

Васильев Юрий Вячеславович
кандидат искусствоведения
доцент кафедры истории музыки
Российской Академии Музыки им. Гнесиных (г.Москва)
muzklin@gmail.com

**ЭЛЕМЕНТЫ СТАТИСТИЧЕСКОГО МЕТОДА
ПРИ ИССЛЕДОВАНИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СТИЛЯ
ЧАЙКОВСКОГО
(НА ПРИМЕРЕ РОМАНСОВОЙ МУЗЫКИ КОМПОЗИТОРА)**

СТАТЬЯ 1.

Статья подготовлена к печати в сборнике по материалам
Международной научной конференции
«Чайковский и XXI век: диалоги во времени и пространстве
(навстречу 175-летию со дня рождения)»

Проблема художественного стиля П.И. Чайковского – одна из сложнейших в музыкознании. Её разрешение означает нахождение аналитических подходов к области так называемых «синтетических стилей», присущих музыке ряда крупнейших композиторов XIX–XX столетий (кроме Чайковского, это Рахманинов, Малер, Шостакович и др.).

Как известно, характерной особенностью таких стилей является то, что в их рамках практически каждый элемент музыкального языка относится к категории общеупотребительных, почти банальных. Однако, собранные вместе, они неожиданно образуют друг с другом не просто органичное и монолитно спаянное соединение, но выглядят в таких условиях как высокоиндивидуальные «лексемы» авторского Слова.

Ярче всего об этом сказал Н.К. Метнер в одном из писем к С.В. Рахманинову, отвечая на сетования последнего о безоговорочном приятии и недостаточной критичности в оценке Метнером музыки рахманиновского Четвёртого концерта (это выразилось, в частности, в игнорировании ощущаемого самим автором сходства основной темы медленной части Концерта с главной темой фортепианного концерта Шумана). Возражения Метнера очень примечательны. Говоря о незаметности такого сходства, он добавляет:

<...>непосредственно [здесь и далее выделено Метнером – Ю.В.] мы воспринимаем не ноты, а ту атмосферу, которая рождается из них, и ... только в том случае нам приходят в голову различные сходства, когда за нотами нет никакой атмосферы, или же если сама атмосфера заимствована... Как раз у Вас [она] особенно насыщена и индивидуальна и безнадежно превращает в *своё* любую ноту... [1, с.329].

В чём состоит подобная «атмосфера», присущая образцам синтетических стилей, каким образом и в каких терминах из лексикона академического музыкознания можно её научно описать – всё это вопросы, ответов на которые пока нет. В данной связи другой автор, В.А. Цуккерман, отмечал:

«...полное раскрытие индивидуальной специфики стиля невозможно без учёта малых и мельчайших деталей. Очень небольшие изгибы мелодического рисунка и отклонения в ритме, варианты в расположении аккорда, в положении мотива относительно лада – всё это относится к той области “чуть-чуть”, без которой нет искусства, нет отличия талантливого от бездарного, личного от штампованного. Будучи чрезвычайно важными..., эти явления пока что трудно улавливаемы нашими нынешними методами анализа» [2, с.242¹].

Для темы нашей работы важно, что мысль В. Цуккермана родилась в процессе его наблюдений над музыкальным языком и стилевыми особенностями произведений ярчайшего представителя синтетического стиля – П.И. Чайковского – и что автор при этом наметил направление для возможного музыковедческого прорыва: «Вполне допустимо, что применение математических методов даст в близком будущем возможность преодолеть эти трудности» [там же].

Судя по смыслу цитаты, имелись в виду именно методы того раздела математики, который связан с накапливанием и анализом больших массивов данных об упомянутых ранее «сходствах-различиях» – то есть, статистики. Правда, во времена написания книги о Чайковском слова В. Цуккермана выглядели, скорее, как малоосуществимая мечта. Но сейчас, когда практически в каждый дом вошли компьютерные технологии с достаточно обширными вычислительными возможностями ряда программ, сделать первые шаги в направлении, предначертанном исследователем, вполне реально.

¹ Хотя с момента выхода в свет книги В.Цуккермана прошло уже более 40 лет, картина, обрисованная её автором, кардинальных изменений практически не претерпела и до сих пор.

В предлагаемой работе будут продемонстрированы некоторые из таких шагов. Обозначим самый первый из них, предположив, что та «атмосфера стиля», о которой говорил Метнер и то «чуть-чуть», которое, вслед за Станиславским, назвал В. Цуккерман в качестве способа превращения «общераспространённого» в индивидуально-авторское, возникают в произведениях Чайковского не в последнюю очередь вследствие особо частой повторяемости – в самых различных и тонких модификациях – ряда устойчивых музыкально-выразительных средств. На этой основе в начальный период исследования попробуем собрать в единый список ряд наблюдений, которые разбросаны по страницам уже упомянутой книги В. Цуккермана и отмечаются им как стилевые приметы, присущие музыке композитора².

Отобрав из них только те, что характеризуются комментариями наподобие: «звучат крайне характерно для Чайковского» (с.8), «распространённость в музыке Чайковского необыкновенно большая» (с.53), «в высшей степени типичны для светлой лирики Чайковского» (с.72), «такая форма встречается почти исключительно у Чайковского» (с.164) и т.д., получаем список из 28 наименований. В него входят стилевые приметы, относящиеся к областям мелодики, ритмики, гармонии, фактуры, формы. Все они собраны в таблицу (*Приложение. Таблица 1*), где в столбцах слева направо указаны: порядковый номер приметы, её отличительные особенности, характеристика на страницах книги Цуккермана и, наконец, рабочий вариант, кода приметы, выработанный автором этой статьи для удобства вычислительных операций в рамках компьютерной программы Microsoft Excel. 7.0³. Все стилевые приметы Чайковского в процессе кодировки обозначаются

² Важно, что исследователь приводит не только собственные наблюдения, но и обобщает находки аналогичного плана из работ А. Альшванга, Б. Асафьева и др.

³ Реально в Таблице 1 только 27 «цуккермановских» примет (№№2-28); речь о ещё одной, дополнительной пойдёт чуть далее. Но сейчас вместо неё к списку добавлена под номером 1 новая примета - «П0» («П нулевое»), о которой В. Цуккерману по определению не было смысла упоминать, но которая будет важна нам в дальнейшем для счётных операций. Она обозначает тот случай, когда в каком-то фрагменте музыкального материала Чайковского никаких стилевых примет не обнаруживается вообще. Таким образом, количество пунктов в Таблице 1 вновь достигнет цифры 28, а упомянутая выше (но пока не раскрываемая) прежняя 28-я примета впоследствии получит уже номер 29.

в Таблице 1 заглавной буквой «П» («примета»), с сопутствующими номерами – от «0» до «14»⁴.

На следующем этапе исследования сквозь «фильтры» этих примет будет проведён музыкальный материал романсовых произведений композитора – от начального их такта до завершающего. Поскольку само исследование носит экспериментальный характер, ограничимся пока данными по образцам лишь этого жанра творчества Чайковского – тем более что он прошёл через всю биографию композитора и принёс значительные в количественном и качественном отношении творческие результаты: 101 романс, начиная от раннего *Opus 6* (год создания – 1869) и заканчивая произведениями *Opus 73*, написанными в последний год жизни (1893).⁵ Добавим и другое существенное обстоятельство: по причине отсутствия на протяжении творческого пути композитора заметной стилистической эволюции, характеристики стиля Чайковского в период 1869–1893г.г. будут оставаться неизменными, и все стилевые приметы окажутся типичными для романсов любого из отрезков данного периода.

Продemonстрируем, как выглядит картина статистической фиксации стилевых примет Чайковского, «извлекаемых» из музыкального материала его романсов. В *примере 1* представлен нотный текст первых 6 тактов романса «Снова, как прежде, один» (ор.73, №1), совмещённый с фрагментом статистической таблицы, в которой каждый такт разбит на равные по протяжённости метрические доли. Здесь крайний левый столбец таблицы – это коды упоминавшихся 28 стилевых примет Чайковского, а строки с клетками-ячейками справа от каждого кода – места для фиксации примет при их появлении на том или ином отрезке материала романса (каждая клетка соответствует одной доле трёхдольного метра произведения). Границы тактов внутри музыкального отрывка продолжены в материале таблицы в виде жирных вертикальных линий:

ПРИМЕР 1:


⁴ В некоторых случаях к одной и той же цифре приметы добавляются буквенные уточнения («П1а», «П1б» и т.д.).

⁵ В число исследованных образцов не вошли три юношеских «безопусных» романса 1850-х – середины 1860-х годов – «Мой гений, мой ангел, мой друг», «Песнь Земфиры» и «Mezza notte».

