

*В. Васина-Гроссман*

\* \* \*

*Мастера  
советского  
романса*

\*

2-е издание,  
переработанное,  
дополненное

7AC2  
R10

## ВВЕДЕНИЕ

Десять лет, прошедшие с момента выхода в свет первого издания этой книги, были весьма плодотворными для советского романса. Из положения второстепенного, сопутствующего (а подчас и «отстающего», как его называли когда-то) жанр романса вышел на одно из видных мест. Он привлек к себе внимание композиторов старшего поколения, ранее обращавшихся к романсу лишь эпизодически, и стал ареной творческих исканий молодого и среднего поколений. Резко возрос интерес к романсу исполнителей и слушателей.

Некоторые тенденции, о которых в первом издании говорилось лишь как о намечающихся, пробивающих себе дорогу, определились и окрепли. Но кое-что, представлявшееся тогда перспективным, не оправдало надежд и не было полностью реализовано. Во всяком случае, современное состояние романса таково, что оно позволяет смелее подытожить весь предшествующий путь, сформулировать ведущие тенденции, смелее определить, что являлось временным и случайным, а что содержало в себе ценные зерна для будущего. Вот почему, готовя книгу ко второму изданию, автор не мог ограничиться простым дополнением текста, относящегося к произведениям последнего десятилетия, а должен был тщательно пересмотреть все, написанное им, оценивая всю ретроспективу с позиций сегодняшнего дня (учитывая, конечно, как то или иное произведение звучало в свое время, для своих слушателей).

Перед композитором, работающим в жанре романса, а следовательно и перед исследователем, встает ряд проблем; характерных в той или иной мере для всего пути развития жанра. Это прежде всего проблемы образ-

ного строя романса, проблемы отражения в нем тем и образов современности в форме, обусловленной специфической жанра и его внутренними законами.

Вопрос, как соединить новый, современный круг образов с исторически сложившимися типами романса, что именно из опыта прошлого может быть использовано и претворено в романсе современном, этот вопрос был и остается одним из самых острых, и решался он на разных этапах по-разному.

В некоторых случаях современность темы и образного строя стимулировала выход за привычные рамки лирического жанра.

Но надо сказать, что чисто лирическим никогда не был и русский классический романс; и недаром Б. В. Асафьев в одной из ранних работ сказал, что «русский романс всегда рвется за пределы романса как такового»<sup>1</sup>. Всего заметнее этот «рывок за пределы», конечно, в сфере прямых отражений современности: публицистических монологов, характеристических бытовых зарисовок, истоки которых уходят в аналогичные опыты Мусоргского.

Чаще современность входила в романс более опосредованно, сказываясь в новом интонировании «вечных» лирических тем. Это «новое интонирование» (не в узко теоретическом, а в эстетическом смысле слова), зачастую вполне ясное для непосредственного восприятия, с трудом поддается анализу и точному определению. И проследить, в чем же современность наиболее значительных произведений советской камерной вокальной музыки, включая и те, где она существует скрыто, — одна из центральных задач настоящей работы.

Тесно связана с этим и проблема музыкального претворения современной поэзии, ибо современная тема может найти конкретное отражение в романсе естественнее всего именно при обращении композиторов к творчеству поэтов-современников. И здесь встает ряд трудностей в связи с особенностями образного, интонационного и ритмического строя современной поэзии. Проблема «музыка — слово» может решаться композиторами по-разному, поскольку сам феномен поэтического слова многосоставен. В нем можно различить по крайней мере

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Черты личной преемственности и мимолетности в творчестве композиторов русского романса. Пг., 1917, с. 4.



три стороны: образно-смысловую (то, что в обыденной речи называется «содержанием»), структурно-ритмическую, включающую в себя и выразительность поэтического размера и его конкретного ритмического «наполнения», и, наконец, интонационную, лишь очень схематично фиксируемую в письменной речи и в основном зависящую от индивидуальной манеры произнесения текста.

И каждая из названных сторон, и их соотношение в современной поэзии весьма отличаются от поэзии классической. Очень усложнилась семантическая сторона, насыщенная сложной метафоричностью, ассоциативными ходами, подчас трудно улавливаемыми при первом чтении, требующая вдумчивого проникновения в поэтический мир художника.

Усложнилась ритмика. Каноны классической силлабо-тонической системы были основательно расшатаны уже в начале XX века А. Блоком, М. Цветаевой, Б. Пастернаком, В. Маяковским; в новых формах ритмической организации стиха («долбниках») от былой мерности сохранилось лишь постоянное число ударений в каждой строчке, количество же неударных слогов стало величиной переменной.

II до чрезвычайности возросла выразительная и организующая роль интонации. Большое значение имело то обстоятельство, что поэзия XX века все заметнее становилась звучащей, читаемой вслух с эстрады.

III композиторы, и исследователи вокального творчества нередко говорили о трудности воплощения современной поэзии в музыке, о «немузыкальности», например, стихов Маяковского. Но вернее было бы говорить о неприменимости к ней типовых музыкально-интонационных, метроритмических и структурных канонов, сложившихся под воздействием поэтической речи XIX века. Тяготение современной поэзии к свободе естественной речи, действительно, с трудом сочетается со строгой временной организованностью музыки.

Не случайно поэтому вплоть до середины XX века в музыку наиболее органично и широко входила лишь одна линия советского поэтического творчества, а именно линия, сама по себе связанная с песней, песенностью. Четкость строфики, широкое использование песенных размеров, песенных приемов композиции послужили причиной того, что стихи А. Твардовского, М. Исаковского, А. Суркова и других поэтов, работавших в том же на-

привлечении, широко вошли в советскую массовую песню, а затем и в романс.

Гораздо труднее осваивались те явления современной поэзии, которые так или иначе связаны с традицией Маяковского, и прежде всего — сам Маяковский.

Трудность музыкальной интерпретации его стихов во многом объясняется ритмической стороной. Ораторская стихия поэзии Маяковского не совмещалась с плавным течением классических размеров русской поэзии, она потребовала смысловых акцентов, смысловых цезур, неслыханной свободы ритма. Эти качества (хотя, конечно, не только они) и создали огромные трудности для композитора, ибо мерность акцентов, повторность тех или иных ритмических формул органически присущи музыке.

Таким образом, дело не в одной лишь новизне тем и образов, а и в самой поэтической специфике. Ведь те же темы и образы современности, выраженные более традиционными средствами, сразу же подхватывались композиторами и находили убедительное музыкальное решение.

Новая же поэтическая форма требовала и новых, адекватных ей музыкально-выразительных средств. Найти их было вовсе не легко, как не легко было и современникам Пушкина найти манеру музыкального прочтения его стихов, которая сейчас нам кажется такой естественной и «само собой разумеющейся».

Поиски в этом направлении должны быть гораздо интенсивнее, ибо интерес к советской поэзии в последние годы вырос необычайно. Об этом свидетельствует успех всевозможных «вечеров поэзии» и тиражи сборников стихов. Шуточное стихотворение Б. Слуцкого о физиках и лириках сейчас уже явный анахронизм. И любители поэзии хотят не только читать стихи, но и петь их, как это всегда и бывало. Часто первое же, не всегда и не во всем удачное, но своевременно появившееся музыкальное воплощение полюбившихся стихов получает небывалый резонанс. Так вышло в годы войны с песней К. Листова на слова «Землянки» А. Суркова. Песня была не лучше многих других, но стала одной из самых популярных, потому что слова ее говорили о том, что было близко каждому. В 60-х годах очень широкое распространение получили песни Э. Колмановского «Я люблю тебя, жизнь» на слова К. Ваншенкина и «Хотят ли русские войны» на слова Е. Евтушенко. И это объясняется, с

нишей точки зрения, в первую очередь тем, что люди захотели петь о любви к жизни, о том, что нам не нужна война. И они запели эти песни, вопреки всем нашим профессиональным спорам о вкусе и о чистоте интонационного языка...

Песня «Хотят ли русские войны» была одним из первых, если не первым музыкальным отражением поэзии Евтушенко. Чем больше росла популярность этого поэта, тем, естественно, чаще обращались к нему и композиторы, по-разному интерпретировавшие его стихи. А. Бабаджанян, например, почувствовал в них некую цыганскую стихийность в двух ее крайних выражениях: «надрыва» и безудержной веселости («Следы» и «Чёртовое колесо»). М. Таривердиев услышал в стихах поэта прежде всего их речевую выразительность, ставшую основой для его собственных декламационных исканий. Это характерно и для песен Таривердиева на слова А. Вознесенского, Б. Ахмадуллиной, поэтов вовсе не песенных или, во всяком случае, не традиционно-песенных.

Создать песню, непосредственно и своевременно отвечающую на запросы народа, и при этом найти доступную и стилистически безупречную форму очень и очень не просто. Творчество композиторов часто не поспевает за этими запросами, но вакуум так или иначе заполняется. Желанием петь стихи, потребностью в музыкальном самовыражении объясняется возникновение характерного для наших дней явления, которое можно было бы назвать «лирическим фольклором». Мы имеем в виду песни, напевы которых слагаются самими поэтами или возникают в среде любителей поэзии и пения. Песни Булата Окуджавы, Новеллы Матвеевой поются под гитару в среде молодежи, записываются на магнитофоны, наиболее популярные вызывают к жизни новые, иногда многочисленные варианты.

Этот «лирический фольклор» получил такое распространение, что уже начал привлекать внимание литературоведов и музыковедов<sup>2</sup>, хотя круг образов и интонаций здесь совсем еще не устоялся и наряду с привлекающими своей непосредственностью песнями можно услышать самую откровенную пошлость.

<sup>2</sup> Назовем статью Л. Переверзева «О современных „бардах“ и менестрелях» («Литературная газета» от 15 апреля 1965 года), брошюру Н. Шахназаровой «Интонационный словарь и проблема народности» (М., 1965).

В творчество композиторов-профессионалов элементы этого полуфольклорного слоя начали проникать лишь в 70-х годах, но зато некоторые из самодеятельных авторов стали (большей частью «без отрыва» от основной специальности) композиторами не менее популярными, чем их профессиональные собратья (назовем, например С. Никитина, А. Колкера, А. Городницкого). Откровенно, хотя, может быть, чересчур категорично об этом сказал однажды В. Гаврилин. По его мнению, «барды» «оказались в каком-то отношении более чуткими и внимательными к жизни общества и создали искусство очень и очень важное и серьезное»<sup>3</sup>.

Что касается Б. Окуджавы, то после всех споров его песни по праву заняли положение едва ли не классических образцов песенного жанра.

Так обстоит дело в песне. В романсе отклик на современные, сегодняшние потребности аудитории является делом еще более трудным, так как сама специфика жанра требует сложных выразительных средств и тонких связей музыки и слова.

Одна из сложных проблем советского романса — это взаимоотношение его со «смежными» вокальными жанрами. На всем пути своего развития русский романс впитывал интонации и крестьянского, и городского песенного фольклора. А некоторые романсы сами, в свою очередь, становились фольклором. Процесс обогащающего взаимообмена шел непрерывно. В настоящее время такой обмен наиболее активно происходит между композиторской и народной песней — крестьянской и городской.

В романсе же дело обстоит несколько иначе. Обращение композиторов-«романсистов» к фольклору привело к рождению особой ветви вокальной музыки — камерных обработок народной песни, ветви, развившейся из очень немногих «зерен» в дореволюционной русской музыке (обработки М. Балакирева, А. Лядова). В советской музыке это направление дало ряд замечательных произведений (обработки Ан. Александровым песен народов Запада, чувашские песни в обработке С. Фейнберга, В. Белого и, наконец, русские песни в обработке С. Прокофьева).

<sup>3</sup> Гаврилин В. Путь музыки к слушателю. — Советская музыка, 1967, № 5, с. 4.

В творчестве последних десятилетий можно заметить новую тенденцию обращения к фольклору: свободное использование отдельных его элементов — текста, жанровых признаков, характерных интонаций, особенностей исполнительской манеры. Раньше и прочнее всего были освоены в камерной музыке самые разнообразные народные жанры, как архаические, так и современные (протяжные лирические песни, народные плачи, молодецкие песни, частушки и др.). Им отдали дань Г. Свиридов, В. Гаврилин, С. Слонимский и другие. Все чаще обращаются композиторы к народным текстам, создавая как бы новые собственные варианты фольклорных первоисточников. Впрочем, линия эта была начата еще С. Прокофьевым («Песня о черном бобре» из кинофильма «Иван Грозный», «И шумит, и гудит» из оперы «Семь Котков»). Одним из ярких образцов такого рода может служить «Русская тетрадь» В. Гаврилина.

Кроме того, романс испытывает влияние и современной советской композиторской песни. Этому способствует и то, что сама советская песня в последнее время значительно изменилась, превратившись из песни для камерного исполнения в песню для массового слушания<sup>4</sup>. Концертность, эстрадность стали очень типичными для советской песни, и потому взаимообмен между песней и романсом совершается вполне свободно. Подчас возникают произведения, жанровую природу которых определить вообще нелегко. Таковы, например, некоторые эпизоды вокальных циклов Свиридова («У меня отец крестьянин», «Петербургские песни»). А с другой стороны, некоторые песни, рассчитанные на «бытовое» исполнение под гитару (например, песни М. Таривердиева из кинофильма «Ирония судьбы»), по своей лексике явно романсового склада.

Но важно не только отметить процесс сближения романса и песни, но и указать на его противоречивость. С одной стороны, проникновение песенных интонаций в романс является симптомом демократизации жанра, и это, безусловно, факт прогрессивный.

Прогрессивно и «облагораживающее» влияние романсовости на интонационный строй песен. Но с другой стороны, существуют произведения, не являющиеся ни

<sup>4</sup> Сохор А. Песня массовая, бытовая, эстрадная. — Советская музыка, 1965, № 10.

**песнями, ни романсами, свидетельствующие лишь о том, что композитор просто-напросто не владеет ни искусством детализированного воплощения поэтического слова в музыке (и именно это является отличительным признаком романса), ни искусством мелодического обобщения, присущего песенному жанру.**

Процесс взаимовлияния вокальных жанров не ограничивается только романсом и песней. В романс проникают элементы оперного вокального стиля, а в оперу хотя и не так часто — элементы романса. Новаторство вокальных циклов Д. Шостаковича («Из еврейской народной поэзии» и «Картинки прошлого») и Г. Свиридова («Петербургские песни») в первую очередь в том и заключается, что вместо более или менее обобщенного лирического героя в камерную вокальную музыку (слово «романс» здесь, пожалуй, неприменимо) вошли совершенно определенные персонажи, получившие почти сценически-конкретную характеристику.

Оговоримся, что это было новым именно для советского романса, ибо здесь возродилась очень важная и загложшая было традиция русской классической вокальной музыки, традиция, идущая от песен-сенок А. Даргомыжского и М. Мусоргского: от «Титулярного советника», «Семинариста» и других произведений того же типа. Традиция эта начала было возрождаться на рубеже 20-х и 30-х годов, но не развилась и не дала особенно ярких художественных явлений. И лишь двадцатью годами позже она вновь пробила себе дорогу уже вполне уверенно и смело.

В камерной вокальной музыке 60—70-х годов ясно обозначилась еще одна линия взаимовлияния жанров, а именно — сближение вокального цикла и симфонии.

Очень остро стояла и стоит в романсе проблема традиций и новаторства. Пожалуй, ни в каком ином жанре не являются столь очевидными отрицательные стороны и демонстративного разрыва с классическими традициями, и пассивного следования им. Второе особенно часто встречается в советском романсе. Так, например, многочисленные произведения на слова поэтов-классиков, появлявшиеся в связи с различными памяtnыми датами или независимо от них, зачастую не несли в себе никаких примет времени их создания. И потому особенно яркими и живыми представляются на этом фоне, например, пушкинские романсы Ю. Шапорина и Ан. Александрова,

лермонтовские романсы Н. Мясковского. Не всегда легко определить, в чем же именно их современность, но попытаться это сделать необходимо.

История советского романса начинается примерно с середины 20-х годов. Большинство романсов, появившихся в первые послеоктябрьские годы, кажутся странным анахронизмом: и выбор стихотворений, и манера музыкального их воплощения совершенно таковы, как и в творчестве предреволюционных лет. И это находится в резком противоречии с новыми задачами, стоявшими перед искусством.

Надо вспомнить, что в русском романсе предреволюционного периода, при всей значительности отдельных произведений, при несомненной преемственности от романса XIX века, было все же ослаблено одно из ценнейших свойств классического романса, а именно то, что Асафьев называл «общительностью». Романсы создавались в расчете на весьма квалифицированного слушателя, а в ряде случаев даже на слушателя-эстета. Широкую популярность имели, пожалуй, только романсы Рахманинова, в которых общительность не только сохранялась, но и развивалась.

На рубеже двух столетий, а в XX веке особенно, резко разграничились две сферы вокальной музыки: сфера романса, становившегося все более и более утонченным, изысканным и обращенным к аудитории знатоков, и сфера бытовой музыки, где в лучшем случае «допевались» песни А. Варламова, А. Дюбюка, В. Пасхалова, П. Булахова и других авторов бытового романса XIX века, а в худшем — весьма и весьма низкопробная продукция неизвестных композиторов, выходившая в сериях «новых любимых и популярных» романсов или «песен московских цыган», в которых не осталось решительно ничего от подлинной таборной песни. Популярность им создавали известные и часто действительно талантливые певцы: А. Вяльцева, Варя Панина и другие. Одно из «чудес XX века» — граммофон — разносил эти песни по всем уголкам русской провинции.

Перед первой мировой войной волна увлечения цыганским романсом спала. На сцену вышли новые корифеи — своего рода шансонье (А. Вертинский, Иза Кремер), переносившие на русскую почву традиции западных кабаре. И если в XIX веке можно проследить связи

**между творчеством мастеров классического романса и непризнанным творчеством «бытовых» авторов — между М. Глинка и А. Алибеевым, П. Чайковским и А. Дюбюком, — то и XX веке дистанция между камерной вокальной музыкой и музыкой бытовой огромна. В ряде случаев это явления полярные; на одном полюсе находится, к примеру, «Вокализ» Рахманинова, на другом — что-нибудь вроде романса «Отцвели уж давно хризантемы в саду».**

По существу, ни та, ни другая ветвь вокальной музыки не могла найти прямого продолжения в советской музыке: камерный романс — потому, что он все более становился музыкой для немногих, бытовой романс — из-за своей откровенной пошлости.

Понятно поэтому, что и для советского романса проблема связи высокой лирики и лирики бытовой явилась одной из сложнейших, ибо связи эти уже были разорваны. И в наше время камерный романс, с одной стороны, и песня массовая, лирическая, эстрадная — с другой, все еще идут по двум непересекающимся дорогам, хотя попытки связать эти две области все время возникают.

