

V

Музыкальные
формы и жанры



В. ВАСИНА - ГРОССМАН

**ВОКАЛЬНЫЕ
ФОРМЫ**

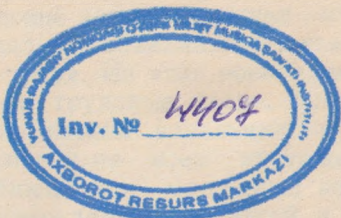
5
B-19

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ

В. ВАСИНА-ГРОССМАН

ВОКАЛЬНЫЕ
ФОРМЫ

Издание второе



ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Москва 1963

Гаш. Гос. музучилище
им. Хамзы

ИНВ. № ~~13224~~

ЧТО ТАКОЕ ВОКАЛЬНАЯ МУЗЫКА. ПЕНИЕ И РАЗГОВОРНАЯ РЕЧЬ

Вокальная музыка — музыка для голоса — самый древний вид музыкального искусства, «ровесница» человеческой речи. На заре существования человеческого общества, тогда же, когда человек научился применять звуковую речь как средство для общения с другими людьми, появились и первые, простейшие формы вокальной музыки, тесно связанные с условиями жизни первобытных племен. Это были пастушеские зовы, охотничьи или военные кличи, восклицания, объединявшие усилия людей в совместном труде. Из этих восклицаний возникли впоследствии трудовые песни. Уже тогда музыка — и притом именно вокальная музыка — сопровождала человека на всем протяжении его жизни. Матери убаюкивали младенцев колыбельными, песня сопровождала игры детей и молодежи, труд и развлечения взрослых, и, наконец, люди оплакивали утрату своих близких тоже в песнях-притчаниях.

С тех давних пор человечество прошло долгий многовековой путь. Изменилось, развилось и услож-

нилось и музыкальное искусство, обогатившись новыми средствами выражения. Но наряду с этим многие формы вокальной музыки древнейшего происхождения продолжают жить, сохраняясь в быту и в искусстве различных народов нашего времени и при этом не как пережиток, а как естественное выражение человеческих чувств. К таким «бессмертным» формам вокальной музыки относится, например, колыбельная песня, да и многие другие жанры народно-песенного искусства, уходящего своими корнями в далекое прошлое.

Начиная от самых простых примитивных форм народно-песенного искусства и кончая большими сложными произведениями современности, вокальная музыка неразрывно связана с речью, со словом. Это и понятно, ведь речь и пение во многих отношениях близки между собой. Чем живее, выразительнее речь человека, тем она напевнее, тем яснее мы ощущаем в ней подъемы и понижения голоса, иногда столь яркие, что ухо ясно улавливает своеобразную «мелодию» речи, хотя звуки этой мелодии не имеют фиксированной высоты и не могут быть поэтому точно записаны на нотном стане. И чем менее выразительна речь (например, скучное выступление оратора «по бумажке»), тем она монотоннее, тем однообразнее ее интонации, тем меньше в ней музыки.

Как речь, так и пение воспроизводятся голосовым аппаратом человека и воспринимаются человеческим слухом. Но между ними есть и существенная разница. Для произнесения и понимания слов важно не столько различие звуков по высоте, сколько их «окраска», то есть различие, получаемое благодаря изменению положения губ, зубов, языка, в результате чего мы и слышим гласные и согласные звуки. А это и дает нам возможность

различать слова и понимать смысл речи даже тогда, когда интонации говорящего бедны и монотонны¹. Для пения же важнее всего различие звуков именно по высоте (что достигается изменением напряжения голосовых связок). Даже если человек поет без слов, этого нам достаточно, чтобы наслаждаться красотой мелодии, например в «Вокализе» Рахманинова или в Концерте для голоса с оркестром Глиэра.

Но в пении со словами — а такова, за редкими исключениями, вся вокальная музыка — речь и музыка вступают в более сложные и тесные взаимоотношения.

Во всех подлинно художественных вокальных произведениях музыка усиливает выразительность речи. Иногда мелодия музыкальной фразы рождается из интонаций словесной речи; композитор как бы «пишет с природы», подслушивая характерные речевые интонации и перенося их на нотный стан. И вот восклицательные, вопросительные и утвердительные интонации становятся музыкальными интонациями. Но их речевая природа продолжает ясно ощущаться. Такую мелодию мы называем декламационной, речитативной, или просто речитативом (от латинского *reci-*

¹ В некоторых языках, например в китайском, подъемы и понижения голоса имеют не только выразительное, но и смысловое значение. Да и в русском языке одна и та же фраза, произнесенная с разной интонацией, меняет свой смысл. Так, например, фраза, произнесенная с утвердительной интонацией: «Ты будешь учить урок» — может быть закончена так: «а я пойду гулять». Если ту же фразу произнести с вопросительной интонацией, она подскажет совсем иное продолжение: «Ты будешь учить урок? Или отложишь до завтра?» И наконец, та же фраза может звучать приказанием: «Ты будешь учить урок! И никаких возражений!»