П0																		
П1а																		
П1б							П1б	П1б	П1б	П1б	П1б	П1б						
П2а																		
П2б																		
П3а																		
П3б																		
П3в																		
П4а																		
П4б																		
П4в																		
П4г																		
П5													П5	П5	П5	П5	П5	П5
П6а		П6а	П6а		П6а	П6а	П6а	П6а	П6а	П6а	П6а	П6а						
П6б																	П6б	П6б
П7а																		
П7б																		
П7в																		
П8																		
П9а													П9а	П9а	П9а	П9а	П9а	П9а
П9б																		
П9в																		
П10																		
П11а																		
П11б																		
П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12	П12
П13																		
П14																		
	П12	П6а П12	П6а П12	П12	П6а П12	П6а П12	П1б П6а П12	П1б П6а П12	П1б П6а П12	П1б П6а П12	П1б П6а П12	П1б П6а П12	П5 П9а П12	П5 П9а П12	П5 П9а П12	П5 П9а П12	П5 П6б П9а П12	П5 П6б П9а П12

При анализе нотного текста примера можно видеть, что от первой доли т.1 и вплоть до конца т.6 в басах фортепианного сопровождения тянется тонический органнй пункт, на который периодически накладывается цепь хорейческих

интонаций верхних голосов⁶. Далее, на протяжении т.3–4 в верхнем голосе аккомпанемента появляется одно из характерных для Чайковского ритмических преобразований традиционного ниспадающего трихордового мотива «*g-f-e*» в

вариант:  . Наконец, в т.6 примера к вступившей вокальной фразе добавляется фортепианный «ответ» в виде варианта стонущего мотива из Вступления романса, что в т.5–6 образует между двумя партиями общую диалогическую фактуру. Здесь же гармоническое движение складывается в последование «*тоника – альтерированная субдоминанта – тоника*» (сокращённо: «*t – alt. s – t*»), обозначенное В. Цуккерманом как «интроспективный оборот» (с.47) или оборот из «интроспективной группы» (с.53)⁷.

Всё это в закодированном виде и отражено в соответствующих столбцах и строках таблицы, синхронизированной с текстом нотного примера. В соответствии с материалом Приложения, в рамках такой кодировки органнй пункт тоники имеет шифр «П12», и его повторения мы видим в каждой ячейке строки – то есть, на каждой метрической доле т.1–6 *примера 1*. Хореические интонации из мелодии фортепианного Вступления обозначены как «Пба» (они же, перейдя в т.6 в область аккомпанемента, получают обозначение уже как «Пбб»). Характерный для Чайковского ритмический вариант общераспространённого нисходящего мотива идёт под кодом «П1б», и все четвертные доли т. 3–4, где он звучит в примере, обозначены этим шифром. Точно так же диалогическая фактура на протяжении т.т.5–6 отмечена в соответствующих ячейках строки с кодом «П5»; а «интроспективный оборот» в этих же тактах обозначен как «П9а».

В нижней части таблицы находится результирующий, суммирующий по вертикали показатели каждого столбца, вариант записи примет. При этом оказывается, что в приведённом отрывке из романса Чайковского они различаются

⁶ Формально органнй пункт в нотном тексте композитором не выписан, но при любом художественно полноценном исполнении басовая октава «А1-А» из т.1 пианистом непременно продлевается (за счёт использования педали или полупедали) на следующие три такта – то есть, звучит как реально ощущаемый органнй пункт тоники.

⁷ Здесь и далее (в том числе, в Приложении) буквенно-цифровые обозначения гармонических функций и их последований даются в том виде и в тех вариантах формулировок, в каких они зафиксированы на страницах книги В.Цуккермана [2].

не только по своему «номиналу», но и по составу. В их числе есть наиболее простые варианты, состоящие лишь из одного звена (например, «П12» на первых долях т.1–2); есть также сложносоставные приметы, представляющие собой комбинацию из двух звеньев (например, «П6аП12» – на 2–3-й долях т.1–2); есть трёх- и четырёхзвенные комбинации: «П1бП6аП12», «П5П9аП12», «П5П6бП9аП12» из т.3–6.

Сам факт наличия таких многозвенных комбинаций (в дальнейшем будем их называть «стилевыми формулами») как раз и является иллюстрацией той последней, долго не называвшейся приметы (29-й по общему счёту), которая не вошла в список Таблицы 1 из Приложения. Вот как она сформулирована в книге В. Цуккермана: «Одна из причин большой стилистической характерности в интонациях Чайковского – сосредоточение различных (нескольких) интонационных средств в них, концентрация признаков, даже порознь присущих языку Чайковского» [2, с.160].

Именно под знаком этой последней стилевой приметы и будет строиться концепция всей нашей работы. Понятно, что место её – не в списке единичных стилевых признаков из *Таблицы 1*, а там, где показывается результат их сложения, суммирования (так, в Примере 1 – это самая нижняя строка таблицы).

Если по той же методике, которая была описана выше, статистически «обсчитать» по метрическим долям оставшиеся 27 тактов романса (всего в нём 33т.), то количество и состав стилевых формул несколько расширятся и будут выглядеть так (*пример 2*):

ПРИМЕР 2:

№	ФОРМУЛЫ
1	П12
2	П5П12
3	П6аП12
4	П16П6аП12
5	П5П6бП12
6	П5П9аП12
7	П5П11аП12
8	П26П5П11аП12
9	П5П6бП9аП12
10	П5П6бП11аП12
11	П5П9аП11аП12
12	П5П6бП9аП11аП12

Из содержания *примера 2* видно, что тактов с «пустыми» долями (т.е. с приметой «По») в романсе «Снова, как прежде, один» нет, а к имеющимся и уже знакомым по примеру 1 пяти вариантам комбинаций примет – «П12», «П6аП12», «П16П6аП12», «П5П9аП12», «П5П6бП9аП12» – добавятся ещё семь стилевых формул: двухзвенная («П5П12»), две трёхзвенных («П5П6бП12» и «П5П11аП12»), три четырёхзвенных («П26П5П116П12», «П5П6бП11аП12» и «П5П9аП11аП12») и одна пятизвенная («П5П6бП9аП11аП12»).⁸

Соответственно, если таким же образом, как и в случае с романсом «Снова, как прежде, один», произвести статистическую обработку оставшихся 100 романсовых произведений Чайковского и свести все неповторяющиеся формулы из них в единый список, то последний будет содержать уже 520 стилевых формул. Из них 28

⁸ Расшифруем некоторые из этих формул. Так, комбинация примет «П5П11аП12» означает, что диалогическая фактура проявляется в условиях восходящей секвенции и на фоне тонического органного пункта; формула «П5П9аП11аП12» отражает сходную картину, но с добавлением одновременно появившегося гармонического «интроспективного оборота» t - alt.s – t (примета «П9а»); в формуле «П5П6бП9аП11аП12» к уже знакомым элементам на тех же метрических долях прибавляется хореическая интонация в аккомпанементе (примета «П6б»), и т.д.

окажутся однозвенными (в их число войдёт и вариант с «По»), 154 – двухзвенными, 201 – трёхзвенными; 95, 31 и 11 будут соответственно четырёх-, пяти- и шестизвенными⁹.

Что же представляют собой данные стилевые формулы Чайковского – в плане соотнесения их с привычными категориями аналитического аппарата музыковедения? Вряд ли они сопоставимы со схемами гармонических последований или вариантами полифонических комбинаций; едва ли соответствуют «напевам-формулам» из области фольклористики или расшифровываются по тому же принципу, что и невменные знаки из певческих книг русского Средневековья. Специфика стилевых формул состоит в том, что в рамках одного многозвенного комплекса могут быть собраны и мелодические, и гармонические, и ритмические и даже структурные элементы-приметы; кроме того, у композитора в рамках даже одной единственной приметы существует чрезвычайно широкий (особенно в мелодическом плане) ряд вариантов её конкретной, практической реализации.¹⁰

Поэтому подобрать абсолютно точный терминологический аналог наблюдаемым явлениям на данном этапе исследования пока не представляется возможным. Лишь в приблизительном плане можно, с одной стороны, воспользоваться формулировкой В. Цуккермана о «сгустках стиля» в рамках даже одной приметы.¹¹ С другой стороны, исходя из особенностей практического применения Чайковским каждой приметы, её в каком-то смысле можно было бы сравнить с так называемыми «риффами» в джазовой музыке – теми мелодико-гармоническими блоками, с учётом которых и на фоне которых солист джазового

⁹ Полный список стилевых формул в романсах Чайковского см. в *Таблице 2* из Приложения.

