

Татьяна Юрьевна Черноваchernova-t@yandex.ruКандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки Московской
государственной консерватории имени
П. И. Чайковского**Tatiana Y. Chernova**chernova-t@yandex.ruPh.D. in Art Studies, Associate Professor of
the Music Theory Department of the Moscow
State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Об инвариантных чертах формообразования в европейской вокальной музыке классико-романтической традиции

Аннотация

Статья посвящена вокальному формообразованию как самостоятельному явлению. В диалоге с отечественными музыковедами и композиторами автор анализирует специфику вокальных форм, особое внимание уделяя певческому профилю — малоизученному фактору вокального формообразования. Приводятся примеры обусловленных им «отступлений» от традиционных структурно-композиционных норм. Певчески ориентированная интонация классико-романтической музыки аккумулирует возможности для рождения кантиленной мелодии, свойства и законы которой рассматриваются на разных масштабных-временных уровнях. Теоретические выводы наглядно проиллюстрированы анализом ариозо Хозе из второго акта оперы Ж. Бизе «Кармен».

Ключевые слова

Вокальное формообразование, классико-романтическая традиция, европейская вокальная музыка, инвариант, мелодия, кантилена, процессуальность, певческий голос

On Invariant Features of Formation in European Vocal Music of the Classical-Romantic Tradition

Abstract

The article is devoted to vocal formal design as an independent phenomenon. In dialogue with Russian musicologists and composers, the author analyses the specifics of vocal forms, paying special attention to the singing profile, a little-studied factor in vocal formal design. Examples of “deviations” from traditional structural and compositional norms caused by it are given. Singing-oriented intonation in classical-romantic music accumulates opportunities for the birth of the cantilena melody, the properties and laws of which are considered at different scale-time levels. Theoretical conclusions are clearly illustrated by analysing José's arioso from the second act of Bizet's opera Carmen.

Keywords

Vocal formal design, classical-romantic tradition, European vocal music, invariant, melody, cantilena, processuality, singing voice

Подход к вокальному формообразованию с позиции «универсальной» системы музыкальных форм в отечественной теории музыки и в соответствующих учебных курсах был относительно недолгим, и сегодня практически сходит на нет. В учебной литературе, ориентированной на ту или иную иерархию форм, распланированную, скажем, по направлению «от периода к циклу» ([17], [18], [9]), на каждый тип композиции традиционно приводятся примеры как инструментальной, так и вокальной музыки. При этом способам использования и трактовки данного типа в вокальной сфере, если их отличают характерные особенности, уделяется особое внимание. Примерами таких особенностей могут быть соотношения частей по степени весомости и опорности в композиции в составной (сложной) двухчастной форме или интенсивность развития в сонатной разработке и др.

В иных учебных изданиях вокальному формообразованию посвящены самостоятельные разделы, что обусловлено рядом причин. В ранних (по сравнению с указанными) руководствах это чаще всего связано с тем, что вокальные формы предстают не только как «чистые» композиционные структуры, но в облики жанров, и соответствующим образом именуется. Например, в «Руководстве к изучению форм инструментальной и вокальной музыки» А. С. Аренского описание вокальной области формообразования, вынесенное в отдельный раздел (часть 2, глава 10), включает, по словам автора, «особенные формы, свойственные исключительно вокальной музыке», а именно: речитатив, ариозо, арию, ариетту или каватину, сцену, кантату, оперу [3, 76–77]. Источником подражания, скорее всего, послужил труд А. Б. Маркса «Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch» [24], а также его краткая версия — «Всеобщий учебник музыки», часть 5, глава 6 [11].

В более современных учебных пособиях вынесение вокальных форм в специальные разделы и даже наличие отдельных изданий обусловлено многосторонним изучением вокальной области творчества музыкальной наукой в целом. Немаловажным фактором здесь оказывается охват музыки различных исторических периодов, что требует обособления — в рамках учебной литературы — вокального наследия, например, Средневековья и Возрождения [20], а также Барокко [7].

Другой причиной вынесения вокального формообразования в качестве самостоятельного предмета является стремление обратить большее внимание на комплекс специфических черт данной области музыкального искусства. Среди этих черт обычно безоговорочно выделяется связь музыки с вербальным текстом, и это оказывается доминирующим (если не единственным) аспектом специфики вокальной музыки и ее форм. Развитие музыкально-теоретического знания в данном направлении стало весьма результативным.

Сфокусированное изучение вокального формообразования не могло не обострить видения множественных его несоответствий общепринятым школьным «универсальным» схемам, зафиксированным в учебниках. Ю. Н. Холопов употребляет в этой связи слово «отступление»: «Специфика вокальных форм, — пишет он, — заключается в многообразных отступлениях от нормативных общих законов музыкальной формы» [19, 454]. Этому, конечно, сразу хочется возразить: специфика ни вокальных, ни каких бы то ни было иных форм — специфика как таковая — в отступлениях заключаться не может. Однако нельзя не согласиться, что теоретическая стратегия отталкивания от «универсальных» нормативов имеет свои преимущества, ибо требует при изучении вокального формообразования учитывать природу вокальной музыки.

