

Татьяна Юрьевна Чернова

chernova-t@yandex.ru

Кандидат искусствоведения, доцент
кафедры теории музыки Московской
государственной консерватории имени
П. И. Чайковского

Tatiana Y. Chernova

chernova-t@yandex.ru

Ph.D. in Art Studies, Associate Professor of
the Music Theory Department of the Moscow
State P. I. Tchaikovsky Conservatory

О вокальном формообразовании в музыке М. И. Глинки, или В какой форме написан романс «Я помню чудное мгновенье»?

Аннотация

Статья посвящена вопросам формообразования в вокальном творчестве М. И. Глинки, анализируются сольные оперные номера, а также романсы композитора. Автор отмечает специфику вокальной музыки вообще — не всегда подчиняющаяся классификационным типологическим схемам, ориентирующимся на музыкальную форму в «тесном смысле слова». Выводы статьи подтверждаются тем, как одно и то же произведение интерпретируется в разных теоретических системах.

В отечественном музыковедении до самого недавнего времени в качестве оснований для суждений о форме и ее типологических моделях выступают две классификации. Первая — распространенная система, принятая в 30-е–80-е годы, именуемая «советской»; вторая — исторически ее окружающая, первоначально восходящая к учению А. Б. Маркса. На вопрос «в какой форме», заданный шедевру Глинки, однозначно ответить затруднительно; обе классификации начинают «пробуксовывать».

В статье доказывается необходимость привлечения исторического подхода к вопросам формообразования и систематики. Актуальные для того или иного периода композиционные типы сами собой сложатся в круг с определенными взаимосвязями и отношениями между ними.

Ключевые слова

М. И. Глинка, романс «Я помню чудное мгновенье», вокальное формообразование, жанровые характеристики

On Vocal Form Design in the Music of M. I. Glinka, or in What Form Was the Romance "I Remember a Wonderful Moment" Written?

Abstract

The article is devoted to the issues of form design in the vocal works of M. I. Glinka, solo opera numbers, as well as romances of the composer are analyzed. The author notes the specificity of vocal music in general—it does not always obey classification typological schemes oriented towards musical form in the "narrow sense of the word". The conclusions of the article are confirmed by the way in which the same work is interpreted differently in different theoretical systems.

In Russian musicology, until very recently, two classifications served as the basis for judgments about form and its typological models. The first is a widespread system adopted in the 30s–80s, called "Soviet"; the second is historically surrounding it, originally dating back to the teachings of A. B. Marx. It is difficult to answer the question "in what form" posed to Glinka's masterpiece unambiguously; both classifications begin to "slip".

The article proves the need to involve a historical approach to form design and taxonomy. The compositional types relevant for a particular period will naturally form a circle with certain interconnections and relationships between them.

Keywords

M. I. Glinka, romance "I remember a wonderful moment", vocal formation, genre characteristics

Вокальная музыка составляет значительнейшую часть творчества великого русского композитора. Неслучайно большинство существующей литературы о М. И. Глинке посвящено именно ей. Исследователи не обходят стороной и формообразование в камерных и оперных глинкинских сочинениях. Авторы единодушно отмечают классическую стройность, гармоничность композиционных решений в сочетании с естественной пластичностью мелодического развертывания и общей гибкостью вокального письма.

Тем не менее, специальных работ по вопросам музыкального формообразования в вокальном творчестве Глинки очень мало. Среди них известная книга В. В. Протопопова об «Иване Сусанине» [9], в которой рассматриваются вариационно-куплетные формы, а также развернута авторская теория контрастно-составных форм. Последние анализируются на примере крупных оперных сцен.

В настоящей статье внимание, напротив, сосредоточено на сольных оперных номерах, не осложненных циклическим компонентом, а также романсах. Теоретические выводы о музыкальных формах, используемых Глинкой, особенностях их трактовки здесь сопрягаются с обсуждением методологических проблем — характера языков описания, сложившихся в различных учениях о системах музыкальных форм, а также в практике анализа.

Вопрос «в какой форме изложено конкретное музыкальное сочинение (или его часть)?» — традиционный элемент аналитической работы, прежде всего учебной. Его посыл ясен: требуется увидеть в индивидуальном авторском решении структурный тип, зафиксированный общепринятой классификацией форм музыкальной композиции. Поскольку каждая серьезная аналитическая практика предполагает опору на научный фундамент, сомневаться не приходится, что в той или иной классификационной теоретической матрице «подходящая» модель найдется. Другое дело, что аналитик порой сталкивается с известной шаткостью самих этих моделей.

