоп):

Двудольные	Трехдольные	Четырехдольные
Хорей (трохей) $\acute{\cup}$	Дактиль $—\cup\cup$	Пеон 1-й $—\cup\cup\cup$
Ямб $\cup\acute{\cup}$	Амфибрахий $\cup—\cup$	Пеон 2-й $\cup—\cup\cup$
Пиррихий $\cup\cup$	Анапест $\cup\cup—$	Пеон 3-й $\cup\cup—\cup$
Спондей $—$		Пеон 4-й $\cup\cup\cup—$
«Кольцовский пятисложник» $\cup\cup—\cup\cup$		

В русской поэзии пиррихий, спондей, пеон как размер целого стихотворения не использовался.

Стопы группируются в строке (стихе) по 2, 3, 4, 5, 6, образуя метры: двустопный ямб — Я<sup>2</sup>, двустопный хорей — Х<sup>2</sup>, трехстопный ямб или хорей — Я<sup>3</sup>, Х<sup>3</sup>, трехстопный дактиль, амфибрахий, анапест — Д<sup>3</sup>, Ам<sup>3</sup>, Ан<sup>3</sup>, четырехстопный ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест — Я<sup>4</sup>, Х<sup>4</sup>, Д<sup>4</sup>, Ам<sup>4</sup>, Ан<sup>4</sup>, пятистопный хорей — Х<sup>5</sup>, шестистопный дактиль — Д<sup>6</sup> и т.д.

При этом различаются следующие рифмы: мужские — с ударным слогом на конце  $\cup\acute{\cup}$ , женские — с одним безударным слогом  $\acute{\cup}\cup$ , дактилические — с двумя безударными слогами  $\acute{\cup}\cup\cup$ , гипердактилические — с тремя безударными слогами  $\acute{\cup}\cup\cup\cup$ .

Названия рифм — «мужские», «женские» — происходят от правил старофранцузской грамматики, согласно которым слова женского рода имеют непроносимый безударный гласный в конце, а слова мужского рода — не имеют:

une Parisienne (парижанка)	un Parisien (парижанин)
-------------------------------	----------------------------

Распространеннейший прием, организующий рифмовку в массе стихов, — чередование мужских и женских рифм, называемое **правилом альтернанса**:

Гаснут дальней Альпухары	$\acute{\cup}$
Золотистые края,	$\acute{\cup}$
На призывный звон гитары	$\acute{\cup}$
Выйди, милая моя!	$\acute{\cup}$

(А.К. Толстой)

Виды метров и рифм имеют свои оттенки звучания. Так, двустопные стихи — легкие, быстрые, многостопные, как например, **гекзаметр** (шестистопный дактиль — Д<sup>6</sup>), — наоборот, торжественные, замедленные, дактилические рифмы — протяжные, в русской поэзии первоначально с народным привкусом.

Типы стихотворных строф различаются по количеству строк и порядку рифм.

#### **Четырехстрочные строфы с перекрестной рифмой — а b a b:**

По горам две хмурых тучи	О, Повелитель сущего всего,
Знойным вечером блуждали	Бесценными дарами нас дарящий
И на грудь горы горючей	Господь, творящий все из ничего,
К ночи медленно сползали	Неведомый, всезнающий, страшный.
(Я. Полонский)	(Г. Нарекаци, перев. Н. Гребнева)

**Со смежной (парной) рифмой — а а b b:**

О, долго буду я, в молчанье ночи тайной,  
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,  
Перстам послушную волос густую прядь  
Из мыслей изгонять и снова призывать.

(А. Фет)

**С опоясывающей (охватной, кольцевой) рифмой — а b b a:**

Месяц плывет  
И тих и спокоен,  
А юноша воин  
На битву идет.

(М. Лермонтов)

**Многострочные формы**

**10 строчная строфа из двух взаимосвязанных терцетов  
и одного катрена — а а b | с с b | d e e d**

Посмотри, какая мгла  
В глубине долин легла!  
Под ее прозрачной дымкой  
В сонном сумраке раки  
Тускло озеро блестит.  
Бледный месяц невидимкой,  
В тесном сонме сизых туч,  
Без приюта в небе ходит,  
И сквозь на все наводит  
Фосфорический свой луч.

(Я. Полонский)

**14-строчная «онегинская» строфа из трех четверостиший  
с перекрестной, смежной и опоясывающей рифмой, замыкаемая  
двустушием со смежной рифмой — а b a b | с с d d | e f f e | g g:**

Блажен, кто смолоду был молод,  
Блажен, кто вовремя созрел,  
Кто постепенно жизни холод  
С летами вытерпеть умел;  
Кто странным снам не предавался,  
Кто черни светской не чуждался,  
Кто в двадцать лет был франт иль хват,  
А в тридцать выгодно женат;  
Кто в пятьдесят освободился  
От частных и других долгов,  
Кто славы, денег иль чинов  
Спокойно в очередь добился,  
О ком твердили целый век:  
N.N. прекрасный человек.