Трудности первого этапа развития советского романса были столь значительны, что даже возник взгляд на романс как на жанр, доживающий свой век и не соответствующий новым задачам, стоящим перед искусством. Взгляд этот нашел отражение в вышедшей в 1930 году книге Асафьева «Русская музыка от начала XIX столетия»:

«Обычное деление стилей городской вокальной лирики принимало во внимание: салон, камерный концерт и различные виды эстрады. За салоном скрывалась еще безграничная почти сфера лирики „домашней“. Но город состоит не только из зданий и домов, из концертных зал и комнат. Революция выдвинула значение улицы и площади и создает здесь свою песню (романсу тут уже не место). Мало этого, образовались новые очаги слушания музыки, не имеющие ничего общего с прежним типом концертов, это — музыка в клубах и в различного рода просветительных организациях. Здесь сталкиваются и песня, и романс, и бойкая частушка, и героическая баллада, романтически претворяющая недавние великие события. Эту сторону лирики еще трудно изучить и обобщить. Необходимо только отметить интен-



сивный рост ее и стремление к выявлению четких стилистических признаков на смену еще недавнему кустарничеству. Уже перестают путать мертвящий академизм с гибкой живой техникой, без которой нет искусства. Чем больше уходит индивидуалистическая лирика в сторону от улицы, за толстые стены и портьеры, в тишину одиноких созерцаний, тем опаснее становится разобщение между художественным творчеством и вкусами большинства слушателей, ибо тогда на них начинает влиять бульварная и кабацкая музыка низших слоев быта. Молодежь композиторская должна понять, что в борьбе за культуру слушателя (и особенно на завоеваниях вокальной музыки, как наиболее доступной непосредственному восприятию) строится будущее нашей музыки»<sup>5</sup>.

Мы привели эту большую цитату не только в подтверждение распространенности взгляда на романс как на уходящий в прошлое жанр («романсу тут уже не место»), но и потому, что здесь очень проницательно отмечено значение «новых очагов слушания музыки». Именно рост этих новых очагов, потребность исполнителей в новом репертуаре и вызвала к жизни первые ростки советского романса, советского не только по времени создания, но и по существу. Эти ростки были весьма немногочисленны. Едва ли не первым по времени советским романсом следует считать «Красный цветок» Д. Васильева-Буглая на слова Д. Бедного. Он опубликован в сборнике революционных хоров, вышедшем в Тамбове в 1918 году, и представляет собой скорее песню, чем романс: форма куплетна, сопровождение весьма просто. Это произведение, рассказывающее о гибели девушки-революционерки, привлекает своей непосредственностью, задушевностью; в нем есть что-то от русского бытового романа в его лучших образцах. В репертуаре клубных и иных массовых концертов «Красный цветок» держался очень долго, вплоть до начала 30-х годов, в соседстве с такими считавшимися созвучными эпохе произведениями прошлого, как баллада Ф. Кенемана «Как король шел на войну» (слова М. Конопницкой) и романс Р. Глиэра «Жить, будем жить» (слова Г. Галиной).

Одной из характернейших особенностей массовых концертных программ было широкое включение народной

<sup>5</sup> Асафьев Б. В. Русская музыка (XIX и начало XX века), 2-е изд. Л., 1979, с. 99.

песни в различных обработках. И здесь неоценима заслуга А. Гедике, создавшего ряд великолепных обработок русских народных песен для голоса с фортепианным трио, весьма способствовавших развитию хорошего вкуса у массового слушателя. Песни Гедике, как и их прообраз — шотландские песни Бетховена, были непременной частью концертных программ того времени.

• Во второй половине 20-х годов советский романс представлен уже не только единичными произведениями. Видное место этот жанр занимал в творчестве композиторов, связанных с «Ассоциацией современной музыки»<sup>6</sup>. Но вопреки названию этой группы, камерно-вокальные произведения ее участников часто (хотя не всегда справедливо) вызвали упреки в уходе от современности. Действительно, при первом общем взгляде на творчество названных композиторов может показаться, что оно является только лишь продолжением сложившихся в предреволюционные годы и явно тяготеющих к модернизму традиций, что никаких примет нового, советского времени это творчество в себе не несло.

И это будет верно, если мы будем рассматривать «современническое» творчество статически, не учитывая процесса развития каждого отдельного композитора. Действительно, показателен даже самый выбор поэтических текстов.

• Уже одно тяготение композиторов к трагической теме одиночества (например, в блоковских романсах Н. Мясковского, В. Щербачева, В. Нечаева) весьма симптоматично. А наряду с этим обращение к экзотике дальних стран («Газеллы и песни» А. Крейна, «Еврейские песни» М. Гнесина, японская лирика в романсах В. Рамм, В. Ширинского и других), экзотике далеких времен («Песни Алкея и Сафо» А. Дроздова, «Из Сафо» А. Шеншина, «Александрийские песни» Ан. Александрова) достаточно красноречиво. И музыкальный язык этих произведений: пестрая смесь импрессионистских бликов, напряженных скрябинских гармоний, уточненная декламация, свидетельствующая о любви и чуткости к поэтическому слову, но чрезвычайно далекая от складываю-

<sup>6</sup> Имеются в виду композиторы, входившие в «Ассоциацию современной музыки» или близкие к ней: в Москве — Ан. Александров, Н. Мясковский, А. Шеншин, В. Шебалин, А. Крейн, М. Гнесин, А. Дроздов, В. Ширинский; в Ленинграде — В. Щербачев, Г. Попов и др.

щегося интонационного словаря эпохи, — вполне соответствует кругу поэтических интересов.

В той же среде возникали иногда диаметрально противоположные явления, как, например, нашумевший в свое время вокальный цикл А. Мосолова «Газетные объявления» («Собака сбежала», «Средство от мозолей», «Лично хожу» и др.), написанный на подлинные тексты объявлений. Упрекая композитора в антиэстетизме, натурализме и прочем (в чем повинен и автор этой книги в первом ее издании), критика не заметила самого главного: того, что это сатирические произведения, метко и точно фиксировавшие приметы пестрого, неустоявшегося быта 20-х годов. Вокальные сценки Мосолова являются своеобразной параллелью ранним рассказам М. Зощенко, хотя, конечно, последние стоят выше в художественном отношении. Сейчас этот цикл воспринимается как предвосхищение сатирического цикла Д. Шостаковича «На тексты из журнала „Крокодил“».

Казалось бы, этого вполне достаточно, чтобы высказать тезис о «бегстве от действительности», об отрицании реализма<sup>7</sup>. Но если мы будем рассматривать творчество как отдельных композиторов, так и всей «современнической» группы в движении, в развитии, мы придем к иным выводам.

Новое в камерной вокальной музыке 20-х годов разглядеть нелегко. Но медленный и трудный процесс внутренней перестройки все-таки совершался. Для понимания этого процесса весьма небезынтересны оценки тех, кто сам испытал все трудности перестройки. Весьма примечательны, например, некоторые высказывания Б. Асафьева, например его пометы на полях посвященной советскому романсу работы автора этих строк.

По поводу высказанных там слишком категорических упреков в ретроспективности советской вокальной лирики 20-х годов, ее удаленности от запросов жизни Асафьев писал:

«Вот расчет „изолированности от всего окружающего“ не совсем верно или очень с наскоку, прокурорски.

<sup>7</sup> Эту точку зрения высказывали многие, в том числе и автор настоящей работы. См. главу «Сольная песня с сопровождением и романс» в «Истории русской советской музыки» (т. 1, М., 1956, с. 135). Более подробно и потому более объективно этот вопрос рассматривается в главе о романсе в книге «Очерки советского музыкального творчества» (М., 1947, с. 212).

Дело не так просто, а скорее трагически. Гордости избраннычества не было. Определения почти верны, но именно почти. Я бы попробовал выделить тему своей у каждого любви к миру, к жизни, а от нее — к несовпадению тонуса чувства у не хотевших быть одинокими с иным уже тонусом у тогдашней революционной действительности».

«Несовпадение тонуса чувства» — очень точно найденные слова. Заметим, что оно гораздо острее сказывалось именно в лирике, ибо симфоническое творчество тех же композиторов гораздо более чутко отзывалось на запросы жизни и было, несмотря на большую сложность, объективнее и демократичнее. Показательно сравнить, например, Шестую симфонию Н. Мясковского, Третью симфонию В. Щербачева, «Симфонический монумент» М. Гнесина, «Траурную оду» А. Крейна с одновременно создававшимися романсами тех же авторов. Это свидетельствует о том, что 20-е годы были весьма трудными для самого жанра романса, что здесь очень сильно сказывалась инерция сложившегося в предреволюционные годы взгляда на романс как область выражения сугубо индивидуальных чувств. Именно с этой тенденцией полемизировали молодые композиторы — студенты Московской консерватории, объединившиеся в «Производственный коллектив» («Проколл») <sup>8</sup>. Вокальная музыка находилась в центре их внимания по соображениям принципиальным. Творчество «проколловцев» ориентировалось на массовую аудиторию, на те новые «очаги слушания» и музицирования, о которых шла речь выше. Отсюда и интерес молодых композиторов к массовой песне и вообще к музыке вокальной, связанной со словом и потому более доступной.

Романса в таком виде, в каком он сложился в предреволюционные годы, мы в творчестве «проколловцев» не найдем. Однако сольная вокальная музыка представлена в нем немногими, но весьма характерными произведениями.

Общей, наиболее типичной чертой их является тяготение к граждански значимой теме. Напомним, что и само это творческое объединение родилось в процессе конкурса на лучшее произведение памяти В. И. Ленина.

<sup>8</sup> В него входили А. Давиденко, В. Белый, М. Коваль, Н. Чемберджи, Б. Шехтер и др.

Вождю посвящен вокальный «плакат» А. Давиденко, который был впервые исполнен самим композитором без сопровождения. Этот «плакат», переносящий в вокальную музыку интонации ораторской, митинговой речи, был наиболее крайним выражением тенденций, характерных для сольной вокальной музыки «проколловцев». В несколько смягченном виде они присутствуют и в монологе Б. Шехтера «Когда умирает вождь», и в монологе В. Белого «Двадцать шесть» (о расстреле бакинских комиссаров).

Конечно, ораторская интонация в сольной вокальной музыке не была изобретением композиторов «Проколла». Она присуща многим образцам классического романса (например, «Пророку» Н. Римского-Корсакова), некоторым произведениям С. Рахманинова («Я не пророк», «Отрывок из Мюссе», «Проходит все» и др.). Но в сочетании с конкретной, современной гражданской темой, с лексикой современной поэзии это было новым и прогрессивным явлением.

Острые современные темы затрагивал и М. Коваль в своих песнях-сценках, рисующих уходящие в прошлое социальные типы («Беспризорник», «Алкоголик», «Хулиган», «Москворецкая»). В этих произведениях композитор несомненно следовал по пути Мусоргского, создавая музыкальные «портреты».

Однако круг традиций, на которые опирались молодые композиторы, был ограничен. Здесь сказалось влияние «Российской ассоциации пролетарских музыкантов» (РАПМ), безоговорочно признававшей творчество лишь двух классиков — Л. Бетховена и М. Мусоргского. Ограничен был и круг образов: раздвигая рамки сольной вокальной музыки в одном направлении, «проколловцы» вполне сознательно суживали их в другом.

В творчестве участников «Проколла» решительно преобладала линия, которую можно было бы назвать своего рода «критическим реализмом XX века». Пафос обличения весьма явственно звучал в этой музыке; к названным выше сатирическим песням Ковалья можно добавить его же цикл «Проклятое прошлое», цикл В. Белого «Война» и другие произведения. Но когда композиторы ставили себе задачей утверждение положительных образов, это оказывалось для них чрезвычайно трудной задачей. Здесь можно назвать лишь несколько произведений, посвященных В. И. Ленину, но и они, пожалуй,

уступают опытам в духе критического реализма. И сложнее всего обстояло дело с лирической темой в ее современном звучании. Она не пользовалась уважением «проколловцев», в особенности в годы их сближения (и фактического слияния) с РАПМ. М. Коваль, прирожденный лирик, всячески стремился преодолеть эту склонность. Но лирика все же проникала в его творчество, окрашивая собой и песни-сценки («Пастушонок Петя», некоторые моменты в «Москворецкой») и сказываясь в индивидуально-лирическом характере некоторых песен, заметно приближающихся к романсу. Но М. Коваль не писал романсов в традиционном смысле слова.

Думается, что именно эта односторонность помешала очень интересным начинаниям молодых композиторов оформиться в определенную линию советской вокальной музыки. Но о прогрессивности их опытов свидетельствует то, что многие характерные для деятельности «Проколла» тенденции — и обращение к гражданской теме, и драматизация камерных вокальных форм — возродилась на более поздних этапах развития советской музыки в творчестве многих композиторов.

Таким образом, в 20-х годах кардинальнейшим вопросом было само право на существование лирического романса в новых условиях музыкальной жизни. А отсюда возникал вопрос о тоне лирики, о возрождении в ней той «общительности», которая была присуща классическому романсу — русскому и западному.

В главах, посвященных творчеству отдельных композиторов, мы еще не раз будем говорить о различных путях преодоления субъективизма, замкнутости, привычки культивировать в себе и в своем лирическом творчестве не то, что сближало с другими людьми, а то, что отличало и отделяло от них художника.

Здесь скажем лишь о значении работы композиторов над смежными вокальными жанрами более объективного характера: над массовой песней и особенно обработкой народной песни. Композиторы «современнической» группы создали очень много ценного в области перевода народной песни в камерно-лирический план; назовем, например, такие вокальные сборники, как «Двенадцать песен народов Запада» Ан. Александрова, обработки чувашских песен С. Фейнберга, В. Нечаева. Работа над художественными ценностями, созданными народом, весьма способствовала «выпрямлению» лири-

ческого чувства и проявлению музыкального языка в романсовом творчестве советских композиторов. Способствовала она и тому, что вопрос «быть или не быть» романсу как жанру лирическому вскоре был снят самой жизнью.

30-е годы, особенно вторая их половина, ознаменованы новым приливом интереса к жанру романса и возрождением в нем классических традиций. Последнее отчасти связано с широким обращением композиторов к творчеству русских поэтов-классиков. Внешним поводом для этого были памятные даты (столетия со дня смерти А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова), внутренним — новое, устойчивое, освобожденное от крайностей „*Sturm und Drang*“ 20-х годов отношение к классическому наследию вообще. Творчество русских классиков в этот период стало уже признанной, органической частью советской культуры, чего еще не могло быть во времена ожесточенных споров о культурном наследстве, характерных для 20-х годов.

Была и еще одна причина, едва ли не самая важная. Обращение к классической поэзии, к классической музыкальной традиции помогло выражению положительных образов, которых так не хватало музыке 20-х годов. В стихах Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Блока советские композиторы искали и находили поэтическое выражение самых высоких и благородных человеческих чувств и мыслей.

Интерес к творчеству Пушкина нашел отражение в литературе и литературоведении, в музыке, в изобразительном искусстве. В дни юбилеев часто цитировалась фраза В. Белинского:

«Пушкин принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное»<sup>9</sup>.

В годы, о которых идет речь, эта мысль Белинского еще раз получила подтверждение.

<sup>9</sup> Белинский В. Русская литература в 1841 году. — Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 555.

Широкое обращение к поэзии Пушкина имело особое значение для советского романса. Традиции «пушкинского романса» в русской классической музыке очень богаты и разнообразны. Именно с поэзией Пушкина — больше, чем с творчеством других поэтов, — связано формирование классических жанров русского романса: элегии, застольной песни, романса-серенады, испанского романса, антологической миниатюры. С ней связана и классическая манера музыкального чтения русского стиха, для которого композиторы умели находить замечательное ритмо-интонационное воплощение. Отсюда возникли многие особенности русской декламационной мелодики.

Преимущественный интерес к поэзии Пушкина (и уже во вторую очередь — других поэтов-классиков) послужил одной из причин того, что в советском романсе второй половины 30-х годов возродилась, главным образом, одна определенная линия классических традиций, линия, идущая от творчества Глинки и Даргомыжского к Римскому-Корсакову. Чайковский оказал гораздо меньшее влияние на советский романс, а из творчества Рахманинова сдержанная лирика романсов-пейзажей была воспринята в большей степени, чем патетика романсов-монологов.

Эти классические традиции некоторыми композиторами были усвоены внешне, подражательно, некоторыми — активно, творчески. Количественно явно преобладали романсы-серенады, испанские романсы и вообще романсы на стихи, наиболее оправдавшие себя в музыке («Я здесь, Инезилья», «Зимняя дорога», «Пью за здравие Мери», «Адель» и др.). Очень велик интерес к элегии, жанру также весьма характерному именно для русской лирики. И не случайно в музыкальном выражении поэзии размышления, рассуждения мы находим наибольшие успехи в советской вокальной музыке. Пушкинские элегии широко и разнообразно представлены в творчестве Ан. Александрова, В. Шебалина, Г. Свиридова, Ю. Шапорина, Ю. Кочурова. При всей очевидности связей элегий 30-х годов с классической традицией здесь в наименьшей степени ощутима опасность стилизации и в наибольшей — творческая активность. Именно через этот жанр в советский романс вошли большие философские темы, размышления о сущности жизни, о долге художника.



Возрождение классических вокальных жанров естественно повлекло за собой перемены в стилистике советского романса: на первый план выходит партия голоса — носительница мелодии и поэтического слова, фортепианная партия освобождается от фактурных излишеств, яснее и определеннее становится гармоническое развитие. Ниже, на примере романсов Александрова, Мясковского, Шапорина и других композиторов, этот процесс будет показан конкретно.

Труднее показать то новое, свое, что вносили советские композиторы, продолжая классические традиции. При явно положительном значении широкого обращения к классической поэзии и классическим традициям русского романса нельзя все же не заметить, что лишь в сравнительно немногих случаях проявилось желание расширить круг привычных для пушкинских романсов образов, и в частности затронуть гражданскую лирику поэта. К таким произведениям относится «Пушкиниана» М. Коваля, цикл, вызванный желанием композитора «полнее и разностороннее представить данную тему», как сказано в авторском предисловии.

Поэтический материал «Пушкинианы» разнообразен. Наряду со стихотворениями, почти не использованными ранее в музыке («Послание в Сибирь», «Не дай мне бог сойти с ума»), композитор обратился, например, к «Узнику» — стихотворению, ставшему народной песней. Стремление найти для каждого эпизода свою индивидуальную манеру музыкального высказывания и свой жанр, как и чередование музыки и чтения отрывков из писем (цикл рассчитан на двух исполнителей: певца и чтеца), не получило удачного решения. Цикл оказался рыхлым, разностильным, и интересный замысел не реализовался. К сожалению, облик Пушкина — поэта-гражданина и по сей день не получил достойного воплощения в советской музыке, хотя к словам «Послания в Сибирь» обращалось немало композиторов...