Другое дело, что ее природа видится, главным образом, в сопряжении музыки и слова, поэтому причиной всех отступлений от нормативных общих законов полагается вербальный текст. В процитированной работе Ю. Н. Холопова читаем: «Звуковое воплощение словесного текста оправдывает любые “деформации” нормативных структур формы, причем форма остается эстетически совершенной» [19, 454]. Если даже эстетическое совершенство не становится для анализирующего утешением, то

«виноватым» опять-таки оказывается текст. Э. Праут во второй части своего труда «Прикладные формы» (1895) высказывается следующим образом: «в вокальной музыке форма почти всегда бывает неопределеннее, чем в инструментальной — за счет расстраивающего элемента, вводимого текстом» [14, 275]. На композиционную значимость словесного текста указывает и А. С. Аренский: «так как <...> главную роль играет текст, то форма часто уступает требованиям последнего» [3, 70]. Так, правда, бывает не всегда. Порой музыка в чем-то идет «поперек» текста, потому что таковы намерения композитора. Романсы П. И. Чайковского Б. В. Асафьев характеризует, в частности, так: «Об отдельных словах, как и вообще поэтическом тексте, он заботился мало. Текст у него — материал для музыкального выражения, а не цель <...>» [6, 88, 80]. Действительно, композитора в большей степени интересует смысловая сторона текста. В романсе «На нивы желтые» Чайковский и делает ее главной, нарушая рифмовку и строфику стихотворения А. К. Толстого, соотнося с помощью музыки пейзаж и душевное состояние лирического героя. В заключительной арии Ленского, более того, повторения отдельных слов обусловлены не пушкинским текстом, но исключительно музыкальным формообразованием — необходимостью подготовить репризу главной темы. Композитор тем самым как бы «отстаивает» типовую схему (рондо второй формы), которая в данном случае целесообразна.

Вокальная музыка, как любое жанровое явление, занимает свое место в разных классификационных рядах. Благодаря наличию слова она попадает в разряд так называемых «взаимодействующих» жанров [15, 12–58]. В системе жанров «обиходных» [16] формообразование в вокальной музыке нередко оказывается обусловленным культовым или бытовым действием. Но ни наличие вербального текста, ни обслуживание внехудожественных процессов, не затрагивает самое существо вокальной музыки: она предназначена для *пения*. Пение является основной чертой вокальной музыки; чем более она направлена именно на пение, тем определеннее выявляется ее сущность и специфика. Очевидность данных фактов, однако, парадоксальным образом не оказала заметного влияния на музыкально-теоретическую мысль о вокальном формообразовании, что связано с собственной односторонностью последней: она «застыла» в уверенности, что музыкальная форма, какой бы ни была точка ее приложения, всегда представляет собой исключительно композиционно-звуковую структуру произведения либо ее части. Как бы ни привлекалось внимание к функционально-процессуальному аспекту музыкальной формы или ее образно-смысловой, а также созидательно-деятельностной сторонам, предметно-пространственное представление о музыкальной форме, выработанное в контексте культуры произведений преимущественно инструментальных доминирует, воздействуя на облик носителей формообразования: ритм как прежде всего регулярный и квадратный метр; гармония как вертикаль, каденционный и модуляционный план; тематизм как целостная схема сюжетно-звуковых событий.

Пение, будучи по природе нервом вокальной музыки, и тем более в своем вершинном — *кантиленном* — выражении, в такую картину формы вписывается с целым рядом условий, и, безотносительно к тексту, привносит множество «отступлений» от типовых схем. По сравнению со словесным текстом к певческому профилю музыки, его воздействию на формообразование внимание исследователей, практически, не привлекалось. А это — то же самое, что при анализе формы «обходить стороной» способ материального воплощения, звуковой реализации произведения, хотя данный способ имеет прямое отношение к музыкальной форме. В этом легко убедиться, выйдя за пределы, во-первых, устоявшегося понимания формы на простор эстетической мысли, не ограничивающейся классической немецкой ее ветвью; во-вторых, — нового времени, музыка которого, приближаясь к современности, не позволит способу ее звуковой реализации выпасть из ареала музыкальной формы [20, 421]. Если второй из отмеченных моментов находит успешное отражение в музыкальной науке, в том числе и в учебных пособиях [7, 199], то разработка первого еще впереди [21, 519]. Поэтому, оставляя без

дополнительных комментариев понятие музыкальной формы, используемое по отношению к классико-романтической музыке, сосредоточимся на тех «отступлениях» от традиционно выделяемых структурно-композиционных норм, «привносимых» пением, причинах этих «отступлений» и — главное — на специфических чертах собственно вокального формообразования.

Парадокс в том, что данная специфика проявляет себя в искусстве, изнутри проникнутом пением. Музыка, в особенности XIX века (в том числе и инструментальная), выражает — или оформляет — себя с помощью таких средств, которые возникли и «живут» в присутствии вокала. Как ни в какое другое время пение, также и в его высшем кантиленном виде, во многом определяет существо музыкального искусства XIX столетия. В этот период с наибольшей силой оно раскрыло свою интонационную природу.