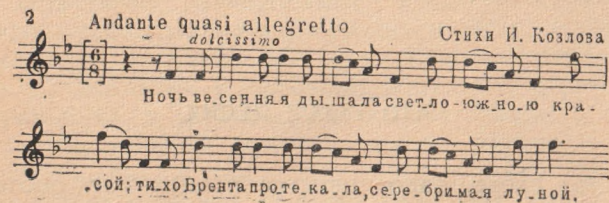
tare — читать вслух, декламировать). Замечательные образцы речитатива мы находим в русской опере и романсе, особенно в произведениях Даргомыжского и Мусоргского. Так, в известной драматической песне Даргомыжского «Старый капрал» на слова В. Курочкина (из Беранже) выразительно и правдиво переданы суровые, мужественные интонации речи старого солдата перед казнью:



Еще яснее чувствуется интонационно-речевая основа в оперных речитативах. Так, например, многие речитативы Бориса в музыкальной драме Мусоргского «Борис Годунов» — это в полном смысле слова взволнованная речь, ставшая музыкой.

Но далеко не во всех вокальных произведениях так ясно ощутимы речевые интонации. Когда речь становится пением, в ней появляются новые качества, свойственные именно музыкальному искусству. Если в речи подъемы и понижения распределены неравномерно, в соответствии со смыслом фразы, то музыка стремится эти подъемы и понижения подчинить определенному порядку, уравновесить, внести в них свойственные музыке повторность, ритмическую размеренность. Вот почему композиторы гораздо чаще обращаются к стихам, чем к прозе, так как повторность созвучий, ритмическая размеренность присущи уже самой поэтической речи. В мелодиях песенного типа мы ясно

ощущаем размеренность и в ритме, и в мелодическом движении. Один из возможных примеров — мелодия романса Глинки «Венецианская ночь» с ее равномерным колыханием и настойчивым повторением одной самой характерной для этого произведения «переливающейся» интонации. Такой тип мелодии как нельзя лучше соответствует образам стихотворения — картине южной ночи и спокойно катящей свои волны реки:



Конечно, все мелодии вокальных произведений нельзя четко разграничить на строго «декламационные» и «песенные». Часто мелодия в пределах одного и того же произведения меняет свой облик: в песенной мелодии композитор подчеркивает наиболее значительные слова декламационными оборотами, или, наоборот, мелодия, начинаясь речитативными фразами, приобретает постепенно широту и напевность. Но два принципа — декламационный и песенный — составляют самую сущность вокальной мелодики; на их взаимодействии основаны все ее формы, начиная от самых простых песен, исполняемых голосом без сопровождения, кончая самыми сложными вокальными произведениями.

Эти два принципа различимы и в народном пении. Не случайно в народной речи существуют два

противоположных по смыслу выражения: «певкóм» и «говоркóм». «Певком» поются протяжные, или «голосовые» (как говорят в народе), песни, «говорком» — различные шуточные сказы, так называемые «скоморошины», и прибаутки, в которых интерес слушателя сосредоточивается именно на словах. В речитативной манере народные певцы пели былины, или «стáрины», о подвигах богатырей, отсюда и народное выражение: «с к а з ы в а т ь старину» (а не петь).

ЧТО ТАКОЕ ПЕСНЯ

Это слово, такое простое и знакомое, обозначает очень широкое понятие. Песнями мы называем весьма различные музыкальные произведения: и сложенные народом («народная песня»), и сочиненные композитором («массовая песня», «лирическая песня», «эстрадная песня»); подчас композитор называет песней отдельный номер в опере («Песня индийского гостя» в опере Римского-Корсакова «Садко»). А иногда название «песня» дается инструментальному произведению напевного склада («Песни без слов» Мендельсона, написанные для фортепиано).

Что же роднит между собою столь разные произведения и что дает возможность называть их одинаково? Прежде всего то, что все они (кроме «Песен без слов», являющихся подражанием пению) непосредственно предназначены для исполнения человеческими голосами, для пения. Но не только это.

Песня — это певучая мелодия, законченная и

самостоятельная. Песенная мелодия подчас не теряет своей выразительности и яркости в исполнении без слов и без инструментального сопровождения.

Образцом для композиторов в этом отношении служат народные песни, складывавшиеся в продолжение многих лет, а иногда и столетий и сохранившие отпечаток мудрости и живого творческого духа многих поколений.

Бесконечно разнообразны русские народные песни, среди которых мы находим и песни, отразившие весь годовой круг крестьянских работ, и песни, связанные с древними обрядами, играми и хороводами, и исторические, запечатлевшие в себе реальные события прошлого нашего народа, и лирические, выражающие всю глубину и красоту человеческих чувств. О русских народных песнях написано немало книг, где внимательный читатель найдет много интересного¹. Здесь же мы скажем лишь о некоторых важных особенностях русской народной песни, которые были восприняты от нее вокальной музыкой, созданной композиторами.

В некоторых отношениях народная песня и по сей день является непревзойденным образцом высокого искусства. Ей присуща способность в очень краткой, лаконичной форме выражать глубочайшее содержание, обобщать в художественной форме истинные, коренные черты характера народа.

¹ Назовем очерк Б. Асафьева «О русской песенности» («Избранные труды», т. IV. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 75—83); популярный труд Н. Колпаковой «Книга о русском фольклоре». Учпедгиз, Л., 1948; книги: Н. Бачинская, Т. Попова. Русское народное музыкальное творчество (хрестоматия). Музгиз, М., 1958; Н. Котикова и Б. Добровольский. Песня — душа народа. «Советский композитор», Л., 1959.

Белинский, говоря о песнях русского народа, подчеркивал, что грусть, часто выражаемая в них, есть «грусть души крепкой, мощной, несокрушимой». В русском народно-песенном искусстве можно найти ряд примеров, убедительно подкрепляющих эту его мысль и прежде всего — неповторимую в своей суровой, скорбной и мужественной красоте песню «Про татарский полон».

