

ФОРМЫ
ВОКАЛЬНОЙ
МУЗЫКИ

К

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

ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Учебник по анализу

Для высших и средних
музыкальных учебных заведений

К

КОМПОЗИТОР • САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2022

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

ББК 85.314.04

Ф796

Рецензенты

Н. И. ДЕГТЯРЕВА, доктор искусствоведения, профессор

А. В. ДЕНИСОВ, доктор искусствоведения, профессор

Редакторы

Н. Ю. АФОНИНА, кандидат искусствоведения,

В. В. ГОРЯЧИХ, кандидат искусствоведения,

Н. И. КУЗЬМИНА

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

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

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

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

ББК 85.314.04

© Ручьевская Е. А., насл., 2022

© Коллектив авторов, 2022

© Композитор • Санкт-Петербург, 2022

ISBN 978-5-7379-1038-9

*Памяти
Екатерины Александровны Ручьевской
(1922–2009)*

Оглавление

Предисловие	7
-------------------	---

Часть I. СЛОВО И МУЗЫКА

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

Часть II. ПРОСТЫЕ И СЛОЖНЫЕ ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

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

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

Часть III. ЦИКЛ И ОПУС В КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

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

Часть IV. ОПЕРА

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

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

Часть V. ПРИЛОЖЕНИЯ

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

Предисловие

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴ Анализ вокальных произведений. С. 3.

⁵ Там же.



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

Авторы книги:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Часть I

СЛОВО И МУЗЫКА

Введение

Область Lied (романса) *никогда*
не может быть полной гармонией,
союзом между поэзией и музыкой.
Это скорее «договор о взаимопомощи»,
а то и «поле брани», единоборство.

Б. В. Асафьев

Вокальная музыка — это музыка, предназначенная для пения. Само слово «вокальная» происходит от итальянского *voce* — голос. Человеческий голос — самый доступный, естественный, но и самый тонкий и сложный музыкальный инструмент.

Вокальная мелодия родилась вместе с человеческой речью, у них общий корень — интонация как способ общения и самовыражения. В течение многих веков такие виды искусства слова как лирика, эпос, драма существовали в неразрывном единстве с вокальной музыкой.

Происхождение некоторых жанров народной песни связано с закреплением типизированных речевых интонаций в определенных мелодических формулах (таковы жанры былины и плача). Зарождение многих литературных жанров, в частности эпоса, нераздельно связано с музыкой.

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

¹ Произведения для голоса без текста (соло или с инструментальным сопровождением) составляют особую область вокальной музыки. Это, в первую очередь, вокализы-упражнения для голоса, художественные вокализы-этюды (например, «Вокализы» Глинки, «Вокализ» Рахманинова), фрагменты музыки без текста в хорах, или в качестве особого тембра в инструментальных жанрах (например, детский хор в балете Чайковского «Щелкунчик»). Примеры самостоятельных крупных произведений для голоса или хора без текста немногочисленны. Среди них наиболее известные — «Концерт для голоса с оркестром» Глиэра и «Концерт памяти А. Юрлова» Свиридова; можно назвать также и Сюиту-вокализ ор. 41 № 2 Метнера для меццо-сопрано и фортепиано.



празднествах и пр.), со сценическим действием (в опере). Вокальную музыку можно рассматривать как синтетический вид искусства, все элементы которого образуют сложную систему, взаимодействуют, обогащая друг друга. В вокальной музыке, музыке с текстом, с особой наглядностью проявляется единство противоположностей — как в содержании, так и в форме.

Рассмотрим взаимоотношения слова и музыки в плане содержания. Музыка не может быть безразличной, индифферентной по отношению к тексту. Сам выбор текста для композитора — один из решающих моментов творчества. Выбор текста, сюжета может быть началом реализации замысла. В то же время музыкальный замысел часто опережает выбор текста — нередко композитор ищет текст к готовой музыке. Но независимо от того, появился ли текст до или после начала работы композитора, является ли он самостоятельным художественным произведением или функционирует только вместе с музыкой, порознь текст и музыка никогда не выражают одно и то же. Музыка не дублирует, не переводит содержание текста.

Если допустить, что музыка дублирует или переводит, или расшифровывает содержание текста, нам, с одной стороны, пришлось бы признать, что такие шедевры, как «Для берегов отчизны дальной» или «Пиковая дама» Пушкина нуждаются в дополнениях, а с другой стороны — что всё богатство и глубина содержания такого произведения, как, например, «Страсти по Матфею» Баха, может быть сведено к содержанию раздела Евангелия. И как объяснить самую возможность существования разных, иногда совершенно непохожих, даже противоположных по характеру и стилю, но одинаково ценных музыкальных произведений на один и тот же текст? А ведь музыка знает немало примеров подобного рода.

Дело в том, что и литературный текст, искусство слова в целом, и музыка, искусство звуков (интонационное искусство) обладают разными возможностями и средствами отражения действительности. Искусство слова оперирует словами-понятиями, несущими образную и эмоциональную информацию. В музыке лишь в очень редких случаях отдельные музыкальные образы (мелодии, темы) приближаются к понятию — таковы, например, лейтмотивы в опере. Зато музыка обладает возможностью непосредственно воплощать эмоции, человеческие чувства. Тонкость нюансировки, бесконечное разнообразие оттенков чувств, динамический процесс их зарождения, развития, переход от одного эмоционального состояния в другое — всё это доступно музыке больше, чем другим видам искусства. Музыка в высшей степени присущи свойства обобщения. Поэтому то, что в тексте разворачивается постепенно,



на протяжении всего стихотворения, в музыке может быть сконцентрировано в краткой музыкальной теме. В вокальном произведении для композитора нередко существенными являются отдельные, ключевые слова, заключающие в себе главную мысль. Иногда композитор отталкивается лишь от общего настроения, эмоционального характера текста. И детализация, и обобщение в музыке не тождественны детализации и обобщению в словесном тексте.

Музыка, соединяясь со словом, всегда несет свое содержание. Музыка выражает не столько текст, столько подтекст. В тексте (художественном или деловом, стихотворном или прозаическом) композитор — интерпретатор текста — выявляет тот или иной подтекст в зависимости от своей творческой индивидуальности, психологической задачи, музыкального замысла, глубины понимания текста, от того, в какой исторический период создается музыка и т. д.

Связь «текст — подтекст — музыка» может быть очень сложной, гибкой, далеко не всегда прямолинейной, но она в художественном произведении *никогда не бывает произвольной*. Именно этим и объясняется то обстоятельство, что хотя на один и тот же текст могут быть написаны разные произведения, в каждом из них мы найдем связь музыки с текстом, выраженную в той или иной форме. Например, при всем отличии друг от друга романсов Глинки, Балакирева и Рахманинова на текст «Грузинской песни» Пушкина («Не пой, красавица, при мне»), в каждом из них выражено общее мечтательное, созерцательное настроение и подчеркнут восточный колорит.

Музыкальное искусство владеет своими специфическими, свойственными ему одному выразительными средствами и собственным «непереводимым», только ему присущим языком. При этом музыка создает свой целостный художественный образ и всегда обладает, как и литературный текст, большей или меньшей степенью самостоятельности.

Текст вместе с музыкой представляют структуру, смысл которой не тождествен простой сумме двух слагаемых. Иначе говоря, смысл музыки романса, арии, хора, целой оперы без слов текста не тождествен смыслу той же музыки, звучащей вместе с текстом, и наоборот — смысл текста без музыки не тождествен смыслу текста вместе с музыкой.

Чем выразительнее, активнее, самостоятельнее музыка, тем богаче в конечном счете художественный образ, единство и гармония целого. И наоборот, полное подчинение тексту — иллюстративное отображение всех его деталей, пассивное следование за ритмом, синтаксисом, интонацией — ведет к нивелировке образа, к ослаблению художественного эффекта. Это относится не только к музыке, но и к тексту как таковому,



ибо в этом случае музыка становится придатком слова, лишь затрудняющим его восприятие.

Не менее сложными оказываются отношения слова и музыки в сфере художественной формы вокального произведения. Они обнаруживаются и на уровне отдельных звуковых элементов (ритм, мелодия, тембр), и на уровне синтаксиса, и на уровне целостной формы. Близкими оказываются также и самые общие логические закономерности, присущие любому явлению, развертывающемуся во времени. Так, в музыкальном произведении, как и в драме, романе, стихотворении, поэме или кинофильме, есть начальный, срединный и заключительный этапы развития.

Воплощение в музыке речевой интонации (ее ритма, мелодики, тембра) служит обогащению музыкального языка. Косвенно, через вокальную мелодию, а иногда и прямо, непосредственно речевая интонация влияет и на инструментальную музыку.

Сложны и интересны взаимоотношения вокальных и инструментальных жанров. Многие жанры инструментальной музыки возникли как обработки вокальных. В дальнейшем эти жанры преобразовались в самостоятельные и независимые от вокальных ².

Большое влияние на развитие одного из основных жанров инструментальной музыки — симфонии — оказала опера ³. Инструментальная музыка, в свою очередь, влияет на музыку вокальную. Так, концертная виртуозная музыка эпохи барокко повлияла на вокальную мелодию в жанрах оперы, оратории и кантаты. В XIX–XX веках принципы симфонизма обогатили оперный жанр и крупные вокально-симфонические жанры.

Глава 1. Речь и мелодия. Сходство и различие

§ 1. РЕЧЕВОЙ И МУЗЫКАЛЬНЫЙ РИТМ

В вокальной музыке не только смысл слова, его выразительность, но и ритм, мелодика (звуковысотная линия), синтаксис речи соотносятся с ритмом, звуковысотной линией и синтаксисом мелодии. При ана-

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

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



лизе вокального произведения мы имеем дело с письменным текстом. Однако письменный текст — это зафиксированная в знаках речь, которая в вокальной музыке всегда так или иначе произносится, вновь обретает звуковую форму. Обратимся к отношениям, которые возникают между музыкой и звучащей речью.

