

**О МОДЕЛИРОВАНИИ СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ  
ПРИНЦИПОВ РУССКОГО КЛАССИЧЕСКОГО РОМАНСА XIX ВЕКА  
В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ С. СЛОНИМСКОГО**

*Работа представлена кафедрой гармонии и методики преподавания музыкально-теоретических дисциплин Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова  
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Т. С. Бершадская*

**В статье делается попытка раскрыть в камерно-вокальной музыке С. Слонимского ассоциативные связи со структурно-композиционными принципами русского классического романса XIX века. Исследуется соотношение стиха и его музыкального воплощения в аспекте метрики и синтаксиса, строфики и периода, общее строение формы целого, роль звуковысотной системы в реализации формальных структур.**

**This article is aimed at revealing of associative links between Slonimsky's vocal chamber music and the 19<sup>th</sup> century Russian romance. The correlation of the verse with its musical implementation in terms of metrics and syntax, stanza and period system, the general composition of the entire form, the role of mode system in realization of formal structures are analyzed in the article.**

Творчество одного из известнейших композиторов нашего времени Сергея Слонимского находит широкое освещение в трудах отечественных музыковедов. Тем не менее проблема поиска традиционного в его музыке не ставилась как заглавная. Если и затрагивались вопросы преемственности сочинений Слонимского, то лишь на уровне проведения «параллелей» с творчеством какого-либо отдельного композито-

ра – М. Мусоргского, И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, отголоски языка которых можно услышать в произведениях Слонимского. В настоящей статье рассматриваются тоже традиционные черты, но на принципиально ином уровне – уровне общих логических композиционных принципов и принципов строения музыкальной системы композитора. Они наиболее явно проявляются в приоритетной для Сло-

нимского линии классического романа – основном объекте исследования.

*Композиционные* особенности русских классических романсов во многом диктуются *структурой, метрикой и строфичностью силлабо-тонического стиха*, которые выполняют организующую функцию. *Методологической основой* для структурного анализа романсов Слонимского послужил подход, предложенный в классических трудах Е. Ручьевской<sup>1</sup> и В. Васиной-Гроссман<sup>2</sup>, посвященных вокальным произведениям. Этот подход заключается в проведении «параллелей» между поэтическими и музыкальными структурами, осуществляемого на разных уровнях и в разных аспектах. Применение структурного метода к камерно-вокальной лирике Слонимского оказывается возможным и обоснуется тем, что в ней, аналогично русскому классическому романсу, нашли воплощение стихи преимущественно *метрического* типа (термин А. Квятковского<sup>3</sup>), в которых в целом сохраняется структурно-метрическая основа силлабо-тонических поэтических форм. И именно в таком плане соотношение стиха и музыки практически осталось не затронутым в аналитических работах, ограничивающихся раскрытием образно-смысловых деталей поэтического текста в вокальной лирике композитора.

В жанре классического романса Слонимский не ставит перед собой задачи точного воспроизведения композиционной «модели» камерно-вокального сочинения конкретного автора XIX века. Скорее, в своих произведениях он тяготеет к отражению типовых, внутренне присущих русскому классическому романсу глубинных композиционных принципов, сохраняющихся как первооснова в линии традиционного романса XIX столетия. К таким принципам в нашем понимании жанра русского классического романса относятся: 1) ведущее значение вокальной партии как партии *голоса*, носительницы мелодии и поэтического текста; 2) преимущественное сохранение в музыкальной метрике и ритмике регулярной акцентности и равномерного

«движения» стоп метрического стиха, пропорциональности, равновеликости строк в квадратной по своей основе синтаксической организации музыкального материала; 3) соблюдение строфичности, периодичности и соподчинения структур как наиболее характерных формообразующих принципов.

В большинстве случаев структурно-композиционные черты русского классического романса служат для композитора лишь отправным пунктом, неким прообразом, обобщенной моделью для поиска сугубо индивидуальных приемов. В них он переосмысливает сложившиеся эталоны, находит ассоциирующиеся с ними отдаленные инварианты. Такие структуры, воспринимающиеся как простые и привычные, компенсируют сложность новаторских языковых элементов стиля Слонимского.

В романсах композитора заметна роль звуковысотной системы в реализации классического формообразования, особенно те изменения, которые способствуют организации формы<sup>4</sup>. В его вокальной музыке ярко прослеживается феномен «обыгрывания» традиционных и квазитрадиционных структур нетрадиционными языковыми средствами путем ассоциаций гармонических средств, ладовых форм и их модуляций, зависящих от раздела композиции<sup>5</sup>.