В полный голос запели оркестровые инструменты, запело фортепиано. Запела вся музыкальная ткань. Запела гармония, в которой усилилось как тяготение на ладофункциональной основе, так и линейность голосов. По мнению Б. Асафьева, это «стало возможным лишь после громадного события в эволюции европейской музыкальной интонации — после осознания стиля *bel canto*, пения на выразительном дыхании с естественной органической культурой резонаторов, когда процесс пения перестал быть “инструментом в человеке”, словно бы изолированным от человеческого организма, от всей природы человека <...>, а превратился в пение-дыхание, в пение — выражение чувства и мысли, неотъемлемое от данной личности. Это открытие, повлияв на все виды инструментализма и особенно усовершенствовав систему резонаторов у струнных инструментов (отчего и запела скрипка, как душа) в сильной мере способствовало — безусловно и через практику генерал-баса, то есть клавирного аккордового импровизационного сопровождения — все более и более закономерному культивированию гомофонного мелоса. Гомофония же и есть не что иное как мелодия с ее акустически заполненным отражением и фундаментом, мелодия с опорным басом и выявленными призвуками. Этот процесс, сомкнувшись с развитым уже становлением полифонии, создал классическую и романтическую гармонию “золотого века” европейского симфонизма» [4, 350].

С этим высказыванием трудно не согласиться. Важно, однако, иметь в виду следующее: пение-дыхание, проникнув в самую сердцевину музыкального искусства той поры, выполняло определенное предназначение, а именно: участвовало в осуществлении глобальной историко-художественной цели — становления музыки как автономного искусства.

В природе пения были укоренены немаловажные для этого предпосылки: выдвигание на первый план специфического параметра музыкального языка — звуковысотности, акцентирование ладофункциональной стороны в связи с необходимостью интонационного дления. Музыка как искусство звуковое и временное находит в пении также и способ передачи образного начала, необходимого для признания музыкального искусства автономным, содержащим в себе художественную полноту. Таким способом для музыки является, выражаясь традиционным слогом, выразительность, а не изобразительность. Это обусловлено еще одним свойством пения — органической связью с человеком. Человеческий голос — источник звучания — сообщает слушателю богатую гамму чувств и мыслей, наделяет особой силой и непосредственностью их передачу и восприятие. Интонирование как живое высказывание, прямой проводник человеческого в художественной образности, ставит музыку на особое место среди вольных искусств.

Художественная автономия требует от любого искусства известной условности. В образном плане с нею связан анагогический вектор — обобщение, возвышение, идеализация. В плане звуковом — опредмечивание, объективация, относительная самостоятельность звукового слоя интонации. «Иначе говоря, условность, скажем, системы ладовых средств надо понимать в том смысле, что система эта сложилась в музыкальной практике (а не дана в готовом виде самой природой) и что отдельные средства приобретают

значение и смысл в рамках системы и контекста <...>» [10, 41]. Вокальное интонирование обретает предметно-звуковой облик в виде *мелодии*. Пение в музыкальном произведении и есть мелодия. Мелодичность классико-романтической музыки беспрецедентна.

Вокальное формообразование — это *мелодически* ориентированное формообразование. Все иные составляющие формы оказывают вспомогательное воздействие мелодическому становлению. Мелодия — первичная вокальная форма. Ее природа *процессуальна*, поэтому в мелодически ориентированном формообразовании акцентирована его *процессуальная* сторона, а также, как мы увидим далее, доминирует один масштабно-временной уровень музыкальной формы.

Раскроем теперь тезисно намеченные положения более подробно. Поющий звук — это, прежде всего, звук определенной высоты, *тон*; он же музыкальный звук, как его понимала и культивировала классико-романтическая эпоха. Определенная высота, выделяя пение из среды всех иных человеческих звукопроявлений, требует сосредоточения голоса и слуха. Это имеет, по меньшей мере, два следствия: во-первых, совершенствование самого человека [12, 30]; во-вторых, объективацию звучания, его внеположение, превращающее пение в музыку — отдельную область бытия, хотя и порожденную внутренней жизнью. В настоящем высокопрофессиональном вокальном звуке мы слышим баланс вещества и энергии, хотя никакого вещества в самом звуке нет: он имеет волновую природу. Веществом обладает источник, носитель звучания, в данном случае — голосовой аппарат певца, но это качество переносится восприятием на сам звук. Отсюда известные характеристики вокального звука: стабильность, полнота, округлость, объемность и др. Все это — предметно-вещественные характеристики.

Стабильность звука относится прежде всего к его высоте, но требует также подключения временной координаты: «тоном звук будет лишь в том случае, если он длится достаточное время и является на этом протяжении вполне стабильным — в такой мере, что слух успеет оценить и зафиксировать высотную характеристику» [13, 23]; также и воплотить образно-смысловую сторону интонации: «Петь — значит обязательно *д е р ж а т ь* тон, свидетельствующий <...> об определенной степени эмоционального напряжения» [10, 35]. Причем, выдерживаются, как известно, все звуки, что отличает вокальную интонацию от скользящей речевой. «При пении каждый звук *у д е р ж и в а е т с я* на фиксированной высоте в течение все своей ритмической длительности» [10, 35]. При этом обычно выделяются звуки, выдерживаемые дольше других. Вокальная литература изобилует такими протянутыми звуками. Большинство из них приходится обычно на ключевые точки построения: начало, кульминацию, конец (не говоря о значимых моментах словесного текста); потому и запоминаются слушателями. Настоящий оперный меломан может с ходу вспомнить с десятков подобных примеров, особенно если продлеваемые звуки отмечают предельные границы певческого диапазона: «верхнее *до*» в теноровой Каватине Фауста Ш. Гуно, «нижнее *фа*» в басовой Арии Кончака А. П. Бородина, «верхний *ля бемоль*» в меццо-сопрановом Романсе Полины П. И. Чайковского... Образцы камерного репертуара, специально не акцентирующие полноту голосовых возможностей — ибо у них иные, не менее важные задачи — тоже нередко выделяют значимые точки мелодической формы звуками наибольшей длительности. Вспомним, например, романс С. В. Рахманинова «В молчаньи ночи тайной». Вокальная мелодия романса D-dur открывается и завершается главной ступенью лада — звуком *d*. Если начальный *d* (также тон *h*, расположенный на грани первого и второго разделов формы целого) длится три четверти такта, и этим превосходит длительности других звуков, то *d* завершающее тянется почти «бесконечно» — два такта с четвертью, *ritenuto*. Слова «будить ночную тьму» (заключительный *d* попадает на последнее слово) заставляют вспомнить известную в акустике мысль: в воздушной среде преобладают звуки с четким началом и расплывчатым концом. В музыке достижению такого эффекта обычно способствует гармония. Действительно, в данном случае конечный *d* попадает на тонику, а затем «расплывается» — в динамике *ppp* — на фоне повторяющегося оборота T — S с секстой. Мелодическая