30-е годы отмечены отражениями в романсе советской поэзии, правда, еще весьма редкими и робкими. В целом же советская вокальная музыка этих лет являет собой картину довольно парадоксальную: в советской массовой песне современная поэзия представлена очень широко и зачастую весьма ярко, а романс питается почти исключительной поэзией XIX и начала XX века.

Вполне закономерно поэтому, что, обращаясь к совет-

ской поэзии, композиторы вольно или невольно вели романс на сближение с массовой песней, уже в полной мере освоившей эту поэзию. Некоторые опыты, правда, шли совсем в другом, сугубо камерном и интимном направлении (например, романсы Н. Мясковского на слова С. Циничева), но они не имели в советском романсе заметного продолжения.

Чрезвычайно показателен и положительными и отрицательными своими сторонами вокальный цикл С. Прокофьева «Песни наших дней» (1937). Он не относится к жанру романса, так как написан для солистов, хора и оркестра, и вообще с трудом поддается жанровому определению — это не кантата, не хоровая сюита и не сюита массовых песен. Но именно проявившаяся здесь тенденция к созданию нового вокального жанра на основе сближения старых жанров и объединения их признаков является характерной для 30-х годов, особенно для второй их половины. В частности, названные выше камерные обработки народных песен выражают ту же тенденцию.

«Песни наших дней» показательны и в другом отношении. Вопрос о жанре, жанровой четкости был для Прокофьева одной из граней более общего вопроса: о задачах современной музыки (название цикла весьма выразительно!). Композитор сознательно стремился к понятности, общедоступности музыкального языка. Задачи, которые Прокофьев себе ставил, очень ясно сформулированы в его статье «Путь советской музыки», цитируемой ниже, в главе «С. Прокофьев» (стр. 87).

В своих песнях Прокофьев, по его собственным словам, искал «новой простоты». Для этого он обращался к текстам народных песен («Будьте здоровы», «От края до края»), искал простой интонации. Но быть простым и оставаться самим собой оказалось весьма трудной задачей даже для Прокофьева. Мелодический стиль ряда песен оказался бледным, лишенным индивидуальности. Думается, что неудача «Песен наших дней» характерна для времени, когда поиски «новой простоты» были вообще первоочередной задачей советской музыки, особенно при обращении композиторов к темам современности.

Характерной оказалась и удача Прокофьева в решении одной из песен — баллады «Брат за брата» на слова стихотворения В. Лебедева-Кумача. Обращение к форме сюжетной песни-рассказа о братьях-погранични-

ках, потребовавшее расширения масштабов произведения, и вокальный стиль, свободно использующий декламационные интонации и мелодизирующий их, — все это предвосхитило тенденции, очень ярко и отчетливо проявившиеся в вокальной музыке несколько позже, в период Великой Отечественной войны.

За четыре военных года появилось не много камерных вокальных произведений. Из всех вокальных жанров в этот период на первое место вышла песня, развивавшаяся весьма интенсивно. Но при небольшом количестве камерных произведений в них проявились некоторые принципиально важные новые качества.

Если еще в 30-х годах современная тема проникала в вокальную лирику очень замедленно и трудно, то годы Великой Отечественной войны, которые, в сущности, были для всего советского искусства периодом единой патристической темы, оказались в этом отношении переломными и для рассматриваемого нами жанра.

Современность вошла в сольную вокальную музыку в весьма конкретной, жизненной форме. О вполне реальных событиях, живых людях, зачастую даже названных по имени, говорят произведения советских композиторов, созданные в первые же месяцы войны: баллада «Отец и сын» В. Мурадели, «Баллада о капитане Гастелло» В. Белого, монолог «Нас нельзя победить» Д. Кабалевского. Обращение к героической теме очень ярко сказалось во все частностях формы и музыкального языка. Все названные произведения, как и другие в том же духе, масштабны, отмечены ораторской патетикой музыкального языка, широтой и плакатностью интонаций, яркостью контрастов. Это — гражданская лирика в полном смысле слова.

Отказ от камерности, тяготение к монументально-героическому стилю проявляется не только в расширении формы каждого отдельного произведения, но и в объединении их в циклические композиции.

Советский музыковед О. Е. Левашева верно отмечает основные тенденции камерной вокальной музыки военных лет. «Камерная вокальная музыка, — пишет она, — с одной стороны, явно тяготеет к оперному или ораториальному жанру (баллада, ариозо, монолог), с

другой — к развернутой форме вокальной поэмы или сюиты (циклы и сборники песен, романсов)»<sup>10</sup>.

В эти годы возникают вокальные циклы В. Нечаева («О доблестях, о подвигах, о славе»), Ю. Левитина («Моя Украина»), М. Коваля («Урал-богатырь»), Ан. Александрова («Три кубка»), В. Трамбицкого («Северные сказки») и ряд других. Тяготение к цикличности свидетельствует (так же, как было и в романтических циклах) об усилении интереса к камерно-вокальному жанру, о стремлении выразить в нем большие темы. Цикл представляет для этого несравненно более широкие возможности, чем отдельное самостоятельное произведение, даже и в развернутой форме.

Наряду с тяготением романа к монументальности, с проникновением в него черт оперного или ораториального монолога или ариозо продолжается и сближение его с песней — массовой и сольной лирической. Некоторые эпизоды названных выше вокальных циклов Нечаева («Партизан Неуловимый») и особенно Коваля («Уральский паренек» и др.) очень близки к массовой песне. Близки к песне и романсы И. Держинского на слова К. Симонова. Все это явно свидетельствует о желании приблизить жанр романа к слушателю.

Песенность особенно сильно проявляется в романах на лирические темы, получившие в годы войны особый резонанс и неотделимые от темы родины, от темы жизни и смерти... Так, небывалую остроту и значимость приобрела в эти годы традиционнейшая тема «письма к любимой». Беспрецедентная популярность стихотворения К. Симонова «Жди меня», конечно, не случайна, а обусловлена общезначимостью темы.

И в музыке эта тема или ее разновидности стали необыкновенно популярны. Возникла мощная волна, которую можно назвать волной «новой бытовой демократической лирики», в чем-то сходной с аналогичными явлениями середины XIX столетия. Возрождение варламовско-гурилевской традиции в лирике военных лет — процесс вполне очевидный, вызванный к жизни потребностью не только в героическом, но и в самом простом, задушевном, бесхитростном искусстве, говорящем о родном доме, о семье, о любимой.

<sup>10</sup> История русской советской музыки, т. 3. М., 1959, с. 189—190.

Творцами этой бытовой лирики являлись не только композиторы-«романсисты», но и авторы массовых песен. Весьма симптоматично, например, появление произведений, синтезирующих черты песни и романса в творчестве В. Соловьева-Седого, М. Блантера, Ю. Милютин, И. Держинского и ряда других.

Следует сказать и о новых чертах в музыкальном отражении классической поэзии. Прежде всего расширяется круг поэтических интересов советских композиторов и к именам русских поэтов, получивших отражение в романсе, присоединяются имена поэтов Великобритании и — реже — Америки, народы которых объединились с советским народом в борьбе против фашизма. Особенно привлекали композиторов стихи Роберта Бёрнса, появившиеся тогда в превосходных переводах С. Маршак. Они были положены на музыку Д. Шостаковичем, Т. Хренниковым, В. Волковым, М. Мильманом и другими. В большинстве случаев в произведениях на слова Бёрнса преобладало песенное начало, лирический или шуточный тон.

Особняком стоит очень значительный и открывший некоторые новые перспективы цикл Д. Шостаковича соч. 62. Он шире других циклов и сборников по охвату поэтических явлений (народная поэзия, Шекспир, Бёрнс, Ралей) и по жанровому диапазону: в цикле представлен и лирико-философский монолог, и песня-сценка, и лирическая миниатюра. Ниже мы коснемся этого цикла более подробно, здесь же лишь отметим, что лаконичный, острый, афористически точный музыкальный язык этого цикла наметил начало развития одной из характерных линий советской вокальной музыки.

1945 год — год победы над фашизмом был важнейшим рубежом в жизни Советской страны. В области искусства, однако, будет вернее говорить не о переломной дате, а о начале переломного периода, занявшего не менее десятилетия и включившего, наряду с завоеваниями, немало ошибок и потерь. Догматическая прямолинейность в определении путей развития советского искусства, характерная для конца 40-х — начала 50-х годов, сказалась и на судьбах исследуемого нами жанра.

Из двух тенденций вокальной музыки военных лет — тяготения к гражданственному, героическому, масштабному искусству и, с другой стороны, к бесхитростной,

сердечной лирике в первые послевоенные годы явно возобладала вторая, видимо, бывшая «линией наименьшего сопротивления». Здесь сказались и естественная человеческая усталость после колоссальнейшего напряжения военных лет, и огромная трудность решения задач, поставленных жизнью перед советской музыкой. А задачи эти были очень и очень сложны.

Выше мы говорили, что военные годы были «периодом единой темы». Послевоенные годы выдвинули целый ряд новых тем. Это была и тема защиты мира, завоеванного такой дорогой ценой, и тема возрождения родной земли, едва ли не половина которой была обращена фашистами в пепел и развалины. Это была тема возвращения к мирной жизни и мирному труду людей, израненных войной физически и душевно. Это была, наконец, тема братства великой семьи народов земного шара, борющихся за независимую, свободную жизнь, — тема «планеты людей».

Далеко не сразу новые темы нашли убедительное выражение в советской музыке. Часто они решались внешне, декларативно, без яркой творческой активности. Жанр романса исключением не был.

В нем довольно долго либо еще допевались музыкально-поэтические мотивы военных лет, либо вновь и вновь создавались произведения на стихи классиков в классической, вернее классицистской, манере. Но то, что было выходом на верную, прямую дорогу после настоячивых поисков 20-х годов, подчас оказывалось возвращением вспять в послевоенные годы. Романс заметно академизировался, что было ощутимо даже в произведениях полноценного художественного качества.

Движение вперед, хотя и не быстрое, ощущалось в более широком и свободном обращении композиторов к советской поэзии, хотя и не всегда к наиболее ярким и заметным ее образцам.

Но как одну из характерных черт именно послевоенного периода нужно отметить интерес русских советских композиторов к поэзии братских народов Советского Союза. Назовем, например, воплощение стихов татарского поэта А. Ерикеева Ан. Александровым, армянской поэзии Г. Свиридовым и Зарой Левиной, стихотворений Расула Гамзатова Дм. Кабалевским.

Левина выступила еще в 30-х годах с очень поэтичными пушкинскими романсами, лежащими в общем рус-

ле возрождения классических традиций. Продолжив эту же линию в изящных романсах на стихи М. Лермонтова, она все-таки «нашла себя», именно в армянской поэзии. В романсах на слова О. Шираза, А. Исаакяна, С. Капутикян З. Левина поднялась на новую ступень, сумев передать в музыке не только общий тон произведений армянской поэзии, но и ее национальное своеобразие. Сделано это очень тонко: иногда композитор вводит в романс свойственную армянскому мелосу вокализацию, широкое распевание того или иного слова, иногда воплощает в музыке типичные ритмы армянского стиха, придавая им музыкально-жанровую характерность (например, в превосходном романсе «Ветер» с его «жесткой» трехдольной маршевойстью). Иногда З. Левина подчеркивает музыкой некоторые национальные особенности строфики, например повторы концовок стихотворных строк, типичные для армянской и вообще восточной поэзии.

К этой же линии примыкает очень значительный цикл Д. Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», написанный в 1948 году, но впервые исполненный в 1955-м. Это исполнение отметило собой начало нового, продолжающегося по сей день подъема камерно-вокальной музыки.

Все шире проявляется интерес к зарубежной поэзии, в чем нельзя не видеть отражения широкого общения народов мира, ставшего отличительной чертой послевоенного периода (Всемирные фестивали демократической молодежи, различные конгрессы и международные съезды прогрессивных деятелей).

Уже говорилось выше о романсах, написанных в годы войны, на слова поэтов Англии и Шотландии. Продолжением той же линии и очень высоким ее образцом являются «Десять сонетов Шекспира» Дм. Кабалевского.

Обращение советского композитора к творчеству Шекспира — одно из проявлений очень широкого и весьма характерного для нашей культуры интереса к творчеству великого английского поэта, к его гуманистической сущности. Великолепные переводы Б. Пастернака и С. Маршака, образы, созданные А. Остужевым и С. Михоэлсом в театре, И. Смоктуновским в кино, — вот вершинные проявления этой давней для советской культуры традиции.

Дм. Кабалевский в своем цикле подчеркнул прежде

всего широту лирики Шекспира, великого мудреца и великого гуманиста в самых, казалось бы, личных его произведениях. Вот почему наряду с шутливым и лукавым сонетом «Бог Купидон дремал в тиши лесной» в цикл вошли философские раздумья поэта (например, сонет «Когда на суд безмолвных, тайных дум»). Основа творческой удачи Кабалевского заключается в верно найденном, благородно-возвышенном и в то же время эмоциональном тоне лирического высказывания, которое определило и все музыкально-стилистические частности.

Если первые десять — двенадцать лет после окончания Великой Отечественной войны можно рассматривать как период формирования новых тенденций в камерной вокальной музыке, то в последующие двадцать лет (1955—1977) эти тенденции полностью определились и нашли выражение в очень значительных произведениях, иногда — в подлинных шедеврах.

Изменилось самое место камерной вокальной музыки среди других жанров. Отчасти это связано с тем, что к ней обратились композиторы, в творчестве которых этот жанр занимал ранее второстепенное место «жанра-спутника» (Д. Шостакович, Г. Свиридов, Н. Пейко). В этой области выдвинулся и ряд новых имен. В частности, очень уверенно заявила о себе группа ленинградских композиторов среднего и младшего поколений: В. Веселов, В. Гаврилин, С. Слонимский, Б. Тищенко. Заметное место получил этот жанр и в творчестве москвичей: С. Губайдуллиной, Э. Денисова, М. Кусс, Р. Леденева, Б. Чайковского, А. Николаева и других.

Обобщить весь большой и разнородный материал их творчества в рамках вступительной статьи невозможно. Но попытаемся выделить хотя бы основные тенденции вокальной музыки этих лет, ссылаясь на наиболее выразительные примеры.

Если бросить самый беглый взгляд на список произведений, созданных за два последних десятилетия, то первое, что поражает, — это расширение поэтического горизонта. Для русской советской музыки стали близкими не только стихи Расула Гамзатова, Эдуардаса Межелайтиса, Сильвы Капутикян, но и Пабло Неруды, Гарсиа Лорки, Николаса Гильена, Габриэлы Мистраль, а за ними и ряда других, пока еще менее известных.

Интерес к различным национальным культурам в романсе проявился, пожалуй, ярче, чем в других музы-



кальных жанрах. Так, темы борьбы за мир или протеста против расовой дискриминации, реализующиеся в массовой песне, в кантате главным образом через обращение к советской поэзии,—в романсе получают и прямое, и опосредованное выражение чаще всего через поэзию Назыма Хикмета, Гарсиа Лорки, Ленгстона Хьюза и других зарубежных прогрессивных поэтов. Входит в поле зрения советских композиторов и поэзия возрождающихся к свободной жизни народов Африки.

Одновременно с расширением географического горизонта, охватываемого советской вокальной музыкой, расширяется и горизонт исторический. Шекспир и Микеланджело в их музыкальном отражении стали неотъемлемой частью советской музыкальной культуры. Один пример углубления в даль веков кажется особенно показательным: это монолог «Прощание с другом», написанный С. Слонимским (с применением самых современных средств) на слова древневосточного (шумеро-аккадского) эпоса о Гильгамеше. В тексте, бывшем до того только достоянием узкого круга ученых, композитор стремился услышать живой голос человека, выражение вечно присущих ему чувств.

В отборе и оценке произведений отечественной поэзии композиторы проявили большую самостоятельность. Отметим особо, что советские композиторы способствовали переоценке и новому признанию поэтов, в творчестве которых долгое время неправомерно акцентировались черты декаданса и ущербности. Самым ярким примером может служить отражение в советской музыке поэзии Блока. «Тема Блока», вошедшая в советскую музыку еще сорок лет назад (наиболее широко — в творчество Шапорина), сохранила свою актуальность и поныне. Она находит отклик у композиторов разных поколений и стилистических устремлений: Д. Шостаковича, Г. Свиридова, Э. Денисова, Ю. Буцко, В. Веселова и других. И мы вправе утверждать, что восприятие Блока, и прежде всего как поэта революции, наложило отпечаток даже на те произведения, которые опираются на лирику и только на лирику. Ощущение масштабности, значительности «феномена Блока» присуще даже самым скромным отражениям отдельных граней творчества поэта.

При всем многообразии и пестроте поэтического материала общая картина отнюдь не представляется хао-

тичной. Внимание композиторов концентрируется вокруг сравнительно небольшого числа значительных художественно-этических проблем. Время и вечность, жизнь и смерть, справедливость и несправедливость, человек перед лицом природы и перед судом истории — вот круг тем, получивший конкретное выражение в советской вокальной музыке последних десятилетий. Характерно при этом, что такая «вечная» тема, как любовь, заметно отодвинулась на второй план темами обобщенно философско-этического характера. Выражение чувства любви все чаще заменяется размышлениями об этом чувстве, ретроспективой воспоминаний, самоанализом, рефлексией. Наиболее ярким примером может служить «Диалог Гамлета с совестью» из цикла Шостаковича на стихи Цветаевой.

Масштабность, значительность идейно-образного содержания отразилась и в укрупнении композиционных масштабов, никогда не являющихся нейтральными по отношению к содержанию. В камерной вокальной музыке виднейшее место занял цикл, что очень расширило круг выразительных средств вокальной музыки. Циклы Шостаковича не только многочастны, но иногда и рассчитаны на нескольких исполнителей (три певца и фортепиано в цикле «Из еврейской народной поэзии», певица и три инструменталиста в блоковском цикле). То же относится к циклам Свиридова («У меня отец крестьянин», «Страна отцов», «Петербургские песни»), Денисова («Итальянские песни» на стихи Блока) и другим. Вокальный цикл, таким образом, сближается с камерной кантатой или вокальной сюитой, а в какой-то степени и с симфонией.