В этой связи отметим лишь два момента. Во-первых, понимание музыкальной формы поныне тяготеет к ее отождествлению с композиционной структурой произведения или его части, то есть с пресловутой «формой в тесном смысле слова». Несмотря на общенаучное различие формы и структуры, такое понимание стало для музыкальной науки традиционным, ибо с момента своего теоретического обоснования и утверждения в первой половине XIX века ориентировалось на существование музыки как культуры произведений. Поскольку творчество Глинки вписывается в этот исторический период, мы вправе этим пониманием пользоваться, хотя и с некоторым уточнением. Форма может быть

названа музыкальной только в том случае, если она являет музыку во всем объеме ее художественной полноты. В эпоху Глинки музыкальная автономия не предполагала «освобождения» музыки от выразительности; следовательно, ограничение музыкальной формы только одним ее рядом — организацией звучаний — является в определенном смысле редукцией. Именно так и нужно воспринимать представленные ниже схемы, впрочем, не противоречащие музыкально-теоретическим обыкновениям.

Во-вторых, возведение единичных композиций к типовым структурно-звуковым моделям в музыкальной науке ослабляется известной отвлеченностью этих моделей не только от выразительного ряда, но порой — от историко-стилистических и жанровых оснований. Сами же классификационные системы нередко отличаются умозрительностью и притязанием на универсальность. В итоге форма конкретного сочинения либо «не читается» с позиций того или иного научно зафиксированного композиционного типа, кажущегося на первый взгляд «тем самым», либо сталкивается с противоречащими друг другу трактовками, исходящими из недр различных типологий.

Подобные ситуации возникают и по отношению к вокальной музыке М. И. Глинки. Одним из самых показательных примеров может служить интерпретация формы в романсе «Я помню чудное мгновенье» — жемчужине русской вокальной лирики.

В отечественном музыковедении до самого недавнего времени в качестве оснований для суждений о форме и ее типологических моделях выступали две классификации. Первая — распространенная система, принятая в 30-е – 80-е годы, именуемая «советской»; вторая — исторически ее окружающая, первоначально восходящая к учению А. Б. Маркса и возобновленная позже в новой версии, действующей поныне. На вопрос «в какой форме», заданный шедевр Глинки, однозначно ответить затруднительно; обе классификации начинают «пробуксовывать».

От студентов-музыковедов отечественных консерваторий 70-х–80-х годов прошлого века чаще всего можно было услышать ответ: романс построен в сложной трехчастной форме с эпизодом. Так написано в распространенных учебниках той поры, и даже более поздних [10, 362], [7, 250], [1, 178], [12, 27]. Если представить гипотетическую сводную схему, вытекающую из большинства данных интерпретаций, результат был бы таким:

Разделы	R	A		Эпизод		A	Кода	R
Подразделы		a	b	c	d	a	a1	
Такты	4	10	10	10	10	10	12	4
Тональности	F	F	F-C	As-f-c	d	F	F	F

Безоговорочно согласиться с подобной трактовкой не представляется возможным. Неслучайно исследователи сопровождают вывод дополнительными комментариями. В упомянутом учебнике под редакцией Ю. Н. Тюлина [10 362] форма романса «Я помню чудное мгновенье» в качестве сложной трехчастной фигурирует в разделе, названном «Применение в вокальной музыке типовых инструментальных форм». В. Н. Холопова, приводя данный пример, замечает, что в романсах сложная трехчастная форма «сравнительно редка» [12, 27]. Л. А. Мазель упоминает этот романс в связи с завершением его первой части в тональности доминанты, а не в основной, что не является характерным для сложной трехчастной формы [7, 250].

Нельзя также не обратить внимание на явный след строфичности в связи с интонационно-синтаксическим параллелизмом, а также ритмическим подобием в вокализации всех шести строф стихотворения, и, соответственно, с «провокативной» ролью поэтического текста в вокальной музыке, вокальном формообразовании. В учебнике «Анализ вокальных произведений» соответствующим образом записывается структурная схема романса, ограниченная уровнем «подразделов»: ab cd a1a2. Близкая к сложной трехчастной форме, по мнению авторов, композиция в целом отчетливо членится «не

только на три крупных раздела, но и на шесть самостоятельных замкнутых строф», что «не позволяет безоговорочно определить его форму как сложную трехчастную, а заставляет отнести это произведение к типу смешанных форм» [1, 178].