кульминация терцией выше (на тех же словах «будить ночную тьму») — звук *fis fff*, а затем вновь *d* — совпадает с гармонической каденцией: D с повышенной квинтой к S, альтерированная S, K6/4. Инструментальный мелос, не стесненный словесным текстом, перенимает эстафету. Сошлемся, например, на также принадлежащую Рахманинову мелодическую главную тему *Adagio* из Второй симфонии.

К стабильности и другим названным характеристикам профессионального певческого звука добавим еще так называемую *полетность*, которая «вводит в игру» пространственную локализацию звука, но также связана и с временной координатой. Это, однако, не дление, а *движение*, направленная активность. Такие исполнительские «движения», как, например, атака, вибрато, филирование и иные, переносятся на сам звук, становятся событиями его внутренней жизни.

«Стабильность и движение слиты в тоне в нерасторжимом единстве, хотя на первый план может выступать то одно, то другое» [13, 24]. В любом случае связанные с длением свойства певческого звука перерастают масштабно-временные пределы *фонического* уровня формы, который имеет дело с самыми мелкими единицами музыки — существующими в настоящем времени, здесь и сейчас. Тон «вливается» в интонацию, а фонический уровень «встраивается» в синтаксический. Собственно говоря, тон уже изначально есть явление интонационное, тона нет вне интонации. В этом смысле примечательно высказывание Е. В. Назайкинского: «Акустический поток пения — собственно звуковой, но обладающий протоинтонационными возможностями». И еще: «Высота обслуживает восприятие линий» [13, 68, 181].

Синтаксический уровень формы называется также интонационным, потому что имеет дело с интонированием — связной и осмысленной последовательностью тонов. Здесь важны переходы от звука к звуку. В пении они, как известно, могут быть мягкими или энергичными, но в любом случае должны образовывать единую *линию*. Согласно явлению экстерииоризации пение на синтаксическом уровне обретает новую предметность, становится линией или *голосом*. Несмотря на то, что слово «голос» нередко оказывается синонимом слова «звук» (точнее — «тон»), голос как элемент музыкальной ткани представляет собой именно линию.

Певческий голос — это человек, поэтому эмоциональный строй в пении передается более непосредственно, чем в инструментализме. Но при этом эмоции из эстетических соображений не могут быть слишком натуральными. Тем более, все телесные проявления в настоящем пении должны быть «табуированы»; они не должны выходить в интонировании на заметный план, «перекрывать» звучание. Голос, становясь элементом музыкальной ткани, объективируется, претерпевает известное отчуждение от исполнителя, присваивается произведением. Но это не значит, что образно-смысловая сторона в интонировании подавляется. Нет, музыкальная интонация, как и речевая, являет собой единство звукового и внезвукового, но — в согласии со спецификой неприкладной музыки — такое единство, в котором звучания находятся на первом плане, как бы «свертывая» на себе все интонационное целое.

Интонация классико-романтической музыки в основе своей певчески ориентирована, а значит сохраняет человеческое начало, поэтому и воспринимается как нечто живое: «Подлинно живое остается за человеческим голосом» [13, 129].

Высшей музыкальной формой на интонационно-синтаксическом уровне является *кантиленная мелодия*. Именно в ней сполна выражает себя специфика автономной музыки. Именно она концентрирует в себе все те мелодические свойства, которые изучает и описывает теория мелодии. Одним из них является ведущая роль линии с ее собственными законами — волнообразностью, заполнением скачков и пр. Чистый линейизм, при всей возможной идеальной графике, еще не вся мелодия, но лишь опредмеченная звуковая оболочка интонации, одномерное звуковое тело. «Мелодия запоминается не ради линии, а ради того, что она в себя вмещает» [13, 192]. Кантиленная мелодия, будучи проекцией

певческого голоса, опирается также на средства гармонии, тематизма, не говоря уж о выразительном ее статусе.

Другое важнейшее свойство мелодии — *процессуальность*. Если она и является одномерным звуковым телом, как мы выразились, то даже не столько развертывающимся, находящимся в становлении, сколько «текущим» — то есть более «стихийей», наподобие воды, чем собственно телом. В любом случае мелодия, — скорее, чистый процесс, движение как таковое, а не движущийся, развертывающийся, становящийся предмет.