Предметом аналитического освещения в настоящей статье стали некоторые романсы из следующих сочинений композитора: «Романсы на стихи Ахматовой» (I ред. под названием «Шесть романсов на стихи А. Ахматовой», 1969; II ред.: добавлен романс «Белой ночью», 1989), романс «Девушка пела» на стихи А. Блока (1970), «Десять стихотворений А. Ахматовой» (1974), «Шесть романсов на стихи О. Мандельштама» (1990) и «Три романса на стихи А. Кушнера» (2000). Они наиболее явно «корреспондируют» с русским романсом XIX столетия, но, тем не менее, в этих романсах индивидуальные черты – черты музыкального языка XX века – нисколько не затушеваны и особенно осязательны.

Остановимся подробнее на моделировании в камерно-вокальной лирике Слонимского структурно-композиционных принципов русского классического романса.

**Метроритмика.** Опора на повторяющуюся музыкально-ритмическую единицу, соразмерную со стихотворной стопой и свойственную метроритмике русского классического романса, претворяется композитором через традиции ариозного интонирования XIX века<sup>6</sup>. Практически всегда Слонимский стремится подчинить акценты повторяющихся музыкально-ритмических единиц ритмическому продлению последней стопы стиха в соответствующей ей музыкальной фразе, выступающей в роли своеобразной «модели».

Обращаясь к варьированию заданной в первой фразе ритмоформулы, он воскрешает характерную черту формообразования ариозного стиля XIX столетия. В музыкальных фразах такого мелодического стиля стихотворная строка трактуется как единое целое.

Рассматриваемая в ариозном стиле ритмическая тенденция нередко заложена и в самом ритмико-интонационном рисунке поэзии «серебряного века», приоритетной для композитора: в частности, в мно-

гостопных ямбических и хорейческих размерах нередко возникает явление единой «ритмической волны» (термин М. Гаспарова<sup>7</sup>). Оно заключается в ослаблении ударений стоп в первой половине строки и подчинении их ее последнему, фразовому акценту путем интонационного движения к нему. Все это позволяет воспринимать *строку как неделимую ритмико-интонационную структуру*.

Ощущению слитности часто способствует у Слонимского избегание одинаково ритмически заполненных и регулярно повторяющихся фигур внутри фраз, которые масштабно соразмерны поэтическим стопам. В результате, в таких условиях диктат равномерного чередования ударного и неударного слога стоп затушевывается. Нередко это достигается сочетанием дробления длительностей на два и три внутри одной фразы, способствующим, по терминологии М. Гаспарова<sup>8</sup>, растворению «первичного ритма» стиха (т. е. метра сильных и слабых *слогов*) и выявлению его «вторичного ритма» (т. е. обобщенного ритма сильноударных и слабоударных *стоп*) как, например, в романсе «Звук осторожный и глухой» (№ 1) из цикла «Шесть романсов на стихи О. Мандельштама» (*пример 1*).

Пример 1



Помимо внутрифразового вуалирования метричности стиха, в романсах Слонимского встречается нередко и ее подлинное нарушение. Обычно оно включается эпизодически, на непродолжительные отрезки времени, внутри мерных в своей основе построений при сохранении общего масштаба такта и единого темпа. И осуществляется временное преодоление метричности в его музыке разными способами<sup>9</sup>.

Один из наиболее характерных приемов заключается в периодическом отклонении

от заданного изначально принципа размещения количества слогов на долю такта. Очевидно, что слоговое варьирование неразрывно связано и с изменением ритмического рисунка. При этом *в романсах Слонимского нередко ощущается постоянное действие заданной метроритмической модели*, просвечивающей «курсивом» сквозь все вариационные преобразования.

Здесь необходимо пояснить, что производность от заданной ритмоформулы трактуется иначе, чем в работах Ручьевской<sup>10</sup> и

Васиной-Гроссман<sup>11</sup>, где признается связь с отправной ритмической моделью только в тех случаях, когда варианты отличаются наличием внутрислоговых распевов отдельных длительностей, «заострением» ритмических фигур (т. е. включением пунктирного ритма) или заменой какой-то одной длительности на паузу. В настоящей статье инвариантность заданной ритмоформулы понимается в более широких пределах: при увеличении некоторых долей ритмоформулы, при котором ощущение метричности как общего принципа сохраняется, или при использовании приема «ритма в увеличении», ведущего к растяжению каждого слога ритмоформулы, где за-

данный принцип соотношения «более долгих и более коротких» длительностей полностью выдерживается.

