

Анализ музыкальных произведений

Часть II

2005

Литература

- [1] Бонфельд М. *Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки*. М.: ВЛАДОС, 2003.
- [2] Гусакова В. *Музыкальный метр и синтаксис в связи с временной организацией текста*. 1992.
- [3] Заднепровская Г. *Анализ музыкальных произведений*. М.: ВЛАДОС, 2003.
- [4] Мазель Л. *Строение музыкальных произведений*. М.: Музыка, 1986.
- [5] Ручьевская Е. и др. *Анализ вокальных произведений*. Л.: Музыка, 1988.
- [6] Способин И. *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1984.
- [7] Тюлин Ю. и др. *Музыкальная форма*. М.: Музыка, 1974.
- [8] Холопова В. *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Лань, 2001.

Список сокращений

- ПХ1 – *Песни христиан, 1 том*. Христианин, 2002.
- ПХ2 – *Песни христиан, 2 том*. Христианин, 1995.
- ПХ3 – *Песни христиан, 3 том*. Христианин, 1978.
- ХП1 – *Хоровые произведения, 1 выпуск*. Христианин, 1995.
- ХП2 – *Хоровые произведения, 2 выпуск*. Христианин, 1995.
- ХП3 – *Хоровые произведения, 3 выпуск*. Христианин, 1995.
- ХП4 – *Хоровые произведения, 4 выпуск*. Христианин, 1997.
- ЮИ – *Юность Иисусу*. Христианин, 2001.

1 Взаимодействие литературного текста и музыки в вокальных формах

В вокальных произведениях большое значение, часто определяющее закономерности формообразования, приобретает характер соотношения литературного текста и музыки.

1.1 Структурные элементы литературного текста.

Литературный текст вокального произведения может быть представлен как в стихотворной форме, так и в прозаической. Основное отличие стиха от прозы проявляется, прежде всего, в особой ритмической организации. В стихе, как и в музыке, есть метр, есть регулярность ударений.

В русской поэзии во второй половине XVIII века установилось силлабо-тоническое стихосложение. Наименьшая единица членения стихотворной речи в силлабо-тоническом стихосложении называется **стопой**. Она представляет собой сочетание ударного и безударных слогов. Число стоп в строке определяет размер стиха. Графически стопа изображается с помощью схемы, где «—» — ударный слог, а «⊔» — безударный.

Более крупные единицы, на которые дробится стихотворная речь — **стихи** (стих равен строке). Группа стихов, объединенных определенным типом рифмы, образует **строфу**.

Основных размеров русской силлабо-тонической системы стихосложения — пять.

Хорей — двусложная стопа с ударением на первом слоге. Схема: — ⊔.

Слава, слава Богу в вышних

— ⊔ — ⊔ — ⊔ — ⊔

Ямб — двусложная стопа с ударением на втором слоге. Схема: ⊔ —.

О малый город Вифлеем

⊔ — ⊔ — ⊔ — ⊔ —

Дактиль — трехсложная стопа с ударением на первом слоге. Схема: — ⊔ ⊔.

Ныне все верные в мире ликуют

— ⊔ ⊔ — ⊔ ⊔ — ⊔ ⊔ — ⊔

Амфибрахий — трехсложная стопа с ударением на втором слоге. Схема: ⊔ — ⊔.

О детки, идите, идите скорей

⊔ — ⊔ ⊔ — ⊔ ⊔ — ⊔ ⊔ —

Анапест — трехсложная стопа с ударением на последнем слоге. Схема: ⊔ ⊔ —.

Во грехах бесконечных

⊔ ⊔ — ⊔ ⊔ — ⊔

При многосложных словах метрически ударный слог стопы может оказаться фактически безударным. При этом стопа хорей или ямба преобразуется в *пиррихий* (двусложная стопа из двух безударных слогов):

Радость, радость непрестанно

— ∪ — ∪ ∪ ∪ — ∪

Иногда в стопе может быть два ударения подряд, в результате появления ударного слога на слабом месте стихотворного метра. Стопа хорей или ямба преобразуется в этом случае в *спондей*.