Звучащая человеческая речь содержит в себе два ряда звуковых элементов. *Первый ряд* образуют фонемы⁴ — мельчайшие неделимые звуки речи, из них складываются морфы (частицы слов)⁵ и, наконец, лексемы (слова). Фонемы имеют словообразующее и словоразличительное значение. Стоит заменить одну фонему другой, и слово изменит свой смысл или вообще потеряет его. Назовем этот ряд *фонематическим*.

Второй ряд образуют такие элементы речи, как ритм (в письменном тексте он не фиксируется или фиксируется схематично, условно), тембр, мелодика, артикуляция, громкость. В совокупности эти элементы создают *речевую интонацию*. Речевая интонация может по-разному окрашивать слова, придавать им разные эмоциональные оттенки, а иногда и разный (даже противоположный) смысл. Например, с помощью только интонации можно любому слову придать утвердительный или вопросительный, прямой или иронический смысл. Таким образом, элементы первого ряда закреплены, устойчивы; элементы второго ряда — речевая интонация — подвижны, изменчивы.

Эмоциональное, волевое, логическое начала слиты в речевой интонации воедино, хотя в каждом данном случае какой-либо из этих элементов может быть наиболее ярким, преобладающим. Например, в крике может преобладать либо эмоциональная (ужас, восторг, гнев, радость, печаль), либо волевая (приказание, повеление, просьба, запрет) интонация. Даже чтение вслух незнакомого, нейтрального по эмоциональному воздействию текста, при всей кажущейся невыразительности, может быть охарактеризовано и с точки зрения эмоциональной (например, безразличие), и с точки зрения волевой или логической направленности.

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

⁴ Звуки языка — фонемы — это неделимые далее звуковые единицы, которые служат для различения звуковых видов слов и их форм. См.: Грамматика современного русского литературного языка. М., 1979. С. 7.

⁵ Минимально значимая часть словоформы, наименьшая единица плана выражения, которую можно соотнести с планом содержания, называется морфом. Морфами в русском языке признаются только непрерывные последовательности фонем. Там же. С. 31.



Совсем иначе соотносится с музыкой речевая интонация. Ритм, мелодика, тембр, динамика — это и элементы речи, и элементы музыки. В отличие от фонетической стороны речи, речевая интонация в большей или меньшей степени растворяется в мелодии, сливается с ней. Именно возможность сопоставления речевой и музыкальной интонации, их сходство или отличие и обуславливают возможности различного воплощения слова в музыке. Рассмотрим соотношение речевой интонации и интонации музыкальной подробно.

В широком смысле слова *ритм* является организацией во времени как речи, так и музыки. К области ритма относятся соотношения звуков по длительности (то есть соотношения коротких и долгих звуков), акценты, цезуры, паузы, темп. К области ритма следует отнести также организацию во времени разных по величине синтаксических построений.

Акценты. В словесной речи существует несколько типов акцентов. Акцент *качественный*, или динамический — выделение акцентированного слога с помощью силы звука. Акцент *количественный* — выделение акцентируемого слога посредством более длинного звука⁶. Во многих языках, в том числе и в русском, гласные звуки под ударением всегда длиннее безударных. Попробуем сравнить одно длинное слово, например, шестисложное слово «электростанция», в котором один ударный и пять безударных слогов, с рядом односложных слов — «Он взял шлем и стал в ряд», где из шести слогов пять будут под ударением, и только союз «и» — безударным. Как бы медленно мы ни старались сказать первое слово, всё же оно прозвучит быстрее, чем фраза из шести слов. При этом разница между длиной ударных и безударных гласных увеличивается по мере замедления темпа речи и, наоборот, уменьшается по мере ускорения темпа речи. Это легко проверить, если произнести одну и ту же фразу быстро и медленно, например, строку из стихотворения Пушкина «Погасло дневное светило» — сперва скороговоркой, а потом медленно и выразительно продекламировать.

Третий вид акцента — *мелодический* (звуковысотный) акцент — выделение ударного слога по высоте, понижение или (что бывает гораздо чаще) повышение голоса. На фоне таких повышений или понижений безударные слоги звучат примерно на одной и той же высоте и воспринимаются как безакцентные. Все три типа акцентов обычно совпадают. Однако в разговорной речи, особенно в речи народной, может встретиться

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



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

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

В ритмической организации речи немалую роль играют *паузы* и *цезуры*. Паузы выделяют отдельные, особо значимые слова. Это интонационно-логические паузы, влияющие на ритмическую структуру фразы.

Цезуры осуществляют более крупное членение и выделяют из общего потока речи отдельные фразы и словосочетания. В стихе, помимо интонационно-логических пауз и цезур, существуют также структурно-метрические паузы, обусловленные строением стиха и дыхания⁷.

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

Темп. Как и в музыке, в речи темп определяется скоростью смены акцентов, ударений. Несмотря на то, что в длинном многосложном слове с одним акцентом скорость произнесения каждого слога выше, чем скорость произнесения слога в ряде односложных слов (как это было в приведенном выше примере), общий темп речи во фразе из шести односложных слов мы воспринимаем как очень быстрый, даже если произнесем их вполне отчетливо и членораздельно.

В музыке темп также влияет на степень отчетливости восприятия ритмических фигур. Разнообразные и сложные ритмические фигуры предполагают обычно медленный или умеренный темп, тогда как для быстрого темпа типичны одинаковые или однотипные ритмические фигуры.

§ 2. ТЕМБР И МЕЛОДИЧЕСКАЯ ЛИНИЯ

Тембр и мелодическая линия речи также имеют немало точек соприкосновения с музыкой и прежде всего — с мелодией.

Тембр речи содержит в себе два типа звуков — *тоны* и *шумы*. Тоны главным образом связаны со звучанием гласных и являются музыкальными звуками; шумы, связанные со звучанием согласных, — немusicalными. Но речевые тоны не выдерживаются на одной строго определенной высоте, а скользят, глиссандируют. Мелодическая линия речи и складывается из этих глиссандирующих музыкальных тонов.

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



В пении тоны поглощаются мелодией, растворяются в ней. Шумы остаются на поверхности, не сливаясь с мелодией.

Под мелодической линией имеется в виду звуковысотная сторона интонации. Мелодическая линия словесной речи имеет некоторые общие черты с мелодической линией в музыке. Основным материалом в музыке — музыкальные тоны. Организующим началом мелодической (звуковысотной) линии в музыке является лад. В мелодической линии речи тоже можно заметить зачатки лада: в ней есть опорные тоны, «кадансы», очень часто выявляется и приблизительная средняя высота основного тона — это особенно заметно, когда человек говорит долго или читает вслух какой-либо письменный текст. Интонации, завершающие фразу, как и в музыке, могут быть устойчивыми (что в письменной речи соответствует точке) и неустойчивыми (что соответствует другим знакам препинания).

Глава 2. Способы воспроизведения и изображения речевой интонации в музыке

§ 1. РЕЧЕВОЙ РИТМ

Ритмическая организация речи вполне сопоставима с ритмической организацией в музыке. Ритм речи может быть записан соответствующими, принятыми в музыке нотными знаками. Если условиться о темпе, то ритм любой произнесенной фразы можно зафиксировать достаточно точно. Например, первые фразы Чекалинского и Сурина в «Пиковой даме»: «Чем кончилась вчера игра? — Конечно, я продулся страшно!», — можно произнести в том же темпе и с тем же ритмическим рисунком, как это записано у Чайковского (см. пример 1 на с. 19).

Существует, однако, огромное количество вариантов ритма, соотношения акцентов, пауз, темпов, благодаря которым возможно множество вариантов речевого произнесения любой фразы. Совокупность всех вариантов произнесения определяется общим понятием *речевой ритм*. Если фразу вокальной мелодии вместе с текстом можно не только спеть, но и произнести, сказать в предложенном композитором темпе и ритме, значит, в ней зафиксирован какой-либо вариант речевого ритма. Вне вокальной мелодии с конкретным текстом связь аналогичного ритмического рисунка с речевым прообразом проявляется слабее или исчезает совсем.



1

П. Чайковский. «Пиковая дама».

I д.

Moderato

Чекалинский

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

Наиболее яркие ассоциации с речевой интонацией вызывает воплощение асимметричного ритма прозаической речи.

§ 2. ВСТРЕЧНЫЙ РИТМ

На первый взгляд представляется, что разнообразие, подвижность, неисчерпаемые выразительные свойства речевого ритма уже сами по себе создают беспредельные возможности для художественного воплощения речи в мелодии. Кажется, что речевой ритм — это готовый материал для музыки, стоит только зафиксировать наиболее выразительный вариант живой речи или декламации. Однако в действительности дело обстоит совсем иначе. В музыке почти никогда не встречаются сколько-нибудь развернутые мелодические построения, где бы речевой ритм полностью выдерживался. Исключение составляет только так называемый «сухой» речитатив (речитатив secco) в опере. Обычно же в музыке возникают такие соотношения длительностей, такие ритмические фигуры, такой темп — словом, такой ритм, который не укладывается ни в один из вариантов речевого ритма и уже не дает возможности «сказать» текст.

Если, например, произнести в предложенном Глинкой темпе и ритме следующую строку из романа «Я помню чудное мгновенье»:

2

М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье»

Allegro moderato

Как ми_мо_лет_но_е ви_де_нье,



(«Как мимо-ле-от-но-е виденье»), то пушкинский стих окажется раздробленным, разорванным, исчезнет не только его плавность, но и элементарное звуковое единство, исказится смысл. Но на месте разрушенного речевого ритма в романсе Глинки появился другой — музыкальный ритм, и, что самое удивительное, именно те элементы ритма, которые «мешали» произнести фразу, в мелодии оказались наиболее выразительными. Синкопа (появление как бы сдвинутых, замедленных звуков-четвертей), а затем едва заметное соскальзывание в следующем такте в прежнюю метрическую сетку создают особую воздушность, полетность. Синкопа на какой-то момент приводит мелодию в состояние «невесомости». Композитор не следует покорно за ритмом пушкинского стиха, а выдвигает *встречный* вариант музыкального ритма.