Это проявилось прежде всего в «представительности» цикла среди вокальных жанров, в его концепционности. Воплощая какую-либо значительную художественную идею в ее развитии, цикл занял среди вокальных жанров место, аналогичное месту симфонии среди инструментальных жанров. Отсюда и возможность структурных (вернее, функциональных) аналогий между частями цикла и симфонии и даже возможность обратного воздействия вокального цикла на симфонию (Четырнадцатая симфония Шостаковича).

Но существует и еще один путь «гибридации» жанров, а именно — приближение камерного романса к лесенным формам, что отмечалось нами по отношению к

творчеству рубежа 20—30-х годов и что в полную силу заявило о себе в 50-х годах.

Впервые очень широко и по-новому стихию песенности в романс ввел Свиридов. В его песнях на слова Бёрнса масштабность музыкальной композиции, раздвигающей рамки куплетной формы (казалось бы, неизбежно вытекающей из песенной строфики стихов), явное тяготение к сквозному развитию сочетаются с яркой песенностью интонации. Думается, что именно это придало бёрнсовским песням Свиридова такую жизненность звучания. Здесь мы встречаемся и с наибольшим приближением к песенной интонации, и одновременно с наиболее широкой и свободной трактовкой песенной формы. Это и делает бёрнсовский цикл, на наш взгляд, особенно смелым и новаторским.

Эта линия продолжена и в последующих циклах композитора, вплоть до «Петербургских песен», где песенно-бытовая интонация стала средством характеристики времени, среды, социальной психологии.

Еще раз подчеркнем одну из характернейших тенденций последних десятилетий: стремление к обогащению лексики камерного романса элементами фольклора. Начал эту линию опять-таки Свиридов, продолжил очень смело и уверенно Валерий Гаврилин в циклах «Русская тетрадь» и «Времена года».

Работа композиторов над вокально-речевой интонацией составляет сейчас самую важную часть поисков современного интонационного языка. Очень интересны в этом отношении находки Шостаковича, причем не только в цикле «Из еврейской народной поэзии», где вокально-речевая интонация служит средством лепки характеров, но и в менее популярном цикле на слова Е. Долматовского и в сатирических циклах, особенно «На тексты из журнала „Крокодил“».

Интерес к речи как таковой проявляется нередко в использовании приемов *Sprechgesang*, попытках зафиксировать в нотной записи свободное полуречевое, полuvoкальное интонирование текста. Этот прием применял, например, М. Таривердиев в цикле на слова В. Маяковского. Однако в последующих камерных циклах (на стихи Л. Мартынова и Б. Ахмадуллиной) он предпочел «переводить» выразительность речи на язык чисто вокального интонирования.

Вся история развития советского романса и особенно

последний ее этап выдвинули ряд значительных композиторов, которые по праву могут быть названы мастерами советского романса. Не у всех романс занимает одинаково важное место в творчестве, и не по этому принципу произведен отбор имен в данной книге. В своем отборе автор руководствовался не только значительностью творчества того или иного композитора в жанре романса, но и типичностью его для определенного этапа развития этого жанра и, наконец, типичностью всего пути композитора в данной области. С этой последней точки зрения творческий путь Ан. Александрова и Н. Мясковского как вокальных композиторов одинаково интересен, хотя в творчестве Мясковского романс занимает несравненно меньшее место.

Предлагаемые очерки не претендуют на отражение всей истории советского романса, которая, разумеется, должна была бы включать значительно больший круг явлений. Автор сознательно выбрал иной путь, поскольку при большей полноте охвата неминуемо пришлось бы ограничиться лишь общей характеристикой даже значительных явлений и оставить за скобками стилистический анализ. А вопросы стиля, то есть применительно к романсу — вопросы формы, интонационного строя, поэтической декламации, связей со смежными жанрами и так далее несомненно нуждаются в разработке. Думается, что лучше поставить их конкретно на сравнительно небольшом круге явлений (но явлений типических!), чем поставить лишь в общем виде. Этим соображением продиктован и выбор типа настоящей книги, и ее название, которым автор хотел бы подчеркнуть постановку проблемы индивидуального мастерства. И если книга даст читателю достаточно ясное представление о важнейших явлениях и процессах советского камерного творчества, автор сможет считать выполненной свою основную задачу.

## Н. МЯСКОВСКИЙ

\* \* \*

Романсы Мясковского не относятся к популярным сочинениям композитора: лишь немногие исполнители систематически включали их в свой репертуар. И потому Мясковский как вокальный композитор все еще мало известен, если не считать трех-четырёх романсов из соч. 40 на слова Лермонтова.

Однако, несмотря на это, вокальное творчество Мясковского невозможно оставить за рамками данной книги, как бы ни были тесны эти рамки. Для самого Мясковского, путь которого сразу и решительно определился как путь симфониста, романсы были все же принципиально важной сферой музыкального высказывания. Это ощутил еще в 20-х годах Б. Асафьев, справедливо отметив, что в романсах Мясковского, «как в лаборатории его творчества, можно как нельзя лучше наблюдать трансформацию элементов языка, процесс оформления и эволюцию композиторского мышления»<sup>1</sup>.

Весьма показательны и самое расположение романсов в списке сочинений композитора: они распределены в нем большими группами, своего рода «островками» среди инструментальной музыки.

Мясковский иногда более десяти лет не пишет вокальной музыки, но, обратившись к этой области, не оставляет ее, не создав значительного числа произведений, в которых всегда можно почувствовать общее, объединяющее начало. В дореволюционные годы появи-

<sup>1</sup> Глебов Игорь (Асафьев Б. В.). Мясковский как симфонист. — В кн.: Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 1. М., 1959, с. 30.

лись соч. 1, 2, 4, 5, 7, 8, в 20-х годах — соч. 20, 21, 22, во второй половине 30-х годов — соч. 40, 45, 52; и наконец, в послевоенные годы — романсы соч. 72 и составленный композитором сборник «За многие годы», своего рода итог его вокального творчества. Таким образом, большинство романсов приходится либо на годы формирования творческой индивидуальности композитора, либо на годы глубокой внутренней перестройки и переоценки ценностей. «Случайных» обращений к жанру романса мы у Мясковского не встретим, и в этом отношении можно обнаружить сходство с Римским-Корсаковым, романсы которого тоже относятся либо к годам творческой юности, либо к переломным для него 90-м годам, периоду строгой переоценки ценностей.

Есть глубокая внутренняя связь между хронологически близкими вокальными и инструментальными сочинениями Мясковского: далеко не случайно соседство, например, цикла романсов на слова Блока (соч. 20) и Шестой симфонии, лирических романсов на слова Лермонтова и лирической вершины симфонизма Мясковского — Двадцать первой симфонии. Вместе с тем романсы — не просто «спутники» инструментальных сочинений. В них поставлены свои, особые и подчас очень важные художественные задачи. Об этом говорят, например, скупые, но весьма интересные упоминания о романсах в письмах Мясковского, а особенно — в переписке его с С. Прокофьевым. И потому анализ романсов может добавить немаловажные штрихи к нашему представлению о Мясковском-художнике.

Вместе с тем путь композитора довольно типичен для развития всего советского романса или, по крайней мере, для творчества того поколения музыкантов, которые начали свой путь еще в предреволюционные годы. И это обязывает к тому, чтобы не только посвятить Мясковскому очерк в данной книге, но и открыть им эту книгу.

Если романсы зрелого периода творчества Мясковского — весьма типическое явление в истории советского романса, то ранние романсы не менее типичны для русской музыкальной культуры предреволюционных десятилетий. Они как в зеркале отражают в себе круг интересов значительной части русской художественной интеллигенции. В эти годы Мясковский пережил полосу

увлечения символистской поэзией, отдав особенно большую дань творчеству Зинаиды Гиппиус. На слова поэтессы в 1904—1908 и в 1913—1914 годах им создано двадцать семь романсов, вошедших в циклы «На грани», «Из З. Гиппиус», «Предчувствия». На втором месте по количеству музыкальных «откликов» следует поставить Бальмонта (двенадцать романсов соч. 2 и вокальная сюита «Мадригал», соч. 7), на третьем — Вяч. Иванова («Три наброска», соч. 8). Таким образом, тяготение молодого Мясковского к символистской поэзии выражено весьма отчетливо, не менее отчетливо сказались в этих произведениях и новые стилистические тенденции, возникающие в жанре романса на рубеже XIX и XX столетий.

Но если мы обратимся к романсам из соч. 1 (цикл «Размышления» на слова Е. Баратынского, 1907 год<sup>2</sup>), то мы почувствуем в них прежде всего живую преемственность с лучшими, благороднейшими традициями русского классического романса, традициями, воспринятыми не ученически, а творчески. Очень ясно ощущаема в них связь с философской лирикой Римского-Корсакова — одного из учителей Мясковского (весьма показательно уже само название цикла — «Размышления»).

В этом раннем произведении Мясковского не случаен ни выбор поэта, ни выбор стихотворений из его наследия. Баратынского можно назвать поэтом мысли, сущность его творчества афористически точно определена Пушкиным: «Никто более Баратынского не имеет чувства в своих мыслях и вкуса в своих чувствах»<sup>3</sup>.

Именно поэтому, анализируя «психический состав» музыки Мясковского в своем очерке-портрете композитора, Асафьев писал «о далях русской поэтико-философской лирики». В музыке «северного гуманиста-лирика» ему слышалось «нечто венежитинское, тютчевское или, как только что вспомнуто, из Баратынского»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Цикл «Размышления» включает семь стихотворений: «Мой дар убог», «Чудный град», «Муза», «Болящий дух врачует песнопенье» (изъят автором во втором и последующих изданиях), «Бывало, отрок звонким кликом...», «Наяда», «Очарованье красоты в тебе...»

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Отрывки из писем, мысли и замечания. — Полн. собр. соч., т. 11. М., 1949, с. 52.

<sup>4</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 5, М., 1957, с. 124.

Отбор стихотворений для цикла «Размышления» целеустремлен, подчинен единой идее. Тема «Размышлений» — назначение искусства, долг художника — на рубеже столетий неоднократно привлекала к себе внимание русских художников различных направлений, она была предметом волнующих споров и дискуссий. Так, например, вокальный цикл Римского-Корсакова «Поэту», созданный композитором в 1897 году, является выражением его художественного credo, ответом на вопрос о назначении художника.

На тот же вопрос десятилетием позже отвечает и Мясковский, начинавший тогда свой творческий путь. Из семи выбранных им стихотворений Е. Баратынского шесть прямо или косвенно говорят о творчестве, об идеале прекрасного, и только одно («Наяда») не затрагивает этой темы.

Особенно значительно по мысли стихотворение, открывающее собой цикл и являющееся как бы прологом к нему:

Мой дар убог, и голос мой негромок,  
Но я живу, и на земле мое.  
Кому-нибудь любезно бытие.  
Его найдет далекий мой потомок  
В моих стихах; как знать? Душа моя  
Окажется с душой его в сношении,  
И как нашел я друга в поколеньи,  
Читателя найду в потомстве я.

Истолкование искусства как дружеского голоса, обращенного не только к современному, но и к грядущим поколениям, отражает существенные особенности творчества самого Мясковского.

Это прекрасное стихотворение дополнено другими, говорящими о художественном идеале поэта, оказавшемся близким и композитору. И не случайно Асафьев процитировал слова одного из романсов соч. 1, считая их своего рода программой всего творчества Мясковского.

«Тут не раз, — писал Асафьев, — при соприкосновении с теми страницами его произведений, где он „маскирует“ свою искренность и душевность иглами колких интонаций и якобы сложной механикой рассудочных звукосопоставлений, — вспоминается поэзия Баратынского и его стихи, которыми Мясковский воспользовался для одного из своих обаятельных юношеских романсов:



Не ослеплен я Музою моею:  
Красавицей ее не назовут...

ибо у нее нет ни склонности, ни дара „приманивать изысканным убором, игрою глаз, блестящим разговором“. Но зато как поражен бывает мельком свет

Ее лица необщим выраженьем,  
Ее речей спокойной простотой...»<sup>5</sup>.

Выбор стихотворений в этом цикле, как видим, не только не случаен, но даже в какой-то мере программный. Свои романсы композитор впоследствии оценил строго, назвав их всего лишь «вполне грамотными»<sup>6</sup>. Однако мы вряд ли ошибемся, сказав, что в этом раннем опусе уже видны лучшие качества музыки Мясковского: искренность чувства, глубина мысли и тот отпечаток «необщего выражения», который заставляет узнавать музыку композитора по немногим тактам. Достаточно сравнить их с более ранними романсами соч. 2, гораздо более пестрыми и несущими отпечаток самых различных влияний, чтобы почувствовать, что в цикле на слова Баратынского уже совершился строгий и продуманный отбор выразительных средств.

Лирика романсов соч. 1 очень сдержанна, проста, классически уравновешенна. Каждый романс — это выражение какого-либо одного образа, одного состояния, мы не найдем здесь глубоких внутренних контрастов. И в масштабах всего цикла отдельные романсы скорее дополняют друг друга, чем контрастируют. Размышление и созерцание — так можно было бы кратко определить содержание всех романсов цикла: и афористически-лаконичных романсов-монологов («Мой дар убог», «Муза», «Болящий дух врачует песнопенье», «Бывало, отрок...», «Очарованье красоты в тебе...»), и романсов-картин («Чудный град» и «Наяда»).

В музыкально-стилистическом отношении цикл «Размышления» ближе всего к поздним романсам Римского-Корсакова, в частности к его элегической лирике («О чем в тиши ночей», «Октава») с ее напевной декламационностью, выразительным интонированием поэтического слова, явным перевесом вокальной

<sup>5</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 5, с. 124.

<sup>6</sup> Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. М., 1960, с. 11.

партии над инструментальной. Но в большем внимании к деталям, в свободе музыкального развития (в пределах всегда ясной композиционной схемы) уже ощутимы тенденции, присущие музыке XX века.

Примером может служить романс «Муза». Композиция романса является своего рода «равнодействующей» двух сил: музыкального равновесия — симметрии (типа АВА) и непринужденного развития поэтической речи, затушевывающего цезуры между строками.

Мелодия первой части (соответствующей первому четверостишию) декламационна, она тонко отражает и ритмику, и интонации поэтической речи. В то же время ей присуща обобщенность, и потому некоторые интонации приобретают тематическое значение, независимое от слов, с которыми они были связаны при первом появлении<sup>7</sup>.

1 Adagio espressivo

Не ос-леп-лен я Му-зо-ю мо-е-ю:

кра-са-ви-цей е-е не на зо-вут,

<sup>7</sup> Отметим особое значение, отведенное здесь тритоновой интонации, что весьма типично именно для декламационных мелодий (напомним, например, начало романса Даргомыжского «Мне грустно»).



В средней части романса используются уже знакомые интонации в ином композиционном и ладогармоническом освещении.

Грань между серединой и репризой затушевана и гармонически (реприза не имеет никакого гармонического предыкта), и мелодически; из-за небольшого изменения начальной фразы реприза воспринимается скорее как продолжение, чем как начало нового раздела.

Таким образом, симметричная трехчастная форма воспринимается почти как форма «сквозного развития», в чем нельзя не видеть отражения особенностей поэтической композиции.

Последний и, на наш взгляд, лучший романс цикла «Очарованье красоты в тебе...» выразительнейшим образом передает очарование покоя, безмятежности, «священной тишины». Здесь декламационная мелодия еще более обобщена и распета. Это достигнуто выравниванием ритма, придающей (в условиях довольно медленного движения) особую значительность, весомость каждому звуку, решительным преобладанием диатоники и мягкостью перехода от конца одной фразы к началу другой. Лишь реприза подчеркнута отделена от предыдущего изложения фермой и особенно легким, воздушным началом фразы на высоком звуке:

2 [Quieto] *p*

и при те - бе ду - ша пол -

- на свя - щен - ной ти - ши - ной *rall.* *a tempo*

*p*

Кантиленность присуща не только вокальной, но и фортепианной партии романса, где все время возникают певучие фразы, объединяющиеся с партией голоса в своего рода дуэт.

«Романсы-картины» из соч. 1 более традиционны, чем рассмотренные выше лирические монологи, и свидетельствуют скорее об усвоении творческого опыта классиков, чем о поисках собственного пути. Но это не мешает оценивать весь цикл как цельное, художественно законченное явление, отмеченное не только талантом, но уже и мастерством.

Несколько иную грань творчества раннего Мясковского представляет его вокальная сюита «Мадригал» на слова Бальмонта. Она построена необычно: три ее части («Прелюдия», «Интерлюдия» и «Постлюдия») написаны на одни и те же слова, которые получают разное музыкальное воплощение:

О, в душе у меня столько слов для тебя и любви.  
Только душу мою ты своею душой назови.

«Прелюдия» — как бы свободная импровизация трубадура перед началом канцоны в честь прекрасной дамы; с этим образом ассоциируется мелодия, рождающаяся из взволнованного восклицания, и *arpeggiato*

в партии фортепиано, звучащее как взятый на лютне аккорд.

Импровизационность сохраняется и в «Интерлюдии», и в какой-то мере в «Постлюдии», что проявляется, например, в гармоническом языке: в каждой из этих пьес свободно сопоставляются различные тональности.

В цикле как бы представлены два персонажа, два характера, два эмоциональных типа — страстный и сдержанно-целомудренный. Это — сам певец и женщина, к которой обращена его речь. Портрет певца нарисован в первом, третьем и пятом номерах («Прелюдия», «Интерлюдия» и «Постлюдия»), портрет женщины — во втором и четвертом («Романс» и «Норвежская девушка»).

В следующем за «Прелюдией» «Романсе» ощутима стилистическая близость к таким произведениям из цикла на слова Баратынского, как «Муза» и особенно «Очарованье красоты в тебе...», — это тоже образ простой красоты. Полная волнения и страсти «Интерлюдия» отделяет «Романс» от музыкального портрета «Норвежская девушка», отмеченного сдержанным и тонким лиризмом. Завершающая цикл «Постлюдия» как бы синтезирует образы «Прелюдии» и «Интерлюдии». Сходные с «Прелюдией» интонации получают здесь иное выразительное значение благодаря быстрому темпу и взволнованному движению фортепианной партии. Однако завершается «Постлюдия» просветленно, умиротворенно.

Как видим, «Мадригал» представляет собой цикл иного, гораздо более контрастного типа, чем цикл «Размышления».

Как бы ни отличались друг от друга два рассмотренных выше цикла Мясковского, в обоих он предстает перед нами как певец прекрасного. И именно в этом, а не в отдельных чертах стилистической преемственности, и проявляется его связь с классикой русского романса.

Певцом прекрасного остается он и в романсах на слова Вяч. Иванова (соч. 8), хотя музыкальный язык их сложнее, а самый тон лирического высказывания холоднее. Это, конечно, связано и с характером выбранных стихотворений, образы и лексика которых намеренно архаизированы.