А в напеве плясовой песни, положенной Глинкой в основу его «Камаринской», нашла выражение русская удаль и русское широкое, привольное веселье.

Виднейший советский музыковед академик Б. В. Асафьев особо выделял среди всех форм русского народного музыкального творчества протяжную песню, считая ее «одним из высших этапов мировой мелодической культуры». Он ценил в ней внутреннюю силу и упругость мелодии, значительность, осознанность, «весомость» каждого звука и не без оснований связывал эти качества с национальным характером русского народа, с условиями, в которых он создавал песню: в постоянном нелегком соперничестве с суровой природой, в трудной жизненной борьбе с угнетателями. Вспомним многие русские протяжные песни: «Уж ты, поле мое», «Горы вы мои» и другие.

А наряду с этим русский народ создал множество веселых, остроумных, задорных песен — начиная от старинных прибауток — «скоморошин» и кончая бойкими плясовыми и частушками.

Протяжная песня с ее суровым величием и озорная частушка — это как бы два «полюса», между которыми располагается огромное разнообразие русских народных песен. В народно-песенном искусстве постепенно формировались качества, характерные для всей русской музыки, и прежде всего —

широта мелодий, как будто наполненных здоровым, свежим дыханием. Именно мелодическое богатство особенно привлекает слушателя в произведениях Глинки, Чайковского, Рахманинова и многих других русских композиторов, музыка которых всегда насыщена песенностью — в широком смысле слова.

Народная песня является источником национального своеобразия не только в русской музыке, но и в музыке других народов и стран. Об этом хорошо сказал однажды Рахманинов: «...между музыкой многих величайших европейских мастеров и народной музыкой их родных стран существует тесная и близкая связь. Не то чтобы композиторы эти брали народные темы и пересаживали их в свои сочинения (хотя и это нередко случается во многих произведениях); но они так проникались духом мелодий, свойственных их родному народу, что все их сочинения получали облик, столь же отличный и характерный для данной народности, как вкус национального вина или фруктов»¹.

Для музыканта, для композитора народная песня особенно привлекательна мелодическим богатством и разнообразием. Но народ создавал эти мелодии вместе со словами и не отделял слов от напева.

Переходя от одного певца к другому, песня могла видоизменяться, варьироваться, и все же единство, слитность слов и напева при этом сохранялись.

В огромном большинстве народных песен, даже в тех, где мелодия весьма широко развита, текст

¹ С. Рахманинов. О русском народном музыкальном творчестве. «Советская музыка», сб. 4. Музгиз, 1945, стр. 53.

значительно протяженнее напева и не укладывается в его рамки. Певец повторяет мелодию с разными словами; так возникает самая распространенная в вокальной музыке строфическая, или куплетная, форма. Песня делится на небольшие части, различные по своему словесному содержанию, но одинаковые (или очень сходные) по напеву. Эти части называются строфами, или куплетами¹.

В строфической, или куплетной, песне не может быть детальной, последовательной связи слов и напева. Напев все время повторяется, и если он будет очень точно и конкретно передавать образы и все интонационные особенности первой строфы, то он может совсем не подойти ко второй и последующим строфам. В строфической песне напев отражает общее содержание текста, а не отдельные частности, и поэтому одинаково хорошо согласуется с различными строфами. Но создать такой напев — нелегкая задача. В народной песне эта общенность достигнута искусством многих поколений певцов, постепенно шлифовавших песню, отбрасывавших все лишнее и случайное.

¹ Строфа — термин, заимствованный из древнегреческого искусства; так называлась часть песни, исполнявшейся во время торжественного шествия хора в греческой трагедии. Точное значение этого слова («поворот») связано, очевидно, с определенным движением хора во время пения.

Термин «куплет» более позднего происхождения. Он ведет свое название от средневековых французских рыцарских песен, текст которых состоял из отдельных частей, сходных по ритмическому строению и объединенных рифмами. Эти части — куплеты пелись на повторяющийся напев, как и в современной куплетной песне.

В наши дни применяются оба эти термина. Говоря о русской народной песне, не имеющей рифмы, лучше называть ее разделы строфами, так как понятие куплета связано с рифмованным текстом.

Примером может служить одна из лучших народных песен — «Подуй, подуй, непогодушка» (ее обработка есть в сборнике Балакирева). Мы ясно ощущаем здесь единство слова и напева, слышим, как грустная лирическая мелодия возникает из начального возгласа-обращения, но в дальнейшем развивается свободно и самостоятельно, передавая и суровость непогожего дня, и горе молодца, потерявшего любимую девушку:



Песню «Подуй, подуй, непогодушка» Балакирев записал в один голос. Но в народном обиходе очень распространено многоголосное пение, в котором к напеву присоединяются подголоски — варианты, естественно вырастающие из основной мелодии, как ветви растения — из его ствола. Заметим при этом, что как бы ни были узорчаты и «цветисты» подголоски, это не мешает ясному и отчетливому произнесению слов. В слаженном, хорошо спевшемся хоре певцы свободно и мастерски импровизируют подголоски, и старая песня каждый раз возникает в новом, неповторимом облике.