Конечно, ритм действует совместно с другими средствами выразительности. Прозрачные контуры мелодической линии, легко ниспадающей и плавно закругленной, мимолетная тень минора (отклонение в параллельный минор), полиритмия, возникающая на мгновение между мелодией и сопровождением (в сопровождении нет синкопы) — всё направлено к одной цели, всё вместе и создает гениально найденный Глинкой музыкальный образ «мимолетного виденья». Здесь вступили в свои права музыкальные закономерности: мелодия словно растворила в себе ритм пушкинского стиха. Но не все элементы речевого ритма сгладились. Основные ударения строки сохранены. И по смыслу, и по форме главным ее ударением можно считать ударение в слове «мимолетное». И именно оно в мелодии не исчезло, а напротив, даже увеличилось, распространилось и на соседние безударные слоги (внутрислоговой распев и замедление — четверти против обычных восьмых на следующих безударных). Слово стало очень выпуклым, выделилось на фоне всей строфы, всего музыкального периода. Сохранилось и второе, подчиненное ударение в слове «виденье» — оно гораздо слабее основного, более незаметно, сглажено. Свой предыктовый, вводный характер разбега перед главным ударением сохранили и безударные слоги в словах «как мимолетное». В целом вся музыкальная фраза по своим ритмическим контурам оказывается близкой к речевому ритму — в ней подчеркнуты, гиперболизированы наиболее характерные его черты.

Анализ этой маленькой фразы показывает, что в ритме мелодии сочетаются элементы, совпадающие с речевым ритмом, и элементы, не совпадающие с ним, которые в пении почти не замечаются, снимаются благодаря тому, что это противоречие служит раскрытию художественного



образа. Возникает новое ритмическое единство — *мелодико-текстовый ритм*⁸. Основу его составляют два ряда элементов. Первый ряд образует речевой ритм, который оказывается встроенным в ритм музыкальный. Второй ряд образуют элементы, не совпадающие ни с одним из вариантов речевого произнесения. Отличие музыкального ритма от речевого в вокальной мелодии обозначим термином «*встречный ритм*». Общая закономерность взаимодействия речевого и встречного ритма такова: чем ближе мелодико-текстовый ритм к речевому ритму, тем меньше проявляет себя встречный ритм. В некоторых случаях — в речитативе — мелодико-текстовый ритм полностью совпадает с речевым. И, наоборот, чем сильнее и ярче проявляет себя встречный ритм, тем меньше остается в мелодии элементов речевого ритма.

Наиболее доступным и простым средством обнаружения встречного ритма является сопоставление речевого и мелодико-текстового ритма — произнесение текста в речевой манере (декламация), в предложенном композитором ритме и темпе.

Важно помнить, что встречный ритм всегда обусловлен *художественной задачей* и направлен на выявление образного смысла мелодии.

Встречный ритм в вокализации текста, основанной на syllabic principle. *Силлабический распев.* *Силлабическим* называется такой принцип вокализации текста, при котором на каждый слог приходится один звук, слог равен тону. Встречный ритм здесь проявляется прежде всего в замедлении, увеличении длины гласных звуков до таких пределов, что слово становится непереводаемым в речевой ритм. Назовем этот принцип продления гласного *силлабическим распевом*. Правда, силлабический распев бывает настолько незначительным, малозаметным, что создается иллюзия совпадения речевого и музыкального ритмов.

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

3

а

М. Глинка. «Я помню чудное мгновенье»



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



б

А. Бородин. «Князь Игорь»⁹.

П д.



в

А. Бородин. «Для берегов отчизны дальной»



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

Первый протянутый, распетый слог акцентирует смысловое ударение на слове «помню» — продлевает главное слово фразы. Благодаря своей ладовой неустойчивости (VI ступень) этот тон требует дальнейшего движения. Неустойчивый звук *d* разрешается как бы скользя, мимоходом, и вся фраза кончается неподражаемым по изяществу и тонкости мелодическим рисунком, плавно огибающим тоническое трезвучие. Мелодия романса начинается не с толчка, не с активного завоевания интервала — она легко посылается вперед, без всякого напряжения балансирует между устойчивыми и неустойчивыми тонами. Усиливая основное фразовое ударение в слове «помню», Глинка ослабляет все остальные акценты, облегчает мелодию, выравнивая ее ритмический контур.

В речитативе князя Игоря (пример 3б) на первый взгляд речевой ритм совпадает с музыкальным. Но если в пении все ударные гласные должны быть выдержаны, пропеты полностью, то в декламации это невозможно, неестественно: всюду, где в мелодии выписаны длительности больше восьмой, при декламации вместо тянувшегося тона возникают паузы.

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

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



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

Во фразе романса «Для берегов отчизны дальной» (слова А. Пушкина; пример 3в) такого рода замедления ударных гласных еще заметнее. И если продление ударного гласного в конце слова довольно безболезненно заменяется паузой, то внутри слова подобное продление предполагает, что мелодию можно только петь — при речевом произнесении слово рывается. Однако благодаря именно этому замедлению и пунктирному ритму сдержанная, скупая по рисунку мелодия романса уже в самом начале приобретает траурный оттенок, отчетливо проступающий и в ритме фортепианного сопровождения. Встречный ритм в совокупности со всеми остальными выразительными средствами — мелодической линией вокальной партии, фактурой сопровождения, гармонией, ритмом — создает неповторимый индивидуальный характер музыки романса.

Иллюзия совпадения музыкального и речевого ритма возникала во всех случаях потому, что общие контуры речевого ритма фраз сохранялись, — хотя движение и замедлялось — ведь распевались главным образом *ударные гласные*, замедление которых в распеве почти незаметно для слуха.

Совершенно иначе воспринимается распевание, продление *безударных гласных*. В том же романсе-элегии Бородина «Для берегов отчизны дальной» в среднем разделе дважды появляется мотив, распетый четвертями.

4

Andantino con moto

А. Бородин. «Для берегов отчизны дальной»



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

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

5

а

М. Глинка. «Жаворонок»

б М. Глинка. «Вы не придете вновь»



Силлабический распев как ударных, так и безударных гласных на всем протяжении напева приводит к замедленному скандированию текста нараспев. Такой способ вокализации может быть применен в монодии с прозаическим текстом. Подобный ритм послужил основой для образования *мономерности*¹⁰, метра с определенной счетной единицей, не образующего тактов в обычном смысле слова как чередования сильных и слабых долей. Даже в тех случаях, когда в мономерность внедряются внутрислоговые распевы или дробление главной доли, основной тип ритма остается.

Внутрислоговой распев. Другой принцип вокализации — *внутрислоговой распев*: соответствие одной гласной нескольким звукам мелодии. Обычно они объединены лигой. Внутрислоговой распев ударного гласного усиливает эффект долгого тона, эффект гиперболизации количественного акцента.

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

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



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

6

М. Мусоргский. «Хованщина».

П д.

Andantino, ma non troppo lento
Марфа *p tranquillo*

те _ бе у _ гро _ жа _ ет о _

_ па _ ла и за _ то _ че _ нье

В этом примере внутрислоговые распевы почти не влияют на соотношение текста и мелодии, которое определяется больше продлением гласных. Появление внутрислоговых распевов не мешает воспринимать текст, хотя ритм музыкальный здесь неприводим в речевой. В ритме этого раздела арии Марфы, несмотря на распевность мелодии и типичный для кантилены почти романсный аккомпанемент, в скрытом виде присутствует строгая мерность движения, волевой — маршевый — шаг.

Внутрислоговой распев весьма часто появляется и в мелодиях, основанных на танцевальном ритме. Тогда внутрислоговой распев подчиняется общему ритму таких мелодий. В танцевальной теме, для которой характерна симметрия, и внутрислоговые распевы располагаются симметрично (см. пример 7 на с. 26).



7

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

L'istesso tempo alla breve

В мелодиях, общий ритмический контур которых близок ритму прозаической речи, внутрислоговые распевы встречаются редко, в основном лишь в оперном речитативе. Так, в опере Прокофьева «Семен Котко» в сцене встречи Семена с матерью интенсивно распеваётся всего лишь одно слово «мамо». Однако короткие мелодические мотивы с внутрислововыми распевами выражают целую гамму чувств: трепетную нежность, удивление, нарастающий восторг, успокоение.

8

С. Прокофьев. «Семен Котко».

I д.

Внутрислоговые распевы в виде пассажей и мелизмов, часто встречающиеся в вокальной музыке XVIII — начала XIX века, всякого рода украшения, которые импровизировались певцами, призваны были символизировать сильные эмоции гнева, радости, решимости и прочее. Особую выразительность такого рода внутрислоговые распевы, уже зафиксированные композитором, приобрели в операх Россини. Жемчужный смех в колоратурах юной Розины и «громовые» раскаты голоса в пассажах знаменитой арии донна Базилио «Клевета» ярко характеризуют героев оперы. Колоратуры (внутрислоговые распевы в виде фигураций



и пассажей) играют едва ли не главную роль в характеристике Царицы Ночи в «Волшебной флейте» Моцарта.

Иной характер имеет внутрислоговой распев в *кантилене*. Здесь каждый звук мелодической фигуры внутрислогового распева отчетливо прослушивается, смена звуков происходит гораздо медленнее, чем в мелизмах или колоратурных пассажах.

Когда внутрислоговые распевы многозвучны, расположены несимметрично и попадают как на ударные, так и на безударные гласные, они становятся конструктивной частью мелодии. В этом случае костяк мелодии невозможно «освободить» от внутрислоговых распевов, обнажить, не разрушив его.