¹⁰ Например, когда под шифром «П3а» у нас кодируются встретившиеся в музыке романсов Чайковского мотивы с «асимметричным опеванием» [2, с.17], не берётся в расчёт то, в какую именно сторону от исходного звука (вверх или вниз) и на какой интервал в каждом отдельном случае растягивается асимметричный мелодический скачок при этом опевании. Во всех этих отношениях несколько мотивов могут быть совершенно разными. То же самое происходит и с приметой «П4г», с помощью которой обозначается часто встречающееся у Чайковского «двуединство гаммы и хорей» [2, с.134]: гаммообразные мелодические разбеги могут быть и восходящими, и нисходящими, а хорейческие их окончания по контурам мелодического рисунка могут как соответствовать направлению гаммы, так и противоречить ему – но всё это укладывается в рамки одной и той же стилевой приметы «П4г».

¹¹ Это было сказано по поводу одной из примет (по нашей кодировке - «П10»): «"Комплекс драматического перелома" – образец такого сосредоточения художественных средств и направленного их применения, которое служит одним из высокохарактерных "сгустков стиля"» [2, с.127]

ансамбля строит свою собственную импровизацию – каждый раз индивидуальную даже при многократном исполнении пьесы.

Соответственно, в процессе создания Чайковским самых разных произведений стилевые формулы тоже могли становиться некой общей основой, «поверх» которой в каждом отдельном сочинении рождался индивидуальный контур мелодического рисунка, проявлялись те или иные индивидуальные нюансы ритмических, гармонических, фактурных и т.д. деталей.

Возвращаясь к подсчётам стилевых формул, заметим, что при всём возможном интересе, который могли бы вызвать все эти цифровые операции, в плане научной перспективности они, в целом, малоинформативны: приведённые цифры и комбинации не дают ответа на главный вопрос – каким образом в них проявляются специфика и индивидуальная «атмосфера» стиля Чайковского. Силу убедительности, доказательности и значимости итоги статистических операций могут приобрести только в случае, когда появятся сравнения со стилевой картиной музыки других композиторов.

Поэтому на следующем шаге исследования особенности списка стилевых формул в романсах Чайковского будут сопоставлены со сходным образом статистически обработанными данными по камерно-вокальной музыке трёх его великих современников – отечественных (Н.А. Римский-Корсаков) и зарубежных (Э. Григ, И. Брамс). Выбор именно этих авторов, кроме общего для них и Чайковского исторического времени, диктовался ещё несколькими причинами. Во-первых, это одинаковый для всех четырёх композиторов высочайший уровень таланта и мастерства, проявившийся, в частности, и при работе над романсами (которые у каждого из них составляли важную, заметную область творчества). Во-вторых, причиной выбора стала и общая принадлежность этих музыкантов к «мейнстриму» искусства XIX века (без радикализмов Мусоргского, Вагнера, Дебюсси и др.). В-третьих, именно у четырёх названных композиторов стилевая эволюция на протяжении всего периода творческой деятельности либо практически не имела места (Чайковский, Григ), либо её протекание в романсовом жанре на

музыкальном языке образцов этого жанра отразилось крайне незначительно (Римский-Корсаков, Брамс).

Романсы трёх современников Чайковского при сравнительном статистическом анализе будут представлены не в полных своих количественных объёмах, а выборками по 50 произведений у каждого.¹² При этом в состав выборок были взяты такие романсы, большинство из которых по непосредственному впечатлению от их музыки, подтверждённому более чем 100-летним периодом пребывания в исполнительском репертуаре, воспринимаются в стилевом отношении как индивидуально-специфические для каждого из композиторов. Например, в списке избранных романсов Римского-Корсакова присутствуют такие произведения как «На холмах Грузии лежит ночная мгла», «Редеет облаков летучая гряда», «Не ветер, вея с высоты», «Звонче жаворонка пенье» и т.д.; в выборке романсов Грига – «Сердце поэта», «Лебедь», «Люблю тебя», «Сон» и т.д.; у Брамса – «Воскресное утро», «Колыбельная», «Ах, взор свой обрати», «Звучат нежней свирели» и т.д.¹³ Поэтому представляется, что с точки зрения стилевых особенностей музыки каждого из названных композиторов обозначенная выборка его романсов может быть вполне репрезентативной, отражающей какие-то существенные черты его «стилевого мира» в области романсового жанра.

Однако перед началом дальнейших статистических операций необходимо сделать ещё две принципиальных оговорки. Первая из них – для большей научной достоверности результатов группы по 50 романсов Римского-Корсакова, Грига и Брамса количественно уравниваются с романсами Чайковского: сопоставление осуществляется не только с полным их списком у композитора (101 единица), но и с двумя механически («случайно») вычленёнными из него подгруппами –

¹² Общее количество романсов и песен у этих авторов намного больше – 79 у Римского-Корсакова, свыше 140 у Грига, более 200 у Брамса. Но статистический минимум, на основе которого в исследованиях, не требующих повышенной точности (как, например, в фармакологии), уже можно делать более или менее корректные выводы о характере всей «генеральной совокупности» - это выборка объёмом в 30 единиц. У нас же такие объёмы окажутся почти вдвое большими – по 50 единиц.

¹³ Полные списки выборок по романсам Римского-Корсакова, Грига, Брамса см. в *Таблице 3* из Приложения.

соответственно по 50 и 51 произведению.¹⁴ Таким образом, будут выполнены как бы три независимых эксперимента, в двух последних из которых к неизменному списку романсов Римского-Корсакова, Грига и Брамса «подставляется» количественно сопоставимая, но качественно новая подгруппа романсов Чайковского.

Вторая оговорка намного более существенна. Музыкальный материал романсов всех композиторов во всех экспериментах будет проверяться *только по стилевым приметам Чайковского*. Казалось бы, одно упоминание об этом сразу же способно лишить научной корректности все будущие выводы: результаты здесь всегда будут не в пользу Римского-Корсакова, Грига и Брамса (комплекс яркохарактерных, неповторимых примет стиля каждого из трёх этих авторов в подсчёты заведомо не попадает – в таблицах отразится лишь то, что у них как-то перекликается со стилевыми чертами Чайковского).

Однако резон в выборе вышеназванного критерия всё же есть. В заданных условиях статистических экспериментов по отношению к Чайковскому автоматически начнёт осуществляться проверка двух противоположных гипотез, имеющих примерно одинаковое распространение в научной среде: первой – о сугубо индивидуальных чертах стиля композитора – и второй, альтернативной – об отсутствии подобной индивидуализированности и наличии в его музыке только общераспространённых для XIX века музыкально-выразительных средств. Соответственно, наша сравнительная таблица по материалам статистических обработок романсов четырёх музыкантов-современников как раз и оказывается способной показать, по крайней мере, тенденцию к идентичности – если таковая проявится.

По окончании всех трёх экспериментов их результаты – количества стилевых формул из разного числа звеньев в романсах каждого композитора можно свести в следующую таблицу (пример 3):

¹⁴ Полный список романсов Чайковского, с выделением границ каждой из двух подгрупп (жирная горизонтальная черта), см. в Таблице 4 из Приложения.

ПРИМЕР 3:

	ЭКСПЕРИМЕНТ № 1						ЭКСПЕРИМЕНТ № 2						ЭКСПЕРИМЕНТ № 3					
	ЧИСЛО СТИЛЕВЫХ ФОРМУЛ (с кол-вом звеньев 1 - 6)						ЧИСЛО СТИЛЕВЫХ ФОРМУЛ (с кол-вом звеньев 1 - 6)						ЧИСЛО СТИЛЕВЫХ ФОРМУЛ (с кол-вом звеньев 1 - 6)					
	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
ЧАЙКО В- СКИЙ № 1-101	28	154	201	95	31	11												
№ 1-50							27	121	145	67	24	9						
№ 51- 101													27	101	100	32	7	2
РИМ- СКИЙ - КОРСА- КОВ № 1-50	23	65	51	13	1	0	23	65	51	13	1	0	23	65	51	13	1	0
ГРИГ № 1-50	24	56	35	11	0	0	24	56	35	11	0	0	24	56	35	11	0	0
БРАМС № 1-50	23	63	47	15	4	0	23	63	47	15	4	0	23	63	47	15	4	0
КОЛ- ВО СОВПА - ДЕНИЙ	26	85	57	5	0	0	26	74	43	3	0	0	25	62	37	2	0	0
% СОВПА - ДЕНИЙ	93 %	55 %	28 %	5%	0%	0%	96 %	61 %	30 %	5%	0%	0%	93 %	61% %	37 %	6%	0%	0 %

В её строках, обозначенных как «Чайковский», «Римский-Корсаков», «Григ» и «Брамс» даются количественные данные – число оригинальных (неповторяющихся) стилевых формул с различным количеством звеньев (от 1 до 6), встретившееся в романсах этих композиторов на протяжении всех экспериментов. При этом в Эксперименте №1 к неизменным 50 произведениям каждого из трёх последних

музыкантов добавляется для сравнения, как уже говорилось, 101 романс Чайковского (строка «Чайковский. №1–101»). В Экспериментах №2 и №3 с тем же количеством романсов Римского-Корсакова, Грига и Брамса сопоставляются группы соответственно первых 50 (строка «№1–50») и всех оставшихся романсов Чайковского (строка «№51–101»)¹⁵.