Не избежать если не «гибридности», то известной неопределенности при взгляде на форму романса с позиции иной систематики — «марксовой». Отнесение этой формы к рубрике классификации, в данном случае наиболее «подходящей», а именно к малому рондо, также сопряжено с некоторыми натяжками, как и в случае со сложной трехчастной формой с эпизодом. Известно, что не всегда возможно разграничить две формы малого рондо в интерпретации композиционной структуры. С позиции «первого рондо» композиционная схема романса «Я помню чудное мгновенье» выглядит следующим образом:

Разделы	R	Тема	Ход	Тема	Кода	R
Такты	4	10	10 +10 +10	10	12	4
Тональности	F	F	F-C As-c d	F	F	F

Первым, что порождает вопросы, является несовпадение образно-тематических контрастов с типовым разделением таким образом понимаемой формы. Тема и начальная модулирующая часть хода (уводящий ход, завершающийся в тональности доминанты (C-dur) объединены между собой не только равновеликим числом тактов, но также способом изложения, последующим резким контрастом — фактурным, тональным (As-dur), образно-тематическим, мелодико-ритмическим и артикуляционным, что в нотном тексте ряда изданий обозначено и подчеркнуто двойной чертой, а также сменой ремарок: *dolce e spianato* на *risoluto*. Объединены также реприза и кода. Контраст второго десятитакта «хода», обусловленный прежде всего поэтическим смыслом, наводит на мысль о второй теме, которая в двухтемном рондо, как известно, может быть неустойчивой и даже ходообразной. Останавливаясь на доминанте тональности c-moll, этот десятитакт в нотном тексте также отделен от предшествующего и последующего двойной чертой. Последний раздел «хода» выполняет возвратные функции, подготавливая, правда, не главную тональность F-dur, а параллельный d-moll. Черты второй формы рондо, таким образом, имеют место, хотя столь же косвенно, как и черты первой. В этой связи обращает на себя внимание, например отсутствие прямой гармонической подготовки как второй темы, так и репризы первой; и понятно, почему: романс написан в 1840 году, гармония «ушла вперед» по сравнению со временем венских классиков. Мажоро-минорный сдвиг был одним из излюбленных гармонических приемов Глинки; в данном случае к контрастам в зоне обеих композиционных граней не в последнюю очередь призывает исходный поэтический смысл, обыгрывающий идею разрыва и связи времен, времени и вневременного, а также его чуткое музыкальное воплощение. Так что апеллирование к малому — как первому, так и второму — рондо здесь нуждается в дополнительных аргументах. Думается, «спасительным» противопоставлением «формы как принципа» и «формы как данности» тут ограничиться не удастся. Периодичность десятитактов (что особенно заметно в среднем разделе), поддерживая строфичность, вносит свою формообразующую силу в своеобразное музыкально-композиционное решение гениального произведения.

Мы увидели, что в соседстве (а порой — известном антагонизме) двух систем классификации музыкальных форм вторая из них, будучи задействованной в процессе анализа, может быть столь же проблематичной, как и первая. Не помогает делу и, так сказать, «вредоносность» вокальной музыки для универсального статуса типовых схем, то есть известная мысль о том, что формообразование в вокальной музыке — это сплошь «отступление» от «нормативных общих законов музыкальной формы» [11, 454]. Для современной аналитической практики выход видится, по меньшей мере, в двух моментах.

Во-первых, важно укреплять имевшую место ранее и существующую до сих пор тенденцию соотносить особенности формообразования с жанровыми характеристиками анализируемой музыки. Этот самоочевидный принцип способен несколько умерить «всеобщность», отвлеченность выделяемых форм, а также умозрительность классификаций, располагающих модели либо от малого к большому (условно — от периода к циклу), либо от простого к сложному (от песни к сонате). Во-вторых, необходимо в большей мере и более внимательно привлекать живой исторический подход к формообразованию и систематике. Актуальные для того или иного периода композиционные типы сами собой сложатся в круг с определенными взаимосвязями и отношениями между ними.

Глинкинская юбилейная дата, которую мы отметили в 2024 году, очень своевременно нас к этому побуждает. Взглянуть на полвека музыки (первую половину XIX века) сквозь призму творчества Глинки, это значит увидеть его включенность в общеевропейские художественные процессы; причем эта включенность характеризуется не просто усвоением итальянских, французских, немецких влияний и претворением их на иной — русской — интонационной почве, но известной активностью нашего величайшего композитора, соучастием в изменении, обновлении формообразующего мышления, в данном случае в области вокальной музыки.

Вот высказывание Глинки об оперетте «Доктор в хлопотах» Феофила Матвеевича Толстого, писателя, композитора, музыкального критика: «Отложи-ка ты, любезный друг, твою оперетку в сторону, космополитическое это произведение, и продолжай писать романсы. Может и набредешь на новые какие-либо формы камерной нашей музыки, которая от немецких л и д е р о в отстала, а к коренной родной песне не пристала» [4, 433]. В этом высказывании имеются разные смысловые оттенки, в том числе ясно выражена установка на поиски новых форм.