9 Русская народная песня «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка»



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

Очень характерен внутрислоговой распев как ударных, так и безударных гласных, для русской народной протяжной песни¹¹. Одним из примеров художественного претворения протяжной песни является известный «Хор поселян» в опере «Князь Игорь».

Далеко не всегда внутрислоговые распевы возникают как органическое свойство данной вокальной мелодии — они бывают продиктованы необходимостью приспособить текст к готовой мелодии. Подобная ситуация возникает очень часто при повторах мелодии с новым текстом (или при переводе текста на другой язык). Довольно часто можно встретить и «купирование», срезание внутрислоговых распевов, и внедрение речевого ритма в вокальную мелодию. А будучи наложенной на готовую, мелодически оформленную, целостную инструментальную тему, такая мелодия «пунктиром» обозначает контуры инструментальной темы. При этом создается иллюзия слитности обеих линий, целостности не только

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



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

10

М. Мусоргский. «Хованщина».

III д.

Andantino molto
Марфа

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

pp

Кантилена. Понятие кантилены связывается в нашем представлении с мелодией длинного дыхания и медленного темпа, в восприятии которой внимание сосредоточивается на экспрессии длящегося музыкального тона. Все примеры встречного ритма, которые рассматривались ранее, в той или иной степени демонстрировали способы проникновения кантиленности в вокальную мелодию.

Первый способ — продление, распев гласного на одном звуке, или силлабический распев. Именно такое проникновение кантилены наблюдается в мелодиях Глинки и Бородина. Если в мелодии (на всем ее протяжении) основные, преобладающие длительности несоизмеримы с речевым ритмом (как в дуэте «Вы не придете вновь»), то мелодия в целом приобретает характер кантилены и при этом ритмические акценты текста окажутся выравненными, нейтрализованными, поглощенными распевом. Одноголосная мелодия, основанная на «длинных нотах» (*cantus firmus*¹²), характерна и для полифонических произведений, где она проводится неоднократно в точном либо несколько измененном виде, сопровождаемая более оживленным движением в других голосах.

Второй принцип распевания, внедрения кантилены — внутрислоговой распев. Группа звуков — от двух тонов до больших фраз и пассажей — распевается на один слог текста, следовательно, на одном дыхании. Момент взятия нового звука во внутрислоговом распеве всегда связан

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



с атакой гласного, отсутствие которой автоматически ведет к глиссандо. Таким образом, внутрислоговой распев соединяет в себе отчетливую смену звуков разной высоты и длинное дыхание, что обеспечивает соединение экспрессии распева с движением.

Однако внутрислоговой распев на каждом гласном текста привел бы к полному «растворению» текста в музыке, к исчезновению речевых акцентов, текст почти невозможно было бы понять. Поэтому в вокальной мелодии, особенно в произведении, развернутом по форме, почти никогда не встречаются в чистом виде ни кантилена силлабического типа, ни сплошные внутрислоговые распевы. В сольных мелодиях и то и другое соединяется в разных пропорциях и соотношениях. Примером кантилены, в которой преобладает силлабический распев, может служить начало “Ave Maria” Шуберта.

11

Ф. Шуберт. “Ave Maria”

Sehr langsam (Очень медленно)

Хотя в начале мелодии внутрислоговой распев, завершающий фразу в слове “Maria”, присутствует, но не он определяет тип мелодии. В дальнейшем в мелодической линии встретятся и внутрислоговые распевы, и даже отдельные места, приближающиеся к речевому ритму, но наше представление об “Ave Maria” все-таки определяется кантиленой длинных нот — то есть силлабическим распевом.

Примером кантилены, в которой преобладает внутрислоговой распев, может служить народная песня «Эх, да вот спасибо...».

12

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

♩ = 78



В этой мелодии внутрислоговые распевы попадают то на ударные, то на безударные слоги. Сами распевы также неодинаковы, несимметричны. Местами внутрислоговой распев растянут длинными звуками. Всё это вместе и создает впечатление, будто бы текст «погружен» в мелодию. Но и в этой кантилене есть места, где речевые акценты подчеркнуты, выделены: это слова «Эх, да вот» — своеобразный речитативный зачин.

Таким образом, в целом вокальная кантилена обычно основана на смешении разных принципов вокализации текста.

И силлабический, и внутрислоговой распевы выдвигают на первое место количественный (квантитативный) акцент. Если тот или другой тип распева господствует, распространяясь как на ударные, так и на безударные гласные, то и в целом ритм такой мелодии может быть отнесен к квантитативному типу.

И силлабический, и внутрислоговой распевы в вокальной мелодии нередко заполняют паузы и цезуры в тексте (при смене слов или стихов), способствуют замедлению темпа. Обычно заполнение цезур и пауз звучанием тона или группы тонов приходится на ударный гласный в конце слова, синтагмы или фразы. Но особенно заметно заполнение паузы или цезуры, когда распев приходится на безударный слог, который в речи (особенно в русскоязычной) всегда короче ударного (см. пример 74 на с. 107).

Смещение и борьба акцентов. Встречный ритм проявляется в смещении акцентов в том случае, когда в мелодии на первый план выступает не распев, не квантитативный принцип, а *акцентная сторона ритма* — качественный, динамический акцент (квалитативный принцип ритма).

Изначальная связь таких ритмов с движением, с танцем — иногда ясная, иногда скрытая — определяет непосредственность и силу воздействия самой ритмоформулы, ее способность создавать инерцию при повторении. В ритмоформуле, в типе фактуры реализуются конкретные черты танцевальных жанров и жанров, связанных с движением (шестивий, маршей и т. п.). Такого рода ритмы в вокальной музыке не просто растворяют в себе речевой ритм с его акцентами, но сталкиваются с речевым ритмом, противопоставляют ему свою систему акцентов. Словом, здесь происходит борьба ритмов еще более заметная, чем в мелодии кантиленного типа.

Столкновение ритмов может проявляться более или менее активно. Заметнее всего активность музыкального ритма в тех случаях, когда происходит переакцентировка речевых ударений (ударные гласные становятся безударными и наоборот). Разумеется, переакцентировка никогда



не бывает сплошной, а выступает выпукло и ярко лишь в отдельных моментах мелодии.

Нередко, особенно в народной плясовой песне, встречается такая игра ритмов, при которой одно и то же слово произносится с разными ударениями (*гуля́ла, гуля́ла, гуля́ла*). Ударение перекачивается в разные концы слова. Подобная переакцентировка, игра ударений выразительна, она делает слово очень выпуклым, привлекает к нему внимание.

Профессиональная музыка, если она не ставит своей задачей претворение приемов народной песни, сравнительно редко использует этот прием. Но внесение ударений в безударные слоги и обратный прием сглаживания ударений встречается часто. Здесь также происходит борьба, игра ритмов, и слово не сминается, не исчезает, а по-своему влияет на музыкальный ритм, мелодию, приобретая, в свою очередь, дополнительные краски. Приведем пример из цикла «Песни вольницы» С. Слонимского.

13

С. Слонимский. «Седлайте коней»

из цикла «Песни вольницы»

Allegro con fuoco $\text{♩} = 160$

f marcato

Что же вы, ре _ бя _ та, при _ у _ ны _ ли? Иль у вас, мо _ ло _

_ ды _ е, де _ нег не _ ту? Сед _ лай _ те, ре _ бя _ та, се _ бе ко _ ней!

Такая борьба речевых и музыкальных акцентов слышна в мелодии романса Даргомыжского «Оделась туманами Сиерра-Невада» (слова В. Ширкова). Здесь ритм болеро с его акцентами и синкопами вступает в борьбу со словесными ударениями и ритмом стиха (амфибрахий), придавая романсу яркую характеристичность.

14

А. Даргомыжский. «Оделась туманами Сиерра-Невада»

Allegro

О _ де _ лась ту _ ма _ на _ ми Си _ ер _ ра _ Не _ ва _ да



При определенных условиях — замедлении или, наоборот, ускорении темпа — даже равномерное ритмическое движение создает впечатление борьбы акцентов. Примером подобного ритма, выравнивающего речевые акценты, является ариозо Марфы.

15

М. Мусоргский. «Хованщина».

IV д., II к.

Moderato, grave

Марфа

Видно, ты не чуял, княже, что судьба тво я тебе скажет

Хотя в этой мелодии все ударные и безударные гласные остались на месте и слова укладываются естественно и просто, ритм медленного марша, волевой и непреклонный, заставляющий распевать и скандировать слоги текста, поглощает все нюансы речевого ритма, нивелирует количественный акцент — различие в длине ударных и безударных гласных.

Особый эффект создает в вокальной музыке прием быстрого беспаузного скандирования (*parlando*). Имитация быстрой речи всегда имеет образный смысл — это художественный прием, а не копирование «речевой действительности». В жизни, в быту совершенно немыслимо представить себе речь в ритме и темпе рондо Фарлафа, «Попутной песни» Глинки и даже в ритме «Озорника» или «Светика Савишны» Мусоргского. В рондо Фарлафа и «Попутной песне» самый темп превышает оптимальные возможности речевого темпа (имеется в виду не артикуляционная возможность, а смысловая целесообразность). И во всех случаях — не хватает пауз, расчлененности, выделения ударных гласных. Следовательно, эти ритмы представляют собой художественное гиперболизированное изображение речевого ритма, а не простую его фиксацию. В целом такого рода принцип соотношения слова и музыки можно назвать квалитативным, то есть таким, в котором ритм стиха и ритм мелодии определяются качественным (динамическим) акцентом.

Все приведенные примеры показывают, что встречный ритм, выраженный в вокальной мелодии различными средствами, имеет всегда большое художественное значение. Как бы ни были существенны отступления от речевого ритма, они оправданы художественной задачей.