Цифровые данные представленной таблицы читаются так: например, в Эксперименте №1 количество встретившихся в романсах четырёх композиторов 1-звенных стилевых формул (столбец под цифрой «1») составляет соответственно: 28; 23; 24 и снова 23 единицы (цифры на пересечениях столбца «1» со строками «Чайковский .№1–101», «Римский-Корсаков. №1–50», «Григ. №1–50» и «Брамс. №1–50»). Точно так же, если проследить данные по 2-звенным формулам в том же эксперименте (столбец под цифрой «2»), то в нём соотношение цифр между романсами четырёх авторов будет выглядеть как «154; 65; 56; 63», и т.д.

Однако на результатах этой части таблицы надолго останавливаться смысла не имеет – данные по Чайковскому во всех экспериментах, в силу упомянутой ранее второй оговорки, будут *предсказуемо* более высокими, чем у его современников.

Но всё же обратим внимание на две детали. Первая из них – количество однозвенных стилевых формул в нём (включая формулу «По») у всех названных композиторов намного более сопоставимы друг с другом, чем в остальных столбцах - с 2–6-звенными комплексами (столбцы с цифрами «2», «3», «4»... «6») во всех трёх экспериментах. Это, видимо, значит, что в области использования самых простых, элементарных однозвенных средств музыкальной выразительности стилевые различия между Чайковским, Римским-Корсаковым, Григом и Брамсом практически незаметны, и на этом уровне об индивидуализированности музыкального языка Чайковского говорить, действительно, невозможно.

Вторая деталь – прямо противоположный результат получается при сопоставлении цифр по шестизвенным стилевым формулам. Таковые во всех трёх экспериментах будут только у Чайковского (соответственно – 11; 9; 2) – при том,

¹⁵ Две нижних строки примера 3 пока оставим без комментария.

что у Римского-Корсакова, Грига и Брамса в ячейках 6-звенных формул везде стоят нули. Это, на наш взгляд, является отражением абсолютной стилевой индивидуализации Чайковского по отношению к музыке романсов его современников.

Уточним полученные наблюдения, введя ещё одну группу данных, которые содержатся в двух нижних строках той же таблицы, с обозначениями: «Количество совпадений» и «Процент совпадений». Если в предыдущих случаях количество разнозвенных стилевых примет подсчитывалось у каждого композитора сугубо изолированно, вне зависимости от наличия возможных совпадений, то сейчас внимание будет обращено именно на последние. В столбцах двух нижних строк таблицы показано, сколько 1-звенных (2-звенных, 3-звенных и т.д.) стилевых формул, обнаруженных в романсах Чайковского, оказались общими по составу входящих в них стилевых примет с романсами Римского-Корсакова, Грига и Брамса – на протяжении трёх экспериментов. Ниже демонстрируется процент этих совпадений – по отношению к общему числу формул данного вида у Чайковского¹⁶.

Например, вновь обратившись к 1-звенным формулам Эксперимента №1 в строке «Чайковский. №1–101» мы можем ещё раз констатировать, что у композитора в полном списке его романсов (101 произведение) присутствуют 28 таких формул. Но, судя по строке «Количество совпадений», из этого числа подавляющее большинство (26) оказывается не уникальными, а совпадающими со стилевыми формулами, обнаруженными в романсах трёх его современников. Процент идентичности высчитывается делением $26 : 28$, что даёт цифру 0,92857, или 92,857%. В таблице это – с округлением до целого числа (93%) – прописано в самой нижней строке того же столбца («Процент совпадений»).

¹⁶ Учитывались только совпадения с Чайковским – вне зависимости от того, имело ли место совпадение по стилевым формулам сразу у всех четырёх композиторов, или у Чайковского и кого-то одного из них. И тот и другой случаи расценивались как показатели идентичности. Совпадения стилевых формул только между романсами Римского-Корсакова, Грига и Брамса во внимание не принимались.

Точно по такой же методике рассчитываются процентные данные совпадений и в других столбцах каждого эксперимента (где число звеньев стилевых формул возрастает от 2-х до 6).

Попробуем теперь проанализировать все получившиеся результаты. Первое, что обращает на себя внимание – это убывающие количества стилевых формул, которые совпадали бы – по мере увеличения в них звеньев – у четырёх композиторов в каждом из трёх экспериментов, и соответствующее уменьшение процентных величин. Для первого эксперимента эта «линия регрессии» выглядит как «93% – 55% – 28% – 5% – 0% – 0%»; для второго – как «96% – 61% – 30% – 5% – 0% – 0%»; для третьего – как «93% – 61% – 37% – 6% – 0% – 0%». Подобная тенденция убывания числа совпадающих стилевых формул, проверенная троекратно, свидетельствует о достаточно высокой степени её устойчивости и типичности¹⁷.

Второе, что заметно из результатов представленной таблицы – это подтверждение более ранних выводов по цифрам верхней её части: процент совпадений стилевых формул Чайковского, Римского-Корсакова, Грига и Брамса очень значителен на уровнях 1-звенных формул. По трём экспериментам получаются цифры совпадений от 93% до 96%.

Но сейчас, судя по таблице, к подобному заключению можно прийти и по 2-звенным формулам: их результаты будут в диапазоне от 55% до 61%. Суммарно это значит, что совпадения по стилевым формулам одно- и двухзвенного состава происходят более чем в половине всех наблюдаемых случаев. Соответственно, совпадений здесь оказывается больше, чем расхождений.

По итогам анализа цифр в 3–6-звенных стилевых формулах картина противоположная: в области трёхзвенных формул результаты совпадений по трём экспериментам находятся в области от 28% до 37% – то есть, совпадения

¹⁷ При этом процент совпадений в тех случаях, когда романсы Чайковского представлены в количественно сопоставимых с романами трёх его современников объёмах выборок (по 50 и 51 романсу), оказывается даже несколько более высоким (Эксперименты №2 и №3), чем при учёте данных по всей «генеральной совокупности» - т.е. по 101 романсу композитора (Эксперимент №1).

происходят примерно в трети из всех имеющихся случаев. В области четырёхзвенных формул эти цифры будут ещё меньшими – только 5–6% совпадений. Наконец, в зонах пяти- и шестизвенных формул совпадений нет вообще.

Как же интерпретировать полученные результаты? Заметно, что сравнительные статистические данные дают некоторые ответы на обе гипотетические версии, выдвинутые ранее: как относительно полной индивидуальности стилевых элементов музыки Чайковского, так и относительно полной их несамостоятельности. При сопоставлении стилевых формул в материале романсов Чайковского, Римского-Корсакова, Грига и Брамса можно наблюдать, что вторая из данных версий находит своё подтверждение – но только на уровнях однозвенных и двухзвенных формул. Именно здесь индивидуальные стилевые особенности музыки Чайковского практически не просматриваются.

Трёх-четырёхзвенные формулы в этом плане, скорее всего, будут представлять собой промежуточный этап, с намного большей индивидуализацией стилевой картины у Чайковского, но при этом с возможностью встретить совпадающие формулы также и в материале романсов его современников. Не исключено, что черты индивидуальности Чайковского на этом уровне складываются из некоторых других, дополнительных факторов, которые наша классификация пока не учитывает.

Что касается данных по пяти- и шестизвенным стилевым формулам, то здесь, судя по таблице, ситуация принципиально иная. Там, где присутствуют формулы из 5 и 6 звеньев, совпадений у Чайковского со стилевыми особенностями музыки его современников нет вообще (нулевые процентные значения во всех трёх экспериментах). Но с практически исчерпывающей определённостью говорить об индивидуальных чертах авторской стилистики композитора можно только в случае с 6-звенными стилевыми формулами, которые в музыке Римского-Корсакова, Грига и Брамса не только не имеют совпадений с Чайковским, но просто физически отсутствуют в романсовых произведениях последних (см. нулевые значения в

соответствующих ячейках строк «Римский-Корсаков», «Григ» и «Брамс» в таблице из примера 3).

Относительно же 5-звенных формул картина более сложная. Как показывает таблица, кроме романсов Чайковского, эти формулы присутствуют также у Римского-Корсакова (однократно) и у Брамса (4 формулы). Правда, перед нами качественно иные комбинации примет, не имеющие аналогов у Чайковского¹⁸.

Это можно интерпретировать так: похоже, перед нами – своего рода формулы из других «стилевых миров». Избранный метод подсчёта, видимо, оказался способным в ряде случаев улавливать не только стилевые особенности музыки Чайковского, но и некоторые периферические черты романсовых стилей его современников – в целом, очень индивидуальных, обладающих собственными, специфическими признаками (которые в данных условиях подсчёта выделенными быть не могли по определению), но какими-то сторонами (эпохальными или «общелирическими») иногда соприкасающимися со стилистикой Чайковского.