Лучший из этих набросков — первый, «Долина-храм»,

где создан еще один вариант излюбленного Мясковским образа «священной тишины». Благородно строгая и выразительная декламация, партия фортепиано, представляющая собой пример скупой, но очень образной звукописи, наполненная гулкими отзвуками поющих колоколов долины, — все это очень красиво, возвышенно, но лишено той непосредственности и искренности, которая так привлекает в романсах на слова Баратынского.

Отметим попутно один очень колоритный штрих: несколько раз повторяется «мотив колоколов». В их основе гамма Римского-Корсакова, гармонизованная увеличенными и малыми трезвучиями:

3 Andante quieto

Звез. да заж. глась над

*p sonore, non arpegg.*

си зой пе-ле-ной ве-чер-них

*pp*

*for.*

*pp*

В тот же период развивалась и другая линия вокального творчества Мясковского, представленная его романсами на слова З. Гиппиус. Эти романсы занимают большое место в творчестве композитора, сам автор и в последующие годы относился к ним далеко не безразлично и редактировал некоторые из них для издания 1922 года.

После того как три тетради романсов были изданы под опусом 22 (впоследствии он был присвоен романсам на слова Дельвига), Мясковский снова вернулся к этим романсам в 1946 году, когда был составлен сборник «На грани»<sup>8</sup>. Такие возвращения, а также ряд упоминаний этих романсов в переписке с С. Прокофьевым, Е. В. и В. В. Держановскими свидетельствуют, что их появление было далеко не случайным.

Что искал в 1900-х годах Мясковский в стихах З. Гиппиус, манерной и претенциозной, хотя и талантливой поэтессы, хозяйки литературного салона, средоточия русского декаданса?

Самым ярким в ее творчестве была не личная лирика, в которой она не сказала ничего своего, а те стихи, в которых остро и четко выражено «ощущение безвременья» в настоящем (в этом смысле очень характерно стихотворение «Часы стоят»), тревоги и страха перед будущим («Непредвиденное»)<sup>9</sup>. Эти настроения были присущи в той или иной мере значительной части русской интеллигенции, не прошел мимо них и Мясковский. О пессимистических тенденциях его раннего творчества писали многие, прежде всего он сам в «Автобиографических заметках». Свой пессимизм он объяснял отчасти причинами чисто биографическими — долгой и трудной борьбой за право стать музыкантом, отчасти «некоторым знакомством... с кругами символистов, „сборных индивидуалистов и т. п.“»<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> «На грани» (соч. 4), восемнадцать романсов на слова З. Гиппиус: «Пьявки», «Ничего», «В гостиной», «Серенада», «Пауки», «Надпись на книге», «Мгновение», «Страны уныния», «Стук», «Тетрадь любви», «Христианин», «Другой христианин», «Луна и туман», «Пыль», «Цветы ночи», «Нескорбному учителю», «Кровь», «Предел».

<sup>9</sup> Не случайно А. Блок в статье «Безвременье» выделил особо двух певцов его — З. Гиппиус и Ф. Сологуба. См.: Блок А. Собр. соч., т. 5. М., 1962, с. 80—82).

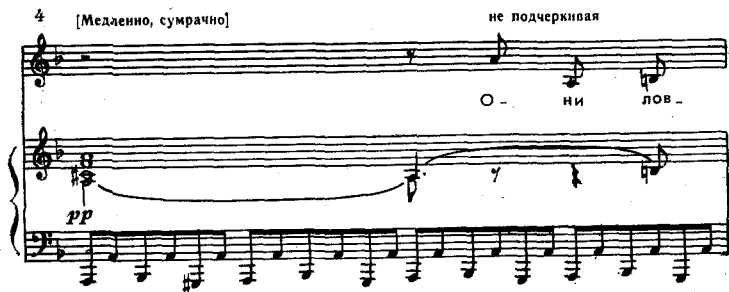
<sup>10</sup> Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания, т. 2, с. 13.

Но конечно, только «некоторое знакомство», «поверхностное знакомство» не могло оставить заметного следа в творчестве художника с такой яркой индивидуальностью, как Мясковский. Ощущение безвременья предреволюционных лет было присуще многим творцам, выражалось в искусстве оно весьма и весьма различно, и еще более различно в дальнейшем шли пути русских художников. Одни (как, например, Гиппиус) от кокетства с темой революции пришли к самой неприкрытой реакционности, другие (как Блок и Брюсов в поэзии, Мясковский в музыке), преодолев индивидуализм и мистицизм, всей душой поняли и приняли революцию.

Поэтому никак нельзя миновать обращений Мясковского к поэзии Гиппиус, ибо для понимания пути художника важно не только то, что он развивает в себе, но и то, что он преодолевает и отбрасывает.

Из стихотворений Гиппиус Мясковский выбирает наиболее мрачные, проникнутые отвращением к действительности. Таковы стихотворения «Пьявки», «Ничего», «Страны уныния», «Цветы ночи» и особенно «Пауки», где гиперболизирован образ-символ, знакомый еще по Достоевскому, — «деревенская баня с пауками по углам»<sup>11</sup>. Образ паутины и пауков, пожирающих людей, повторяется как лейтмотив в уже упоминавшейся статье Блока «Безвременье»<sup>12</sup>.

Сумрачный колорит романса «Пауки», изломанные линии вокальной партии и мелодических голосов сопровождения, тревожные, смутные шорохи передают эмоции страха и тревоги. Именно общий характер стихотворения, а не отдельные образы его, довольно-таки натуралистические, выражены здесь в музыке:



<sup>11</sup> Достоевский Ф. Преступление и наказание, ч. 4, гл. 1.

<sup>12</sup> См.: Блок А. Собр. соч., т. 5, с. 67.





И в сущности те же эмоции — в музыке к стихотворению «Цветы ночи», хотя здесь речь идет не о «жирных и грязных» пауках, чьи спины шевелятся «в зловонно-сумрачной пыли», а о ночных цветах, красивых, но злых и опасных:

Шелестят, шевелятся, дышат,  
Как враги за мною следят.  
Все, что думаю, знают, слышат  
И меня отравить хотят.

И не случайно оба стихотворения получили близкую музыкальную трактовку: мы слышим здесь, в сущности, один и тот же образ; — неясные, смутные и зловещие шелесты и шорохи.

Было бы неверно, однако, считать весь цикл «На грани» ограниченными образами зла и страдания. Иногда и в этот сумрачный мир проникает свет — робкий и трепещущий, но кажущийся по контрасту особенно прекрасным. Таков романс «Мгновение», воспевающий ясное и тихое вечернее небо.

Все средства выразительности в этом романсе — и простые, прозрачные гармонии, и звонкие, хрустальные «капельки» в высоком регистре, и очень спокойная, без всякого напряжения развивающаяся мелодия — создают ощущение какой-то особенной чистоты и свежести:

Б Спокойно, созерцательно

Романс этот сродни лирическим образам симфоний Мясковского, прозрачность которых зачастую как бы пронизана холодноватым лунным светом.

Стилистически романсы на слова Гиппиус, как и романсы на слова Вяч. Иванова, принадлежат к сложившемуся в конце XIX века типу стихотворений с музыкой, форма которых всякий раз решается индивидуально и независимо от тех или иных жанров классического романса. Музыка здесь всецело подчинена поэтическому тексту, отсюда — преобладание декламационности (подчас очень тонкой). Но эта декламационность особого типа: ей присуща нервная, прерывистая ритмика, переходы от взволнованных восклицаний к таинственному полусшепоту.

В партии фортепиано Мясковский идет по пути музыкального обобщения, выделяя один ведущий образ, иногда, может быть, и не самый основной в стихотворении, но всегда самый музыкальный. И это в ряде случаев дает ему возможность подняться над текстом, как это произошло в стихотворении «Пауки», где музыка, минуя натуралистически-экспрессионистские детали, воплощает образ тревоги, зловещих предчувствий.

Тема безвременья, острое ощущение темных и страшных сторон действительности слышится и в «Сонете Микеланджело» в переводе Ф. Тютчева, к которому Мясковский обратился в 1909 году:

Молчи, прошу, не смей меня будить!  
О, в этот век, преступный и постыдный,  
Не жить, не чувствовать — удел завидный,  
Отрадней — спать, отрадней камнем быть!

Но на этот раз эта тема прозвучала по-иному: страстно, протестующе, с редкой открытостью чувства, чего совсем не было в гиппиусовских романсах. Общим своим патетическим тоном музыка «Сонета» напоминает произведения Рахманинова, такие как «Отрывок из Мюссе», «Проходит все» или «Я не пророк». Это, кажется, единственный случай сближения Мясковского с Рахманиновым... Здесь необходимо отметить яркость мелодии — и в партии голоса, где мелодия кристаллизуется из речитативных реплик, и в партии фортепиано, пронизанной мелодическими голосами:

О, в э- тот век, прес-туп-ный и пос-

*cresc. molto marc.*

- тыд - ный,

Очень выразительна гармония: романс начинается накоплением диссонантности (вплоть до терцдецим-аккорда), но параллельно с кристаллизацией мелодии проясняется и тональность (ре минор). Завершается «Сонет» снова неопределенностью, своего рода много-точием: тоника ре минора дана в виде квартсекст-аккорда с неаккордовым звуком *си-бекар*. Такое заключение создает ощущение надломленности, вызывая в памяти скульптурный прообраз «Сонета» — статую Микеланджело «Ночь»: бессильно никнувшее тело прекрасной, цветущей женщины...

Художником, остро и чутко реагирующим на страшные и темные стороны окружающей жизни, на повседневность безвременья, и в то же время художником, «ищущим тишины» (по выражению Асафьева<sup>13</sup>), ищущим простой и строгой красоты, — таким предстает перед нами Мясковский в ранних, дореволюционных романсах. В них он, в сущности, тот же, что и в ранних симфониях (Второй и Третьей), и в симфонических

<sup>13</sup> Асафьев Б. В. Николай Яковлевич Мясковский. — Избр. труды, т. 5, с. 124.

поэмах. Но верно ощущая законы жанра, он не допускает в романсах такой напряженности развития, такой «колючести» выразительных средств, какая ощутима в его инструментальных сочинениях.

Романсы советского периода, на первый взгляд, продолжают уже наметившиеся ранее линии. Круг поэтических интересов остается тем же: поэзия пушкинской поры (цикл «Венок поблекший» на слова Дельвига, «Три наброска» на слова Тютчева), поэзия символистов (романсы на слова Блока). Но если дельвиговский цикл и можно сопоставить с циклом на стихи Баратынского, то придется признать, что здесь развитие идет по нисходящей линии. Цикл Баратынского был ответом на живой и волнующий вопрос «что такое искусство», дельвиговский же цикл воспринимается как нечто ретроспективное, как стилизация.

Но зато блоковский цикл являет собой совсем иную трактовку символистской поэзии, чем романсы на слова Гиппиус и Вяч. Иванова<sup>14</sup>. Цикл этот представляет собой довольно крепко спаянное художественное единство, своего рода сюиту с контрастным расположением частей. Образы мрака и скорби чередуются с образами света и радости, общая же тенденция явно направлена к преодолению скорби. Эта тенденция задана уже в первом романсе «Полный месяц встал над лугом», который начинается глухо и мрачно, проникаясь настроениями беспокойства и жути. Во второй половине его музыка как бы вырывается из сумрака и тумана и превращается в ликующий дифирамб на словах:

И тогда пройдешь тропинкой,  
Где под каждою былинкой  
Жизнь кипит!

Эта линия развития проявляет себя во всех частностях: в нарастании темпа и силы звучания, в завоевывании высокого регистра в партиях голоса и фортепиано и, самое главное, в прояснении гармонии. Начало романса представляет собой цепь диссонирующих, тонально многозначных гармоний в духе Скрябина,

<sup>14</sup> К сожалению, в моих прежних работах о романсе (в книге «Очерки истории советского музыкального творчества» (М., 1947) и в I-м томе «Истории русской советской музыки» (М., 1956) блоковский цикл Мясковского был явно недооценен. Причина, видимо, в том, что тогда рассматривались лишь отдельные, хотя и наиболее яркие романсы и не были проанализированы особенности драматургии всего цикла.

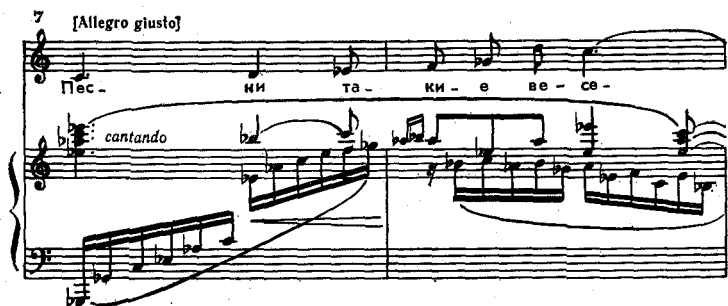
и только во второй половине проясняется тональность и гармонии получают функциональную определенность. В коде романса в партии фортепиано как бы предвосхищается мотив, положенный в основу романса «Встану я в утро туманное» — самого светлого романса цикла.

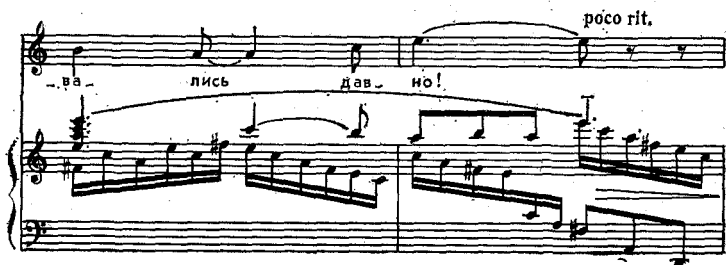
Линию, идущую от мрака к свету, можно проследить и во всем цикле. Однако она развивается не прямо, а уступами.

Второй романс «Ужасен холод вечеров» — средоточие мрачных образов. По характеру мелодия с ее хроматическими изломами напоминает самые мрачные романсы на слова З. Гиппиус. Партия голоса несколько инструментальна, такая мелодия могла бы быть темой фуги. Самая характерная ее интонация — в пределах уменьшенной октавы — уже появлялась во вступлении, на ней же основано и фортепианное заключение. Это как бы выражение скорби, душевной боли, жажды вырваться за пределы «неразмыкаемого круга».

За этим мрачным, но очень выразительным романсом следует более светлая интермедия-романс «Милый друг», хотя и здесь на мгновение появляются образы зимней вьюги, зловещие шорохи, хорошо знакомые по романсам на слова Гиппиус. Но конец романса ясен и спокоен.

Снова скорбная страница — романс «Медлительной чредой нисходит день осенний», где в партии фортепиано с первых тактов звучит, почти не умолкая, интонация стона, плача. А за ним — светлая кульминация цикла — романс «Встану я в утро туманное» с его призывно и ярко звучащими интонациями вокальной партии, с радостными «перезвонами» в партии фортепиано, особенно ликующе звучащей в кульминации (перед репризой):





Еще никогда не создавал Мясковский так ярко и свежо звучащих вокальных произведений! Романс этот мог бы быть финалом цикла, но композитор предпочел закончить его более спокойным и мягким романсом «В ночь молчаливую», излюбленным своим образом звучащей тишины.

Родство образного строя романсов и современных им симфонических произведений Мясковского, пожалуй, всего определеннее проявилось в романсах на слова Блока, и хронологически и по содержанию близких Шестой симфонии, в которой «блоковское» отмечается всеми исследователями. Одна из центральных тем симфонии (хотя и не единственная) — это преодоление личной скорби, одиночества, смятения обращением к окружающему миру, к бурлящей вокруг жизни, к светлым образам грядущего. В романсах тема преодоления нашла иное, гораздо более лично-лирическое выражение. Но весь образный строй, постепенное освобождение от образов холода, мрака и одиночества имеет ту же основу, что и в симфонии.

После блоковских романсов Мясковский на пятнадцать лет отходит от этого жанра, возвращаясь к нему лишь эпизодически. Однако и эти эпизодические обращения, не достигающие художественного уровня ни предыдущих, ни последующих вокальных циклов, все же небезынтересны. Они подтверждают собой, что в вокальной музыке композитор решал те же задачи, что и в инструментальной.

Вспомним, что все симфоническое творчество Мясковского между двумя вершинами — Шестой и Двадцать первой симфониями — развивалось в направлении к современной теме, к овладению «языком художника наших дней», как писал Мясковский в «Автобиографических заметках». И это происходило не только в симфониях — Восьмой, Двенадцатой, Шестнадцатой, но и в немногочисленных массовых песнях, в опытах создания камерных песен на современную тему («Запевка» на слова В. Наседкина — в 1930 году и «Колхозная осень» на слова А. Ерикеева — в 1935 году). Но так же как и в симфоническом жанре, удача была достигнута не в прямолинейных обращениях к современности, а в области лирики, в которой был найден новый живой и общительный тон высказывания. Наибольшие удачи Мясковского во второй половине 30-х годов — это именно лирические произведения: Двадцать первая симфония, скрипичный Концерт, цикл романсов на слова М. Лермонтова (1935—1936)<sup>15</sup>. И это не случайно.

Для всей советской музыки в 30-е годы было характерно расширение круга образов, жанров, выразительных приемов, расширение прежде всего в сторону лирики. В эти годы советское искусство освобождалось от некоторой односторонности, аскетизма и схематизма, присущих значительной части произведений 20-х и начала 30-х годов. Богатство эмоций, открытость их выражения, человечность, внутренняя цельность и душевное здоровье становятся приметами советского искусства.

Лермонтовские романсы Мясковского — одно из

<sup>15</sup> Двенадцать романсов (соч. 40) на слова М. Лермонтова: «Казачья колыбельная», «Выхожу один я на дорогу», «Нет, не тебя так пылко я люблю», «К портрету», «Солнце», «Они любили друг друга», «В альбом», «Романс», «Она поет»..., «Не плачь, не плачь, мое дитя», «Из альбома», «Прости! Мы не встретимся боле».



типичных произведений этого времени. Кроме отмеченных выше особенностей общего характера типично и обращение к классической поэзии. Как уже говорилось во введении, классическая поэзия в 30-х годах явилась прежде всего источником положительных идей и образов, выраженных при этом в обобщенной и возвышенной форме (что далеко не часто удавалось советским поэтам).

Именно такое восприятие и понимание классической поэзии отличает собою и цикл Мясковского. В этом смысле поучительно сравнение его с «Тремя набросками» на слова Тютчева, созданными почти одновременно с блоковским циклом. В то время как в последнем ясно ощутима тема преодоления, цикл на слова Тютчева выражает — очень ярко и сильно — тему одиночества и скорби. Таким образом, само по себе обращение к классической поэзии еще ничего не решало, и тютчевский цикл, в отличие от блоковского, не обозначил собой ничего нового.