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ¹

Акцент (лат. *accentus* — ударение, усиление звучания) — подчеркивание, выделение звука в ряду других. В речи акцент — ударение: 1) *словесное*, выделяющее в слове определенный ударный слог; 2) *фразовое* (логическое), подчеркивающее во фразе какое-либо наиболее значимое слово или словосочетание. Типы акцента в музыке (в мелодии): 1) *квалитативный* (лат. *qualitas* — качество) — качественный, динамический, силовой акцент (аналог ударению в речи); 2) *квантитативный* (лат. *quantitas* — количество) — количественный, долготный акцент; 3) *мелодический* акцент — звуковысотное, регистровое или тембровое выделение звука.

Анакруза (греч. *ανακρούση* — отталкивание, предварение) — безударные слоги в начале стиха до первого ударного слога в стопе (до первого метрического акцента).

Анафора (греч. *αναφορά* — повторение) — повторение начальных слов текста; в вокальной музыке — повторение начального мотива (фразы) первой строфы в каждой последующей.

Анжамбеман (фр. *enjambement*, от *enjamber* — перешагивать, перепрыгивать) — перенос предложения с одной строки поэтического текста на другую; несовпадение границ строки и предложения.

Ариозная мелодия. В ней отражен ритм словесной фразы с одним (реже двумя) акцентом — звуковысотным (мелодическим) и / или долготным (количественным). Остальные длительности ритмически выравнены. При относительной нейтральности ритма, его приближенности к речитативу рисунок ариозной мелодии плавный, звуковысотная сторона его разнообразна. Ариозная мелодия в романсе, песне, арии отличается соразмерностью мелодической фразы и поэтической строки. Фраза-строка нередко становится темой, лежащей в основе развития

¹ В определениях терминов стихосложения авторы опираются в основном на «Поэтический словарь» А. П. Квятковского (М., 1966). В определениях музыкальных терминов частично использован материал «Словаря» из книг: Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера, «Снегурочка» Римского-Корсакова; Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века; см. также другие работы Е. А. Ручьевской.



всей формы. Ариозная мелодия проникает и в инструментальную музыку (преимущественно лирического характера) композиторов XIX–XX веков. Ариозная мелодия в речитативе подчиняется асимметричному принципу синтаксиса. Ритмические и звуковысотные элементы ариозной мелодии, не нарушая речитативного синтаксиса, являются одним из главных факторов мелодизации речитатива в опере XIX–XX веков.

Белый стих — метрический (стопный) стих без рифм. Наиболее распространен в драматических произведениях (обычно это пятистопный ямб).

Большая хоровая форма (БХФ) (термин Е. А Ручьевской) — форма развернутой хоровой сцены в опере. В основе формы лежит идея хоровода, структуры *запев-припев*. В операх Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова эта широко применяемая форма приобрела монументальный масштаб. В отличие от типовой формы рондо, основанной на чередовании рефрена и эпизодов, БХФ не имеет регламентированного количества частей и устоявшихся в художественной практике разновидностей. Более свободный, чем рондо, этот тип формы предполагает возможность изменения как функций запева, так и его материала. На протяжении БХФ запевом может становиться новый материал, может меняться и роль припева. Количество частей в БХФ значительно превышает количество таковых в типовых сложных формах рондо. Общее единство формы, ее целостность обеспечивается: а) тематическими связями между частями (где запев или припев меняют материал), цитированием, тематическими арками; б) вариационным развитием тематизма (мелодическое, фактурное, тембровое варьирование); в) вариантным развитием, в частности, частичной заменой материала в запеве или припеве новым, продолжающим материалом; г) полифоническим развитием, включением новых контрапунктирующих тем, стретт, имитаций и других приемов.

Верлибр (*фр.* vers libre) — свободный стих (метрический и дисметрический). В русской поэзии чаще встречается метрический трехдольный верлибр и дисметрический верлибр (с рифмами и без них).

Внутрислоговой распев — принцип соотношения текста и мелодии, при котором один гласный звук текста соответствует нескольким тонам мелодии. Внутрислоговой распев усиливает эффект кантилены. Часто используется как средство орнаментики (мелизмы, колоратура).



Встречный ритм (термин Е. А Ручьевской). В вокальной мелодии слово, соединяясь с музыкой, образует особое *мелодико-текстовое ритмическое единство*. Понятие «встречный ритм» указывает на отличие музыкального ритма от речевого. Сопоставление ритма текста произнесенного и спетого отчетливо обнаруживает встречный музыкальный ритм. Но чем заметнее проявляет себя встречный ритм, тем меньше остается в мелодии элементов речевого ритма, хотя в вокальной мелодии с текстом он не исчезает полностью. Как правило, сохраняются основные ударения и — в общих чертах — синтаксическое членение текста. При переводе вокальных мелодий с иноязычным текстом (в опере и в камерно-вокальной музыке) возникает новая версия текста. В этом случае (как в речитативной, декламационной, ариозной, так и в песенной мелодии с ярким встречным ритмом) необходимым условием перетекстовки является *эквиритмичность* — совпадение ритмических контуров и ударений в исходном тексте и в переводе. Нередко это приводит к изменению смысла слов. Лишь в редких случаях (в самых мелких фрагментах) происходит замена внутрислогового распева силлабическим произнесением (лишний слог в переводе относительно авторского текста) или замена силлабического произнесения распевом (недостающий слог в новом тексте). Эти изменения не оказывают существенного влияния на общий синтаксис и ритм мелодии.

Декламационная мелодия ориентируется на претворение в музыке экспрессивной речи (с интонациями гнева, восторга, ужаса и так далее), отраженной в актерской декламации. Характерная черта декламационной мелодии — выделение *значимого* в данном художественном контексте слова посредством сочетания долготного и звуковысотного (мелодического) акцентов. Силлабический распев и скачок к ударному гласному создают предпосылки для резкого интонационного и ритмического контраста значимого слова с его окружением. Нередко это усиливается пунктирным ритмом (при сопоставлении долгой и краткой гласных). Декламационные обороты часто проникают в речитатив, а также и в песенную, и в ариозную мелодию (они могут быть вплавлены в мелодическую фразу либо введены контрастным сопоставлением).

Кантилена — мелодия длинного дыхания, обычно в спокойном или медленном темпе, концентрирующая внимание на экспрессии длящегося музыкального тона. В вокальной кантилене часто сочетаются силлабический принцип вокализации текста и внутрислоговой распев.



Квалитативное (качественное) стихосложение — система равносложного, силлабо-тонического стиха, в котором нет различия долгих и кратких слогов, но имеется качественное различие ударных и безударных слогов ².

Квантитативное (количественное) стихосложение — система соотношений долгих и кратких слогов в поэтической стопе и стоп в строке (стихе). Их закономерное чередование составляло квантитативный ритм античного стиха.

Клаузула (*лат.* *clausula* — заключение, концовка) — группа заключительных слогов в стихе, начиная с последнего, ударного слога. В стихе клаузула может быть: односложной (мужской), двусложной (женской), трехсложной (дактилической), четырехсложной (гипердактилической).

Мелодика речи. Последование звуков в речи создает, как и в музыке, мелодическую линию. Однако в речи смешаны шумы и музыкальные тоны, существует скольжение, глиссандирование гласных, что в совокупности рождает неопределенность в ладовом отношении. Вместе с тем, и речевой тембр, и мелодическая линия речи могут быть изображены в музыке вариантною ладовых опор, переменностью мелодических функций тонов, хроматизмами, диссонирующими интервалами и диссонирующей гармонией. Возможно и художественно индивидуализированное воссоздание в мелодии речевых интоном, типовых формул речевой интонации. Связь с речевой интонацией на протяжении столетий обогащала и обновляла мелодику разных вокальных жанров.

Мелодика стиха. Б. М. Эйхенбаум под мелодикой стиха подразумевал *«интонационную систему, т. е. сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе»*³. Мелодику лирического стиха определяет система вопросов и восклицаний, интонационная симметрия, синтаксические и лексические повторы, нарастания и прочее.

Метр (*греч.* *μετρητής* — мера): 1) в античном понимании — стопа; 2) стихотворный размер, основанный на последовательном чередовании однородных стоп, например: ямбический метр, хореический метр, дактилический метр; 3) метр в музыке — чередование повторяющихся ритмических акцентов разной природы (количественного, качественного, мелодического и т. д.), образующее в восприятии

² Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 132.

³ Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пб., 1922. С. 16.



пульсацию сильных и слабых долей, организованных в *такты*. Количество и длительность долей обозначаются тактовым размером. Отчасти такт аналогичен стопе, начинающейся с сильного слога (хорей, дактиль), но отличается от нее более сложной структурой: одновременной пульсацией долей разных масштабов (пульс долей такта и их групп, внутридолевые пульсы). Поэтому в вокальной музыке метр поэтический и метр музыкальный (как и речевой-текстовый-музыкальный ритмы) не могут полностью совпадать, что и обуславливает возникновение встречного ритма.

Микроариизо (малое ариозо) — фрагмент формы, по масштабам соответствующий периоду или предложению. Вокальная мелодия песенного, ариозного, иногда декламационного типа сочетается в микроариизо с фигуративным, тематически насыщенным, плотным по фактуре сопровождением. Микроариизо — элемент формы сквозного действия — возникает в опере либо в окружении речитатива, либо как звено цепной формы. Поэтому микроариизо может плавно, без отчетливого каданса перетекать в следующий фрагмент сцены.

Музыкальная драматургия в опере — осуществленный в музыке сюжетно-событийный ряд. Музыкальная драматургия является главным компонентом, несущей конструкцией оперы как синтетического жанра. Она обладает высокой степенью независимости, обеспечивающей возможность восприятия оперы вне сцены, вне текста. Музыкальная драматургия не совпадает как с текстовой (либретто), так и со сценической (сценическое действие) драматургией вследствие специфики музыки, отличной от специфики словесных жанров и сценического действия. Нетождественность музыкальной драматургии со словесной драматургией не обеспечивает их полной независимости друг от друга. Всякая попытка композитора отождествить музыкальную драматургию со словесной ведет к иллюстративности. Но и полная автономия, отсутствие контакта со сценарной и вербальной драматургией выводят музыкальный план оперы за пределы жанра.