Таким образом, чтобы выделить индивидуально-стилевое начало в романсах композитора на уровне формул пятизвенного состава, нужно либо постоянно держать в памяти список исключений – всех «нечайковских» 5-звенных формул, встретившихся в музыке трёх его современников, – либо подключать к исследованию некоторые дополнительные факторы и осуществлять новые аналитические операции (их демонстрация выходит за пределы материала данной работы).

Но тем не менее, даже те первые шаги музыкально-статистического анализа, продемонстрированные выше на примере сопоставления статистических данных по романсам Чайковского, Римского-Корсакова, Грига и Брамса, уже способны наметить контуры такого пути, движение по которому в перспективе могло бы

¹⁸ У Римского-Корсакова это формула «П2аП6бП9аП9вП12» в романсе «Не верь мне, друг». У Брамса это формулы «П2аП5П6бП9вП13» из песни «Любимая пишет» («Die Liebende schreibt»); «П3аП5П6аП9бП12» из «Serenade» («Тихо, сон твой не тревожа...»); «П3аП6П6бП9вП12» из песни «Одиночество в поле» («Feldeinsamkeit») и наконец, стилевая формула «П4аП6аП9вП11аП13» из песни «Радость жизни» («Juchhe!»).

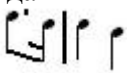

приблизить нас к разгадке тайны синтетических стилей в целом и создать материальные аналитические основы, с помощью которых трудноуловимые ощущения ауры, «атмосферы» или «аромата стиля» [2, с. 241] композитора получили бы свой научно-терминологический эквивалент.

Список источников

1. Метнер Н. К. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. М.: Советский композитор, 1973. 615 с.
2. Цуккерман В. Выразительные средства лирики Чайковского. М.: Музыка, 1971. 245 с.

Приложение

Таблица 1. Стилиевые приметы музыки Чайковского

№ п/п	Описание приметы	Характеристика приметы в книге В. А. Цуккермана	Рабочий код
1.	Отсутствие примет		П0
2.	«Чайковские» варианты ритмики вида  в ниспадающих мотивах.	«Звучат крайне характерно для Чайковского» (с.8)	П1а
3.	«Чайковские» варианты ритмики вида  в ниспадающих мотивах.	-----*-----	П1б
4.	«Чайковские» варианты мелодических опеваний.	«Такая интонация очень характерна для мелодики Чайковского» (с. 14).	П2а
5.	Опевание-прохождение.	«Эти интонации в высшей степени выразительны и специфичны для Чайковского» (с. 17).	П2б
6.	Асимметричные опевания.	«Специфичность этих мотивов для Чайковского...» (с. 17).	П3а
7.	Интонации хореического происхождения с мелодическим противодвижением.	«Противодвижение ложится в основу некоторых очень характерных для Чайковского мелодических элементов» (с. 117).	П3б
8.	Опеваемое задержание.	«...но Чайковский обращается к нему	П3в

		особенно настойчиво» (с. 152).	
9.	Гаммообразное строение мелодии.	«Огромная роль гаммообразности у Чайковского» (с. 21).	П4а
10.	«Гексахорд Чайковского».	«Чайковский вообще применяет звукоряд из трезвучий с восходящими вспомогательными к каждому из звуков настолько часто, что можно говорить о “гексахорде Чайковского”» (с. 31); «Ниспадающая секстовость в объёме от III ступени к V <...> в высокой степени характерна для Чайковского» (с. 142).	П4б
11.	«Пентахорд Чайковского».	«...по их типичности они заслуживают названия “пентахорд Чайковского”» (с. 56).	П4в
12.	Сочетание гаммы и хорей.	«Двуединство гаммы и хорей — один из основных законов, по которым создавались излюбленные интонации Чайковского» (с. 134).	П4г
13.	Диалогическая фактура.	«Противопоставление регистров и функций (обычное...у Чайковского) заставляет ввести термин “диалогическая фактура”» (с. 23).	П5
14.	Цепи хорейческих интонаций в мелодии.	«Такие цепи культивируются композитором прежде всего в мелодических голосах» (с. 27).	П6а
15.	Цепи хорейческих интонаций в аккомпанирующих голосах.	«Совершенно своеобразный приём, <...> редко встречавшийся до Чайковского» (с. 21).	П6б
16.	Интонации, в которых нисходящее мелодическое движение минует при разрешении ближайший устой.	«Чайковский усиленно культивирует такого рода интонации» (с. 90).	П7а
17.	Превышение мелодических кульминаций в однотипных мотивах и фразах.	«Превышение может быть повторным, прогрессирующим, и эти случаи относятся к наиболее впечатляющим» (с. 101).	П7б
18.	Устремление в субдоминанту в минорной лирике.	«Мы столкнулись не с единичным, а с частым и характерным явлением. Чайковский любит перебрасывать мелодическую фразу из основной (всегда минорной) тональности вверх — в субдоминанту» (с. 65).	П7в
19.	Пентатоника.	«Музыка Чайковского изобилует светлыми пентатонического склада мелодиями» (с. 78).	П8
20.	Гармонические последования плагального наклонения с участием септаккордов IV# ступени в мажоре и миноре и	«Лейтгармония Чайковского» (с. 39); «в миноре IV#34 является у Чайковского почти монополистом» (с. 51); «у Чайковского ум. IV#7 мажора — одно из	П9а

	II гармонической ступени в мажоре, образующие «интроспективные обороты». IV#34	любимейших средств интонационного акцента» (там же); IV#7 «другая лейтгармония, также субдоминантовая, не менее типична для Чайковского — септаккорд II [гармонической — Ю. В.] ступени» (с. 41).	
21.	«Просветляющие» гармонические обороты в мажоре.	«“Просветляющие” обороты [ум. VI#7 с повышением I и III ступеней, а также его обращения, плюс аналогичные варианты трезвучной структуры — Ю. В.]», уступая по частоте интроспективному, могут тем не менее рассматриваться как одна из характернейших гармоний Чайковского» (с. 75).	П9б
22.	Восходящие альтерации в мажорных мелодиях.	«Восходящие альтерации в высшей степени типичны для светлой лирики Чайковского» (с. 72).	П9в
23.	«Комплекс драматического перелома» («симметричная перестановка аккорда IV#34 с резко звучащим противодвижением и образованием проходящего аккорда» — с. 123).	«...образец такого сосредоточия художественных средств и направленностью их применения, которое служит одним из высокохарактерных “сгустков стиля”» (с. 127).	П10
24.	Восходящие секвенции	«К каким средствам обращается Чайковский, чтоб воплотить столь характерное для него большое развёртывание эмоций? Среди них справедливо будет поставить на первое место секвенции» (с. 102).	П11а
25.	Нисходящие секвенции (в варианте «затруднённого ниспадания» - с.104).	----- * -----	П11б
26.	Органный пункт тоники	«...его распространённость в музыке Чайковского необыкновенно большая» (с. 53).	П12
27.	Трёхтактная структура фраз.	«Можно смело утверждать, что не было композитора, столь последовательно и упорно применявшего трёхтактный склад, с такой выразительной целеустремленностью» (с. 90).	П13
28.	Прогрессирующая 3-х-частная форма.	«Замечательно, что такая форма встречается почти исключительно у Чайковского» (с. 164).	П14

Таблица 2. Романсы Чайковского (список 520 стиливых формул)