Вот пример широкопопулярной в наши дни песни «Ой, да ты, калинушка» (часто исполняемой Краснознаменным ансамблем Советской Армии):

4 Не очень медленно Зап. А. Листопадова

Ой, да ты, ка-ли-нушка, ты ма-ли-нушка -
Ой, да ты не стой, не стой на го-ре кру-той,
ой, да ты не стой, не стой на го-ре кру-той,
ой, да не спу-скай ли-ста во си-не мо-ре.

Часто песенная строфа отчетливо делится на две части, причем первую (запев) поет один певец или группа певцов, а вторую (припев) подхватывает весь хор. Слова припева обычно повторяются на протяжении всей песни. Приведем излюбленные припевы старинных русских песен: «Ой калина, ой малина», «Люшеньки-люли» и другие.

Так складывается строфическая, или куплетная, форма с припевом, часто встречающаяся в народных хороводных и плясовых песнях. Запев и припев ясно различимы и в самой мелодии, они обычно отличаются по своему ритму. Так, например, обстоит дело в хороводной песне «На горе-то калина»:

5 Умеренно

На го-ре-то ка-ли-на, под го-
ро-ю ма-ли-на. Ну что ж, ко-му де-ло
ка-ли-на! Ну, ко-му ка-ко-е де-ло, ма-ли-на!

На этом простом примере ясно видно, какое значение имеет в песне припев. Он как бы «досказывает» запев, утверждает его мысль. Вот почему в припевах многих песен повторяются отдельные слова запева, как это происходит и в песне «На горе-то калина».

И в мелодии припева нередко слышны интонации запева. Повторяясь в измененном, большей частью сокращенном виде, они тоже «утверждаются», закрепляются в припеве и способствуют завершенности всего куплета в целом. Это можно ясно показать на примере популярной песни Е. Родыгина «Уральская рябинушка», очень близкой по своему складу к народной песне. Припев в ней как бы «досказывает» мелодию запева; последняя фраза припева в точности повторяет четвертую фразу запева. Этим и создается цельность всей песни:

6 Не спеша. Певуче

Ве-чер ти-хой пес-не-ю над ре-кой ply-вет.



Не всегда массовые и народные песни имеют припев, то есть повторяющиеся во всех куплетах слова и соответствующую им мелодию. Утверждение, завершение основной мелодической мысли может происходить и иначе: путем повторения конца или второй половины куплета. Этот прием часто встречается в городских народных и массовых песнях, например в известной песне В. Соловьева-Седого «Подмосковные вечера». Вторая часть каждого куплета поется два раза и этим создается впечатление большой законченности:

7 Не спеша, задумчиво

Не олышны-ва са-ду да-же шо-ро-хи, все-здесь за-мер-

-ло до ут-ра. Ес-ли б зна-ли вы, как мне

до-ро-ги под-москов-ны-е ве-че-ра.

Ес-ли б зна-ли вы, как мне до-ро-ги под-мос-

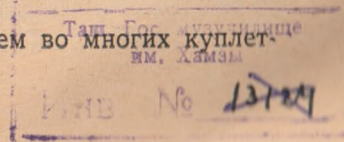
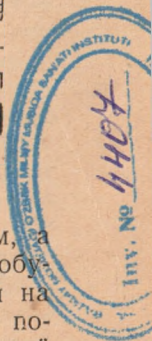
ков-ны-е ве-че-ра.

Для повторения | Для окончания

Но оно обусловлено не только повторением, а и соотношением частей куплета. Если мы попробуем спеть первую часть куплета и остановиться на словах: «все здесь замерло до утра», — мы ясно почувствуем, что эта часть не является законченной музыкальной мыслью, наш слух будет ждать продолжения. Не дает впечатления законченности и вторая часть, взятая отдельно. Законченность возникает лишь при объединении первой и второй частей. Повторение же конца куплета здесь в известной мере выполняет ту же роль, что и припев.

Законченная музыкальная мысль называется периодом, а части периода — предложениями. В данном случае, в песне «Подмосковные вечера», период состоит из двух предложений, причем второе поется дважды.

Такое строение мы встречаем во многих куплет-



ных песнях. Иногда вторая часть повторяется не буквально, а видоизмененно, варьированно.

Но многие массовые песни имеют более сложную форму. И запев, и припев излагаются более развернуто, причем каждый из них может являться законченной музыкальной мыслью — периодом. В таких случаях припев уже не вырастает из запева как его непосредственное продолжение, а противопоставляется ему. В «Дорожной» песне Соловьева-Седого мы слышим именно противопоставление запева и припева, что становится особенно ясным, если сравнить отрывистые интонации начала запева и певучие — начала припева. Именно этот контраст начального ритмического «толчка» определяет собой облик запева и припева:

ε Подвижно

Что нам ветры, что нам вьюги и бураны, к цели
 светлой мы стремимся неустанно. Где дороги пробегут,
 наше мужество и труд люди добрым словом помя-
 нут. За-ря вста-ет, до-ро-га вдаль зо-
 вет. Кру-гом зем-ля цветет, свер-кают ре-
 ки. А серд-це ждет, нугде же ты мо-

- я не_об_ходи_мая лю_бовь на_ве_ки? Бе-
 - гут, мелька_ют вер_сты. Нугде же тот пере-
 - кре_сток, где жд_ет ме_ня, где жд_ет ме_ня мо-
 - я не_об_ходи_мая лю_бовь на_ве_ки?

В некоторых песнях контрастность запева и припева достигается их ладовым противопоставлением.