Период — самая крупная синтаксическая единица музыкальной речи, представляющая собой обычно два предложения с функционально разными согласованными окончаниями (неустойчивое — устойчивое). Специфика периода в вокальной музыке обусловлена тесной взаимосвязью строения мелодии и поэтического текста, способствующего образованию стихоподобного музыкального синтаксиса.



Период прозоподобный представляет собой относительно законченный фрагмент, количественно соизмеримый с классическим нормативным периодом. Асимметричный синтаксис, необязательность членения на предложения и отсутствие завершающего каданса делают возможным включение таких периодов в неустойчивые разделы формы (речитатив, сквозные сцены оперы).

Период стихоподобный аналогичен рифмованной поэтической строфе (или ее части). Он состоит из соразмерных фраз и предложений, как правило, метрически квадратных, с «рифмующимися» кадансами (разными или одинаковыми).

Периодичность: 1) закономерная, регулярная повторяемость разделов, частей, синтаксических элементов, соразмерных по продолжительности; периодичность — основное свойство микрострофической формы; 2) проявление в музыкальной форме признаков периода.

Песенная мелодия представляет собой целостную структуру, в которой значимы все ее уровни, от единичного звука до формы целого — мелодической строфы. Для песенной мелодии характерен *плотный синтаксис* — попевки, мотивы, фразы, предложения тесно прилегают друг к другу. Цезуры и паузы не нарушают этой целостности и сопряженности синтаксических единиц. Песенная мелодия может существовать *автономно*, без сопровождения. Основу ее синтаксиса могут составлять как периодические, симметричные построения, так и асимметричные. Важен принцип *целостности* и *сопряженности всех элементов мелодии*.

Песенная форма строится на основе песенной мелодии, содержащей вариационно-вариантное развитие одного мелодического зерна или контрастные чередования материала (запев — припев). Сама песенная форма строится либо на основе периодических структур, либо по принципу контрастно-составной и цепной формы. В песенной форме главным представителем является *песенная мелодия*. К песенным могут быть отнесены и инструментальные формы, основанные на песенном тематизме, с его плотным синтаксисом, сопряженностью элементов мелодии.

Песня — музыкально-поэтический жанр народной, массовой и профессиональной музыкальной культуры. Главное в песне — ее мелодия, способная существовать без аккомпанемента. Песне свойственно обобщенное отражение содержания текста, поэтому для нее типична простая строфическая (куплетная) форма.



Пиррихий (греч. πύρριχίος) — в античной метрике вспомогательная группа из двух кратких слогов. В силлабо-тоническом русском стихе пиррихий (пиррихирование) возникает при замене ударного слога двумя смежными безударными (распространен в ямбическом и хореическом стихе).

Полноударный стих возникает в том случае, когда все метрические акценты (метрическая сетка) заполнены реальными ударениями: «Люблю тебя, Петра творенье / Люблю твой строгий, стройный вид» (А. Пушкин) — полноударный четырехстопный ямб.

Речевой ритм — совокупность всех ритмических вариантов произнесения словесного текста (фразы, поэтической строки и т. д.). В речи возможно огромное количество вариантов ритма, соотношения акцентов, пауз, темпов, благодаря чему речевое произнесение любой фразы может иметь разные ритмические рисунки.

Речитатив — тип музыкальной речи, максимально близкий к речи словесной. Однако речитатив — не говор под музыку, а «речь в точных интервалах» (Б. Асафьев), так как материалом речитатива являются *музыкальные тоны*. По темпу и структуре речитатив сопоставим с прозаической речью — основные акценты текста и мелодии совпадают. Мелодика, звуковысотный рисунок речитатива не противоречат звуковысотному рисунку речи — в нем почти не бывает резких акцентов и скачков между гласными и от ударной гласной к безударной.

Речитатив сказовый воплощает условную речь (сказ). Под сказовым речитативом в опере (в частности, в русских операх) имеется в виду особая ритмическая и синтаксическая организация мелодии мерного характера и спокойного темпа. Мелодия, как правило, опирается на стихотворную стопу (метрический тип вокализации, при котором акцентированы все ударения стоп в строке). В некоторых случаях мелодические ударения могут падать на каждый слог — ударный и безударный. Сказовый речитатив является основным в «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Здесь главная роль принадлежит мелодическим формам вне прямой зависимости от слоговых и стопных ударений.

Речитативный синтаксис. Поскольку речитатив сопоставим с прозаической речью, его синтаксис подобен прозаическому: мелкие син-



таксические единицы асимметричны, неповторны, паузы между ними могут быть различной продолжительности — всё зависит от стилевых и художественных намерений автора. Мотивы и фразы речитатива свободно наполняются не только речевыми, декламационными, но и ариозными, песенными интонациями.

Речитативная форма строится на основе речитативного синтаксиса и состоит преимущественно из фрагментов асимметричных, свободно перетекающих друг в друга. *Апериодичность*, отсутствие завершенных типовых структур — главная черта речитативной формы. Однако внутри такой формы вполне возможны микроариозо, отдельные фрагменты песенного или ариозного типа.

Ритмизация — признак песенной мелодии, обеспечивающий ее связь со словесным текстом и предполагающий четкость, ясность ритмического рисунка. Ритмизация осуществляется посредством распределения акцентов, их регулярности или нерегулярности, частоты или разреженности. Это создает заметное ритмическое обособление, ритмическую характеристичность мелких и мельчайших синтаксических единиц мелодии, что делает значимым слог текста. Ритмизация подчеркивает высотные отношения в мелодии, функциональные связи внутри более крупных построений, например, образование строфы, двойной строфы, строфы типа **a a b b**. Ритмизация проявляется и в инструментальной партии, если она тоже насыщена песенностью. Ритмизация как элемент песенности противостоит ритмической и синтаксической свободе речитатива.

Рифма (греч. *ῥυθμός* — ритм, соразмерность) — композиционно-звуковой повтор преимущественно в конце двух или нескольких стихов. *Мужская рифма* — окончание на сильном, ударном слоге; *женская рифма* — окончание на слабом, безударном слоге. По положению в стихе рифмы бывают *смежные*, *перекрестные* и *охватные* (или *опоясные*).

Силлабический принцип вокализации (от греч. *συλλαβή* — слог) — такое соотношение текста и мелодии, при котором на один гласный звук текста приходится один тон мелодии.

Силлабический распев — «кантилена длинных нот». Встречный ритм выражен в увеличении длительности слога (слогов) при сохранении силлабического принципа вокализации (слог = тон).



Силлабо-тоническое стихосложение (от *греч.* συλλαβή — слог и τόνος — ударение) — слогуударное стихосложение, одно из названий системы русского классического стиха⁴.

Синтаксис (*греч.* σύνταξη — составление, построение, порядок)⁵ **музыкальный** — структура музыкальной речи, начальный уровень музыкальной формы. Он включает самые мелкие элементы музыкальной формы (мотив, фигуру, фразу, предложение, период), разделенные и иерархически связанные между собой. Вне единства слитности и расчлененности музыкальная речь так же невозможна для восприятия, как и речь словесная. Членораздельность, наличие цезур — необходимые условия понимания речи и главное условие самой возможности ее произнесения. То же относится к музыкальному синтаксису. Различают синтаксис песенный, речитативный, стихоподобный, прозоподобный.

Синтаксис песенный. Признаки песенного синтаксиса — это тесное прилегание синтаксических единиц друг к другу (плотный синтаксис), их взаимосвязь на всех уровнях, принцип стихоподобного строения.

Синтаксис прозоподобный включает, как и словесный прозаический синтаксис, чередование элементов разного типа (мотивов, фраз, предложений) и протяженности, как правило, лишенных тематической повторности и метрической квадратности.

Синтаксис речитативный — *см.* **Речитативный синтаксис.**

Синтаксис стихоподобный аналогичен метрическим и структурным признакам стиха (количественному равенству стоп, строк и строф). Стихоподобный музыкальный синтаксис отличается, как правило, метрической квадратностью. Он возникает при количественном равенстве мотивов, фраз, предложений как в периоде, так и вне его. В вокальной мелодии стихоподобный синтаксис связан с воплощением структуры стиха и часто с метрическим типом распева.

Стих (*греч.* στίχος — ряд, строка) — повторяющаяся ритмическая комбинация однородных стоп, завершающаяся рифмой. Строение

⁴ Подробнее см.: Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 42, 258–262.

⁵ «Синтаксис в лингвистике — часть грамматики, изучающая сочетания слов в предложении <...>». Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 543. Стб. 1. «Синтаксис <...> — характерные для конкретных языков средства и правила создания речевых единиц...» Арутюнова Н. Д. Синтаксис // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1998. С. 448. Стб. 3.



стиха зависит от количества и вида стоп⁶. Стихом также называют строку поэтического текста.

Стопа (греч. πόδι — нога, стопа). В силлабо-тонической теории стиха стопой является определенная группа слогов с одним постоянным ударением, повторение которой и составляет размер (метр) стиха. Основные разновидности стоп: двусложные — *хорей* (ударение на первом слоге), *ямб* (ударение на втором слоге); трехсложные — *дактиль* (ударение на первом слоге), *амфибрахий* (ударение на втором, среднем слоге), *анapest* (ударение на третьем, последнем слоге).

Строфа (греч. στροφή — кружение, поворот) — форма поэзии, заключающая в себе определенное количество стихов, объединенных общей мыслью. Длина стихов, их чередование и система рифм обусловлены самим строением строф, которые могут содержать в себе от двух до 14 строк-стихов (сонет, «онегинская строфа»). Строфичность придает стихотворному произведению композиционную целостность, внутреннюю тематическую законченность и метрическое единство.