1. 1-звенные формулы: (28 формул) По; П1а; П1б; П2а; П2б; П3а; П3б; П3в; П4а; П4б; П4в; П4г; П5; П6а; П6б; П7а; П7б; П7в; П8; П9а; П9б; П9в; П10; П11а; П11б; П12; П13; П14.
2. 2-звенные формулы: (154 формулы) П1аП4г; П1аП5; П1аП9а; П1аП12; П1бП4г; П1бП5; П1бП9а; П1бП12; П2аП3а; П2аП3в; П2аП4г; П2аП5; П2аП6а; П2аП6б; П2аП8; П2аП9а; П2аП9в; П2аП12; П2аП13; П2б3б; П2бП4в; П2бП4г; П2бП5; П2бП7в; П2бП9а; П2бП9в; П2бП11а; П2бП12; П2бП13; П2бП14; П3аП3б; П3аП3в; П3аП4а; П3аП4г; П3аП5; П3аП6а; П3аП6б; П3аП7а; П3аП7б; П3аП7в; П3аП9а; П3аП9б; П3аП9в; П3аП10; П3аП11а; П3аП12; П3аП13; П3аП14; П3бП4г; П3бП5; П3бП6а; П3бП7б; П3бП9а; П3бП9в; П3бП11а; П3бП12; П3бП13; П3вП5; П3вП7а; П3вП9а; П3вП9в; П3вП10; П3вП11а; П3вП12; П3вП13; П4аП4г; П4аП5; П4аП6а; П4аП9а; П4аП9в; П4аП11а; П4аП12; П4аП13; П4аП14; П4бП12; П4бП13; П4вП5; П4вП7а; П4вП9а; П4вП12; П4гП5; П4гП6а; П4гП7а; П4гП7б; П4гП7в; П4гП8; П4гП9а; П4гП9б; П4гП11а; П4гП11б; П4гП12; П4гП13; П4гП14; П5П6а; П5П6б; П5П7а; П5П7б; П5П7в; П5П8; П5П9а; П5П9б; П5П9в; П5П10; П5П11а; П5П11б; П5П12; П5П13; П5П14; П6аП9а; П6аП12; П6бП7а; П6бП7б; П6бП9а; П6бП11а; П6бП12; П6бП14; П7аП9б; П7аП11а; П7аП12; П7аП14; П7бП7в; П7бП8; П7бП9а; П7бП11а; П7бП12; П7бП13; П7бП14; П7вП10; П7вП11а; П7вП12; П8П9а; П8П11а; П8П12; П8П13; П9аП9б; П9аП9в; П9аП10; П9аП11а; П9аП11б; П9аП12; П9аП14; П9бП11а; П9бП13; П9бП14; П9вП11а; П9вП12; П9вП13; П9вП14; П11аП12; П11аП13; П11аП14; П12П13; П12П14; П13П14.
3. 3-звенные формулы: (201 формула) П1аП3аП5; П1аП3аП11а; П1аП3аП12; П1аП4аП5; П1аП4аП7б; П1аП4гП13; П1аП5П9а; П1аП9аП12; П1аП11аП13; П1бП4гП5; П1бП4гП9а; П1бП5П12; П1бП6аП12; П1бП9аП12; П2аП3аП3б; П2аП3аП5; П2аП3аП6б; П2аП3аП12; П2аП3вП6а; П2аП4гП5; П2аП4гП6б; П2аП4гП13; П2аП5П9а; П2аП5П11б; П2аП5П12; П2аП5П13; П2аП6аП9в; П2аП7бП13; П2аП13П14; П2бП3аП4г; П2бП3аП5; П2бП3аП9а; П2бП3аП13; П2бП3бП5; П2бП3бП11а; П2бП4гП5; П2бП4гП12; П2бП5П9в; П2бП7бП9а; П2бП9вП12; П3аП3бП4г; П3аП3бП5; П3аП3бП6а; П3аП3бП7б; П3аП3бП11а; П3аП4аП4г; П3аП4аП5; П3аП4аП6а; П3аП4аП9в; П3аП4аП11а; П3аП4аП11б; П3аП4аП12; П3аП4гП5; П3аП4гП6б; П3аП4гП9а; П3аП4гП9б; П3аП4гП11а; П3аП4гП12; П3аП4гП13; П3аП4гП14; П3аП5П6а; П3аП5П6б; П3аП5П7а; П3аП5П7б; П3аП5П7в; П3аП5П8; П3аП5П9а; П3аП5П9б; П3аП5П9в; П3аП5П10; П3аП5П11а; П3аП5П11б; П3аП5П12; П3аП5П13; П3аП5П14; П3аП6аП9в; П3аП7бП9а; П3аП7бП9в; П3аП7бП11а; П3аП7бП12; П3аП7бП14; П3аП8П12; П3аП8П13; П3аП9аП11а; П3аП9аП12; П3аП9аП13; П3аП9аП14; П3аП9вП12; П3аП9вП13; П3аП9вП14; П3аП11аП12; П3аП11аП13; П3аП11аП14; П3аП12П13; П3аП13П14; П3бП3вП5; П3бП4аП5; П3бП4аП7а; П3бП4гП5;

П36П4гП7а; П36П4гП11а; П36П5П9а; П36П5П11а; П36П6аП9в;
П36П6аП12; П36П9аП12; П3вП4аП11а; П3вП4гП5; П3вП5П11а;
П3вП9вП11а; П4аП4гП5; П4аП4гП9а; П4аП4гП9в; П4аП4гП11б;
П4аП4гП12; П4аП4гП13; П4аП4гП14; П4аП5П7а; П4аП5П7б;
П4аП5П9а; П4аП5П9в; П4аП5П10; П4аП5П11а; П4аП5П12;
П4аП7бП12; П4аП9бП12; П4аП11аП12; П4аП12П13; П4бП9аП12;
П4вП5П12; П4вП9аП9в; П4вП9аП12; П4гП5П6б; П4гП5П7а;
П4гП5П7б; П4гП5П7в; П4гП5П8; П4гП5П9а; П4гП5П9б;
П4гП5П9в; П4гП5П11а; П4гП5П12; П4гП5П13; П4гП5П14;
П4гП6аП7а; П4гП6бП12; П4гП7аП11а; П4гП7бП11а; П4гП7бП14;
П4гП7вП10; П4гП8П12; П4гП9аП11а; П4гП9аП12; П4гП9вП11а;
П4гП9вП12; П4гП11аП12; П4гП12П13; П4гП13П14; П5П6аП11а;
П5П6бП9а; П5П6бП12; П5П7аП9а; П5П7аП12; П5П7аП14;
П5П7бП11а; П5П7бП13; П5П7бП14; П5П7вП9а; П5П8П12;
П5П9аП9в; П5П9аП11а; П5П9аП12; П5П9аП13; П5П9бП14;
П5П9вП11а; П5П9вП12; П5П9вП14; П5П11аП12; П5П11аП13;
П5П12П13; П5П12П14; П5П13П14; П6аП9вП12; П6бП7аП14;
П6бП7бП11а; П6бП9аП12; П6бП9вП12; П6бП11аП13; П6бП12П14;
П7аП9вП12; П7аП12П13; П7аП13П14; П7бП7вП12; П7бП8П11а;
П7бП9аП11а; П9аП9вП11а; П9аП9вП12; П9аП12П13; П9аП12П14;
П11аП13П14; П12П13П14.

4.4-звенные формулы: П1аП3аП4аП7б; П1аП3аП5П9а; П1аП3аП5П11а; П1аП3аП11аП12;
(95 формул)

П1аП4аП5П9а; П1аП4гП5П9а; П1бП5П11аП12; П2аП3аП4гП5;
П2аП3аП4гП13; П2аП3аП5П9а; П2аП4гП5П9а; П2аП4гП9аП13;
П2аП4гП12П13; П2аП5П9аП12; П2аП5П13П14; П2аП12П13П14;
П2бП3аП3бП5; П2бП3аП3бП11а; П2бП3аП7бП9а; П2бП3аП9аП14;
П2бП5П11бП12; П3аП3бП4гП5; П3аП3бП4гП11а; П3аП3бП5П11а;
П3аП3бП6аП9в; П3аП3бП6аП12; П3аП3бП9вП12; П3аП4аП4гП9в;
П3аП4аП4гП11б; П3аП4аП4гП14; П3аП4аП5П9а; П3аП4аП5П11а;
П3аП4аП11аП13; П3аП4аП12П13; П3аП4гП5П12; П3аП4гП5П14;
П3аП4гП7бП11а; П3аП4гП8П12; П3аП4гП11аП12; П3аП5П6аП11а;
П3аП5П7бП13; П3аП5П7вП9а; П3аП5П9аП9в; П3аП5П9аП11а;
П3аП5П9аП12; П3аП5П9бП9в; П3аП5П9вП14; П3аП5П12П13;
П3аП5П12П14; П3аП7аП13П14; П3аП7бП7вП12; П3аП9вП11аП13;
П3бП4гП5П7а; П3бП4гП5П9а; П3бП6аП9аП9в; П3вП5П9вП13;
П4аП4гП5П7а; П4аП4гП5П7б; П4аП4гП5П9в; П4аП4гП5П11а;
П4аП4гП5П13; П4аП4гП5П14; П4аП5П7аП12; П4аП5П9аП12;
П4аП5П9вП12; П4аП5П11аП13; П4аП7аП12П13; П4аП9аП11аП12;
П4бП5П9аП12; П4вП5П7аП9а; П4вП9аП9вП12; П4гП5П6аП7а;
П4гП5П7вП9а; П4гП5П9аП12; П4гП5П11аП11б; П4гП5П11аП12;
П4гП5П11аП13; П4гП6бП7аП12; П4гП7вП10П11а;

П4гП9аП9вП11а;

П4гП9аП13П14; П5П6бП7бП11а; П5П6бП9аП12; П5П6бП11аП12;
П5П7аП9аП14; П5П7бП7вП12; П5П7бП9аП11а; П5П7бП13П14;
П5П8П12П13; П5П9аП9вП12; П5П9аП11аП12; П5П9аП12П13;
П5П12П13П14; П6бП7аП12П14; П7аП12П13П14.