Так, в «Гимне демократической молодежи» А. Новикова суровый, мужественный запев написан в миноре, а более «открытый», устремленный вперед припев — в мажоре.

Разнообразие формы в массовой песне может быть достигнуто и перестановкой запева и припева. В «Песне о Родине» И. Дунаевского, получившей в наши дни всемирную известность, припев («Широка страна моя родная») предваряет собой запев («От Москвы до самых до окраин»). Такая форма называется песенной формой с предваряющим припевом.

Большинство народных песен поется обычно певцом или хором без сопровождения. Но некоторые песни пишутся композиторами в расчете на совместное звучание голосов и инструментов. Инструментальное сопровождение создает как бы опору для голосов и фон, на котором они выделяются еще более рельефно и красиво. Сопровождение в песне может быть поручено роялю, баяну, оркестру (симфоническому или народных инстру-

ментов). А в некоторых песнях сопровождение не только служит фоном для голоса, но и является само по себе очень выразительным и образным. В названной выше «Дорожной» песне Соловьева-Седого подвижное сопровождение помогает передать веселое оживление дороги, зовущей вперед юных путешественников.

Выше говорилось о народных песнях, о массовых песнях советских композиторов. Но песня может входить как составная часть в оперу или какое-либо другое крупное музыкальное произведение — кантату, ораторию.

Песня живет в народе, сопровождает человека в самых разных обстоятельствах. Вот почему, правдиво передавая в опере жизнь и быт народа, композиторы вводят туда песню, как бы перенося в свое произведение то, что непосредственно услышано в самой действительности. Именно поэтому мы часто встречаем в русской классической опере либо подлинную народную песню, либо песню, сочиненную в народном духе. В «Хованщине» Мусоргского раскольница Марфа поет грустную народную песню «Исходила младешенька», высказывая в ней всю свою тоску и обиду на покинувшего ее Андрея Хованского. Мусоргский ничего не изменил в этой народной мелодии, он только прибавил к ней выразительное оркестровое сопровождение.

Римский-Корсаков в своей опере «Царская невеста» вложил в уста одной из героинь — Любаши — песню, удивительно похожую на народные, но сочиненную им самим.

Рисуя жизнь и быт советских людей в опере, композиторы вводят в нее массовую песню. И она не только помогает верно обрисовать быт советских людей, но часто служит характеристикой ге-

роев наряду с ариями, монологами, речитативами и другими более сложными оперными формами. Можно привести ряд примеров очень удачного использования этого жанра в советском оперном творчестве.

В финале оперы И. Дзержинского «Тихий Дон» хоровая песня «От края и до края» правдиво и выразительно передает решимость красноармейцев, уходящих воевать «За землю, за волю, за лучшую долю». Песня школьников в опере Д. Кабалевского «Семья Тараса» является меткой характеристикой юных героев оперы — Насти, Павки и их друзей.

Так, при всей простоте формы, при всей лаконичности песня обладает многими свойствами, позволяющими ей выражать большие идеи и чувства, обобщать значительные явления жизни народа.

ЧТО ТАКОЕ РОМАНС И АРИЯ

Лирическое вокальное произведение для одного голоса с сопровождением часто называют не песней, а романсом.

Слово «романс» — испанского происхождения. Первоначально оно обозначало светскую песню на «романском», то есть испанском, языке, в отличие от песнопений на «ученом», латинском, языке. В Россию этот термин пришел из Франции; вначале так называли произведения, написанные на французский текст. Такие романсы, следуя моде, во множестве сочиняли русские композиторы конца XVIII и начала XIX века¹. Произведения же,

¹ Увлечение французскими романсами отражено в комедии Грибоедова «Горе от ума», где Фамусов, характеризуя московских барышень-невест, говорит о них:

написанные на русский текст, назывались «русскими песнями». С течением времени значение слова «романс» расширилось, и термин этот стал обозначать произведение для голоса с сопровождением, написанное в более сложной, чем песня, форме¹.

Начало расцвета романса — первая половина XIX века, период, для которого вообще характерен особый интерес к лирическим жанрам, к искусству, выражающему внутренний мир человеческой личности. В это время создавали свои произведения в России Глинка, Даргомыжский, Алябьев, Варламов, Гурилев, а за рубежом — Шуберт, Шуман. Во второй половине XIX века и в начале XX к именам первых классиков романса прибавились имена Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского, Рахманинова, Грига, Брамса, Вольфа и других. Многие из созданных ими романсов пользуются большой любовью слушателей и постоянно звучат в концертных программах.

По сравнению с песней связь музыки и слова в романсе более тесная, детальная. Музыка передает не только общий характер поэтического текста, но и отдельные поэтические образы. Интонационно-речевые особенности, равно как и особенности поэтической формы, также получают в музыке романса более точное отражение. Разница музыкальной трактовки стиха в песне и в роман-

«Французские романсы вам поют
и верхние выводят нотки...»

¹ Различие терминов «романс» и «песня» существует и во французском языке («romance» и «chanson»). В немецком языке оба эти жанра называются одним словом: «Lied».

се становится ясной, если сравнить, например, романс Чайковского «Песня цыганки» на слова Я. Полонского с фольклорной песней «Мой костер» на тот же текст.

В фольклорной песне напев каждого куплета охватывает собой четверостишие, причем два последних стиха повторяются:

Умеренно

Мой ко-стер в ту-ма-не светит, ис-кры
гас-нут на ле-ту... Ночью нас ни кто не
встре-тит, мы простим-ся намос-ту.