К концу классической эпохи, то есть к 20-м годам XIX века, теоретически выделялись и описывались, главным образом, три вокальных формы, относящиеся преимущественно к арии. Поскольку романс еще в тридцатые годы мог мыслиться как одна из малых *арий*, то это деление не следует упускать из виду. Формы эти таковы: *da capo*, рондо и состоящая из двух частей, контрастных по темпу. Достаточно указать на «Руководство по композиции» Х. К. Коха (1782–1793). Это, конечно, важно, ибо находится в русле становления учения о музыкальной форме как относительно самостоятельной области теории композиции. Но не менее важны те художественные процессы, которые происходили в области вокального формообразования. Они многообразны. Оставим в стороне наиболее заметные из них: объединение в одной форме и даже взаимопроникновение речитативного и ариозного начал; продолжающееся внимание к рондо, умножение его вариантов; рост сонатности; повышение роли инструментального компонента; значимость ансамблей и хоров и пр. Обратимся к процессу, который, возможно, не представляется столь актуальным для данного исторического времени, а именно к тому, что происходило с арией *da capo* — формой, традиционно обладающей композиционной выверенностью и определенностью. У читателя, с начала статьи уже настроенного на другой вокальный жанр, может возникнуть вопрос: причем здесь ария, когда речь идет о романсе? Локальный, текущий ответ на него, впрочем, понятен: «Я помню чудное мгновенье» — такой романс, который в силу своей смысловой насыщенности и конструктивных особенностей приближается к арии. У Глинки к подобным романсам относится также, например, «Песнь Маргариты». Напомним, тем не менее, что предметом нашего внимания является формообразование не только в романсах, но в сольной вокальной музыке Глинки в целом.

Итак, ария *da capo*. Казалось бы, она давно прекратила свое актуальное существование, хотя эта вокальная форма, по словам А. Шорона из его «Нового руководства по вокальной и инструментальной музыке» (1838), и «была когда-то самой

употребительной» [13, 7]. Ее употребительность в свое время проистекала из той значимости, из тех художественных возможностей — в том числе, и формообразующих — которые она в себе заключала. Поэтому энергии, выделявшейся в процессе ее дальнейшего преобразования — сокращения, сжатия, принятия в себя иных формообразующих закономерностей, например, сонатных, наконец, распада как целостности — хватило на целый век, все это питало творчество разных композиторов, в том числе и Глинки. Вместе с итальянскими, немецкими, французскими авторами он участвовал в процессе обновления, *нового* оплотнения, опредмечивания сил, которые действовали некогда в арии *da capo*. И здесь мы можем вновь обратиться к нашему примеру — бесценному сокровищу русской вокальной лирики, романсу «Я помню чудное мгновенье». Не трудно в его композиции обнаружить отголоски так называемого *сжатого da capo*.

Термин — *compressed* — возник относительно недавно [16, 276–279], [15, 139], хотя данный вариант формы *da capo* появился еще в последней трети XVIII века, вписавшись в череду преобразований традиционной с середины предшествующего столетия формы, обычно именуемой *большим da capo*. Удивляет не столько наличие преобразований, что как раз естественно, сколько длительность памятования об исходной форме. Ее потенциал заключается, главным образом, в двух вещах, в двух формообразующих обстоятельствах, поддерживающих друг друга. Первое — это большая репризная трехчастность; второе — единство целого, достигаемое не только тематической повторностью и количеством частей, легко объединяемых, но также их функциональным соподчинением, прежде всего — несамостоятельностью среднего раздела. Эти свойства арии *da capo* фундаментальны для музыкального формообразования Нового времени; они создают мощное основание для различных преобразований. Сжатое *da capo* — одно из них. Приведем схему Л. В. Кириллиной [5, 157]:

Разделы	А		В	А	
Подразделы	а	б	с	а	б
Тональный план	Т	Д	х	Т	Т

Тремя моментами романс Глинки «Я помню чудное мгновенье» соответствует этой схеме: очевидной репризной трехчастностью, модулированием первой части, неустойчивостью средней. Первая часть А образует единство в большей мере, чем это свойственно последованию «тема — ход»: по материалу, фактуре, как уже говорилось выше. Главное же — по замкнутости этого А в себе: подраздел б в художественно-смысловом отношении никуда не ведет, он замыкает единство аб, пусть и не в изначальной тональности.