5.5-звенные формулы: П1аП3вП4гП5П9а; П2аП3аП4гП5П9а; П2аП3аП4гП5П13;
(31 формула) П2аП3аП4гП9аП13; П2аП3аП4гП12П13; П2аП4гП5П9аП13;

П2аП5П6аП9вП12; П2аП5П6бП7бП11а; П2аП5П9аП9вП12;
П2бП3аП4гП5П14; П2бП5П9вП11аП14; П3аП3бП4аП4гП5;
П3аП3бП6аП9аП9в; П3аП4аП5П11аП13; П3аП4гП5П9аП14;
П3аП4гП5П11аП11б; П3аП4гП5П12П13; П3аП4гП9аП13П14;
П3аП5П6аП13П14; П3аП5П7аП9аП14; П3аП5П7бП7вП12;
П3аП5П9аП12П13; П3бП4аП5П7аП12; П4аП4бП5П9аП12;
П4аП4гП5П9аП14; П4аП4гП5П11аП14; П4аП4гП5П12П13;
П4аП5П9аП9вП12; П4гП6бП7аП7бП11а; П5П6бП9аП11аП12;
П5П9вП12П13П14.

6.6-звенные формулы: П2аП3аП4гП5П9аП13; П2аП3аП4гП9аП12П13;
(11 формул) П2аП3аП5П6аП9вП12; П2аП4гП5П6бП7бП11а;
П2бП4аП4гП5П11аП14; П2бП4аП5П9вП11аП14;
П3аП4аП4гП5П11аП14; П3аП4аП4гП5П12П13;
П3аП4бП5П9аП9вП12; П3аП5П6аП9аП13П14;
П3аП5П7аП9аП13П14.

Таблица 3. Список романсов Н. А. Римского-Корсакова, Э. Грига, И. Брамса, вошедших в статистические выборки

№ п/п	Н. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ	Э. ГРИГ	И. БРАМС
1	Щекою к щеке ты моей приложись (ор.2, №1)	Дочь мельника (ор.2, №1)	Верность любви (ор.3, №1)
2	Восточный романс (ор.2, №2)	Утренняя роса (ор.4, №2)	Радость жизни (ор.6, №4)
3	Из слёз моих много, малютка (ор.2, №3)	У моря (ор.4, №6)	Соловьиный трепет (ор.6, №6)
4	Ель и пальма (ор.3, №1)	Сердце поэта (ор.5, №2)	Пароль (ор.7, №2)
5	Ночевала тучка золотая (ор.3, №3)	Люблю тебя (ор.5, №3)	Возвращение (ор.7, №6)
6	На холмах Грузии (ор.3, №4)	Арфа (ор.9, №1)	Об израненном мальчике (ор.14, №2)
7	Гонец (ор.4, №2)	Заход солнца (ор.9, №3)	Разлука (ор.19, №2)
8	Тихо вечер догорает (ор.4, №4)	Лесная песня (ор.10, №2)	Вскочил я ночью (ор.32, №1)
9	Мой голос для тебя... (ор.7, №1)	Любовь (ор.15, №2)	Тебя не видеть боле (ор.32, №2)
10	Свитезянка (ор.7, №3)	Горе матери (ор.15, №4)	Стоим мы, сумрачные, рядом (ор.32, №8)
11	Как небеса, твой взор блистает (ор.7, №4)	Избушка (ор.18, №7)	Майская ночь (ор.43, №2)
12	В царство розы и вина – приди (ор.8, №5)	Розочка (ор.18, №8)	Любимая пишет (ор.47, №5)
13	Моя баловница (ор.12, №4)	Первая встреча (ор.21, №1)	Путь к любимой (ор.48, №1)
14	Заклинание (ор.26, №2)	Серенада Пера Гюнта (ор.23, №17)	Прошли мои счастье и радость (ор.48, №6)
15	Для берегов отчизны дальней (ор.26, №3)	Песня Сольвейг (ор.23 [a])	Воскресное утро (ор.49, №1)
16	Песнь Зюлейки (ор.26, №4)	Колыбельная Сольвейг (ор.23, [b])	Тоска (ор.49, №3)
17	Горними тихо летела душа небесами (ор.27, №1)	Лебедь (ор. 25, №2)	Колыбельная песня (ор.49, №4)
18	Ты и Вы (ор.27, №3)	В альбом (ор. 25, №3)	Ах, взор свой обрати (ор.57, №1)

19	Прости! Не помни дней паденья (ор.27, №4)	С водяной лилией (ор.25, №4)	Когда ты мне случайно улыбнёшься (ор.57, №2)
20	О, если б ты могла (ор.39, №1)	Летний вечер (ор.26, №2)	Мне грезилось... (ор.57, №8)
21	На нивы жёлтые (ор.39, №3)	Весенний цветок (ор.26, №4)	Приди, блаженная летняя ночь (ор.58, №4)
22	Усни, печальный друг (ор.39, №4)	Осенью (ор.26, №5)	На улице (ор.58, №6)
23	Когда волнуется желтеющая нива (ор.40, №1)	Юноша (ор. 33, №1)	Серенада («Тихо, сон твой не тревожа...») (ор.58, №8)
24	О чём в тиши ночей (ор.40, №3)	Весна (ор.33, №4)	Агнесса (ор.59, №5)
25	Я в гроте ждал тебя (ор.40, №4)	Брусника (ор.33, №4)	Твой синий глаз... (ор.59, №8)
26	Мне грустно (ор.41, №2)	Старая мать (ор.33, №7)	Голубкам (ор.63, №4)
27	Люблю тебя, месяц (ор.41, №3)	Тайная любовь (ор.39, №2)	Как сирень, расцветает любовь моя (ор.63, №5)
28	Шёпот, робкое дыханье (ор.42, №1)	Слышу ли песен звуки (ор.39, №6)	Расставание (ор.69, №3)
29	Редееет облаков летучая гряда (ор.42, №3)	Инггебьберг (ор.44, №4)	Песня жаворонка (ор.70, №2)
30	Звонче жаворонка пенье (ор.43, №1)	В вечерний час (ор.48, №3)	Серенада («Знаешь ли ты...») (ор.70, №3)
31	Не ветер, вея с высоты (ор.43, №2)	Розы (ор.48, №5)	Тайна (ор.71, №3)
32	Свеж и душист твой роскошный венок (ор.43, №3);	Сон (ор.48, №6)	О, прохладный лес (ор.72, №3)
33	То было раннею весной (ор.43, №4);	Таёт вечер над водой (ор.49, №4)	Уныние (ор.72, №4)
34	Эхо (ор.45, №1)	Весенний дождь (ор.49, №6)	Под грушами (ор.84, №3)
35	Искусство (ор.45, №2)	К родине (ор.58, №2)	Напрасная серенада (ор.84, №4)
36	Октава (ор.45, №3)	Вдали от родины (ор.58, №5)	Размолвка (ор.84, №5)
37	Дробится и плещет... (ор.46, №1)	Сосна (ор.59, №2)	Прощай! (ор.85, №4)
38	Не пенится море (ор.46, №2)	Прощание (ор.59, №5)	Одиночество в лесу (ор.85, №6)
39	Не верь мне, друг (ор.46, №4)	Маргарита (ор.60, №1)	Одиночество в поле (ор.86, №2)
40	Анчар (ор.49, №1)	Песня матери (ор.60, №2)	Ода Сафо (ор.94, №4)
41	Пророк (ор.49, №2)	В челне (ор.60, №3)	Ни дома, ни родины (ор.94, №5)
42	Дева и солнце (ор.50, №1)	Злой день (ор.67, №7)	Рядом с тобой мои мысли (ор.95, №2)
43	Певец (ор.50, №2)	У могилы матери (ор.69, №3)	Было прекрасно, когда я посвящал тебе (ор.95, №7)
44	Тихо море голубое (ор.50, №3)	Эрос (ор.70, №1)	Смерть, холодной ночи тень (ор.96, №1)
45	Медлительно влекутся дни мои (ор.51, №1)	Светлая ночь (ор.70, №3)	Бродили мы (ор.96, №2)
46	Не пой, красавица, при мне (ор.51, №2)	Вздых (без ор.)	Звучат нежней свирели (ор.105, №1)
47	Цветок засохший (ор.51, №3)	Одалиска поет (без ор.)	Глубже всё моя дремота (ор.105, №2)
48	Ненастный день потух (ор.51, №5)	Принцесса (без ор.)	Повис туман (ор.106, №3)
49	Я умер от счастья (ор.55, №4)	Рождественская колыбельная (без ор.)	Мои песни (ор.106, №4)
50	Сон в летнюю ночь (ор.56, №2)	Слеза (без ор.)	Девичья песня (ор.107, №5)

Таблица 4. Романсы Чайковского. Список (с разделением на 2 подгруппы)