Рифмой называют одинаковые или похожие созвучия в конце строк. В русской поэзии наиболее распространены *смежная* (парная) [aa], *перекрестная* [abab] и *опоясывающая* (охватная, кольцевая) [abba] рифмы. Различают также следующие рифмы: мужские – с ударным слогом на конце, женские – с одним безударным слогом на конце, дактилические – с двумя безударными слогами, гипердактилические – с тремя безударными слогами. Иногда стихи могут быть лишены рифмы («белый стих»).

Наряду со стихами в вокально-хоровых произведениях широко используется и проза. В любом прозаическом тексте существует деление на предложения и фразы, а также синтагмы¹. Кроме того, отдельные слова могут иметь ритмозвуковые подоби́я – рифмоиды.

1.2 Отражение литературного текста в музыке.

Передача слов в музыке может быть *речитативной* или *кантиленной*.

Для **речитатива** типично отсутствие распева слогов текста. Музыкальные интонации речитатива приближаются к речевым, совпадая с последними по ритму и общей звуковысотной направленности.

Интонационно-выразительному речитативу, основанному на интонациях живой речи, исторически предшествовали речитативы, построенные на условных интонациях – либо декламационно-ораторских, либо произносящих текст преимущественно на одном и том же звуке.

В речитативах структурные закономерности музыки тесно связаны со структурой речи, и форма их всецело зависит от структуры текста.

Кантилена представляет собой передачу текста в обобщенно-песенной мелодии, в которой речевые интонации играют значительно меньшую роль, чем в речитативе. Слоги текста в кантилене обычно распеваются, т.е. некоторым из них соответствует несколько звуков мелодии.

Здесь чисто музыкальные закономерности выступают на первый план и определяют форму построения.

В вокальной мелодии возможно также смешение речитативности и кантиленности.

В произведениях на стихотворные тексты музыкальный метр и ритм так или иначе отражает метрическую организацию слова. Простейшие правила воплощения стихотворения в музыку предусматривают совпадение акцентуруемых (ударных) слогов с метрическими музыкальными акцентами (*правило просодии*), а также точное соответствие музыкального метра

¹ Синтагма – минимальный внутренне законченный и самостоятельный отрезок речи, выражающий одно, хотя бы и сложное понятие.

поэтическому: выбор двухдольных метров для хорея и ямба, трехдольных для дактиля, амфибрахия и анапеста. Длительность слога приравнивается к определенной музыкальной длительности. Такой прием на большом протяжении времени производит впечатление однообразия и монотонности, если не продиктован определенными музыкальными задачами.

Разнообразие обычно вносится средствами музыкального ритма. Зачастую в музыке появляется «*встречный ритм*» (самостоятельный ритмический рисунок в музыке по сравнению со словесным ритмом).

Как в поэтической, так и в прозаической речи, помимо ударений внутри слов, возникают еще и фразовые ударения, выделяющие наиболее важные по смыслу слова. При вокализации текста фразовые (логические) ударения подчеркиваются средствами метроритма и звуковысотности. В случаях отступлений от этого принципа, которые не редки, на долю исполнительской фразировки ложится «исправление ошибки».

Не менее важным является вопрос о соотношении музыки с содержанием текста. Музыка вокального произведения может как бы «следовать» за текстом, отражая каждую деталь, каждую смену настроения текста.

Возможно и другое соотношение музыки и текста, при котором в музыке обобщенно отражается характер содержания всего текста в целом, без фиксирования внимания на деталях.

Наконец, встречаются случаи, когда музыкальный образ вступает в противоречие с содержанием текста.

1.3 Цезуры в литературной и музыкальной речи.

Характер цезур в вокальной речи, совпадение или несовпадение их с тем или иным видом цезур в литературном тексте имеет большое выразительное значение. По отношению к строению текста музыкальные цезуры можно подразделить на три вида:

1) *рифмические* (стиховые), – соответствующие окончанию стихотворной строки (прочтение поэтического текста по принципу стиха);

2) *синтаксические*, – соответствующие смысловым, т.е. синтаксическим отрезкам, отделяемым знаками препинания (прочтение поэтического текста по принципу прозы);

3) *асинтаксические*, – не связанные ни с окончанием стиха, ни с синтаксическими отрезками (хотя и могущие совпадать с ними), возникающие главным образом в связи с музыкально-выразительными задачами.

При вокализации поэтического текста преобладает тенденция к соблюдению рифмических цезур. Интонационная каденция в конце стиха подчеркивается ритмическим торможением, остановкой движения, паузой. Синтаксические цезуры в стихе, не совпадающие с окончанием строки, а также синтаксическое слияние двух строк в этом случае остаются без внимания.