Эта мелодия, в которой причудливо соединяются удаль и грусть, хорошо передает общее настроение песни-прощания.

Романс Чайковского на эти слова передает те же настроения более тонко и гибко. Когда вы слушаете этот романс, сначала кажется, что композитор написал его тоже в простой куплетной форме. Однако напев каждого куплета более развернут, он охватывает не одно четверостишие, а два, давая широкое эмоциональное развитие¹. Мелодия, начинаясь довольно сдержанно и спокойно, становится затем взволнованной и страстной. Кроме того, применяя характерные ладово-интона-

¹ Первая часть романса (см. в примере 10), условно называемая здесь «куплетом», представляет собой простую двухчастную форму.

ционные обороты восточного характера, Чайковский подчеркивает в самой музыке, что героиня его произведения — цыганка:

10 Allegro moderato

Мой костер в тумане светит, искры гаснут налету...

riten.

Ночью нас никто не встретит, мы просидимся на мосту.

Poco meno mosso

Ночь пройдет, и споза - ра - нок в степь далеко, милый мой,

я уйду с тобой цы - га - нок за ки - бит - кой ко - че - вой.

Эта мелодия повторяется дважды. Вместо третьего куплета появляется новая музыка, уже не песенного, а декламационного склада, подчеркивающая драматизм прощания цыганки с милым:

11 Andante

Вспо - ми - най, ко - ли дру - га - и, дру - га ми - ло - го лю -

бя, бу - дет нес - ви - деть, аг - ра - я . на ко -

А в конце — опять возникает знакомая мелодия, но теперь повторяется только первая ее часть, звучащая как отзвук, как воспоминание.

Так куплетная форма превращается в трехчастную, о которой подробнее будет идти речь ниже.

Очень большое значение имеет в «Песне цыганки» партия фортепиано, подражающая печальным переборам цыганской гитары.

Эти особенности: гибкое следование мелодии за поэтическим словом, отражение в музыке поэтических образов стихотворения в их развитии, а не в виде обобщенного вывода, большое выразительное значение фортепианной партии — характерны именно для жанра романса.

Трехчастная форма, о которой уже шла речь, состоит из трех разделов, причем третий является повторением первого. Такая форма очень часто встречается в романсе. Ее строение дает возможность ввести в музыку элемент контраста (в средней части), оттеняющего выразительность основной мелодии. Поэтому повторение первого раздела (так называемая реприза) воспринимается слухом по-новому, не как повторение основного

Папева в куплетной песне, а как вывод из сопоставления первой части и середины.

В качестве примера трехчастной формы, содержащей яркий контраст, можно привести романс Шуберта «Мельник и ручей» на слова В. Мюллера. Стихотворение Мюллера представляет собой диалог юноши и ручья. Юноша повергает свои любовные горести ручью, ручей его успокаивает, но юноша остается безутешным. Это поэтическое противопоставление человеческих переживаний безмятежности природы находит отражение в мелодике романса, в его ладовом строении, в характере фортепианной партии. Первая часть — жалобы юноши — изложена в миноре, скорбная мелодия лишь легко поддерживается аккордами сопровождения:

Во второй части минор сменяется светлым мажором, а в партии фортепиано как бы слышится журчащий лепет ручья:

13

Но ес-ли стра-данья лю-бовь по-бе-дит, [то]

И снова возвращается скорбная мелодия первой части — горестные сетования юноши. Но и голос ручья не умолкает: в партии фортепиано продолжает звучать его журчание. Таким образом, в третьей части как бы обобщены, синтезированы образы первой и второй части.

В широко развернутой трехчастной форме написан известнейший романс Чайковского «День ли царит» на слова А. Апухтина. В нем фортепианная партия играет такую же роль, как и вокальная: романс заканчивается большим фортепианным заключением (кодой), своего рода «послесловием», досказывающим мысли романса.

В творчестве классиков романса, так же как и у современных авторов, мы встречаем примеры большого разнообразия форм в этом жанре.

Из двух элементов романса — поэтического слова и музыки — то один, то другой преобладает, и в связи с этим одни романсы напевны, другие

же — декламационны. В конце XIX века многие композиторы, стремясь всецело подчинить музыку поэзии, стали даже называть свои произведения не романсами, а «стихотворениями с музыкой» (Рахманинов, Танеев). Иногда характер вокальной партии в романсе приближается к оперной арии или ариозо, музыка как бы выходит за пределы лирического жанра, приобретая драматизм, даже трагедийность.

Каковы же характерные признаки названных выше вокальных форм — арии и ариозо?

Если романс — это хоть небольшое, но самостоятельное произведение, то ария и ариозо являются частью крупного произведения — оперы. Их назначение — служить, подобно монологу в драме, характеристикой данного героя. Характеристика эта может быть и обобщенной — своего рода «музыкальным портретом» героя — или же связанной с конкретными обстоятельствами действия. Отсюда и все их отличительные черты.

Известную арию Руслана из оперы Глинки «Руслан и Людмила» («О поле, поле») мы отнесем к первому роду, так как она обобщает в себе разные стороны характера героя: и его раздумья о жизни и смерти, и любовь к похищенной невесте, и мужественную решимость пройти через любые опасности ради ее спасения.