Такие приемы варьирования ритмоформулы характерны для Слонимского. Особенно ясно воспринимается способ «ритма в увеличении» в разделах, находящихся на «расстоянии» и тождественных по тематическому материалу. В третьей части романа «Смятение» из цикла «Десять стихотворений А. Ахматовой» (№1) в первом простом предложении сложного периода девять слогов стихотворной фразы занимают один четырехчетвертной такт, в то время как в третьем простом предложении – два четырехчетвертных такта (см. *примеры 2 а и 2 б*).

Пример 2 а



Пример 2 б



Постоянное распевание слогов стихотворного текста на протяжении целого построения – подлинно новаторский прием, характеризующий стилистику Слонимского. Он лишь отдаленно напоминает о ритмическом выравнивании безударных и ударных гласных в русском романсе XIX века (в качестве примера см. фрагмент на словах «разочарованному чужды» из романа М. Глинки «Не искушай меня без нужды»<sup>12</sup>). Тем самым, Слонимский предлагает новый способ привнесения своеобразной кантиленности в строго стихотворно организуемый текст.

Взаимодействие поэтической и музыкальной метроритмики не ограничивается соотношением акцентов. Оно во многом распространяется и на проблемы синтакси-

са, играющего важную роль в процессе формообразования.

**Синтаксис.** В отличие от большинства современников, работающих в аналогичном жанре, приоритетными для композитора в области синтаксиса являются не «низшие», а именно «высшие» периодические структуры<sup>13</sup>. В романах Слонимского преобладает *классический период* с его членением на четыре составляющие и соподчинением синтаксических единиц. *Он выполняет «режиссирующую» роль в процессе формообразования, являясь некой его идеей.*

Основополагающим фактором для возникновения ассоциаций с классическими периодическими структурами у композитора становится как сходство элементов тематизма нечетных, так и согласование ка-

дансов четных фраз: тематическое соответствие, как и в классическом периоде, касается первой и третьей фразы; соподчиненность же, нетождественность кадансов возникает между второй и четвертой.

Автор следует традиции, установившейся в русском классическом романсе XIX века, организуя экспонирующие, а иногда и последующие музыкальные строфы как периодические структуры.

Подобно русскому классическому романсу, для камерно-вокальной лирики Слонимского характерна тенденция к увеличению масштабов первых разделов. В них композитор нередко тяготеет к структурам повторенного или сложного периода, охватывающих две поэтических строфы.

Ориентируясь на образцы русской камерно-вокальной лирики второй половины XIX столетия, в экспонирующих разделах композитор часто претворяет сложные периоды с разрастанием масштабов предложений путем включения в их зоны фортепианных интерлюдий. При этом, как и в XIX веке, внутренняя зависимость синтаксических единиц нередко обеспечивается структурным соответствием находящихся «на расстоянии» предложений, то есть одинаковым количеством тактов в них – нечетного количества или не соответствующего формуле  $2^n$ . В частности, в первом разделе романса «И когда друг друга проклинали» (№ 3) из цикла «Десять стихотворений А. Ахматовой» сложный период строится как  $[9 + 10 + 9 + 10]$ , причем здесь совпадает и внутреннее синтаксическое членение предложений: первое и третье организованы как  $(4+3)$  тактов  $+2$  такта фортепианной связки; второе и четвертое – как  $(4+3)$  тактов  $+3$  такта интерлюдии сопровождения.

Иногда Слонимский использует структуры, не представляющие собой период в строгом смысле этого слова, но аналогичные периодическим. Нечетное количество тактов внутри некоторых фраз не препятствует возникновению ассоциаций с классическим периодом благодаря сохранению самого эффекта согласования: тематического – на основе секвентного соотношения

предложений и структурного – на основе аналогичности соподчинения синтаксических единиц.