Перейдем на иной масштабный уровень музыкальной формы — *композиционный*, где есть не только интонационно-синтаксическое последование гармоний, но и крупномасштабный тональный план, не только мелодические фразы, но и темы, не ток эмоций и мыслей, а разыгрываемый перед нами целостный музыкальный «сюжет».

В этой связи необходимо отметить различие мелодии и темы. Подобное различие, может быть, с наибольшей определенностью представлено в учебнике А. Шёнберга «Основы музыкальной композиции», первая часть которого завершается специальной главой под названием «Мелодия и тема». В самом начале главы читаем следующее: «Едва ли вокальная мелодия может включать немелодичные элементы, ибо понятие мелодического тесно связано с понятием вокального <...> Природа и технические приемы исконного музыкального инструмента — голоса — определяют, что такое вокальный. Понятие мелодического в инструментальной мелодии распространилось как свободная адаптация вокального образца» [23, 106–107]. Далее, предвзяв раздел главы «Мелодия versus тема», автор утверждает: «Многие разделы в инструментальной музыке нельзя назвать мелодиями <...> и, если говорить точнее, они заметно отличаются от мелодий в структуре и устремленности развития»; они «должны быть квалифицированы как темы» [23, 110]. Правда, замечает композитор, термин «тема» — «один из самых злоупотребляемых в музыкальном словаре. Он применяется без разбора к самым различным структурам» [23, 110], тогда как должен использоваться для характеристики «особых типов структур». Если мелодия движется, «скорее посредством развертывания, нежели благодаря разработке или развитию», то тема «сразу переходит к отдаленному развитию основного мотива <...> тема предполагает, что за ней последуют “события”, проблемы, которые требуют решения, разработки, развития, контраста» [23, 111–112]. Соответственно, тема должна обладать концентрированностью, смысловой насыщенностью, цельностью, внутренней событийностью, что превышает свойства единиц интонационно-синтаксического уровня формообразования. Тема здесь предстает как единица уровня композиционного.

Конечно, интонационно-синтаксический и композиционный уровни формы взаимодействуют и пересекаются, но по-разному. Например, в какой-нибудь романтической фортепианной миниатюре, которая порой занимает не больше периода с расширением во втором предложении, то есть реально «располагается» на синтаксическом уровне, столько смысла, что его хватит на целую балладу или поэму. Это происходит за счет того, что композиционные по природе свойства и закономерности как бы «прокидываются», условно говоря, «вниз» — на синтаксический уровень, завладевают его единицами: мелодические фразы «превращают» в темы, зону расширения — в разработку, дополнение — в репризу. Проявления композиционного уровня тем самым, «захватив чужую территорию», оказываются на ней господствующими: процессуальность сопрягается с музыкально-сюжетными поворотами, происходящими как бы на сцене, перед нашим мысленным взором. Они уходят в прошлое, но мы их помним и предельшим будущее, в котором грянет кульминация и завершение «сюжета».

Синтаксический уровень — сфера настоящего времени; оно нас втягивает, но событийно направленный вектор не преобладает над чистым длением. Мелодия — это звуковыраженное дление само по себе. То, что звучит, интонируется сейчас, вылилось из предыдущего; за него зацепится последующее, ибо линия не может прерваться... Вряд ли она в этом случае будет отчетливо контрастной, четко разделенной на «опредмеченные»

мотивы. Звенья чистой мелодии по большей части не являют контраст и не преобразуются заметно, а лишь вариантно обновляются. В вокальной музыке, особенно кантиленной, где царит мелодия, композиционные закономерности (тематические контрасты, мотивное развитие, его результативность), конечно, не то чтобы специально нарушаются, но не являются актуальными, первостепенными, и потому отодвигаются вглубь формообразования. Кажется, что мелодическое течение и за пределами музыкального синтаксиса становится доминирующим, и даже «выходит из берегов», «затапливает» композицию. Привычные композиционные схемы размываются, а то и «смываются» интонационно-мелодическим движением, грани разделов затушевываются, действие композиционных функций приглушается. Синтаксис — на первом плане, композиция — на втором.

Именно так и образуются «отступления» от привычных (инструментальных) композиционных схем. Мелодико-процессуальные корректировки каждой из них могут быть описаны специально, но это выходит за пределы данного текста. Добавим лишь несколько штрихов, прежде чем переходить к анализу.

Период в кантиленной вокальной музыке расширяется не под напором квазиразработочного развития, а в результате неостановимого мелодического движения, которым регулируются каденции, обретая порой нетрадиционный вид. Середина в простой форме отодвигает мотивное развитие, уступая место *развертыванию*, часто вариантного типа. По отношению к музыке классико-романтической слово «развертывание» предполагает не полифонические, а гомофонные усилия: это — *мелодическое* развертывание, опирающееся на свойства одной главной линии, поддерживаемой гармонией. Реприза в простой трехчастной форме по этой же причине изменяется. Если она, например, динамизируется, то подчиняется, скорее, собственно мелодической энергии, а не тематическому развитию. Порой же реприза уступает место совсем другой интонационности, что не всегда свидетельствует о так называемой сквозной форме.

Не станем продолжать размышления о композиционной иерархии. Дадим место рассмотрению конкретного вокального образца, завершив предварительным обобщением относительно особенностей формообразования в условиях кантиленного пения.