Лермонтовские же романсы представляют собой качественно новую ступень развития вокального творчества Мясковского. Это новое — прежде всего в изменении тона и направленности лирики, которая, оставаясь очень личной, в то же время лишена субъективизма и обращена вовне. Если в ранней, дореволюционной лирике Мясковского преобладал тон монолога-размышления наедине с собой, то в лермонтовских романсах слышится тон собеседования, интимного, задушевного, но всегда предполагающего слушателя или слушателей. Эта открытость присуща даже наиболее медитативному романсу «Выхожу один я на дорогу».

В лермонтовских романсах Мясковского следует отметить значительную широту охвата творчества поэта. Надо сказать, что русских — и дореволюционных, и советских — композиторов привлекала к Лермонтову, главным образом, сфера чистой лирики. Философские раздумья поэта, бурная страстность его байронических порывов отражены в музыке гораздо слабее. Характерно, что наибольшей популярностью у композиторов пользовались поэтические пейзажи: «Утес», «Горные вершины», «Тучки небесные», «Сосна».

В лермонтовском цикле Мясковского лирика представлена широко и разнообразно.

Новые черты появляются и в самой трактовке

жанра. Если до того в творчестве Мясковского, в наиболее типичных для него вокальных произведениях преобладал тип стихотворения с музыкой, то лермонтовский цикл — именно романсы, в классическом понимании этого термина. Здесь композитор впервые обращается к сложившимся, устойчивым жанрам классического русского романса: элегии, танцевальному романсу, балладе, восточному романсу, песне в народном духе. А последнее — особенно симптоматично. Народно-песенные образы для Мясковского всегда были важным средством достижения объективности художественного языка, к которой стремился композитор. Они не только являются приметой национального колорита, но и всегда значительны и действенны. Напомним, например, побочную партию в Пятой симфонии и ее трансформацию в финале, тему песни «о расставании души с телом» из Шестой симфонии, тему в характере народного славения из финала Двадцать седьмой.

Язык вокальной лирики Мясковского — на всех этапах ее развития чрезвычайно индивидуальный и детализированный — весьма далек от обобщенности народной песни, позволяющей ей жить в течение столетий, сравнительно мало изменяясь. Тем показательнее стремление приблизиться к народной песне и перенести ее закономерности в камерный жанр.

Это проявилось в «Казачьей колыбельной песне» — одном из самых обаятельных произведений лермонтовского цикла. Здесь нет стилизации: в мелодию проникают элементы декламационности («Злой чечен ползет на берег»), форма каждой строфы сложнее и масштабнее, чем в народной песне. Но все же «Казачья колыбельная» — это именно песня, а не романс. Основное музыкальное содержание сосредоточено здесь в мелодии, развертывающейся свободно и широко. Начинаясь неторопливым колыбельным покачиванием, мелодия во второй части куплета переходит в широкую кантилену:



«Казачья колыбельная» в известной мере определяет стиль всего цикла — по преимуществу мелодический,

а также его эмоциональный тонус — светлый, открытый. Эти черты ощутимы и в романсе «Выхожу один я на дорогу», который, наряду с «Казачьей колыбельно», следует выделить как лучший эпизод цикла.

Элегический тип романса давно привлекал Мясковского, что ясно видно, например, в цикле на слова Е. Баратынского. Но в романсе «Выхожу один я на дорогу» композитор гораздо ближе подходит к классическому типу русской элегии, берущему начало от глинканских «Не искушай меня без нужды» и «Сомнение». Отсюда идет мерность декламации, выявление в музыке не столько ритмических особенностей стиха, сколько ритмического типа, находящего отражение в повторяющейся формуле музыкального ритма<sup>16</sup>. От классической же (в частности, глинкинской) элегии — и известная интонационная сдержанность.

Заметим, что манера интонирования стиля очень тесно связана с особенностями самого стиха, с развитием его лирического сюжета. Композиция этого стихотворения симметрична. Его начало — светлый, безмятежный пейзаж. Но величественному спокойствию природы противопоставлена мятежная душа человека, тщетно ищущая «свободы и покоя». А далее следует новое обращение к природе, желание слиться с ней.

Та же композиция лежит и в основе романса. Спокойная, задумчивая мелодия, на фоне зыблущейся фигуры сопровождения, постепенно приобретает все большую взволнованность, приходя к декламационному музыкальному произнесению слов «Уж не жду от жизни ничего я...».

От напева к декламации и снова к напеву — так развивается мелодия романса. При этом некоторые наиболее значительные слова стихотворения выделены и подчеркнуты особо. Мелодия здесь приобретает яркую декламационность, гармония накладывает выразительную светотень. Слова «Ночь тиха. Пустыня внемлет богу...» звучат на фоне просветленных гармоний дорийского минора:

<sup>16</sup> Эта мерность присуща самому стихотворению Лермонтова. Каждый стих начинается одинаковой ритмической формулой (У —), после которой всегда следует цезура. Стих как бы сам поется, и не случайно элегия Лермонтова стала одной из самых популярных народных песен, первоисточником мелодии которой послужил забытый ныне романс Е. Шашиной.

9 [Calm] *pp*

[блестит] Ночь ти-ха. Пус-ты-ня внемлет бо-гу,

Сравним их с гармониями на словах о «холодном сне могилы», где очень густо хроматизированный подход к репризе создает ощущение глубокого сумрака:

10 *mf*

Но не тем, не тем хо-лод-ным сном мо-

*p*

- ги - лы... не сном мо - ги - лы...

Подобная игра светотени свойственна не только кульминационным моментам романса. Ощущение просветления создается и на словах «В небесах торжественно и чудно», путем сопоставления тональностей по малым секундам вверх.

Напевность, пластичность мелодического стиля, интонационная выразительность, красочность гармонии — все в этой светлой элегии подчинено одной задаче: передать чувство слияния с природой, очищающее душу человека.

В лермонтовском цикле мы найдем и романсы в танцевальном ритме, по давней традиции используемом как средство портретной характеристики. Таков прелестный романс «К портрету», написанный в легком, порхающем движении вальса с капризными замедлениями и ускорениями, с неожиданными уходами от тонального центра. Все очень просто, и мелодия, и сопровождение, но этими скупыми средствами в музыке живо нарисован и внешний облик и характер женщины, о которой поэт сказал:

То истинной дышит в ней все,  
То все в ней притворно и ложно...  
Понять невозможно ее,  
Зато не любить невозможно.

Второй женский портрет — романс «Она поет» — значительно уступает упомянутому выше, в нем нет такой легкости, изящества, грации.

Классическую традицию восточного романса возрождает композитор в романсе «Не плачь, не плачь, мое дитя» (впрочем, романс этот не принадлежит к лучшим страницам цикла).

С иными традициями связан «Романс». Здесь чувствуются связи с западной песенной лирикой, и, пожалуй, более всего — с вокальной лирикой Брамса. Вспомним, например, его превосходную песню «Глубже все моя дремота». «Романс» написан в духе народной баллады. Музыка идеально сливается здесь со словом, не только передавая общий характер стихотворения, но и его композицию — далеко не обычную.

Выбор варьированно-строфической формы для стихов, в которых строфичность подчеркнута рефреном («Вспомни обо мне!»), представляется само собой разумеющимся. Но очень тонкое музыкальное воплощение внутренней композиции стихотворения заслуживает специального рассмотрения.

Поэтическая строфа необычна — это восьмистишие, построенное всего на трех рифмах:

Ты идешь на поле битвы,  
Но услышь мои молитвы,  
Вспомни обо мне.  
Если друг тебя обманет,  
Если сердце жить устанет  
И душа твоя увянет  
В дальней стороне,—  
Вспомни обо мне.

Такая поэтическая форма определила музыкальную форму: период с расширенным вторым предложением (первое предложение охватывает три стиха, второе — пять). В первом предложении каждая стихотворная строка отделена ясной цезурой; во втором они слиты. Это достигается то синкопой, благодаря которой начало фразы несколько звучит раньше, чем ожидает слух, то полным объединением двух строк в одну музыкальную фразу. Этим создается нарастание напряжения, разрешающееся в заключительных словах «Вспомни обо мне!».

Медленное тяжелое движение, сумрачные гармонии придают повествованию скорбный, почти трагический характер, что особенно заметно во второй строфе, где пунктированный ритм в партии фортепиано вносит траурный оттенок. В третьей же строфе возвращается фактура первой, благодаря чему вся композиция приобретает завершенность. Все это произведение, отмеченное глубиной чувства и высоким мастерством выполнения, заслуживает гораздо большего внимания певцов, которые, к сожалению, исполняют «Романс» чрезвычайно редко.

Обращение к классическим жанрам вокальной лирики и, соответственно, к мелодическому стилю не ослабило интереса Мясковского к проблемам декламационности.

Два романса-монолога, написанные в декламационной манере («Нет, не тебя так пылко я люблю» и «Они любили друг друга»), относятся к интереснейшим страницам цикла. Во втором из них поражает верно найденная музыкально-поэтическая интонация, делающая особенно весомым и значительным каждое произносимое слово.

Именно интонация определяет собою здесь все остальные выразительные элементы: и характерный синкопированный ритм, как будто ритмическое движение все время тормозится невидимыми препятствиями, и гармонические сдвиги, отражающие и подчеркивающие самые тонкие интонационные детали.

В качестве антитезы к приведенным выше примерам гармонического просветления путем сопоставления аккордов в восходящем направлении можно указать на прием гармонического «затуманивания» нисходящими сдвигами:

[Stentato]

*pp*

Лермонтовские романсы занимают вершинное положение в вокальном творчестве Мясковского. Ни в одном из предшествовавших (да пожалуй, и последующих) циклов мы не найдем такой многогранности: от философской элегии до изящной танцевальной миниатюры, от траурной баллады до ласковой колыбельной песни. Здесь синтезированы лучшие находки композитора, достигнута на новом этапе развития мастерства та ясность мысли и чувства, залогом которой были его ранние романсы на слова Баратынского.

Продолжая свои творческие искания, Мясковский обращается от классической поэзии к современной, советской. Его внимание привлекло творчество С. Щипачева, стихи которого полюбили и другим советским композиторам своей искренностью, теплотой, непритязательностью формы выражения.

Мясковский создал на слова Щипачева ряд произведений: два из «Трех набросков» (соч. 45) и цикл «Из лирики Степана Щипачева» (соч. 52)<sup>17</sup>. Все они написаны в одной манере: стихотворения с музыкой.

В стихах Щипачева все образы, все метафоры взяты из обыденной жизни, здесь нет никакой исключительности чувств, автор ищет и находит поэтическое в повседневном. Березка, липы, родник, подсолнух на грядке — вот излюбленные образы поэта, обо всем этом он умеет сказать очень тепло и сердечно. Видимо, именно про-

<sup>17</sup> «Три наброска» на слова С. Щипачева («О цветке», «Березка») и Л. Квитко («Разговор»).

«Из лирики Степана Щипачева»: «Русый ветер», «У родника», «Мне кажется порой...», «Подсолнух», «Приметы», «Тебе», «Легко, любимая, с тобой», «Эльбрус и самолет», «Взглянув на карточку», «У моря».

стота, отсутствие красоты и вместе с тем поэтическое ощущение красоты природы и человеческих чувств и привлекли Мясковского. В соответствии с характером стихотворения композитор стремился достичь совсем простого, задушевного и очень сдержанного тона высказывания.

Романсы эти нужно скорее напевать, чем петь, на первом плане здесь выразительное интонирование слова, без подчеркивания каких-либо кульминационных моментов, без всякой патетики. Мелодия развивается в среднем регистре, движение к общей кульминации выражено не ярко, а иногда даже вовсе отсутствует. Такая рассредоточенность мелодии свойственна даже наиболее напевным миниатюрам из упомянутых циклов, как, например, «У родника»:

12. [Спокойно]

От лу-ны бе-ло-весе-пи, в ти-ши-

-не род-ник зву-чит,

Сходный тип мелодии характерен и для декламационных романсов. Примечательно, что в них мы редко встретим хроматизмы, уменьшенные и увеличенные интервалы (столь обычные для декламационных мелодий). Романсы на слова С. Щипачева диатоничны, ритмика их ровна, спокойна. Таковы, например, «О цветке», «Русый ветер», «Мне кажется порой»,



«Приметы», «Тебе», «Легко, любимая, с тобой...», «Взглянув на карточку», «У моря».

Надо сказать, что отсутствие ясно выраженной мелодической кульминации, организующей форму романса, не вполне компенсируется другими формообразующими средствами (ладогармоническим развитием, сменой фактуры и т. п.). И наиболее яркими и цельными все же оказываются те романсы, где есть ясное мелодическое развитие. Таков, например, романс «Мне кажется порой».

Здесь, вообще, сконцентрировались лучшие черты романсов на слова Щипачева: его тема — единение с природой, ощущение бесконечности бытия — была очень близка композитору, горячо любившему природу. Близок ему был и самый тип стихотворения — размышление, раздумье, столько раз уже воплощенное в его романсах.

Но в отличие от других поэтических раздумий, музыкально интерпретированных Мясковским, оно рождено полнотой жизнеощущения, чувством радости бытия. Вот почему очень выразительная музыкальная декламация наполняется большим дыханием, становится напевной мелодией, в которой отдельные интонации подчинены общей, единой линии интенсивного музыкального развития в весьма тесных рамках (всего тридцать пять тактов!).

Романс этот, наряду с такими произведениями, как «О цветке», «Березка», «У родника», «Тебе», относится к лучшим в цикле. Но в иных случаях стремление к простоте и сдержанности приводит к мелодической бледности и вялости, как произошло, например, в романсе «Легко, любимая, с тобой», где на протяжении двадцати пяти тактов пять раз повторяется с небольшим варьированием одна и та же мелодическая фраза в одном и том же звуковысотном выражении.

Романсы на слова Щипачева, не будучи столь ярким достижением Мясковского, как лермонтовские, все же открывают еще одну, и притом существенную, грань его творчества. Композитор находит в них нового лирического героя, простого человека, любящего жизнь, природу, открытого добрым чувствам любви, дружбы, вероятности. В этом их характерность для определенного периода развития художника, в этом их эстетическое значение.

Последующие романсы Мясковского («Тетрадь лирики», соч. 72) являются скорее утверждением уже найденного, чем открытием каких-либо новых горизонтов. Они написаны на слова М. Мендельсон-Прокофьевой и являются своего рода данью дружбе с поэтессой. Некоторое расширение круга образов есть и в этом цикле: в него включены два романа на стихотворения-переводы из Роберта Бёрнса, поэта, творчество которого широко вошло в советскую музыку в годы войны и первые послевоенные годы.

Из романсов на оригинальные стихотворения М. Мендельсон-Прокофьевой выделяется очень изящное произведение «День безоблачный апреля». Таким образом, и этот цикл, не являющийся столь принципиально важным для композитора, как циклы на слова Лермонтова и на слова Щипачева, все же нельзя назвать повторением уже сказанного.

И сильные и слабые стороны вокальной лирики Мясковского объясняются ее автобиографичностью. Романс для Мясковского — сфера глубоко личного высказывания, постановки и решения вопросов важных, волнующих. В его лирике перед нами раскрывается сложная, глубокая и — при всех противоречиях — цельная натура, всегда находящаяся в движении, в развитии.

Сравнивая романсы разных лет, мы с интересом следим за этим развитием; следим, как от трагического восприятия действительности, с такой силой выраженного в «Сонете Микеланджело», лирический герой Мясковского идет к свету и красоте мира, к красоте человеческих чувств. И в этом — типичность судьбы героя; в ней обобщена судьба многих русских людей, переживших и годы мрачного безвременья, и годы неслыханных перемен, и, наконец, годы творческого созидания новой жизни.

## С. ПРОКОФЬЕВ

\* \* \*

Немногочисленные камерно-вокальные произведения Прокофьева занимают важное место в списке сочинений композитора. Одну из характернейших граней его творчества — работу над поющим словом, над музыкально-речевой интонацией — нельзя по-настоящему исследовать, не обращаясь к камерным вокальным сочинениям.

Для Прокофьева, как и для многих русских композиторов-классиков, романсы часто являлись своего рода эскизами к оперным произведениям, в романсах формировался вокально-интонационный язык, характерный для того или иного этапа творчества композитора.

В этом смысле небезынтересно самое размещение немногочисленных камерных вокальных опусов в огромном списке сочинений Прокофьева. Их можно разделить на три группы. Первая — это ранние романсы (соч. 18, 23 и 27), из которых два последних сопутствовали работе над оперой «Игрок» и уже по одному этому имеют особое значение для понимания процесса формирования вокального стиля композитора.

Вторая, немногочисленная, относится к годам пребывания за границей и включает в себя лишь соч. 36 («Пять стихотворений К. Бальмонта»). Третья — это сочинения начала советского периода, довольно большая группа, в которой очень мало романсов в точном смысле этого слова (в сущности, только три пушкинских!), но зато много опытов сближения камерно-вокального жанра с жанрами смежными: массовой песней, эстрадной песней (соч. 66, 68, 73 и 76).

Таким образом, появление романсов отмечает собой важные вехи в становлении стиля, в одном случае —

первоначального, в другом — связанного с новыми задачами, вставшими перед композитором по возвращении его на родину.

И наконец, особую группу камерных вокальных сочинений составляют обработки Прокофьевым русских народных песен для голоса с фортепиано, которые имеют большое значение и для творчества самого композитора, и для развития всей советской вокальной музыки. Эта группа представлена сборником двенадцати песен (соч. 104), вышедшим в 1944 году.

Первые романсы С. Прокофьева относятся еще к консерваторскому периоду (1910—1911). Это два романса соч. 9: «Есть другие планеты» на слова К. Бальмонта и «Отчалила лодка» на слова А. Апухтина.

Романс «Есть другие планеты», написанный на туманно-символистский текст, всем строем своих образов — и поэтических, и музыкальных — очень далек от основной линии творчества молодого Прокофьева, удивлявшего современников своей первозданной энергией, многим казавшейся грубостью. Музыка романса, слова которого говорят о вечном забвенье, звучит хрупко, надломленно, таинственно и воспринимается как наивная попытка говорить чужим голосом, как дань преходящей моде.

Романс «Отчалила лодка» продолжает линию столь многочисленных в русской музыке «морских» баллад, а местами прямо напоминает «Море» Бородина. Это еще не «настоящий» Прокофьев, но живая эмоциональность настолько отличает этот романс от первого, что трудно воспринять его как произведение того же автора.