Чего однозначно нет в романсе и что наличествует в схеме, так это транспозиция б в репризе. В связи с данной транспозицией исследователи связывают сжатое *da capo* с сонатностью в ее различных проявлениях [16, 15]. Эта мысль стала весьма популярной. Не отвергая ее, Л. В. Кириллина, однако, указывает на отличия сжатого *da capo* от сонатной формы: очевидная трехчастность, в то время как классическая сонатная форма продолжает восприниматься как «двухколенная»; неразработанный характер раздела В; явная «гибридность» композиции в конкретных образцах, влекущая за собой неоднозначность теоретической трактовки формы [5, 157–158]. Эти свойства сжатого *da capo*, в отличие от пресловутой сонатности, в глинкинском шедевре себя проявляют. Отдаленные отголоски арии *da capo* можно расслышать также в арии Собинина: главным образом, в строении первой части, явно бинарной, что подтверждается в репризе, где с начала второго раздела вступает хор. Это обстоятельство вносит «гибридный» оттенок в форму, которую в целом, вероятно, с большим основанием можно соотнести со сложной трехчастной.

Романс в качестве камерного жанра, обнаруживая среди структурных особенностей своей формы черты арии *da saro*, нередко тяготеет не к большому ее варианту, а к малому — то есть однотемному, со средним неустойчивым разделом. Схема малой арии *da saro* такова:

r a r b r a l r
T T T неT T T T

Обычные в арии ритурнели (r) в романсе ограничиваются чаще всего двумя — начальным и конечным.

Среди сочинений Глинки в этой связи можно назвать ранний романс на стихи К. Н. Батюшкова «Память сердца» (Петербург, 1826). Он имеет точную репризу — и текста (первая строфа), и музыки (структура *abb1*), что, видимо, выявляет определенный авторский замысел. На средний раздел приходятся три строфы текста — образы, хранящиеся в памяти сердца. Из них первые две музыкально объединяются, завершаясь общей каденцией в главной тональности *G-dur*, а музыка последней из трех строф, повторяющая материал первой, останавливается на доминанте параллели (как и в романсе «Я помню чудное мгновенье»), после чего сразу начинается реприза в *G-dur*. И она, и две каденции в середине указывают на вокальный структурный прототип; так что современному аналитику нет необходимости «подгонять» форму под известную в теории схему — скажем, малого рондо — только потому, что она указана в общепринятом учении, ориентированном, к тому же на инструментализм. Тем более, Глинка в это время осваивал традиции вокального формообразования. В 1828 году он брал уроки композиции у итальянского теоретика Джакомо Цамбони. В «Записках» читаем: «он задавал мне текст итальянский и заставлял писать арии, речитативы и пр.» [4, 33].

В числе этих сочинений — ария «*Pur nel sonno*» — «Я в волшебном сновиденье» (*G-dur*). Любопытно, что в автографе партия голоса нотирована в сопрановом ключе. Текст неизвестного автора обычно публикуется в переводе П. И. Чайковского, выполненном к изданию 1878 года фирмой Юргенсона. Структура итальянского текста представляет собой двойную строфу с рифмами *aab ccb*. Первая часть музыкальной формы в своих двух разделах дважды повторяет начальное трехстишие и модулирует в доминантовую тональность *D-dur*. Реприза с тем же текстом оставляет для точного повторения только первый раздел; второй уже не стремится в доминанту, но возвращает главную тональность. Его интонационное обновление не мешает, тем не менее, увидеть в нем побочную партию. Средняя часть — на текст второго трехстишия — образует неустойчивое построение, по сути ход, что весьма характерно для подобного рода арии. Начинаясь с доминанты *h-moll*, он завершается половинной каденцией на доминанте главной тональности. Ритурнели по особому встроены в целое. В форме сочинения явственны отголоски формы сжатого *da saro*.

Ее приметы находим и в одном из пленительных оперных соло — Каватине Гориславы из «Руслана и Людмилы» (*a-moll*). Нежная и вместе с тем страстная лирика сочетается с мастерской проработкой фактуры (вплоть до дважды звучащего бесконечного канона в партии оркестра — цифра [11]). Что же касается формы, то однозначно определить ее затруднительно. Развернутая трехчастность с двумя интонационными идеями в крайних частях (но не образующих песенную, по Марксу, двухчастную форму, равно как и сонатную экспозицию) и каденцией в среднем неустойчивом разделе в параллельном *C-dur* говорят, скорее, об арии *da saro*. К вокальному оперному рондо восходит большая кода (цифра [10]), а также начало средней части наподобие хода — с тоники. Но и только: реприза (цифра [9]), мало того, что гармонически не подготовлена, держится поначалу на доминантовом органном пункте.