Ж Бизе. Ариозо Хозе Des-dur из второго акта оперы «Кармен». Известнейшее ариозо [1, 120], исполненное романтического пафоса, отвечающее стилевым нормативам французской лирической оперы (не без веристского оттенка), представляет собой непрерывный мелодический ток от первого до последнего звука. Можно ли в этом царстве поистине бесконечной мелодии расслышать типовые композиционно-структурные предпосылки? При известном старании — можно. Укажем на них, чтобы отчетливей предстала перед нами вокально-мелодическая доминанта в качестве формообразующей.

Следуя установившейся традиции прибегать для «определения формы» к марксовой типологии, ставшей общеевропейской, констатируем наличие в глубине данной процессуально-линейной композиции некоторых признаков малого рондо, что для среднего масштаба сольного высказывания в опере — вполне обычное явление. Первый из трех разделов являет собой изложение темы в двухчастной песенной форме в Des-dur (8+8). Соответствие ее музыкального синтаксиса смежным рифмам и двухстрофному объему текста не только не сковывает мелодический поток, но, напротив, освобождает, взяв на себя функцию расстановки вех на его пути. Гармония ненавязчиво отмечает эти вехи, более способствуя продвижению мелодии. Линейные связи аккордов, в том числе — в басу, попускают функциональную инверсию «D — S» в соединении не только двух начальных фраз, но и не повторяющих друг друга предложений (4+4). Вторая половина темы красочно варьирует гармоническую идею на мажоро-минорном удалении от тоники в соответствии со своей композиционной функцией. Поддерживая мелодию, подхватывающую тоническую квинту и устремляющуюся к кульминации на том же звуке *as* октавой выше, гармония предоставляет в ее распоряжение кадансовый оборот: К 6/4 в момент кульминации с последующими D и T. Заключительная тоника, однако, по воле мелодии с

ее процессуальной идеей звучит вновь в положении квинты, за которую тут же «цепляется» уже следующий раздел композиции.

Если заключительный мелодический оборот темы корреспондирует с завершением периода, то раздел «*Animato ma non troppo*» продолжает восходящее движение второй части темы. «Разъясняющую» функцию в форме берет на себя темп, в то время как даже фактура мало реагирует на смену композиционной функции, опираясь поначалу на ту же синкопированную ритмическую фигуру, которая сопровождала мелодию и ранее. Средства фактуры подключаются позже, размечая своим изменением этапы ходообразного движения; именно ходом должен быть назван средний раздел Ариозо. Этапов — три. Первый уверенно направляется в *As-dur*, доминанту главной тональности, но подготовленная каденция так до конца и не осуществляется, в решающий момент, когда должна прозвучать новая тоника, соскальзывая в сторону тональности параллели — *f-moll*. Эта последняя тоже не достигает своей тоники, потому что целью нового этапа является вовсе не она, но основной звук доминанты *b-moll* — *f*, к нему стремится мелодическое восхождение. *Tempo I* знаменует собой краткий третий этап хода, направляя движение по возвратному пути к главной тональности *Des-dur*, в которой и совершается полная заключительная каденция, мелодической вершиной-источником имеющая, как и раньше, все тот же верхний звук *as*, а интонационной идеей — начальную фразу Ариозо.

По логике малого рондо с ходом в центре следует ожидать не только тональную, но главное — тематическую репризу, однако она не наступает. Это существенным образом подрывает саму идею рондо, тем более для музыки французской национальной традиции. Со времен композиторов-клавесинистов, да и ранее, «рондо» обозначало, как известно, повторение именно темы, которая, собственно говоря, так и называлась. В третьем же разделе Ариозо тема звучит только в виде начальной фразы, будучи помещенной в оркестровое заключение. Все остальное здесь, покоящееся на тоническом органном пункте, может быть названо даже не тональной репризой, а кодой. Заключительной функции формы подчиняется, казалось бы, и мелодия, с последовательно нисходящими фразами и нисходящим голосом вершин: *as — ges — f — es — des*, если бы не генеральный кульминационный гаммообразный взлет от *b* малой октавы до *b* первой. Это, наряду со сквозным интонационным обновлением, по-своему подтверждает доминирующую роль мелодии в композиции целого.

В данном примере мы видим, как арсенал средств гармонии и метра, работающих на типовую гомофонную композиционную структуру в ее архитектурном выражении, отступает перед средствами тех же гармонии и метра, служащих мелодии и мелодико-динамической направленности целого. А то, что последняя обусловлена потребностями чистого, беспримесного, если так можно сказать — абсолютного пения, вряд ли может вызвать удивление. Перед нами музыкальный образец, запечатлевающий торжество «пения-дыхания, пения *bel canto* и его основного качества и принципа — *н е п р е р ы в н о с т и* [разрядка здесь и далее оригинальная — *Т. Ч.*], *п л а в н о с т и* и «вливания», *в п е в а н и я тона в тон*, — явление, именуемое теперь «мелодия»» [4, 322].

Интонационно-синтаксический уровень музыкальной формы здесь очевидным образом доминирует над двумя другими, являя форму в особом «модусе», демонстрируя ее не в виде пространственного объекта, но развертывающегося процесса. Перед нами — в собственном смысле слова «музыкальная форма как процесс».