Строфа музыкальная — раздел строфической формы, представляющий собой художественное единство текста и музыки. Структура музыкальной строфы индивидуальна, обусловлена замыслом композитора, его интерпретацией вербального текста. Музыкальная строфа часто совпадает со стихотворной. В жанрах песни (танца), протестантского хорала мелодия строфы нередко сама состоит из сопоставляемых, однотипных синтаксических звеньев: **микростроф**. Функцию микрострофы выполняет краткий синтаксический элемент: мотив, фраза, реже предложение. Микрострофы образуют периодическую цепь неконтрастных, однородных по функции и материалу, соизмеримых по величине звеньев. Микрострофа часто совпадает со строкой (стихом) поэтического текста.

Строфонд (термин М. Л. Гаспарова) — метрически или рифмически замкнутая группа не повторяющихся, не тождественных строк (с разной длиной и произвольным расположением рифм) поэтического текста⁷.

⁶ «Стихосложение начинается именно с введения в речь (помимо общеязыковых грамматических норм) особого порядка, которого не знает проза. <...> Всякий стих основан на системе повторности определенного конструктивного элемента, придающего речевому процессу четкость ритмической композиции. Стиховые ряды скреплены между собой единством устойчивой повторяемости одного, нескольких или всех конструктивных элементов» // Квятковский А. П. Поэтический словарь. С. 283

⁷ Гаспаров М. Л. Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. М., 1995. С. 60.



Ударение — динамически выделенный слог в слове; см. также: *Акцент*.

Цепная форма строится из фрагментов-звеньев, по масштабам не превышающих период. Звенья соотносятся друг с другом: а) как отдаленные варианты, б) как контрастные звенья, позволяющие, однако, услышать их общие черты. И отдаленные варианты, и контрастные звенья образуют форму, основанную на «продолженном развитии» (термин Ю. Н. Тюлина). Цепная форма не имеет жестко регламентированной структуры. Целостность и функциональный статус цепной формы определяются ее местом внутри крупной формы. В опере она может быть частью крупной формы или самостоятельной формой сцены: в ней в равной степени реализовано сквозное развитие действия (внешний план) и реакция действующих лиц на события (внутренний план).

Цикл (от *греч.* κύκλος — *круг*) — музыкальная форма, объединяющая несколько структурно самостоятельных частей, подчиненных общему художественному замыслу. Глубокие цезуры и относительная автономия частей допускают их исполнение вне цикла. Единство цикла обусловлено контрастом тематического материала и функций частей, нередко контрастом темпа при разноуровневым связям целого (интонационных, тональных и т. д.). В вокальной сольной и ансамблевой, в хоровой и вокально-симфонической музыке сложились такие виды циклической (камерной и крупной) формы, как вокальный цикл, кантатно-ораториальные и оперные циклы.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 1. Кн. 1 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1978.*
2. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 1. Кн. 1 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1987.*
3. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 1. Кн. 2 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1988.*
4. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 2. Кн. 1 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990.*
5. *Аберт Г. В. А. Моцарт: в 2 ч., 4 кн. Ч. 2. Кн. 2 / пер. с нем., коммент. К. К. Саквы. М.: Музыка, 1990.*
6. *Аксенов И. А., Бебутов В. М., Мейерхольд В. Э. Амплуа актера. М.: ГВРМ, 1922.*
7. *Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М.: Всесоюзное театральное общество, 1978.*
8. *Анализ вокальных произведений: учебное пособие / отв. ред. О. П. Коловский. Л.: Музыка, 1988.*
9. *Арутюнова Н. Д. Синтаксис // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Большая российская энциклопедия, 1998. С. 448.*
10. *А. П. Бородин в воспоминаниях современников / сост., текстол. ред., вступ. ст. и коммент. А. П. Зориной. М.: Музыка, 1985.*
11. *Асафьев Б. В. Глинка // Избранные труды. Т. 1 / ред. текста и примеч. Т. Н. Ливановой М.: изд-во Академии наук СССР, 1952. С. 58–283.*
12. *Афонина Н. Ю. Малые формы в музыке Высокого Ренессанса и Барокко. СПб.: изд-во Политехнического университета, 2006.*
13. *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советская Россия, 1979.*
14. *Берченко Р. Э. Композиторская режиссура М. П. Мусоргского. М.: УРСС, 2003.*
15. *Браун Л. Pezzo concertato в операх Чайковского // Музыка. Искусство, наука, практика. Научный журнал Казанской гос. консерватории. 2015. № 3. С. 45–48.*



16. *Брызгунова Е. А.* Звуки и интонации русской речи. М.: Прогресс, 1969.
17. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. М.: Музыка, 1972; ч. 2–3. М.: Музыка, 1978.
18. *Васина-Гроссман В. А.* Русский классический романс XIX века. М.: изд-во Академии наук СССР, 1956.
19. Вольфганг Амадей Моцарт. Полное собрание писем. М.: Междунар. отношения, 2006.
20. *Гаспаров М. Л.* Строфика нестрофического ямба в русской поэзии XIX в. // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 60–82.
21. *Глинка М. И.* Записки. 7-е изд. М.: Музыка, 1988.
22. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 9 / подг. Н. Н. Загорный. М.: Гос. муз. изд., 1960.
23. *Глинка М. И.* Полное собрание сочинений. Т. 10 / подг. Н. Н. Загорный. М.: Гос. муз. изд., 1962.
24. *Гозенпуд А. А.* О сценичности классической оперы // Вопросы оперной драматургии: сб. статей / сост., общ. ред. и предисл. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1975. С. 12–35.
25. *Горячих В. В.* «Вражья сила» А. Н. Серова. «Купец Калашников» А. Г. Рубинштейна: учебное пособие. СПб.: Скифия-Принт, 2015.
26. *Горячих В. В.* Время и пространство в опере: учеб. пособие. СПб.; Саратов: Амирит, 2020.
27. Грамматика современного русского литературного языка / отв. ред. Н. Ю. Шведова. М.: Наука, 1970.
28. *Гулая Т. Н.* Категория «время» в камерной опере «Пасынок судьбы» Г. Г. Вдовина // Совершенствование методологии познания в целях развития науки: сб. статей межд. науч.-практич. конференции: в 2 ч. Ч. 2. Уфа: НИЦ АЭТЕРНА, 2017. С. 176–178.
29. *Дегтярева Н. И.* Вопросы терминологии в анализе оперной драматургии // Opera musicologica. 2014. № 2. С. 54–60.
30. *Дроздецкая Д. В.* О жанровых и стилистических особенностях оперы «Помеха» А. Радвиловича // Musicus. 2014. № 2. С. 18–23.
31. *Друскин М. С.* Вопросы музыкальной драматургии оперы: На материале классического наследия. Л.: Гос. муз. изд-во, 1952.
32. *Дурандина Е. Е.* Вокальное творчество Мусоргского: исследование. М.: Музыка, 1985.



33. Дурандина Е. Е. Камерно-вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005.
34. Евдокимова Ю. К., Симакова Н. А. Музыка эпохи Возрождения. М.: Музыка, 1982.
35. Захарова О. Н. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века. М.: Музыка, 1983.
36. Земцовский И. И. Русская протяжная песня. Опыт исследования. Л.: Музыка, 1967.
37. История русской музыки. Т. 1 / сост. О. Левашева, Ю. Келдыш, А. Кандинский. 3-е изд. М.: Музыка, 1980.
38. Истомина И. В. «В мощные руки твои свой беспомощный дух предаю»: образ моря в опере Б. Бриттена «Питер Граймс» // Искусствознание: теория, история, практика. 2016. № 3. С. 8–12.
39. Квятковский А. П. Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966.
40. Кириллина Л. В. Художник и модель («Каменный гость» Бертати — Гаццаниги и «Дон Жуан» да Понте — Моцарта) // Проблемы творчества Моцарта: мат-лы науч. конференции / ред.-сост. Е. И. Чигарева. Науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 5. М.: НТЦ «Консерватория», 1993. С. 28–45.
41. Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. М.: Сов. композитор, 1974.
42. Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М.: Наука, 1975.
43. Конен В. Дж. Театр и симфония. М.: Музыка, 1975.
44. Кошечкина И. Г., Макарова В. А. Текст в рамках различных типов художественного времени // Вестник Московского гос. обл. ун-та. Серия: Лингвистика. 2017. № 3. С. 14–19.
45. Левашев Е. М. Жизнь творческого наследия Мусоргского и задачи современного академического издания // Наследие М. П. Мусоргского: сб. материалов / сост. и общ. ред. Е. М. Левашева. М.: Музыка, 1989. С. 34–36.
46. Левашева О. Е. Михаил Иванович Глинка: монография. В 2 кн. Кн. 2. М.: Музыка, 1988.
47. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Т. 1. М.: Музыка, 1983.
48. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001.