«Гибридных», промежуточных структурных образований как в романсах, так и в ариях, глинкинская сольная вокальная музыка содержит немало. Как уже говорилось, это — примета времени. Хотелось бы назвать те сочинения, в которых черты малого двухтемного рондо проявляют себя более или менее отчетливо. Было бы заманчивым (потому что привычно) форму иных вокальных произведений безоговорочно отнести к рондо, но композитор только трем предпослал такое наименование. Первым упомянем заключительную быструю часть из арии Ратмира «И жар, и зной». В письме к либреттисту Глинка обозначает свои требования к тексту всей арии, который, как и практически во всех номерах оперы, писался после готовой музыки:

«а) Andante — лениво беспечное — пятистопный ямб в восемь стихов и два для окончания.

б) Речитатив, выражающий необыкновенную тревогу чувств.

в) Vivace или Allegro в форме Р О Н Д О. Стихи весьма краткие, дактические, но перемешанные с другими; содержание Volupte» [4, 61].

Слово «рондо» мы не встретим в партитуре оперы; там стоит *Tempo di Valse*. «Руслан» создавался с 1837 по 1842 год. Именно в это время появлялись тома «Учения о композиции А. Б. Маркса» (1837, 1838, 1845, 1847). Нет сведений о знакомстве Глинки с классификацией Маркса. Однако на удивление, композиция вальса из арии Ратмира соответствует классической схеме второй формы рондо, исключая некоторые структурные детали и последовательные мажоро-минорные тональные процессы¹. Главная тема (*Es-dur*, 8+8+13) звучит после инструментального вступления на ее материале (4+6). Уводящий ход производит модуляцию в тональность VI низкой ступени, записанную как *H-dur*. Побочная тема, образующая период (16 тактов), сменяется возвратным ходом к доминанте основной тональности *Es-dur*. Главная тема при возвращении изменений не претерпевает. В конце довольно внушительной коды со структурой *aab* оркестр озвучивает основную мелодическую идею.

Схема двухтемного малого рондо, в том числе и до того, как подобным образом именоваться (названия встречались разные, но чаще всего — каватина и ариетта) была распространена в вокальной музыке (как камерной, так и оперной) в первой половине XIX века, да и во второй тоже. В творчестве итальянских современников Глинки — Беллини и Доницетти — нередко можно встретить подобные композиции, в которых, впрочем, заметна оглядка на малую арию *da capo*. В музыке Глинки *Valse* из арии Ратмира, пожалуй, единственный «строгий» пример формы, соответствующий схеме второго рондо по Марксу. «Отступления» от нее, обусловленные живой композиторской практикой с ее текущими установлениями и уже апробированными формами — разнообразны. Среди примеров: «Я здесь, Инезилья» (1834), канцонетта «К цитре» (1828), романс «К Молли» из цикла «Прощанье с Петербургом» (1839), романс «Финский залив» (1850), раздел из фантазии «Стой, мой верный, бурный конь» (1840), «Адель» (1849), «Песнь Маргариты» (1848).

Из оперных рондо такого типа можно указать на Романс Ратмира из четвертого действия (№ 24) глинкинского «Руслана», *Des-dur*, *Larghetto*. Если «Песнь Маргариты», причисляющая в учебниках к сложной трехчастной форме, это — жанр арии в романсе, то здесь — наоборот: романс в оперной подаче, что привносит в камерный вокальный стиль не только вокальные сложности оперного уровня, но и композиционные особенности. Двухтемная форма выстроена структурно определенно, но с размахом. Уже в оркестровом вступлении являют себя стилистические атрибуты «петербургского Востока» — тонический органнй пункт, ритмическая остиантность, секундовые опевания-мелизмы, которые затем встроятся в вокальную мелодическую линию. Первая

¹ В учебнике «Анализ вокальных произведений» данная форма (как и в другом соло Ратмира — Романсе «Она мне жизнь, она мне радость!») относится к сложной трехчастной с эпизодом [1, 181–182]. То же мнение выражает В. Н. Холопова [16, 27].

тема изложена наподобие сложного периода с разными каденциями (D, T); текст повторяется. Следующий далее оркестровый ритурнель под конец начинает выполнять функцию уводящего хода, так как производит мгновенную модуляцию в A-dur, то есть в тональность шестой низкой ступени. Вторая тема кадансирует в тональности своей доминанты, в E-dur (мажоро-минорные краски, которые так любил Глинка, продолжают использоваться: по отношению к главной это тональность третьей низкой ступени). Возвратный ход (цифра 7) подводит к главной теме в основном тоне (цифра 8). Реприза без изменений.