Своеобразие синтаксического развития в продолжающих разделах у Слонимского в том, что, так или иначе, часто сохраняется идея стереотипного членения периода и соподчинения его сегментов. Композитор обращается к внутреннему расширению периодоподобных структур, что реализуется включением пауз между равными фразами, иных размеров в кадансовые зоны или фортепианные интерлюдии. Возможны случаи, когда в одинаковых размерах, отличных от основного, организованы несоседние построения куплета или раздела. Это вызывает ассоциацию с согласованием синтаксических единиц в периоде. Такие приемы нередко выступают в качестве основных двигателей динамического развития в форме варьированной строфы<sup>14</sup>.

К структурированию камерно-вокальной музыки Слонимского в полной мере можно применить следующее высказывание Ручьевской относительно стиля композиторов-классиков первой половины XX века. Она отмечает, что у них сохранилась «сама система, иерархия и субординация синтаксических уровней, т. е. система синтаксиса, обеспечивающая оптимальную степень восприятия, сбалансированность прерывности и непрерывности (дискретности и континуальности), членораздельности и связности» (курсив наш. – Н. В.)<sup>15</sup>. Эта система синтаксиса несет в себе неопределимо важную роль и для организации формы романсов Слонимского в целом.

**Общая композиция.** Господствующий принцип организации общей формы целого – принцип варьированной строфы. Так или иначе, он проникает почти во все камерно-вокальные сочинения композитора и является определяющим, представая во всевозможных вариантах, что напоминает о формах многих романсов П. Чайковского и С. Рахманинова.

К отражению структурных принципов жанра русского классического романса относится форма варьированной строфы с

«вариационностью тождественного порядка» (термин В. Протопопова<sup>16</sup>), распространенная у Слонимского. Такой тип развития заключается в сохранении при повторениях строфы общей синтаксической структуры и метроритмической основы куплета в целом. Изменения касаются тонально-гармонического развития, а отсюда и звуковысотного рисунка вокальной партии.

Композитор часто тяготеет к промежуточным между формами варьированной строфы «типа прорастания» (термин Протопопова<sup>17</sup>) и «тождественного порядка» композиционным структурам. Особенно ярко это прослеживается в романсе «Сердце к сердцу не приковано» (№7, из цикла «Десять стихотворений А. Ахматовой»). В нем отчетливо определено деление на строфы, возникающие интерлюдии напоминают «отыгрыши» к куплетам, что свидетельствует о вариационной форме «тождественного порядка». Но в третьей строфе каждая из четырех фраз расширена изнутри, и при этом они равномащтабны<sup>18</sup>. Это несомненно свидетельствует о переосмыслении традиционного приема увеличения заключительных строф, свойственного развитию «типа прорастания», которое ведет к несимметричности, слиянию построений, изменению их количества, что не характерно для Слонимского.

Распространены в его вокальной музыке сложные репризные и концентрические композиции (например, «а-bc-a», воспринимаемая как усложнение среднего раздела простой трехчастной формы в романсе «Девушка пела» на стихи А. Блока). Подобные структуры встречались в русском классическом романсе второй половины XIX века, в частности, в сочинении «Уноси мое сердце в звенящую даль» П. Чайковского. Обращение Слонимского к таким формам объясняется тем, что для него как представителя XX столетия большое значение имеют повторение материала и принцип симметрии, позволяющие преодолеть ощущение дробности в общей форме сочинений.

**Роль звуковысотной системы в формообразовании.** Цементируемость компози-

ции обеспечивается особыми свойствами звуковысотной системы Слонимского и ее определенным соотношением с разделами формы.

Основная черта ладогармонической организации – выдержанность четкого тонального центра, нарушаемого только в развивающих, разработочных участках музыкального текста. Централизованность лада не зависит от степени сложности звукоряда и сохраняется даже при максимальной его «плотности»<sup>19</sup>, то есть использовании двенадцатизвуковой шкалы в условиях темперированного строя. Это сочетается с тенденцией к гармоническому складу, который, как правило, реализуется в виде дупланового аккордового изложения и изредка в более сложных фактурных формах. Централизация ладогармонической системы нередко достигается моделированием характерных принципов мажоро-минора, то есть формированием последовательностей, которые вызывают представление о трехфункциональности классической тональности, что часто возникает при использовании типовых мелодических оборотов мажора-минора. В то же время действующие ладовые формы неодинаковы и их можно объединить в три типа: 1) непосредственно моделирующие принципы классической тональности; 2) монодийно-гармонические; 3) не связанные с функциональностью мажора-минора результативные системы.