Боже, жизнь возьми



Внимание композитора к синтаксической стороне текста влечет за собой появление синтаксических цезур, раскрепощает мелодию от однообразия рифмических цезур, приближая ее к живой речи.

Э. Шеве. Спросит Господь тебя



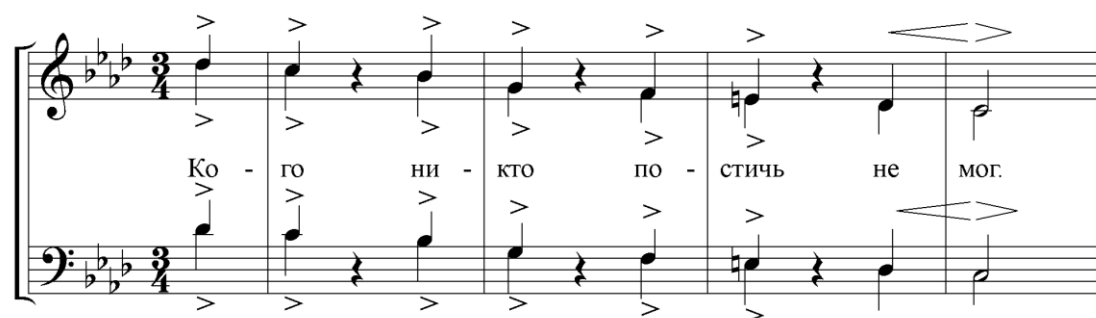
В следующем предложении вышеприведенного произведения цезуры могли бы лишь помешать напряженности высказывания и нарушить цельность эпизода.

Э. Шеве. Спросит Господь тебя



Асинтаксические цезуры могут возникнуть, когда композитор желает выделить какое-либо слово. В следующем примере акцентированные октавные унисоны, прерываемые цезурами (паузами), выделяющими каждое слово, подчеркивают мощь, величие образа.

В. Крейман. О Ты, пространством бесконечный



Асинтаксические цезуры могут возникать и без непосредственной связи с выразительностью данного места. Цезура возникающая в начале в связи с текстом, может сохраниться в аналогичных местах при повторении музыкальной темы с иным текстом – независимо от синтаксиса.

Э. Шеве. Спросит Господь тебя



2 Куплетная форма

2.1 Общая характеристика.

Куплетной называется такая вокальная форма, в которой один и тот же музыкальный материал повторяется с различными строфами текста.

Таким образом, в куплетной форме музыка строфы выражает *общий характер содержания* всего произведения. В то же время музыка, соединяясь с каждой новой строфой текста, звучит по-новому.

Музыка, сопровождающая строфу, носит название **куплета**. Куплетная форма может иметь *припев*, т.е. отделенный от основной части (*запева*) раздел. Характерным, но не обязательным, признаком припева является повторность в нем текста, не меняющегося от строфы к строфе, как это происходит в тексте запева.

2.2 Строение куплета.

Строение куплета бывает различным. Часто он представляет собой период или простую двухчастную форму. Куплет может также состоять из ряда фраз, не образующих периода.

Куплетная форма с припевом обычно состоит из двух периодов. Нередко запев имеет форму периода, а припев либо представляет собой повторение окончания запева («Приклонись ко мне», ПХ2, № 47), либо состоит из нескольких фраз и выступает в роли дополнения («Спаситель о мне недостойном печется», ПХ1, № 432а). Наконец, если запев или припев написаны в простых формах, то куплет представляет собой сложную форму («О, Слово дорогое!», ПХ1, № 659).

2.3 Соотношение музыкального материала запева и припева.

Между музыкальным материалом запева и припева в куплетной форме может наблюдаться как тематическое единство («Он жив!», ПХ1, № 718), так и контраст. Контраст достигается разными средствами:

- 1) контраст *темпа* – медленный запев, быстрый припев или наоборот;
- 2) контраст *лада* – минорный запев, мажорный припев или наоборот;
- 3) контраст *ритма* и *метра* – изменение их в припеве.

Часто все эти средства объединяются («Казнили Христа», ЮИ, № 56).

Контраст может быть достигнут с помощью одного лишь *противопоставления солиста и хора*.