Приведенные примеры свидетельствуют о вариативности формы малого рондо в условиях вокальной музыки с ее разнообразными жанровыми решениями. Эти последние оказываются порой чрезвычайно органичными для содержательного наполнения рондовой двухтемности. Романс или оперная ария позволяют конкретизировать тематический контраст путем соотнесения с текстом и сюжетно-сценической ситуацией. Соответственно и в теоретической интерпретации формы как «второго рондо», по Марксу, не может иметь место ни догматизация схемы, ни ее исключительная единичность в каждом конкретном случае. Авторское именование рондо Антонины тоже должно быть принято во внимание. Третий пример безусловного рондо у Глинки — это, конечно, знаменитое соло Фарлафа, но уже не второй формы, а, скорее, третьей.

По отношению к вокальной музыке самым проблематичным является рассмотрение так называемого «четного рондо» в ряду форм рондо. С момента отделения первой части арии da capo от целого и существования ее на самостоятельных началах данная структура из двух разделов именовалась в вокальной области чаще всего ариеттой. В XIX веке схема этой формы называлась бинарной [13, 8]. В наши дни термин был поддержан рядом отечественных и зарубежных исследователей [5, 158], [3, 108–109], [14, 111]. Выделяются две схемы со следующими вариантами тонального плана: T — D, T — T и T — D, D — T. Любимой теоретической мыслью в этой связи является проявление сонатных закономерностей за счет транспозиции материала первой части из побочной тональности в главную в рамках второй части. Соответственно речь идет либо о сонатной форме без разработки, либо о барочной двухчастной сонатной форме. Если по отношению к венско-классическому стилю усмотрение сонатного вектора подобного рода можно признать органичным и убедительным, то в связи с более поздним временем и, тем более, камерными вокальными жанрами, это оказывается весьма неоднозначным. Умозрительность в систематизациях форм, ориентирование на инструментальную музыку порой затрудняют адекватный анализ музыки вокальной.

У Глинки находим ряд бинарных форм различного свойства, в том числе и с наличием «сонатной» транспозиции. Среди сочинений на итальянские тексты, созданных во время обучения у Цамбони (1828), сходными с «сонатой без разработки» можно назвать следующие: «Тоска мне больно сердце жмет» (Mi sento il cor trafiggere); «Смертный час настал нежданный» (Ho perduto il mio tesoro); «Скоро узы Гименея» (Tu sei figlia); «Куда ни взгляну» (Dovunque il guardo giro). Сочинение «Как в вольных просторах» (Piangendo ancora rinascere suole, G-dur) являет бинарную форму с вокальным варьированием материала во второй части, каденционным планом: T — D, T — T и сонатной рифмой. Похожую форму видим в написанном в том же 1828 году на русскоязычный текст С. Г. Голицына романсе «Разочарование».

Ариетта «Если вдруг среди радостей» (Mio ben ricordati), которая также была сочинена в 1828 году в Петербурге, издана сначала в изложении для двух голосов (1829), и лишь в 1955 году в полном собрании песен и романсов Глинки появляется вариант для одного голоса. Этой ариетты касается в своей статье Н. В. Пилипенко; здесь дается сравнительный анализ сочинения Глинки и канцоны Шуберта (D 688, 1820) на тот же текст, принадлежащий Метастазиио [8].

Примеры форм, к которым приложил свое мастерство М. И. Глинка, можно умножать, в том числе и в сравнении с аналогичными композиционными решениями современников. Контекст эпохи только украсит и углубит исследование. Изучение *реальной* жизни формы в сольной вокальной музыке — необходимость. Это относится и к первой половине XIX столетия, каким бы известным данный материал ни казался. Еще недостаточно охвачены научным вниманием разнообразные процессы, здесь происходящие — памятование о прошлом, преобразование сложившихся композиционных структур, их «гибридные» сочетания и пр. Подобная направленность уберезет от излишнего доверия тем или иным общим и даже «универсальным» классификациям.

Г. А. Ларош, ушедший в год столетия М. И. Глинки (1904), немного не дожил до полного исполнения своей любимой оперы «Руслан и Людмила», обогатившей, по его словам, «музыкальную технику первоклассными образцами форм <...>», неразрывно слитых с «художественным исполнением, талантом, изобретением» [6, 31, 8].