Особенно характерны *модуляции звуковысотной системы как функциональной организации*.

Как и в классическом стиле, модуляции ладовой системы происходят в значимых точках композиции: в кадансовых зонах, кульминациях, при появлении нового раздела формы.

В рамках данной статьи ограничимся характеристикой кадансовых зон, как известно, являющихся важнейшим композиционным элементом формы<sup>20</sup>.

Для кадансов типична концентрация признаков классической тональности. Примечательно, что нередко *именно в заключи-*

тельных каденциях романсов Слонимского «восстанавливаются в правах» трехфункциональность и обычные для мажоро-минора аккордовые комплексы, тогда как в срединных кадансах функциональные связи с традиционной тональностью нередко ослаблены. Этим создается характерное для периода соподчинение кадансов по типу вопросо-ответной структуры (что наблюдается в романсе «Я недаром печальной слыву» из цикла «Романсы на стихи А. Ахматовой»).

«Корреспондирование» кадансовых зон может осуществляться путем «переключки» систем: нередко в них композитор обращается к таким формам моодического лада, где связь с мажоро-минором устанавливается через типовые мелодические обороты, в то время как интер-

вальная структура аккордов либо не связана с классической системой, либо «настраивает» на другую тональность. В обоих кадансах простых предложений сложного разомкнутого периода первого раздела романса «Без слова» (№ 1, «Три романса на стихи А. Кушнера») в линии вокальной партии очерчиваются ходы по тонам субдоминанты тональности ля минор, в то время как аккордовые структуры партии сопровождения противоречат ей. В момент появления в партии голоса хода «ми-фа-ми», указывающего на доминанту тональности ля минор, в фортепианной партии возникает типовая для этой тональности структура  $\Pi_7$  на доминантовом басу и классическая система мажоро-минора, в которой организован романс, восстанавливается (см. примеры 3 а и 3 б).

Пример 3 а

Музыкальный пример 3а: вокальная партия и фортепиано. Вокальная партия имеет триплет восьмых нот. Фортепиано имеет динамические обозначения *mf* и *f espr.*

Пример 3 б

Музыкальный пример 3б: вокальная партия и фортепиано. Вокальная партия имеет триплет восьмых нот. Фортепиано имеет динамические обозначения *mf*, *sf* и *sf*. Темпозначения: *f rall.* и *a tempo*.

В сложнотональных структурах композитора соотношение устойчивости и неустойчивости, характерное для классической тональности, достигается переходом от консонантных аккордовых комплексов к более диссонантным. И часто прояснение вертикалей происходит именно в кадансовых зонах, что ассоциируется с устойчивостью каденций в мажоро-минорной ладовой организации<sup>21</sup>.

\* \* \*

Проследив воздействие классических структурно-композиционных традиций на

формообразование камерно-вокальной лирики Слонимского, мы видим их неосценимо важные достоинства. Опора на знакомые структуры позволяет цементировать композицию и способствует свободе восприятия его романсов широким кругом аудитории.

В отличие от сочинений современников, в которых связи с истоками огромного достояния «золотого музыкального фонда» возникают исключительно в произведениях квазитрадиционной направленности, в творчестве Слонимского ассоциации с классикой устанавливаются и в принципиально новаторских по музыкальному язы-

ку сочинениях (например, камерно-вокальный цикл «Песни вольницы», 1959 и кантата «Голос из хора», 1965). Это свидетельствует о классичности и рациональности мышления композитора, следующего заветам мастеров мирового музыкального искусства не только в открытой, декларативной форме, но и интуитивно, на подсознательном уровне.

Сохранение преемственности с русским классическим романсом XIX века – важнейший стимул, способный организовывать индивидуально-самобытный стиль камерно-вокальной лирики Сергея Слонимского, – стимул, который позволяет постигнуть внутренний смысл академического жанра как современного явления отечественной музыкальной культуры.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Об этом см.: Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. М.; Л., 1966; *Ее же*: Раздел I. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. Л., 1988.

<sup>2</sup> Об этом см.: Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М., 1956; *Ее же*: Музыка и поэтическое слово. Ч. 1 Ритмика. М., 1972; *Ее же*: Музыка и поэтическое слово. Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция. М., 1978.

<sup>3</sup> Квятковский А. Поэтический словарь. М., 1966. С. 160, 162, 233, 295.