Подлинным началом вокального творчества Прокофьева стала его вокальная сказка «Гадкий утенок» по Андерсену, произведение, в котором уже явственно ощутимы многие характерные черты прокофьевского стиля. Здесь примечательно все, начиная от круга художественных образов и кончая самой манерой изложения.

В выбранной композитором сказке о некрасивом птенце, превратившемся в прекрасного лебедя, многие чувствовали — и не без основания — автобиографический подтекст. «А ведь это он про себя написал, про

себя!» — сказал А. М. Горький, услышав «Утенка»<sup>1</sup>. Так же воспринимал сюжет сказки и Б. В. Асафьев, посвятивший «Утенку» значительную часть одного из своих музыкальных обзоров. «Для многих и сам Прокофьев — гадкий утенок», — писал Асафьев. «И кто знает, может быть оттого не удался ему конец сказки, что еще впереди его превращение в лебедя, то есть полный расцвет его богатого таланта и самопознания»<sup>2</sup>.

Автобиографичность вокальной сказки Прокофьева не только в том, что композитор в ней рассказал о себе, но и в том, что он высказал себя, обратился к тем образам, интерес и любовь к которым он пронес через всю жизнь.

В сказке Андерсена мы живо ощущаем просто-душное и поэтическое восприятие мира, характерное для детей и так привлекательное для художника. Но в ней нет никакого нарочитого наивничания, она правдива в обоих планах несложного повествования и в прямом, изобразительном, и в аллегорическом, поскольку птичий двор с его нравами и этикетом очень похож на провинциальное «высшее» общество.

Оба эти плана были близки Прокофьеву. Сказка давала ему возможность нарисовать цикл прелестных музыкальных картинок, в том числе и портреты обитателей птичьего двора. В то же время музыка отражает и второй план сказки, что особенно ясно слышно в уверенном, торжествующем заключении:

Не беда в гнезде утином родиться,  
Было б яйцо лебединое.

От образов «Гадкого утенка» тянутся нити к последующим сочинениям Прокофьева, также связанным с миром детства: к «Пете и волку», сюите «Зимний костер», даже к оратории «На страже мира». Надо особо подчеркнуть, что для автора, как и для композиторов-классиков (Шумана, Грига, Мусоргского, Чайковского, Лядова), «детское» не было синонимом примитивного и менее всего — поводом для скучной дидактики. Детство в восприятии композитора было временем, когда формируется самая сущность человеческой личности, отношения к миру, к людям. Детская музыка

<sup>1</sup> См. об этом в кн.: Нестьев И. Прокофьев. М., 1957, с. 147.

<sup>2</sup> С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания. М., 1956, с. 157.

Прокофьева говорит о важных вещах, и потому она не только детская <sup>3</sup>.

В самой стилистике «Гадкого утенка» мы находим также очень много принципиально важных для Прокофьева элементов: и предпочтение прозаического текста, и свободную форму сквозного развития, лишь легко скрепленную разнообразными повторами, и вполне индивидуальную, свою трактовку декламационного принципа, и столь же индивидуальную изобразительность фортепианной партии, написанной очень экономно и лаконично и в то же время весьма картинно и изобразительно.

Обращение к сказке, написанной прозой, совсем не случайно для Прокофьева. Из восьми его опер лишь ранняя «Мадалена» написана на стихотворное (но не рифмованное) либретто. В остальных же, либретто которых полностью или частично принадлежит самому композитору, стихи встречаются большей частью во вставных по отношению к основному действию эпизодах (такова, например, в «Войне и мире» хоровая кантата на «стихи молодого Батюшкова»). Для Прокофьева стихи в опере всегда требуют особой, специальной мотивировки. Но это не означает невнимания к специфике поэтической речи. Из всех ее элементов Прокофьев особенно чуток к ритму, ощущая его даже в прозе — в повествовании, в диалоге. В выразительности музыкальных характеристик в операх Прокофьева очень многое зависит от ритма: вспомним, например, образ Фроськи в «Семене Котко» или старого Болконского в «Войне и мире».

Эти примеры — вершина прокофьевской музыкальной характеристичности, первый же шаг в этом направлении был сделан уже в раннем «Гадком утенке», произведении, которое можно было бы назвать оперой в миниатюре.

Повествовательный текст сказки, включающий лишь несколько фраз прямой речи, давал мало возможностей для создания музыкально-речевых характеристик. Но и эти немногие возможности использованы композитором, и ритм имеет здесь немаловажное значение. Стоит,

<sup>3</sup> Сам по себе «Гадкий утенок» не очень приспособлен для восприятия детьми. Но мы имеем в виду прежде всего те его качества, которые «прорастают» в сочинениях позднего периода,

Например, сравнить восторженные восклицания птенцов «Как велик светлый мир!», повествовательную интонацию в речи рассказчика и тревожный вопрос соседки-утки «Уж не индюшонок ли?», чтобы отчетливо представить себе всех действующих лиц:

1 (Allegro ma non troppo)

Как ве- лик свет- лый мир! Как ве-

- лик свет. лый мир! rit. Пос-

- лед ний у- те- нок был о- чень не кра-

- сив, без перь- ев на длин- ных но- гах. pp



Но Прокофьев чуток не только к ритму персонифицированной речи, но и к ритму повествования, сказа. Прозу Андерсена композитор читает как ритмическую прозу, последовательно (хотя, разумеется, не без исключений) проводя структурный принцип суммирования, точнее — чередования двух кратких, равных между собой построений и одного более протяженного. Приведем несколько примеров:

Солнце весело сияло,	(4 такта)
рожь золотилась,	(4 такта)
душистое сено лежало в стогах.	(5 тактов)
В зеленом уголке	(2 такта)
среди лопухов	(2 такта)
утка сидела на яйцах.	(3 такта)

Или далее:

Над ним все смеялись,	(3 такта)
гнали его отовсюду,	(3 такта)
желали, чтобы кошка съела скорее его.	(5 тактов)

Можно привести пример и более сложного построения, а именно дробления в третьей четверти:

Однажды солнышко пригрело землю	(4 такта)
своими теплыми лучами,	(4 такта)
жаворонки запели,	(2 такта)
кусты зацвели:	(2 такта)
пришла весна.	(6 тактов)

Таким образом, выбор прозаического текста отнюдь не означал разрушения музыкально-структурных закономерностей. Но задача создания музыки в данном случае была труднее, чем при обращении к стихам. Там — ритмическое членение, а часто и общая композиция подсказываются текстом, здесь же надо было найти это членение, услышать ритмическую пульсацию в свободном течении повествовательной речи.

Не отказывается Прокофьев и от упорядоченности в сопоставлении более крупных частей музыкальной фор-



мы. При первом прослушивании музыкальная сказка Прокофьева производит впечатление сквозной композиции, последовательно передающей образы текста. И действительно, этот принцип главенствует, но он гибко сочетается с принципом музыкальной повторности и даже симметрии, скрепляющими всю довольно большую композицию.

Реализация принципа симметрии осуществляется здесь своеобразными средствами, непохожими на обычно применяемые в камерной вокальной музыке.

Первая фраза «Как хорошо было в деревне!» выполняет функцию вступления. Экспозиция основных образов начинается с *Allegretto*, рассказа о появлении на свет гадкого утенка и о его раннем детстве. Здесь преобладает повествовательная интонация; фоном же к рассказу служат выразительные инструментальные темы. Из них особенно важна первая, которую можно назвать темой лета:

2 Allegretto

Солн\_ це

*p con Ped.*

ве\_ се\_ ло си\_ я\_ ло,

В первом же разделе появляются и жалобные хроматические интонации, типичные для музыкально-речевой характеристики гадкого утенка, но еще не оформившиеся в его тему.

Раздел *Animato* («Плохо пришлось только бедному некрасивому утенку») начинается собой среднюю часть

сказки, многотемную, многоэпизодную. Это рассказ о злоключениях утенка. Повествовательная интонация насыщается характерностью, многочисленные персонажи, о которых идет речь (индейский петух, птички, дикие утки, охотники), обрисованы и инструментальными мотивами и музыкально-речевой интонацией. Пожалуй, ярче всего в этом отношении диалогическая сцена диких уток и утенка, где противопоставлены резкие, крикливые восклицания уток и молчаливые, неуклюжие поклоны утенка:

3 [Allegretto]

[не-го]

*f*

*p*

«Ты что за пти-ца?!» У-те-нок по-во-

-ра-чи.. вал-ся на все сто-ро-ны.

*p*

В средней части кристаллизуются две темы, имеющие, как и цитированная выше тема лета, лейтмотивное значение. Первая из них — вокальная интонация с характерным полутоновым соскальзыванием, впервые появляющаяся на словах «Это оттого, что я такой гадкий»:

## 4 Andantino



Вторая — инструментальная острая и жесткая тема, которую можно назвать «темой злоключений утенка»:

## 5 [Andante assai]



Из эпизодических, неповторяющихся тем наиболее выразительна тема наступления зимы с ее хрупкими, «ломкими» уменьшенными гармониями:

## 6 Andante assai



Многотемность средней части могла бы превратиться в мозаичность, рыхлость, если бы не скрепляющие повторения вокального лейтмотива утенка, а затем — инструментальной темы, сопутствующей повествовательным (недраматизированным) моментам (ср. фортепианную партию на словах «так начались его странствования» и «было бы слишком грустно рассказывать»).

Третья часть сказки начинается репризой темы лета, проходящей в той же тональности, что и в начале<sup>4</sup>. Но

<sup>4</sup> Этим подчеркивается ее значение как общей репризы. «Частные» репризы тем Прокофьев предпочитает проводить в других, большей частью далеких тональностях (отстоящих, например, на малую секунду или на тритон от тональности первоначального проведения темы).

здесь возникают и новые темы, например тема радости утенка, где типичные для его характеристики хроматизмы звучат совсем по-иному благодаря почти плясовому ритму. Венчает всю композицию широкая и напевная тема, появившаяся как тема трех лебедей, а затем ставшая темой утенка, превратившегося в прекрасную царственную птицу:

7 [Molto animato]

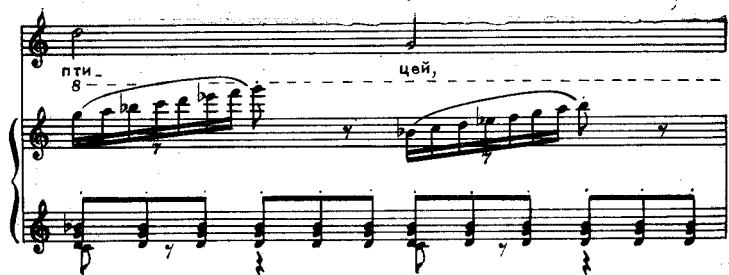
*molto giocoso*

Но он

*vivace e leggerissimo*

был те - перь не

гад - кой се - рой



Между двумя проведениями темы — предварительным и апофеозным — проходят как воспоминание о былых несчастьях две темы-лейтмотива, вокальный и инструментальный. И в последний раз характерная хроматическая интонация (см. пример 4) появляется на заключительных словах сказки: «Мог ли он мечтать о таком счастье, когда был гадким утенком?»

Таким образом, общая композиция сказки очень ясна и логична. Но отмеченная нами симметричная трехчастность не похожа на трехчастность романса или инструментальной пьесы. Прежде всего она, как уже говорилось, усложнена вторжением новых, эпизодических тем, а тематические повторы лишь в редких случаях совпадают с тональными. И наконец, сами повторяющиеся элементы не являются законченными, замкнутыми построениями. В большинстве случаев это лаконичные темы-характеристики, близкие по типу к оперным лейтмотивам или лейтинтонациям. Сосредоточенность внимания композитора на проблеме характеристической музыкально-речевой интонации позволяет считать вокальную сказку Прокофьева своего рода оперой в миниатюре, концентрированным выражением его музыкально-драматических принципов.

Это раннее произведение Прокофьева отличается от других его вокальных опусов того же периода особой законченностью, последовательностью проведения определенных эстетико-стилистических принципов. Очень самобытное, оно в то же время совершенно явно связано с традицией Мусоргского, продолжая линию его «Детской». Связь эта не только в стилистике (вспомним, например, сценку «Кот Матрос»), в обращении к прозе, интересе к музыкально-речевой интонации, но и в самом отношении к миру детства, о чем уже говорилось выше.

Другие вокальные произведения раннего периода не столь значительны, как «Гадкий утенок», хотя круг образов в них шире. Наибольшей цельностью отмечен цикл «Пять стихотворений А. Ахматовой» (соч. 27), что же касается «Пяти стихотворений» (соч. 23), то здесь наиболее ярко проявились разнообразные искания молодого композитора, которые лишь в одном случае привели к яркому художественному результату («Кудесник»).

В самом деле, трудно представить себе более различные художественные произведения, чем романс «Под крышей» (на слова В. Горянского) и «Серое платице» (на слова З. Гиппиус). Характерен самый выбор текстов. В первом стихотворении слышны гуманистические ноты, слышно сочувствие к маленькому человеку, к детям, задыхающимся в каменном лабиринте большого города. Во втором — тоже возникает образ ребенка, но злого, жестокого, с пустыми глазами. Это страшный и уродливый символ, смысл которого раскрывается в последних строчках стихотворения:

Девочка в сереньком платице,  
девочка с глазами пустыми,  
скажи мне, как твое имя?  
«А по-своему зовет меня всяк,  
хочешь этак, а хочешь так.  
Один зовет разделеньем,  
А то — враждою.  
Зовут и сомнением  
и тоскою.  
Иной зовет скукою,  
иной мукою...  
А мама Смерть —  
Разлукою...»

Основные художественные устремления молодого Прокофьева были, в сущности, далеки и от наивного либерализма длинного и довольно неуклюжего стихотворения Горянского, и от страшной опустошенности стихотворения Гиппиус. Выбор этих стихотворений можно объяснить только тем, что композитор еще не вполне нашел себя. Ни то, ни другое стихотворение не получило яркого художественного выражения, хотя интересные штрихи есть в обоих.

В романсе «Под крышей» Прокофьев шел по тому же пути, что и в «Утенке», отражая в музыке «каждое движение души и чувства, вытекавшие из текста», как пи-

сал сам композитор<sup>5</sup>. Можно заметить даже и близость некоторых образов: так, интонация, появляющаяся на словах «и что дети мои такие уроды», напоминает лейт-интонации гадкого утенка, а певучая тема «нет, мне знакома улыбка природы» близка «лебединой» теме. Но в романсе «Под крышей» нет и не могло быть пленительной непосредственности «Утенка», нет в нем и обличительного пафоса, который мог бы оправдать выбор текста. Все же это произведение заслуживает быть отмеченным как одно из ранних проявлений психологизма у Прокофьева.

Романс «Серое платице» сам композитор ценил довольно высоко, считая его даже «передовее» «Гадкого утенка». Действительно, в нем много изобретательности, очень тонкой отделки всех декламационных и фактурных деталей, выразительно передающих содержание стихотворения-диалога, в котором противопоставлены ласковые обращения к девочке-Разлуке и ее ответы — таинственные и страшные. Музыкальная речь здесь чрезвычайно детализирована, каждый образ предельно лаконичен, иногда сведен к одной лейтгармонии или ости-нато повторяемой фигуре сопровождения (например, в эпизоде рассказа о страшных играх девочки-Разлуки).

Но не случайно самым жизненным произведением из соч. 23 оказался «Кудесник». Стихотворение Н. Агнивцева несколько не выше по своим поэтическим качествам, чем, например, «Под крышей», к тому же в нем нет даже и попытки затронуть сколько-нибудь значительную тему. Это всего лишь забавный анекдот о волшебнике, создавшем женщину, лишенную недостатков, но именно поэтому столь скучную, что ее творцу и супругу осталось только повеситься.

Интерпретируя это стихотворение, Прокофьев создал своего рода комическую балладу, идя несколько иным путем, чем в рассмотренных выше произведениях. Это уже не путь детализации, а путь обобщения, причем иногда при помощи приемов, ставших уже традиционными. Так, например, повторяющиеся неоднократно слова «Так поется в старой песне» интерпретированы в традиционном былинно-эпическом складе. Традиционен и общий балладный тон вокальной партии. Но композитор использует эти приемы иронически, пародийно гипербо-

<sup>5</sup> С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 37.

лизируя их. Преувеличена таинственность рассказа о колдонстве, преувеличен драматизм вокальных интонаций, особенно в финале баллады:

8 (Più lento del Tempo I)

И по-ве-сил-ся на е-

-ли.

Так по-е-т-ся в ста-рой пес-не!

*f* *p* *pp*

От «Кудесника» прямая дорога ведет к иронии и веселой фантастике оперы «Любовь к трем апельсинам».

Все произведения, рассмотренные выше, свидетельствуют о том, что поиски новых средств выразительности в камерной вокальной музыке Прокофьева неуклонно вели его за пределы традиционного понимания жанра. Наиболее индивидуальные произведения («Гадкий утё-



нок», «Кудесник», «Под крышей», «Серое платице») трудно даже назвать романсами; во всяком случае это понятие каждый раз требует какого-то уточнения: романс-повествование, романс-монолог, романс-диалог. Те же произведения молодого Прокофьева, которые легче укладываются в традиционные рамки жанра, малопримечательны.

Новаторство в четких границах жанра — черта, отмечающая собой цикл «Пять стихотворений А. Ахматовой» — новую ступень в развитии Прокофьева как вокального композитора. Цикл этот был написан в течение четырех дней (31 октября — 4 ноября 1916 года), что свидетельствует не только об увлеченности композитора, но и о ясности замысла и уже о полном владении тайнами вокального письма. Напомним, что цикл написан уже после «Игрока».

Вспоминая впоследствии работу над ахматовскими романсами, Прокофьев находил в них, как и в фортепианных «Мимолетностях», «некоторое смягчение нравов»<sup>6</sup>. Однако оно проявилось не в отказе от новаторства, а в подчинении изобретения ярких деталей общему ясному и четкому замыслу.

Цикл соч. 27 поражает своей глубиной, цельностью, зрелостью, сказавшейся уже в выборе поэтического материала, что особенно заметно, если сравнить его с соч. 23, очень пестрым в этом отношении. Из лирики Ахматовой отобраны действительно превосходные, очень поэтичные и тонкие лирические миниатюры.

Поэтому тяготение композитора к психологизму, отмечавшееся нами в связи с романсом «Под крышей», могло теперь реализоваться гораздо ярче и полнее, чем при обращении к «прекраснодушным» стихам В. Горянского.

Видимо, стихи Ахматовой привлекли Прокофьева и великолепным поэтическим мастерством, сказавшимся не в узко-версификаторской технике (по сравнению, например, с Бальмонтом и даже Северянином, «инструментовка» стихов Ахматовой может даже показаться бедной), а в точности и тонкости выражения мысли и чувства.