Б. В. Асафьев, с его специальным вниманием к музыкально-процессуальному формообразованию, находит в вокальной музыке материал, максимально точно иллюстрирующий его суждения. Например, его характеристика романского творчества Чайковского, помимо соотношения словесного текста и музыки, включает также следующие ценные теоретические выводы, которые могут быть отнесены к формообразованию кантиленной вокальной музыки в целом. «Для Чайковского, — пишет он, — важна была общая выразительность музыки, отвечающая настроению текста, и сильная эмоциональная концентрация на важнейших и *руководящих мелодических линиях*

[выделено здесь и далее мной — Т. Ч.] <...> Примеры удачи — все лучшие его романсы — заключают в себе *централизующую и концентрирующую чувства мысль-мелодию (это не тема для разработки, не лейтмотив, а идея-импульс)* <...> *музыка становится током чувства* <...> Но и в чисто музыкальном отношении мы имеем в Чайковском выдающегося мастера вокального рисунка и художника мелодии <...> *интонационно-мелодического развития основной звукоидеи (интонационного — в том смысле, что все движение и раскрытие идеи покоится здесь на звучании, на дыхании, на слуховом ощущении, а не на абстрактной архитектонике)*» [5, 80].

Из этой замечательной характеристики отдельного музыкально-стилевого явления можно извлечь общетеоретические выводы. По сути дела, в плане формообразования мы здесь имеем не «абстрактную архитектонику», как выражается Асафьев, а живой собственно музыкальный, не управляемый текстом и не чуждающийся выразительности 1) *процесс*, энергия которого проистекает из 2) *идеи-импульса*, не являющейся ни темой, ни лейтмотивом, а 3) *мыслью-мелодией*; процесс, представляющий собой не «разработку», но 4) *движение и раскрытие* этой идеи-импульса путем 5) *интонационно-мелодического развития*, базирующегося на 6) *руководящих мелодических линиях*.

Покоящееся «на звучании, на дыхании, на слуховом ощущении» это «движение и раскрытие», по природе присущее пению, образует, в сущности, инвариант вокальной формы в ее высшем — кантиленном — воплощении.

Литература

1. *Альшванг А. А.* Избранные сочинения: в 2 т. / сост.: А. М. Сеславинская; ред. коллегия: Г. Б. Бернандт и др. М.: Музыка, 1964–1965. 2 т. 327 с.
2. Анализ вокальных произведений: учеб. пособие для муз. вузов / под ред. Е. А. Ручьевской и др. Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1988. 349 с.
3. *Аренский А. С.* Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки / сост. проф. моск. консерватории А. Аренский. 2-е изд. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900 (паровая скоропеч. нот П. Юргенсона в М.). VIII, 9–123 с.
4. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1971. 2-е изд. 376 с.
5. *Асафьев Б. В.* Русский романс XIX века. В кн.: Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л., 1979. С. 55–100.
6. *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. 341 с.
7. *Кюрегян Т. С.* Форма в музыке XVII–XX веков / Т. Кюрегян; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Каф. теории музыки. М.: ТЦ Сфера, 1998. 343 с.
8. *Лаврентьева И. В.* Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. М.: Музыка, 1978. 79 с.
9. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: учеб. пособие для муз. вузов. 2-е изд., доп. и перераб. М.: Музыка, 1979. 534 с.
10. *Мазель Л. А.* Проблемы классической гармонии. М.: Музыка, 1972. 616 с.
11. *Маркс А. Б.* Всеобщий учебник музыки: руководство для учителей и учащихся по всем отраслям музыкального образования Адольфа Бернгарда Маркса. Перевод с 8 немецкого издания под ред. А. С. Фаминцына. С-Петербург, Изд. А. Иогансон, 1872. 426 с.
12. *Мерриам А.* Антропология музыки. Понятия. В кн.: Homo musicus'95: Альм. муз. психологии / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Пробл. н.-и. лаб. музыки и муз. образования; ред.-сост. М. С. Старчеус. М.: МГК, 1995. 176 с.
13. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
14. *Праут Э.* Прикладные формы: продолж. «Музыкальной формы» / Эбенезер Праут; пер. со 2-го англ. изд. М. Ю. Славинского. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1910 (Москва). XII, 282 с.
15. *Соколов О. В.* К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века: сб. статей. Горький, 1977. С. 12–58.
16. *Сохор, А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
17. *Способин И. В.* Музыкальная форма: учеб. для муз. уч-щ и вузов. 7-е изд. М.: Музыка, 1984. 400 с.
18. *Тюлин Ю. Н.* и др. Музыкальная форма: учебник для муз. училищ / общ. ред. проф. Ю. Н. Тюлина. 2-е изд., испр. и доп. М.: Музыка, 1974. 358 с.
19. *Холопов Ю. Н.* Вокальные формы в музыке Чайковского. В кн.: Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи и материалы. М., 2012. С. 454.
20. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: изд. «Лань», 1999. 490 с.
21. *Чернова Т. Ю.* Понятие музыкальной формы в свете эстетической концепции А. Ф. Лосева // Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки, Казань, 02–05 октября 2019 г. Казань: Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2021. С. 517–526.

22. *Чигарёва Е. И.* Особенности формообразования в вокальной музыке. Методика анализа: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2024. 104 с.

23. *Шёнберг А.* Основы музыкальной композиции. Перевод с англ., комментарии, вступительная ст. Е. А. Доленко. М.: Прест, 2000. 232 с.