Примером же арии, характеризующей героя только в конкретной ситуации, может служить ариозо Онегина в шестой картине оперы Чайковского («Ужель та самая Татьяна...»). Оно выражает внезапно вспыхнувшую любовь Онегина к Татьяне, но не раскрывает других сторон его характера.

Но и в том, и в другом случае ария, как и другие виды оперных форм, принадлежащих к

драматическому жанру, передает мысли и чувства конкретного героя.

Многое в музыкальной форме арии объясняется этим ее назначением в опере. Так, очень часто ария не только выражает уже созревшее чувство, но и самый процесс его формирования: она показывает, как в душе человека происходит борьба противоположных чувств и как одно из них побеждает. В музыке эта борьба находит выражение в речитативно-декламационном вступительном построении, предшествующем арии в собственном смысле слова. В этой вступительной части обычно нет законченности, симметрии, изложение ее импровизационно. И только в самой арии, в момент, когда музыка должна выразить уже оформившееся чувство, появляется мелодическая закругленность формы. В известной арии Лизы из «Пиковой дамы» Чайковского («Уж полночь близится...») борьба надежды и отчаяния в душе героини выражена во вступительной части, начинаемой цитированными выше словами. Взволнованная мелодия состоит из отдельных коротких фраз декламационного характера. А итог этой борьбы — безысходная печаль прощания с обманчивыми мечтами — выливается в напевной, скорбной мелодии («Ах, истомилась я горем!»).

Таким образом, форма арии — шире, многограннее, чем форма романса, передающего большей частью какое-либо одно чувство и в этом отношении аналогичного «итоговой» части арии.

Но зато романсу свойственна большая тонкость в выражении оттенков чувства, подчас с трудом передаваемых словами.

Это не означает, что обе вокальные формы изолированы друг от друга. Они развивались и развиваются во взаимодействии, обогащая друг

друга. Свидетельством тому — вся история русского романса и русской оперы, в частности творчество Чайковского.

Такие его романсы, как «День ли царит», «Благословляю вас, леса», «На нивы желтые», по силе и яркости выражения чувства, показанного в широком, драматическом развитии, весьма близки к оперным ариям. А с другой стороны, композитор внес в некоторые свои оперные арии и ариозо акварельную нежность оттенков, тонкий психологизм, свойственный романсу. Такова, например, ария Иоланты — героини одноименной оперы («Отчего это прежде не знала»), ария, музыка которой с удивительной силой передает чувства слепой от рождения девушки, не знающей, какой радости лишила ее природа, но смутно это чувствующей.

Обогащение жанра романса, расширение его выразительных возможностей происходит в музыке не только путем воздействия оперных форм на романс. С этой же целью композиторы нередко объединяют романсы в «песенный круг» — вокальный цикл. В цикле вполне возможно сопоставить несколько контрастных образов, дать их широкое развитие, то есть то, чего с трудом можно достигнуть в пределах одного романса или песни.

Форма сюжетно и музыкально объединенного вокального цикла возникла в начале XIX века. Первым ее образцом является цикл Бетховена «К далекой возлюбленной». В дальнейшем к этой форме обращались Шуберт, Шуман и многие другие композиторы, в том числе русские — Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, а также наши современники — советские композиторы.

Песня Шуберта «Мельник и ручей», о которой

шла речь выше, входит в вокальный цикл композитора «Прекрасная мельничиха». Двадцать песен этого цикла составляют своего рода «музыкальный рассказ» о любви юноши-подмастерья к дочери хозяина. Любовь эта, вначале сулившая счастье, а потом отравленная ревностью, приводит юношу к мысли о смерти.

В песнях цикла с большой психологической тонкостью отражены все фазы этого чувства, и хотя ни одна из песен не выходит за пределы лирики — весь цикл в целом дает развернутое последовательное изложение сюжета. В этом есть нечто общее с литературной формой романа в письмах, где каждое из писем является лирическим излиянием, а все вместе составляют роман с развитым сюжетом и детальной характеристикой героев.

Песни, входящие в вокальный цикл, имеют не только сюжетную, но и музыкальную связь. Так, например, в названном выше цикле Шуберта мы ясно ощущаем интонационное родство между некоторыми песнями. Кроме того, в сопровождении многих песен слышится подражание журчанию ручья, которому влюбленный юноша поверяет свои радости и горести. Этот образ ручья — образ природы-утешительницы — проходит через весь цикл и придает его музыке светлый характер, несмотря на грустный сюжет.

ЧТО ТАКОЕ БАЛЛАДА

Нам осталось рассказать об одном весьма своеобразном вокальном жанре — о балладе. Это один из очень старинных жанров.

В средние века это слово обозначало танце-

вальную песню (от латинского ballare — танцевать). С течением времени баллада утратила танцевальный характер, и слово это стало обозначать песню повествовательного характера, большей частью рассказывающую о необыкновенных, фантастических или драматических событиях. Такие повествовательные песни известны в искусстве многих народов, хотя они не всегда носят название баллады. Такова, например, немецкая баллада о Лорелее, рейнской русалке, манящей своим пением корабли к опасным скалам, английская баллада о двух сестрах-соперницах, шотландская баллада «Эдвард» о сыне, убившем отца, русская баллада о Ваньке Ключнике и князе Волконском. Напевы народных баллад самые различные, но чаще всего они имеют строфическую форму, иногда с припевом.