№ п/п	НАЗВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ
1	НЕ ВЕРЬ, МОЙ ДРУГ (ор.6, №1)
2	НИ СЛОВА, О ДРУГ МОЙ (ор.6, №2)
3	И БОЛЬНО, И СЛАДКО (ор.6, №3)
4	СЛЕЗА ДРОЖИТ (ор.6, № 4)
5	ОТЧЕГО (ор.6, № 5)
6	НЕТ, ТОЛЬКО ТОТ КТО ЗНАЛ (ор. 6, № 6)
7	ЗАБЫТЬ ТАК СКОРО (без ор.)
8	КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЯ (ор. 16, № 1)
9	ПОГОДИ (ор.16, № 2)
10	ПОЙМИ ХОТЬ РАЗ (ор. 16, № 3)
11	О, СПОЙ ЖЕ ТУ ПЕСНЮ (ор. 16, № 4)
12	ТАК ЧТО ЖЕ ? (ор.16, № 5)
13	НОВОГРЕЧЕСКАЯ ПЕСНЯ (ор. 16, № 6)
14	УНОСИ МОЁ СЕРДЦЕ (без ор., 1873 г.)
15	ГЛАЗКИ ВЕСНЫ ГОЛУБЫЕ (без ор., 1873 г.)
16	ПРИМИРЕНЬЕ (ор. 25, № 1)
17	КАК НАД ГОРЯЧЕЮ ЗОЛОЙ (ор. 25, № 2)
18	ПЕСНЬ МИНЬОНЫ (ор. 25, № 3)
19	КАНАРЕЙКА (ор. 25, № 4)
20	Я С НЕЮ НИКОГДА НЕ ГОВОРИЛ (ор.25, №5)
21	КАК НАЛАДИЛИ: ДУРАК... (ор. 25, № 6)
22	ХОТЕЛ БЫ В ЕДИНОЕ СЛОВО (без ор., 1875 г.)
23	НЕ ДОЛГО НАМ ГУЛЯТЬ (без ор., 1875 г.)
24	НА СОН ГРЯДУЩИЙ (ор. 27, № 1)
25	СМОТРИ: ВОН ОБЛАКО (ор. 27, №2)
26	НЕ ОТХОДИ ОТ МЕНЯ (ор. 27, № 3)
27	ВЕЧЕР (ор. 27, № 4)
28	АЛИ МАТЬ МЕНЯ РОЖАЛА (ор. 27, № 5)
29	МОЯ БАЛОВНИЦА (ор. 27, № 6 - 1-я редакция)
30	МОЯ БАЛОВНИЦА (ор. 27, № 6 - 2-я редакция)
31	НЕТ, НИКОГДА НЕ НАЗОВУ (ор.28, № 1)
32	КОРОЛЬКИ (ор.28, № 2)
33	ЗАЧЕМ ? (ор.28, № 3)
34	ОН ТАК МЕНЯ ЛЮБИЛ (ор. 28, № 4)
35	НИ ОТЗЫВА, НИ СЛОВА, НИ ПРИВЕТА (ор.28, № 5)
36	СТРАШНАЯ МИНУТА (ор. 28, № 6)
37	СЕРЕНАДА ДОН-ЖУАНА (ор.38, № 1)
38	ТО БЫЛО РАННЕЮ ВЕСНОЙ (ор.38, № 2)
39	СРЕДЬ ШУМНОГО БАЛА (ор. 38, № 3)
40	О, ЕСЛИ Б ТЫ МОГЛА (ор. 38, № 4)
41	ЛЮБОВЬ МЕРТВЕЦА (ор. 38, № 5)
42	ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ПЕСНЯ (ПИМПИНЕЛЛА) (ор.38, №6)

- 43 КАБЫ ЗНАЛА Я... (op. 47, № 1)
44 ГОРНИМИ ТИХО ЛЕТЕЛА ДУША НЕБЕСАМИ (op.47, №2)
45 НА ЗЕМЛЮ СУМРАК ПАЛ (op. 47, № 3)
46 УСНИ, ПЕЧАЛЬНЫЙ ДРУГ (op. 47, № 4)
47 БЛАГОСЛОВЛЯЮ ВАС, ЛЕСА (op. 47, № 5)
48 ДЕНЬ ЛИ ЦАРИТ... (op.47, № 6)
49 Я ЛИ В ПОЛЕ ДА НЕ ТРАВУШКА БЫЛА (op.47, № 7)
50 БАБУШКА И ВНУЧЕК(16 песен для детей,op.54,№1)
-
- 51 ПТИЧКА (16 песен для детей., op. 54, № 2)
52 ВЕСНА "Травка зеленеет" (То же , op. 54, № 3)
53 МОЙ САДИК (16 песен для детей., op. 54, № 4)
54 ЛЕГЕНДА (16 песен для детей., op. 54, № 5)
55 НА БЕРЕГУ (16 песен для детей., op. 54, № 6)
56 ЗИМНИЙ ВЕЧЕР (16 песен для детей, op. 54, № 7)
57 КУКУШКА (16 песен для детей., op. 54, № 8)
58 ВЕСНА "Уж тает снег" (То же, op. 54, № 9)
59 КОЛЫБЕЛЬНАЯ ПЕСНЬ В БУРЮ(То же,op.54,№10)
60 ЦВЕТОК (16 песен для детей., op. 54, № 11)
61 ЗИМА "Дед, поднявшись..." (То же, op.54, №12)
62 ВЕСЕННЯЯ ПЕСНЯ "В старый сад..."(op.54,№13)
63 ОСЕНЬ (16 песен для детей., op. 54, № 14)
64 ЛАСТОЧКА (16 песен для детей., op. 54, № 15)
65 ДЕТСКАЯ ПЕСЕНКА "Мой Лизочек..." (op.54, №16)
66 СКАЖИ, О ЧЁМ В ТЕНИ ВЕТВЕЙ...(op. 57, № 1)
67 НА НИВЫ ЖЁЛТЫЕ... (op. 57, № 2)
68 НЕ СПРАШИВАЙ... (op. 57, № 3)
69 УСНИ (op. 57, № 4)
70 СМЕРТЬ (op. 57, № 5)
71 ЛИШЬ ТЫ ОДИН ... (op. 57, № 6)
72 ВЧЕРАШНЯЯ НОЧЬ (op. 60, № 1)
73 Я ТЕБЕ НИЧЕГО НЕ СКАЖУ (op. 60, № 2)
74 О, ЕСЛИ Б ЗНАЛИ ВЫ (op. 60, № 3)
75 СОЛОВЕЙ (op. 60, № 4)
76 ПРОСТЫЕ СЛОВА (op. 60, № 5)
77 НОЧИ БЕЗУМНЫЕ (op. 60, № 6)
78 ПЕСНЬ ЦЫГАНКИ (op. 60, № 7)
79 ПРОСТИ! (op. 60, № 8)
80 НОЧЬ ("Отчего я люблю тебя...") (op. 60, № 9)
81 ЗА ОКНОМ В ТЕНИ МЕЛЬКАЕТ...(op. 60, № 10)
82 ПОДВИГ (op. 60, № 11)
83 НАМ ЗВЁЗДЫ КРОТКИЕ СИЯЛИ (op. 60, № 12)
84 Я СНАЧАЛА ТЕБЯ НЕ ЛЮБИЛА (op. 63, № 1)
85 РАСТВОРИЛ Я ОКНО (op. 63, № 2)
86 Я ВАМ НЕ НРАВЛЮСЬ ... (op. 63, № 3)
87 ПЕРВОЕ СВИДАНИЕ (op. 63, № 4)

- 88 УЖ ГАСЛИ В КОМНАТАХ ОГНИ ... (ор. 63, № 5)
- 89 СЕРЕНАДА ("О, дитя...") (ор. 63, № 6)
- 90 СЕРЕНАДА ("Ты куда летишь..." - ор. 65, № 1)
- 91 РАЗОЧАРОВАНИЕ (ор. 65, № 2)
- 92 СЕРЕНАДА ("В ярком свете зари ..." ор. 65, № 3)
- 93 ПУСКАЙ ЗИМА ... (ор. 65, № 4)
- 94 СЛЁЗЫ (ор. 65, № 5)
- 95 ЧАРОВНИЦА (ор. 65, № 6)
- 96 МЫ СИДЕЛИ С ТОБОЙ (ор. 73, № 1)
- 97 НОЧЬ ("Меркнет слабый свет свечи ..." - ор.73,№ 2)
- 98 В ЭТУ ЛУННУЮ НОЧЬ (ор. 73, № 3)
- 99 ЗАКАТИЛОСЬ СОЛНЦЕ ... (ор. 73, № 4)
- 100 СРЕДЬ МРАЧНЫХ ДНЕЙ ... (ор. 73, № 5)
- 101 СНОВА, КАК ПРЕЖДЕ, ОДИН ... (ор. 73, № 6)