3 Варьированная строфа

3.1 Общая характеристика.

Варьированной строфой называется такая форма, в которой, при сохранении деления на строфы, каждая из них или какие-либо отдельные могут быть не точным повторением первой, а ее вариантным преобразованием.

Различаются две разновидности формы варьированной строфы – *куплетно-вариационная* и *куплетно-вариантная*.

3.2 Куплетно-вариационная форма.

В этой форме вокальная мелодия остается в каждой строфе без изменений, а сопровождение изменяется и представляет собой вариации, в которых изменения согласованы с развитием текста («Стою под крестом Твоим», ХПЗ).

В хоровых сочинениях мелодия может передаваться от одной группы голосов к другой, меняя тембровую окраску, а иногда и тональность. Наряду с фактурными и тонально-гармоническими изменениями большое значение приобретает полифоническое варьирование в партии хора.

3.3 Куплетно-вариантная форма.

В отличие от куплетно-вариационной, куплетно-вариантная форма, напротив, подразумевает существенные преобразования не только фактуры и характера сопровождения, но и самой мелодии («Говори, Господь», ХПЗ). Варьирование может охватывать как весь куплет в целом, так и отдельные его части, чаще всего среднюю или последнюю («Стучася, у двери твоей Я стою», ПХ2, №160).

Одним из распространенных способов варьирования куплета является изменение его ладовой и тональной окраски. Тональное варьирование куплета включает в себя и простую транспозицию куплета в другую тональность («Буря стонет», ХП4), и более сложное преобразование его тонального плана, логики модуляционного развития.

В анализе куплетно-вариантной формы очень важно проследить, как музыка в разных строфах отражает развитие текста.

Оба принципа (вариационный и вариантный) могут объединяться в композиции одного произведения.

4 Сквозная форма

4.1 Общая характеристика.

Сквозной называется форма вокальной музыки, основанная на непрерывном обновлении музыкального материала или его сквозном развитии в соответствии с развитием текста.

Сквозная форма типична для произведений, литературный текст которых содержит много разнохарактерных эпизодов или частую смену настроений.

Различают *сквозную строфическую* и *сквозную нестрофическую* формы.

4.2 Сквозная строфическая форма.

В этой форме строфическое членение поэтического текста совпадает с разделами музыкальной формы. Каждая строфа (или полустрофа) текста сопровождается новым музыкальным материалом («Честь Тебе, Спаситель», ПХ2, № 21).

Сквозная строфическая форма отличается слабо детализированным подходом к тексту, поскольку в пределах раздела музыка сохраняет единый образ, обобщающий характер строфы в целом.

Основой сквозной строфической формы является *контрастное сопоставление* крупных структурно оформленных эпизодов.

4.3 Сквозная нестрофическая форма.

Этот тип сквозной формы представляет собой чередование кратких, разомкнутых музыкальных построений, не образующих законченных форм. Эта форма имеет две разновидности: *контрастную* и *неконтрастную*.

Контрастная форма текуча и многоэлементна по своему тематизму, поскольку музыка в этой разновидности сквозной формы наиболее детально следует за текстом («О Боже мой, благодарю», ПХЗ, № 22).

Неконтрастная форма, основанная на принципе непрерывного развертывания, обладает наибольшей степенью слитности, единства фактуры и мелодического развития. Она часто встречается в небольших по масштабам произведениях на стихотворения, не имеющие сюжетного развития и не требующие коренной смены музыкальных образов. Форма может члениться на разделы, связанные, однако, фактурной, темповой, мелодико-тематической однородностью.

Оглавление

1	Взаимодействие литературного текста и музыки в вокальных формах..	3
1.1	Структурные элементы литературного текста.	3
1.2	Отражение литературного текста в музыке.	4
1.3	Цезуры в литературной и музыкальной речи.	5
2	Куплетная форма.....	7
2.1	Общая характеристика.	7
2.2	Строение куплета.	7
2.3	Соотношение музыкального материала запева и припева.	7
3	Варьированная строфа.....	7
3.1	Общая характеристика.	7
3.2	Куплетно-вариационная форма.	8
3.3	Куплетно-вариантная форма.....	8
4	Сквозная форма.....	8
4.1	Общая характеристика.	8
4.2	Сквозная строфическая форма.	8
4.3	Сквозная нестрофическая форма.	9