(А. Пушкин)

**14-строчный сонет из двух взаимосвязанных катренов и двух взаимосвязанных терцетов — a b b a | a b b a | c d c | d c d:**

Vestiva i colli e le campagne intorno	Весна наряжала окрестные холмы и поля
La primavera di novelli onori,	Новой красотой
E spirava soavi Arabi odori	И, увенчав волосы травами и цветами,
Cinta d'erbe, e di fior il crine adorno,	Дышала аравийскими ароматами,
Quando Licori all' apparir del giorno	Когда Ликорида, срывая на утренней заре
Cogliendo di sua man purpurei fiori	Пурпурные цветы,
Mi disse: in guiderdon di tanti onori	Сказала мне: в награду за столько восхвалений
A te li colgo, ed ecco io te m'adorno.	Я срываю их и украшаю ими тебя.
Così le chiome mie, soavemente	Так, ласково говоря, я покрыл голову свою венком
Parlando mi cinse e in sì dolce legami	И столь нежными узами сжал себе сердце,
Mi strinze il cor, ch'altro piacer non sente,	Что другой радости оно не желает.
Onde non fia giammai che piú non l'ami	А посему да не будет никогда, чтобы глаза мои
Degli occhi miei, ne fia che la mia mente	Перестали ее любить, или чтобы душа моя
Altri sospiri, o desiando io chiami.	Стала вздыхать по другим или звать к ним в своем желании.

(анонимный автор, перевод И. Лихачева)

Рифмы не всегда бывают совершенно точными, как во всех приведенных выше примерах. В стихах употребляются и различные неточные рифмы, называемые «рифмоиды», например, «другое — святые — Батя», «соломы — незнакомых»:

**Пятистишие с неточной рифмой — a b a' a' b':**

Песенка — лесенка в сердце другое.  
За волосами пастушью соломы  
Глаза пастушески-святые.  
Не ты ль на дороге Батя  
Искала людей незнакомых?

(В. Хлебников)

Наконец, стихи могут быть вовсе лишены рифмы («белый стих») и строиться только на основе поэтического метра:

Зари догорающей пламя	И скрылась крикливая чайка.
Рассыпало по небу искры.	Качается белая пена
Сквозит лучезарное море.	У серого камня, как в люльке
Затих по дороге прибрежной	Заснувший ребенок. Как перлы,
Бубенчиков говор нестройный.	Росы ослепительной капли
Погонщиков звонкая песня	Повисли на листьях каштана:
В дремучем лесу затерялась.	И в каждой росинке трепещет
В прозрачном тумане мелькнула	Зари догорающей пламя.

(Я. Полонский)

В вокально-хоровых произведениях XX в. наряду со стихами весьма широко используется и проза.

Элементы симметрии, существующие в любом прозаическом тексте, — прежде всего, деление на предложения и фразы, также синтагмы (словесные построения, произносимые на одном дыхании). Кроме того, отдельные слова могут иметь ритмозвуковые подобию — рифмоиды. Возьмем небольшой отрывок из «Истории Пугачева»: «За отрядом кирасир ехали сани с высоким амвоном. На нем, с открытою головою сидел



Пугачев, он кланялся на обе стороны». Определенную крупную периодичность образуют здесь два законченных предложения. Кроме того, последние слова каждого предложения соотносятся друг с другом по принципу некоторого звукового подобия, рифмоида: «амвроном» — «стороны».

Наконец, для словесного оформления произведения автором могут быть введены какие-либо слова, не складывающиеся в собственно литературно-поэтический текст. Так, один из ранних хоров Щедрина «Ива, ивушка», построенный в форме фути, снабжен всего лишь одной словесной фразой, подтекстовывающей тему фути: «Ива, ивушка, ты плакучая». Не случайно композитор дает этому своему хору подзаголовок «Вокализ».

При использовании словесного текста в музыкальном произведении композитор может сохранить словесную форму буквально (как в хоре Чайковского «Ночевала тучка»), но может внести изменение того или иного рода: сократить текст, повторить строфу, строку, слово, дать расчленение не по строфической или метрической структуре, а по смыслу и синтаксису, заменить некоторые слова другими.

Сокращения литературно-поэтического источника естественны, так как жанр романса или отдельного хора требует небольшого по объему текста, чтобы не выйти из рамок жанра. Примеры сокращений: Чайковский, романс «Ночь» на сл. Полонского («Отчего я люблю тебя») — выпущено 8 строк перед последней строфой; Щедрин, Шесть хоров на стихи Пушкина «Строфы "Евгения Онегина"» — ни в одном из 6 хоров «онегинская» 14-строчная строфа не дана полностью, в частности, в хоре «Блажен, кто смолоду был молод» использовано только начальное четверостишие (срав. с полной строфой на нашей с.20).

Повторения строф (или начальных строк) связаны с важнейшей проблемой музыкальной формы — проблемой репризности. Поскольку в вокально-хоровых формах ведущим является музыкальное начало, композиторы позволяют себе преобразовывать структуру словесного первоисточника, чтобы соблюсти музыкальную закономерность в композиции. Понятно, что если в самом стихотворении есть реприза, это привлекает внимание композиторов. Репризу полной начальной строфы содержат в оригинале, например, тексты «Я здесь, Инезилья» Пушкина (в романсах Глинки, Даргомыжского), Песня цыганки («Мой костер») Полонского (в романсе Чайковского), репризность строк — «То было раннею весной» А. Толстого (в романсе Чайковского), «Мне грустно» Лермонтова (в романсе Даргомыжского), «Вечер» Полонского (в хоре Танеева). Привнесения же повторений самими композиторами видим в романсах Чайковского на стихи А. Толстого «Не верь мне, друг», «На нивы желтые», «Кабы знала я», в хоре Танеева на стихи Полонского «Посмотри, какая мгла» (репризно повторены две первые строки). Повторение отдельных слов или словесных фраз — явление, весьма распространенное. Особенно оно закономерно и даже неизбежно в полифонии — будь то музыка Лассо, Дездеуальдо, Римского-Корсакова, Танеева, Щедрина, Бартока или Кшенека. Присутствие в этом ряду Римского-Корсакова особенно удивительно: композитор, столь ревностно охранявший незыблемость слова в романсах, в хорах словно в виде