Литература

1. Анализ вокальных произведений. Учебное пособие. Ред. Коловский О. П. Л., 1988. 352 с.
2. Асафьев Б. В. Глинка. М., 1947. 307 с.
3. Бубеева С. Б. Арии в опере К. Диттерса фон Диттерсдорфа «Доктор и аптекарь»: зингшпиль vs опера буффа. Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко и др. / Рос. Акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Том I. С. 105–122.
4. Глинка М. И. Литературные произведения и переписка. Т. 1. М., 1973. 482 с.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века. Часть III. Поэтика и стилистика. М., 2007. 374 с.
6. Ларош Г. А. Избранные статьи. Выпуск 1. М. И. Глинка. Л., 1974. 231 с.
7. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Учебное пособие. 2-е изд. доп. и перераб. М., 1979. 534 с.
8. Пилипенко Н. В. «Mio ben ricordati» Ф. Шуберта и М. И. Глинки: к проблеме «свое-чужое» // Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2022, № 4. С. 33–44.
9. Протопопов Вл. В. «Иван Сусанин» Глинки. Музыкально-теоретическое исследование. М., 1961. 420 с.
10. Тюлин Ю. Н. и др. Музыкальная форма. Общая редакция проф. Ю. Н. Тюлина. М., 1965. 395 с.
11. Холопов Ю. Н. Вокальные формы в музыке Чайковского // Холопов Ю. Н. Музыкальные формы классической традиции. Статьи и материалы. М., 2012. 563 с.
12. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб, 1999. 490 с.
13. Цыбко Е. Н. Ария: от барокко к классицизму. Автореферат дис. канд. М., 2005.
14. Hunt G. G. Review of Formal Functions in Perspective // Integral, 2017. Vol. 31. P.97–126.
15. Hunter M. The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. New York: Princeton University Press, 1999.
16. Ratner L. G. Classic Music: expression, form, and style. New York: Schirmer, 1980.
17. Sutcliffe W. D., Tilmouth M. Binary form // The New Grove Dictionary of Music and Musicians [Electronic source]. 2nd edition. London: Oxford University Press, 2001. URL: <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03093> (accessed: 12.08.2025).

References

1. Kolovskii, Oleg Petrovich, ed. 1988. *Analiz vokal'nykh proizvedenii* [Analysis of Vocal Works], textbook for students of higher musical educational institutions. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
2. Asaf'ev, Boris Vladimirovich. 1947. *Glinka*. Moscow: Muzyka. (In Russian).
3. Bubeeva, Svetlana Borisovna. 2023. "Arii v opere K. Ditters fon Dittersdorfa 'Doktor i aptekar': zing-shpil vs opera buffa." In *Opera v muzykal'nom teatre: istoriya i sovremennost'*, Materials of the Fifth International Scientific Conference, November 22–26, 2021, edited by Igor Petrovich Susidko et al., vol. I, 105–122. Moscow: RAM im. Gnesinykh. (In Russian).
4. Glinka, Mikhail Ivanovich. 1973. *Literaturnye proizvedeniya i perepiska*, vol. 1. Moscow: Muzyka. (In Russian).
5. Kirillina, Liudmila Vladimirovna. 2007. *Klassicheskii stil' v muzyke XVIII–nachala XIX veka. Chast' III. Poetika i stilistika*. Moscow: Muzyka. (In Russian).
6. Larosh, Grigorii Aleksandrovich. 1974. *Izbrannye stat'i. Vypusk 1. M. I. Glinka*. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
7. Mazel', Leonid. 1979. *Stroenie muzykal'nykh proizvedenii* [The Structure of Musical Works], textbook for students of higher musical educational institutions, 2nd ed. Moscow: Muzyka. (In Russian).
8. Pilipenko, Natalia Vladimirovna. 2022. "Mio ben ricordati' F. Shuberta i M. I. Glinki: k probleme 'svoe-chuzhoe'." *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh*, no. 4: 33–44. (In Russian).
9. Protopopov, Vladimir Vladimirovich. 1961. *'Ivan Susanin' Glinki. Muzykal'no-teoreticheskoe issledovanie*. Moscow: Muzyka. (In Russian).
10. Tyulin, Yuri Nikolaevich, et al. 1965. *Muzykal'naya forma*, edited by Yuri Nikolaevich Tyulin. Moscow: Muzyka. (In Russian).
11. Kholopov, Yuri Nikolaevich. 2012. "Vokal'nye formy v muzyke Chaikovskogo." In *Muzykal'nye formy klassicheskoi traditsii. Stat'i i materialy*, 563 s. Moscow: Muzyka. (In Russian).
12. Kholopova, Valentina Nikolaevna. 1999. *Formy muzykal'nykh proizvedenii. Uchebnoe posobie*. St. Petersburg: Muzyka. (In Russian).
13. Tsybko, Elena Nikolaevna. 2005. *Aria: ot barokko k klassitsizmu*, Avtoreferat dissertatsii kand. Moscow: Muzyka. (In Russian).
14. Hunt, Graham G. 2017. "Review of Formal Functions in Perspective." *Integral*, vol. 31: 97–126.
15. Hunter, Mary. 1999. *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna*. New York: Princeton University Press.
16. Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer.
17. Sutcliffe, William D., and Martin Tilmouth. 2001. "Binary Form." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition [Electronic source]. London: Oxford University Press. <http://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03093> (accessed August 12, 2025).