С конца XVIII века и особенно в XIX веке жанр баллады проникает в поэзию, а через нее и в музыку. Огромную популярность имела баллада немецкого поэта Бюргера на распространенный во многих народных сказках и песнях сюжет о мертвом женихе, явившемся к своей нареченной. В. Жуковский создал русский вариант этой баллады («Людмила»), о которой Белинский писал: «Было время... когда эта баллада доставляла нам какое-то сладостно-страшное удовольствие, и чем более ужасала нас, тем с большею страстию мы читали ее»¹.

Именно это «сладостно-страшное удовольствие» и привлекало к балладе внимание как поэтов, так и читателей. Много баллад на народные сюжеты

¹ Белинский. Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая. Собр. соч. в трех томах, т. III. ОГИЗ, М., 1948, стр. 240.



создал польский поэт Мицкевич, баллады писали Шиллер и Гёте, Байрон и Гейне.

Жуковского, переводчика многих баллад и создателя русской баллады «Светлана», современники так и называли «балладником». Баллада не могла не затронуть и творческое воображение композиторов, чутко откликнувшихся уже на первые образцы этого жанра в поэзии. Так возникла баллада как музыкальный жанр, с присущими ему характерными особенностями.

Уже в первых балладах XIX века («романтических», как их обычно называют) отчетливо выявились эти характерные черты. Необычность и яркость событий, о которых рассказывается в балладе, были причиной стремления композиторов к возможно большей картинности, образительности музыки, последовательно передающей все этапы развития сюжета. Поэтому баллада часто не укладывается в рамки куплетной или трехчастной формы, а строится свободно, следуя за текстом. Но в лучших образцах баллад — русских и западных — тщательное следование музыки за поэтическим текстом сочетается с большой законченностью музыкальной формы.

Характерные черты этого жанра очень ясно видны на примере одной из лучших в мировой музыкальной литературе баллад, созданной Францем Шубертом на слова Гёте, — «Лесной царь».

Музыка этой баллады передает и стремительную скачку всадника, везущего на седле больного сына, и фантастические видения, возникающие в омраченном сознании ребенка. Певец в этой балладе как бы перевоплощается: в его голосе слышится то взволнованный лепет мальчика, то успокаивающая речь отца, то манящая, околдовываю-

щая песня лесного царя. А фортепианная партия с ее беспокойным, напряженным ритмом еще более усиливает ощущение взволнованности.

Среди баллад русских композиторов выделяется замечательное произведение Глинки «Ночной смотр» (на слова Цедлица в переводе Жуковского) — рассказ о фантастическом параде мертвого войска перед мертвым полководцем. Передавая в музыке отдельные детали поэтического повествования (дробь барабана, звуки трубы, ритм марша), композитор создает при этом очень стройное, законченное произведение, разделяющееся на строфы с повторяемым припевом («В двенадцать часов по ночам, в двенадцать часов по ночам»).

Баллады в романтическом духе писал А. Верстовский, из них наибольшей известностью пользовалась «Черная шаль» на слова Пушкина. К жанру баллады относятся также «Море» Бородина и «Свитезянка» Римского-Корсакова.

Баллады нередко пишут и советские композиторы; в их творчестве этот жанр получил новую трактовку. Оставаясь повествованием о необычных, исключительных событиях, советская баллада чаще всего черпает свои сюжеты из реальной действительности, а не из народной фантастики. Таков сюжет баллады С. Прокофьева «Брат за брата» (на слова В. Лебедева-Кумача) о двух героях-пограничниках, баллады «Отец и сын» В. Мурадели и «Капитан Гастелло» В. Белого, посвященные памятным героическим эпизодам Великой Отечественной войны.

Баллада иногда входит в произведение крупной формы — оперу, ораторию. Так, например, Чайковский избрал эту форму в «Пиковой даме» для рассказа Томского о тайне трех карт, обладательницей которой была старая графиня.

*
* *

Мы рассказали о наиболее распространенных вокальных жанрах, постарались определить их самые характерные черты. Но надо помнить при этом, что живое творчество намного богаче и разнообразнее любых определений и что композиторы часто очень гибко трактуют любой жанр, любую музыкальную форму, внося в нее индивидуальные черты. Поэтому, зная общие основы жанров и форм вокальной музыки, легче разобратся и в отдельных произведениях.

ВАСИНА-ГРОССМАН ВЕРА АНДРЕЕВНА

ВОКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ

40 с.

Музгиз, М., 1963 г.
782

Редактор Е. Сазонова
Техн. редактор Е. Смирнова
Корректор Л. Альпер

Подписано к печати 12/VI 1963 г. А06338 Форм. бумаги 70X108^{1/2}₃₂.
Бум. л. 0,625. Печ. л. 1,75. Уч.-изд. л. 1,35. Тираж 10000 экз. Заказ 4702.
Цена 7 к.

6 типография Мосгорсовнархоза

В СЕРИЮ
«МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ»

входят брошюры:

- Черная Е. Опера
Ширинян Р. Оратория и кантата
Скудина Г. Балет
Ефименкова Б. Танцевальные жанры
Панкратова В. Малые формы инструментальной музыки
Панкратова В. Баллада
Мейен Е. Рапсодия
Попова Т. Увертюра
Попова Т. Соната
Попова Т. Сюита
Попова Т. Симфоническая поэма
Соловцов А. Концерт
Головинский Г. Рондо
Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли
Розеншильд К. Полифонические формы. Фуга.

7 к.

7

МУЗГИЗ
1 9 6 3