24. *Marx A. B.* Die Lehre von der musikalischen Komposition. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1837. 446 s.

References

1. Al'shvang, Arnol'd A. 1964–1965. *Izbrannye sochineniya* [Selected Works], in 2 vols., edited by Grigoriy B. Bernandt, compiled by Alexandra M. Seslavinskaya. Moscow: Muzyka. (In Russian).
2. Ruch'evskaya, Ekaterina A, ed. 1988. *Analiz vokal'nykh proizvedeniy* [Analysis of Vocal Works], textbook for students of higher musical educational institutions. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
3. Arenskiy, Anton S. 1900. *Rukovodstvo k izucheniyu form instrumental'noy i vokal'noy muzyki* [A Guide to the Study of Instrumental and Vocal Music Forms], compiled by prof. of Moscow Conservatory Anton Arenskiy. 2nd ed. Moscow and Leipzig: P. Yurgenson. (In Russian).
4. Asaf'ev, Boris V. 1971. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
5. Asaf'ev, Boris V. 1979. *Russkaya muzyka XIX i nachala XX veka* [Russian Music of the 19th and Early 20th Centuries]. 2nd ed. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
6. Kyuregyan, Tat'yana S. 1998. *Forma v muzyke XVII–XX vekov* [Form in Music of the XVII–XX Centuries]. Moscow: TTs Sfera. (In Russian).
7. Lavrent'eva, Irena V. 1978. *Vokal'nye formy v kurse analiza muzykal'nykh proizvedeniy* [Vocal Forms in a Music Analysis Course]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
8. Mazel', Lev A. 1979. *Stroenie muzykal'nykh proizvedeniy* [The Structure of Musical Works], textbook for students of higher musical educational institutions, 2nd ed. Moscow: Muzyka. (In Russian).
9. Mazel', Lev A. 1972. *Problemy klassicheskoy garmonii* [Problems of classical harmony]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
10. Marks, Adolf B. 1872. *Vseobshchiy uchebnik muzyki: rukovodstvo dlya uchiteley i uchashchikhsya po vsem otraslyam muzykal'nogo obrazovaniya Adol'fa Bergarda Marksa* [The Universal Music Textbook: A Guide for Teachers and Students in All Branches of Music Education by Adolf Bergard Marx]. Translated from the 8th German edition, edited by Aleksandr Famintsyn. St. Petersburg: A. Ioganson. (In Russian).
11. Merriam, Alan P. 1995. “*Antropologiya muzyki. Ponyatiya* [The Anthropology of Music. Concepts].” In *Homo musicus'95*, edited and compiled by Marina Starcheus. Moscow: MSC. (In Russian).
12. Nazaykinskiy, Evgeniy V. 1988. *Zvukovoy mir muzyki* [Sound World of Music]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
13. Praut, Ebenezer. 1910. *Prikladnye formy: prodolzhenie «Muzykal'noy formy»* [Applied Forms: a continuation of ‘Musical Form’]. Moscow and Leipzig: P. Yurgenson. (In Russian).
14. Sokolov, Oleg V. 1977. “*K probleme tipologii muzykal'nykh zhanrov* [To the problem of typology of musical genres].” In *Problemy muzyki XX veka / Problems of twentieth-century music*, 12–58. Gor'kiy: Volgo-Vyatskoe knizhnoe izdatel'stvo. (In Russian).
15. Sokhor, Arnol'd N. 1968. *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke* [The Aesthetic Nature of Genre in Music]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
16. Sposobin, Igor' V. 1984. *Muzykal'naya forma* [Musical Form], textbook for musical colleges and higher educational institutions, 7th ed. Moscow: Muzyka. (In Russian).
17. Tyulin, Yuriy N and others. 1974. *Muzykal'naya forma* [Musical Form], textbook for musical colleges, edited by Yuriy Tyulin, 2nd ed. Moscow: Muzyka. (In Russian).
18. Kholopov, Yuriy N. 2012. “*Vokal'nye formy v muzyke Chaykovskogo* [Vocal Forms in Tchaikovsky's Music].” In *Musical forms of the classical tradition*. Moscow: MSC. (In Russian).

19. Kholopova, Valentina N. 1999. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy* [Forms of Musical Works], textbook. St. Petersburg: «Lan'». (In Russian).
20. Chernova, Tat'yana Yu. 2021. “Ponyatie muzykal'noy formy v svete esteticheskoy kontseptsii A. F. Loseva [The Concept of Musical Form in the Light of the Aesthetic Concept of A. F. Losev].” *Terminy, ponyatiya i kategorii v muzykovedenii: materialy IV Mezhdunarodnogo kongressa Obshchestva teorii muzyki* [Terms, Concepts and Categories in Musicology: Proceedings of the IV International Congress of the Music Theory Society's Journal]. Kazan: N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory.
21. Chigareva, Evgeniya I. 2024. *Osobennosti formoobrazovaniya v vokal'noy muzyke. Metodika analiza* [Features of Formal Design in Vocal Music. Methods of Analysis], textbook. Moscow: MSC. (In Russian).
22. Shenberg, Arnol'd. 2000. *Osnovy muzykal'noy kompozitsii* [Fundamentals of Music Composition], translated by Elena Dolenko. Moscow: Prest. (In Russian).
23. Marx, Adolf B. 1837. *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.