<sup>4</sup> Методологической основой для анализа звуковысотной системы композитора послужила концепция Т. Бершадской, предложенная в ряде ее основополагающих трудов, таких, как, например: Бершадская Т. Гармония как элемент музыкальной системы. СПб., 1997; *Ее же*: Лекции по гармонии. СПб., 2003. 3-е изд.

<sup>5</sup> Проблема ассоциаций ладовой организации музыки XX столетия с принципами мажоро-минорной системы впервые была поставлена на кафедре теории музыки Ленинградской консерватории, что нашло отражение в статье Бершадской (Бершадская Т. Ассоциативность как один из факторов ладогармонической организации музыки С. Прокофьева // С. Прокофьев: Сб. ст. СПб., 1995) и в статье Е. Александровой (Александрова Е. Роль ассоциативности в организации сложнотональных структур современной музыки (на материале фортепианных произведений Б. Бартока) // Проблемы лада и гармонии. Труды ГМПИ им. Гнесиных. М., 1982. Вып. 55).

<sup>6</sup> Подробнее об ариозном стиле русской камерно-вокальной лирики XIX века см.: Ручьевская Е. Становление ариозной мелодии в русском романсе начала XIX века // Вопросы интонационного анализа и формообразования в свете идей Асафьева: Сб. ст. ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова. Л., 1985.

<sup>7</sup> Гаспаров М. Современный русский стих. М., 1974. С. 77.

<sup>8</sup> Там же. С. 77.

<sup>9</sup> О проблеме слогового и других методов варьирования ритмоформулы в романсах Слонимского см.: Варядченко Н. Метроритмика стиха и музыки в камерно-вокальной лирике С. Слонимского: традиции русского классического романса // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Вып. 2. СПб., 2007. С. 26–28; 30.

<sup>10</sup> Об этом см.: Ручьевская Е. Становление ариозной мелодии в русском романсе начала XIX века. Указ. изд. С. 30–31.

<sup>11</sup> Об этом см.: Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1 Ритмика. Указ. изд. С. 98, 99, 101, 102.

<sup>12</sup> Этот пример (романс Глинки) приводит Ручьевская см.: Ручьевская Е. Раздел I. Слово и музыка. Указ. изд. С. 65.

<sup>13</sup> Различия между «низшими» и «высшими» структурами, помимо авторов хорошо известных работ отечественного теоретического музыковедения, обосновываются С. Богомоловым. См.: Богомолов С. Песни Ф. Шуберта как высокий жанр. Дис. ... канд. искусствовед. СПб., 2000. С. 112–113.

<sup>14</sup> Подробнее о видах периодических структур и своеобразии синтаксического развития в романсах Слонимского см.: Варядченко Н. Структура периода как основа формообразования в камерно-вокальной музыке С. Слонимского // Статьи молодых музыковедов. Вып. 4. Ч. 1. В печати. С. 132–138, С. 145–147.



## ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

---

<sup>15</sup> Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998. С. 27.

<sup>16</sup> Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967. С. 5.

<sup>17</sup> Там же. С.5.

<sup>18</sup> Прием внутреннего расширения фраз нередко проникает и в строение реприз простых трехчастных форм, часто используемых Слонимским, наряду с формами варьированной строфы.

<sup>19</sup> Термин «плотность звукоряда» как характеризующий звукоряд с позиции количества звуков, заполняющих тот или иной интервальный объем, по свидетельству Бершадской (*Бершадская Т.* Гармония как элемент музыкальной системы. Указ изд. С. 65), был предложен в одной из студенческих работ М. Мишукова. При установившемся в XX веке функциональном понимании соотношения категорий диатоники и хроматики (там же, С. 63) этот термин корректнее и тоньше отражает существо вопроса, чем привычные «диатоника – хроматика».

<sup>20</sup> Подробнее о звуковысотной системе Слонимского и ее модуляциях на гранях разделов см.: *Варядченко Н.* О классических чертах в звуковысотной системе С. Слонимского (на примере его камерно-вокальной музыки) // Музыкальная культура глазами молодых ученых: Сборник научных трудов. Вып. 2. Указ. изд. С. 38–57.

<sup>21</sup> Более подробно о роли «неклассической» гармонии в обеспечении «классического» корреспондирования кадансов периодических структур см.: *Варядченко Н.* Структура периода как основа формообразования в камерно-вокальной музыке С. Слонимского. Указ. изд. С. 139–144.