49. *Логунова А. А.* Finali centrali в операх Верди: к вопросу об эволюции // Опера в музыкальном театре: история и современность / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. С. 423–432.
50. *Логунова А. А.* Вперед в прошлое: pezzi concertati в операх Римского-Корсакова и Стравинского // К 175-летию Н.А. Римского-Корсакова / ред.-сост. Л. О. Адер. СПб.: СПб ГБУК СПбГМТиМИ, 2019. С. 142–154.
51. *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: «Александра», 1992. С. 413–447.
52. *Луцкер П. В., Сусидко И. И.* Итальянская опера XVIII века: в 2 ч. Ч. 2: Эпоха Метастазियो. М.: Классика-XXI, 2004.
53. *Луцкер П. В., Сусидко И. И.* Моцарт и его время. М.: Классика-XXI, 2008.
54. *Мазель Л. А.* О мелодии. М.: Музгиз, 1952.
55. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм. М.: Музыка, 1967.
56. *Мартынов В. И.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / отв. ред. Б. Ф. Егоров. Л.: Наука, 1974. С. 238–248.
57. *Мей Л. А.* Полное собрание сочинений в 5 т. Т. 4: Драматические произведения. СПб.: изд-во Н. Г. Мартынова, 1887.
58. М. И. Глинка. Летопись жизни и творчества / сост. А. Орлова, общ. ред. Б. Асафьева. М.: Гос. муз. изд-во, 1952.
59. М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников / сост., текстол. ред., вступ. ст., коммент. и указ. Е. М. Гордеевой. М.: Музыка, 1989.
60. Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998.
61. Музыкальное приношение. К 75-летию Е. А. Ручьевской: сб. статей / ред.-сост.: Л. П. Иванова, Н. Ю. Афонина. СПб.: Канон, 1998.
62. *Нагина Д. А.* Концертные арии В. А. Моцарта и вокальное искусство его времени. М.: РАМ им. Гнесиных, 2015.
63. *Нилова Т. В.* Типология сценических ситуаций в русской классической опере: Методика морфологического анализа. Автореф. дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. МГК им. П. И. Чайковского. М., 1993.
64. *Орлова А. А.* Труды и дни М. П. Мусоргского. Летопись жизни и творчества. М.: Музгиз, 1963.
65. *Пави П.* Словарь театра / пер. с франц.; под ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991.



66. *Пермякова Е. Е.* Комические оперы Д. Чимарозы 1780–90-х гг.: поэтика жанра и стилистика. Автореф. дис. ... канд. иск. РАМ им. Гнесиных. М., 2004.
67. *Поляков М. Я.* Вопросы поэтики и художественной семантики. М.: Советский писатель, 1978.
68. Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. Т. 2 / биогр. справки, сост., подгот. текста и примеч. В. С. Киселева-Сергенина. (Библиотека поэта. Большая серия. 2-е изд. № 124). Л.: Сов. писатель, 1972.
69. *Притыкина О. И.* К методологии анализа художественного времени вербально-музыкальных произведений // Методологические проблемы современного искусствознания: сб. науч. трудов. Вып. 4 / отв. ред. В. В. Молчанов. Л.: ЛГИТМИК, 1985. С. 119–134.
70. *Протопопов В. В.* «Иван Сусанин» Глинки. М.: изд-во Академии наук СССР, 1961.
71. *Протопопов В. В.* Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века. М.: Музыка, 1979.
72. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. М.: Музыка, 1980.
73. Русская музыкальная литература. Вып. 1: учеб. пособие для муз. училищ / сост. и ред. Э. Л. Фрид. 6-е изд, перераб. и доп. Л.: Музыка, 1979.
74. *Ручьевская Е. А.* «Война и мир». Роман Л. Н. Толстого и опера С. С. Прокофьева / ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010.
75. *Ручьевская Е. А.* «Дон Жуан» Моцарта и «Пиковая дама» Чайковского // *Ручьевская Е. А.* Работы разных лет: в 2 т. / отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. Т. 2. О вокальной музыке. С. 376–432.
76. *Ручьевская Е. А.* О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // *Ручьевская Е. А.* Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. С. 43–90.
77. *Ручьевская Е. А.* «Петр Первый». Музыкально-драматические фрески // *Ручьевская Е. А.* Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. С. 341–375.
78. *Ручьевская Е. А.* Поэтическое слово Пушкина в опере Даргомыжского «Каменный гость» // *Ручьевская Е. А., Сухова Л. В., Горячих В. В.* Пушкин в русской опере. «Каменный гость» Даргомыжского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова. 2-е изд., испр. и дополн. / ред.-сост. Н. И. Кузьмина и В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2012. С. 8–154.



79. Ручьевская Е. А. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стилль. Драматургия. Слово и музыка / ред. В. В. Горячих, Л. П. Иванова. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2002.
80. Ручьевская Е. А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра / ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2005.
81. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Вокальные циклы в русской классической музыке XIX века / ред. В. В. Горячих. Саратов: Амирит, 2019.
82. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Поэма «Отчавившая Русь» в контексте авторского стиля Свиридова // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: в 2 т. Т. 2. О вокальной музыке. С. 212–248.
83. Саамишвили Н. Н. Опера Кайи Саариано «Любовь издалека»: вопросы либретто и композиционной техники. Текст: электронный // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2015. № 2. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=15709
84. Селицкий А. Я. Внешний, внутренний, скрытый... (О конфликте в опере) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 2. С. 48–56.
85. Селицкий А. Я. Отечественная камерная опера второй половины XX века: учебное пособие. Ростов н/Д: изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2008.
86. Серов А. Н. Воспоминания о М. И. Глинке / коммент. В. В. Протопопова. Л.: Музыка, 1984.
87. Словарь современного русского литературного языка. Т. 11 / ред. Е. Э. Биржакова и Р. П. Рогожников. М.; Л.: изд-во Академии наук СССР, 1961.
88. Солодовникова А. Г. Б. Барток. Опера «Замок герцога Синяя Борода»: новый структурно-драматургический тип оперной композиции // Вестник Российской академии музыки им. Гнесиных. 2007. Вып. 1. С. 153–164.
89. Трёмбовельский Е. Б. М. П. Мусоргский: Принципы ладового развития. Исследование. Воронеж: изд-во Воронежского гос. университета, 1992.
90. Тьерсо Ж. История народной песни во Франции. М.: Советский композитор, 1975.
91. Успенский Н. Д. Псалмодия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стб. 476–477.
92. Хеннги О. Вокальная народная музыка Швейцарии: к первому изданию пастушеских мелодий (1805) // Статьи молодых музыковедов Санкт-Петербургской гос. консерватории. Вып. 4 / ред.-сост. А. В. Гусева. СПб.: Сударыня, 2007. С. 165–192.



93. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб.: Лань, 2001.
94. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М.: Советский композитор, 1983.
95. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. М.: Музыка, 1984.
96. Черемисина Н. В. Мелодика и синтаксис русской синтагмы // Синтаксис и стилистика: сб. статей / отв. ред. Г. А. Золотова. М.: Наука, 1976. С. 65–85.
97. Черкашина М. Р. Историческая опера эпохи романтизма: Опыт исследования. Киев: Музична Україна, 1986.
98. Чернец Л. В. О «внесценическом» времени и пространстве // Филология и человек. 2009. № 1. С. 67–75.
99. Чigareва Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. М.: УРСС, 2000.
100. Шиллер Ф. Каллий, или О красоте // Шиллер Ф. Собр. соч.: в 8 т. Т. 6. Статьи по эстетике. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. С. 70–114.
101. Штейнпресс Б. С. «Дневник» Кукольника как источник биографии Глинки // М. И. Глинка. Исследования и материалы: сб. ст. / под ред. А. В. Оссовского. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1950. С. 88–119.
102. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность. Творчество / пер. с нем. Е. М. Закс; научн. ред. пер. Е. С. Черной. М.: Музыка, 1977.
103. Эйхенбаум Б. М. Мелодика русского лирического стиха. Пб.: ОПОЯЗ, 1922.
104. Элик М. А. Sprechgesang в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга // Музыка и современность. Вып. 7 / сост. Т. А. Лебедева. М.: Музыка, 1971. С. 164–210.
105. Balthazar S. L. Evolving conventions in Italian serious opera: scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti, and Verdi, 1810–1850: Ph. D. diss. University of Pennsylvania, 1985.
106. Balthazar S. L. Historical Dictionary of Opera. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2013.
107. Basevi A. Studio sulle opera di Giuseppe Verdi. Firenze: Tip. Tofani, 1859.
108. Budden J. The Operas of Verdi: in 3 v. Vol. 1. Rev. ed. N. Y.: Oxford University Press, 1992.
109. Ebright R. S. Echoes of the Avant-garde in American Minimalist Opera. PhD. University of North Carolina at Chapel Hill, 2014.



110. *Heartz D.* Mozart's Operas. Oakland, California: University of California Press, 1990.
111. *Kimbell D. R. B.* Verdi in the Age of Italian Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
112. *Kreuzer G.* Curtain, Gong, Steam: Wagnerian Technologies of Nineteenth-Century Opera. Oakland, California: University of California Press, 2018.
113. *McClmonds M. P.* 18th century aria // The New Grove Dictionary of music and musicians: in 29 volumes. V. 1. N. Y: Oxford University Press, 2001. P. 893.
114. *Neville D.* Rondò // The New Grove Dictionary of music and musicians: in 29 volumes. V. 21. N. Y.: Oxford University Press, 2001. P. 656.
115. *Rice J. A.* Antonio Salieri and Viennese Opera. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
116. *Tilmouth M.* Finale // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 29 v. V. 8 / Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd ed. N. Y.: Oxford University Press, 2001. P. 818.

ISBN 978-5-7379-1038-9



ФОРМЫ ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Учебник по анализу

Для высших и средних музыкальных учебных заведений

Редакторы **Нина Юрьевна Афонина,**
Владимир Владимирович Горячих, Наталия Ивановна Кузьмина.

Оформление *А. Е. Смирновой.* Литературный редактор и корректор *Е. Б. Соболевская.*
Технический редактор *Т. Ю. Фадеева.*

Формат 70×100 1/16. Бум. офс. Гарн. Times. Печ. л. 37. Уч.-изд. л. 38,5. Тираж 500 экз.

Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»

190000, Санкт-Петербург, Большая Морская ул., д. 45, лит. А, пом. 7Н
тел.: +7 (812) 314-50-54, 312-04-97 e-mail: market@compozitor.spb.ru www.compozitor.spb.ru

Филиал издательства нотный магазин «Северная лира»

191186, Санкт-Петербург, Невский пр., д. 26
тел.: +7 (812) 312-07-96 e-mail: severlira@mail.ru www.severlira.ru

Отпечатано в типографии ООО «Контраст»

192171, Санкт-Петербург, Железнодорожный пр., д. 20, лит. А, пом. 6
тел.: +7 (812) 917-17-85 e-mail: ooocontrast@yandex.ru