Цикл Прокофьева на слова Ахматовой — это именно цикл, а не сборник романсов на слова одного поэта.

<sup>6</sup> С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 38.

«Пять стихотворений» складываются в сюжетное и музыкальное целое. Правда, о сюжете здесь можно говорить лишь условно, ибо если в первых четырех романах последовательно рассказывается история любви, сначала счастливой, а затем приводящей к трагической развязке<sup>7</sup>, то последний романс — «Сероглазый король» — это как бы новая вариация на ту же тему, второй эпизод цикла, трактованный в примиренных тонах, что ощутимо и в стихах и особенно в музыке.

В ахматовском цикле композитор применяет такой же метод, как и в рассмотренных выше произведениях: он использует лаконичные музыкальные темы-образы, вокально-интонационные и инструментальные. Но если в таких вещах, как «Гадкий утенок», этот метод несколько противоречил масштабам произведения, создавал многотемность и некоторую мозаичность, то в каждом из миниатюрных «Пяти стихотворений» сопоставлены всего два-три музыкальных образа и потому такой метод, наоборот, способствует ясности и направленности формы.

Стремление к ясности ощутимо во всех элементах музыкальной речи: в мелодике, очень гибкой, пластичной, сочетающей декламационную выразительность и певучесть, в предпочтении диатонических гармоний, в фортепианной фактуре, прозрачной и, как правило, единой на довольно большом протяжении. Смена фактуры, как и смена характера музыкально-речевых интонаций, отмечает в ахматовских романсах крупные грани формы, в то время как для предшествующих произведений была характерна частая смена интонационного строя, тональности, фактуры.

Как уже говорилось выше, развитие цикла ведет к трагической развязке, которая назревает постепенно, от романса к романсу. Только первый романс — «Солнце комнату наполнило» — светел и безмятежен до конца. Его широкая, плавная мелодия, парящая на фоне хрустально-звнящей фортепианной партии, может служить типическим примером прокофьевской лирики, в которой исследователи нередко отмечают отсутствие излюбленных приемов романтической лирики. Так, например,

<sup>7</sup> Своего рода «любовь и жизнь женщины», но в отличие от цикла Шумана — Шамиссо совсем освобожденная от бытовых «реалий».

И. Нестьев пишет о лирических темах Прокофьева следующее:

«Прокофьев редко пользуется интонациями романтической лирики с ее излюбленными опеваниями, стонущими секундами, задержаниями и подчеркнутыми секвентными повторениями. Более заметную роль приобретают терцовые, секстовые интонации, а то и квартово-квинтовые либо пентатонические попевки...»<sup>8</sup>. Приводимый ниже пример относится к мелодиям именно такого типа:

9 [Allegro giocoso]

Солн\_ це ком\_ на - ту на -

- пол\_ ни\_ ло пыль\_ ю

жел\_ той и сквоз\_ ной

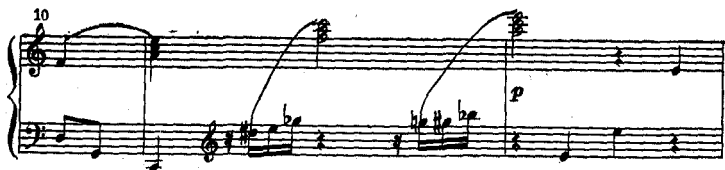
*p*

<sup>8</sup> Нестьев И. Прокофьев, с. 501.

Конечно, это несходство с романтической лирикой объясняется не просто духом противоречия, а иным — в самом своем существе — тоном лирического, высказывания, который Б. Асафьев очень метко сравнивал с «источником чистой ключевой воды, холодной и кристальной, вне чувственности и всякого рода накипи измов...»<sup>9</sup>.

Во второй романс «Настоящую нежность...» уже прокрадывается предчувствие развязки. Нежная задумчивая мелодия резко и неожиданно сменяется возгласом, полным боли и отчаяния, в котором появляются те самые стонущие секунды, которых обычно избегает Прокофьев.

Едва ли не лучший романс из соч. 27 — «Память о солнце». Родство поэтических образов третьего и первого романсов определило и родство некоторых музыкальных деталей, в особенности заметное в партии фортепиано: двухголосие, репетиции и т. д. Вообще детализация выразительных приемов доведена здесь до предела. Так, например, поэтический пейзаж «Ветер снежинками ранними веет» выражен в лаконичнейшей музыкальной фигурке шестнадцатых, легкой, как дуновение:



В основе композиции этого романса лежит контраст первой части и середины. Середина очень лаконична, всего восемь тактов; в ней нет никакой вспышки чувств, как это было в заключении второго романса, никакой мелодической кульминации. Наоборот, мелодия здесь никнет и превращается в произносимые вполголоса, как бы «про себя», декламационные фразы, фортепианная партия уходит в низкий регистр. И все же эти восемь тактов воспринимаются как психологическая

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Нестьев И. Прокофьев, с. 493.

кульминация романса, раскрывающая подтекст его в словах, полных скорби и раскаяния:

Может быть, лучше, что я не стала  
Вашей женой.

Два интонационных элемента особенно важны в средней части: нисходящая секунда (в вокальной партии) и нисходящая большая терция (в партии фортепиано перед репризой). Эти элементы прокрадываются и в репризу, меняясь местами: речевая интонация нисходящей секунды звучит теперь в партии фортепиано, а терцовый мотив становится интонацией возгласа:

11 Andante

Па- мать о

солн- це в серд- це сла- бе- ет,

Что э- то? Тьма?

Романс «Память о солнце» воплощает лучшие и типичнейшие черты всего цикла — очень тонкий психологизм, значительность, весомость каждой детали и то, что можно назвать скрытым драматизмом, угадывающимся в простых словах и совсем не патетических интонациях.

Четвертый романс «Здравствуй» тесно связан с предыдущим. Он начинается с той же (хотя и усложненной) гармонии ля минора, которой заканчивался романс «Память о солнце»; взлетающая вверх фигура тридцатьвторых тоже является модификацией упоминавшегося «мотива снежинок». Здесь она мотивирована словами «Легкий шелест слышишь?». А терцовая интонация возгласа — «Что это?» — стала (теперь в виде малой терции) основой для тревожной, таинственной коды:

12 Allegretto inquieto *pp*

Не го-ни ме-ня ту- да, где под душ-ным сво-дом

мос-та сты-нет гряз-на-я во-да.

Эти интонационные связи между романсами убедительно свидетельствуют о единстве музыкального замысла всего цикла.

Последний романс «Сероглазый король» стоит несколько особняком. Он не связан сюжетно с первым четырьмя романсами, хотя посвящен той же теме любви и смерти. И в нем тоже обнаруживается стремление к скрытому драматизму, вполне соответствующему тону стихотворения Ахматовой.

Безысходная боль повествования о смерти возлюбленного скрыта глубоко, о гибели сероглазого короля рассказано спокойными словами постороннего человека, а значение этой гибели для лирической героини раскрыто не столько в тексте, сколько в подтексте стихов:

Дочку мою я сейчас разбужу,  
В серые глазки ее погляжу.  
А за окном шелестят тополя:  
«Нет на земле твоего короля!»

Не будь слов «серые глазки», не был бы ощутим и подтекст. И не случайно именно их Прокофьев выбирает для звуковысотной и эмоциональной кульминации романса. Эта кульминация (звучащая *pianissimo*) да траурные гармонии вступления и заключения, в которых как будто слышны отголоски православной панихиды (фригийские обороты), — вот и все скупые средства, которые использованы композитором в эпилоге, принадлежащем к лучшим страницам цикла.

После романсов соч. 27, ярко выражающих лирическое начало, композитор надолго расстается с камерной вокальной музыкой. В годы пребывания его за границей написаны лишь пять романсов на стихи К. Бальмонта (соч. 36), пять мелодий (без слов) для голоса с фортепиано и две обработки русских народных песен, впоследствии вошедшие в сборник 1944 года. Отчасти эта малочисленность объясняется тем, что вокальная музыка Прокофьева, очень тесно и конкретно связанная с интонациями русской речи, значительно проигрывает при переводе текста на другой язык, даже если этот перевод сделан при ближайшем участии самого композитора. Этим, видимо, объясняется и появление пяти мелодий без слов, которые И. Нестьев справедливо считает продолжением линии ахматовских романсов<sup>10</sup>.

Романсы на слова Бальмонта явились данью недолгой близости композитора и поэта во время пребывания их в Бретани (летом 1921 года). Прокофьев работал

<sup>10</sup> Нестьев И. Прокофьев, с. 195.

тогда над Третьим фортепианным концертом, вызвавшим посторженный поэтический отклик Бальмонта<sup>11</sup>

Весь этот опус напоминает ранние (еще до «Утенка») вокальные произведения Прокофьева: та же изысканность и утонченность, хотя, разумеется, здесь больше зрелости и мастерства. Из пяти романсов выделяются два — «Бабочка» и «Столбы». Стихотворение «Бабочка» было, по свидетельству композитора, написано Бальмонтом именно в данный период; оно точно передает внутреннюю сломленность и опустошенность поэта, оторвавшего себя от родины. Знакомый с детства образ пестрой бабочки неожиданно рождает в его душе острую боль:

О, как тягостны ночи людские и черные!  
О, как больно душе, рассеченной мечом!

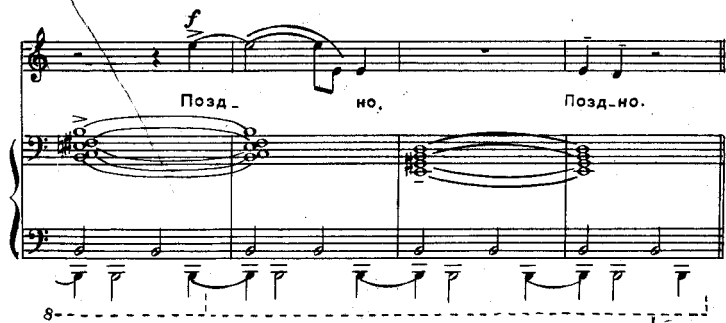
Прокофьева, видимо, привлек именно этот контраст безмятежности и отчаяния (как во втором из романсов ахматовского цикла). Но не чужд ему был и психологический подтекст стихотворения: чувство одиночества на чужбине.

Последний романс из соч. 36 — «Столбы» — одна из мрачайших страниц творчества Прокофьева. Мистический образ черных столбов, отмечающих последнюю грань бытия, нашел очень яркое, экспрессивное выражение в музыке, в особенности в трагическом заключении романса:



<sup>11</sup> См.: Нестьев И. Прокофьев, с. 207.





Трудно поверить, что эти романсы созданы почти одновременно с Третьим концертом. Если концерт выразил собой главное, ведущее в творчестве Прокофьева, связав собой ранние блистательные творческие опыты со зрелыми достижениями, то романсы на слова Бальмонта, наоборот, стали выражением временного, преходящего этапа творческой биографии.

Совсем иное значение имели первые обработки народных песен, изданные в Париже в 1931 году, то есть почти на рубеже заграничного и советского периодов творчества Прокофьева. В них композитор обратился к старой традиции русской вокальной музыки, соединив две народные песни — «На горе-то калина» и протяжную и скорую «Снежки белые» — в двухчастный цикл для концертного исполнения<sup>12</sup>. Этим Прокофьев еще раз заявил о себе как о русском композиторе. Цикл обозначил начало не только серии произведений, непосредственно связанных с русской народной песней, но и ряд свободных преломлений народно-песенных образов, что весьма характерно, например, для музыки к «Александру Невскому» и «Ивану Грозному».

Уже в этих обработках отчетливо проявился характерный для Прокофьева подход к народной песне, без нарочитой архаизации и стилизации, но при свободном и творческом использовании ее элементов. Именно поэтому композитор и считал возможным включить парижские обработки в сборник соч. 104, где этот метод выражен очень ярко и концентрированно. При этом он только

<sup>12</sup> Широко известен, например, цикл А. Варламова: «Ах ты время, времячко» и «Что мне жить и тужить».

изменил тональность и слегка отретушировал некоторые детали сопровождения. Ниже этот сборник будет рассмотрен в целом, здесь же мы отмечаем начало работы над песней как очень важный шаг на пути к новому интонационному строю, поиски которого определяют собой все творчество композиторов 30-х годов, то есть начало советского периода.

Проблема нового интонационного строя и трудность ее решения ясно осознавались самим композитором. Так, уже в своем балете «Стальной скок» Прокофьев отмечал «поворот к русскому музыкальному языку, на этот раз не языку сказок Афанасьева, а такому, который мог бы передать современность»<sup>13</sup>. Правда, по отношению к данному балету это осталось лишь намерением композитора, но намерением, сформулированным предельно ясно и точно.

Поиски современного языка естественным образом вновь привели Прокофьева к вокальным жанрам, и в частности к жанрам песенным.

Интерес к песне — чаще всего массовой — был весьма характерен в 30-х годах для советских композиторов самых разных поколений и индивидуальностей. Во время РАПМ'а массовая песня считалась своего рода панацеей от всех болезней и тем зерном, из которого должна вырасти чуть ли не вся советская музыка любых жанров. Но, разумеется, не влияниями РАПМ'а можно объяснить обращение к этому жанру таких композиторов, как Мясковский и Прокофьев, а тем, что в советской песне, в лучших ее образцах действительно откristаллизовывались многие важные элементы интонационного словаря советской эпохи. А овладеть этим словарем, развить наиболее жизненные его элементы в индивидуальном творчестве и тем самым достигнуть большей доступности было задачей первостепенной важности.

Для Прокофьева эта задача оказалась совсем не легкой. Музыкальное мышление композитора не было простым, и он вовсе не хотел идти на чрезмерное облегчение своей музыки. Об этом он очень четко писал и в «Автобиографии», и в некоторых статьях. Так, например, мысли, высказанные им в статье, напечатанной в

<sup>13</sup> С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 57.

«Известиях» (16 ноября 1934 года) и затем процитированной в «Автобиографии», можно считать своего рода программой творчества:

«Музыку прежде всего надо сочинять большую, то есть такую, где и замысел и техническое выполнение соответствовали бы размаху эпохи... Не так просто найти нужный язык для этой музыки. Она должна быть прежде всего мелодийной, притом мелодия — простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот... То же самое и о технике письма, о манере изложения: оно должно быть ясным и простым, но не трафаретным. Простота должна быть не старой простотой, а новой простотой»<sup>14</sup>.

Обращение Прокофьева к песенному жанру соответствует этой программе. Отметим, кроме того, что его песни написаны для массового слушания, а не для массового исполнения. Такова и песенно-хоровая сюита «Песни наших дней», и песни соч. 66, и детские песни соч. 68. Далеко не во всех этих опытах найдена «новая простота», но и немногие удачи здесь весьма примечательны, а в каком-то смысле примечательны и неудачи. Для нашей темы, естественно, особое значение имеют произведения сольные, приближающиеся к камерному жанру, на которых мы и остановимся.

Сюда относятся некоторые эпизоды из сюиты «Песни наших дней», написанные для солиста с хором и чаще всего звучавшие именно в сольном исполнении: «Брат за брата», «Через мостик, через речку», «Колыбельная». В них, пожалуй, яснее, чем в других эпизодах цикла, реализуется замысел цикла, сформулированный в его заглавии: намерение создать песни наших дней, о наших людях, их жизни и делах. Этот замысел воплощен в цикле в разных аспектах — героическом, лирическом, жанровом. Названные три песни и являются наиболее чистыми образцами каждого из них.

В песне «Брат за брата» (слова В. Лебедева-Кумача) Прокофьев одним из первых советских композиторов обращается к жанру баллады, ставшему столь популярным позднее, в годы войны. Взмолнованный, романтически-приподнятый Balladen-Ton оказался вполне уместным для рассказа о подвиге советского пограничника

<sup>14</sup> С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 73—74.

и о решении его младшего брата сменить погибшего на посту. Очень выразительна основная тема баллады. Она насыщена хроматизмами, что связано не только с общим настроением скорби и тревоги, но и с тем, что мелодия основана на речевых интонациях. Однако речевые истоки не сразу улавливаются слухом, так как ритм музыкально-поэтической речи, обычно очень свободный в мелодиях декламационного склада, здесь четко скандирован. Трехдольный амфибрахий (классический размер русских баллад!) подчинен здесь двухдольному маршевому ритму. Таким образом, создается большая ритмическая острота:

14 Allegro non troppo

Над ле - сом ту - ман по - ды - мал - ся се - дой и

ту - чи за - кры - ли лу - ну. [На]

На заключительном этапе повествования, в рассказе о том, как «На дальней заставе боец молодой один задержал четверых...», мелодия, ранее сжатая в тесном диапазоне, как бы выпрямляется, звучит торжественно и уверенно.

Декламационность свойственна и «Колыбельной»

(слова Лебедева-Кумача), хотя ее мелодия, интонационно капризная, упруго изгибающаяся, близка к инструментальному мелосу. Здесь композитор использует характерный для него художественный прием, который мы назвали бы расширением, распеванием речевых интонаций. Тот же метод, но еще более свободно трактованный, мы позднее встретим в «Колыбельной» из оратории «На страже мира».

Таким образом, и в балладе «Брат за брата», и в «Колыбельной» Прокофьев шел к «новой простоте» и к современному музыкальному интонационному языку через декламационную выразительность, стремясь как можно выпуклее передать поэтическое слово. Иной путь, путь «обобщения через жанр» (термин А. Альшванга), характерен для песни «Через мостик» (слова А. Пришельца), близкой многим советским песням 30-х годов, в особенности на оборонную тематику. Не только жанр, но и некоторые интонационные обороты ставили песню Прокофьева рядом с «Комсомольской прощальной» Дм. и Дан. Покрасс, с «Казачьей кавалерийской» В. Соловьева-Седого, с «Катюшей» М. Блантера, и со многими другими сочинениями того же типа.

Но в отличие от этих песен сочинение Прокофьева предназначено для массового слушания, а не для массового исполнения. Это определило и особенности музыкального языка, очень простого для самого Прокофьева, но довольно сложного для обычной массовой песни. Мелодия песни звучит свежо благодаря смене тональностей при повторении и введении нового тематического материала перед последним куплетом. Подчеркнем, что этим приемом композитор оттеняет самую важную серьезную мысль поэтического текста:

А быть может, скоро, скоро  
Будут новые дела...

Без этой фразы весь стихотворный текст мог бы восприниматься только как лирический и немного шуточный. Таким образом, Прокофьев здесь не только уловил характерные особенности одного из популярных жанров советской массовой песни, но и обогатил этот жанр.

Все же несмотря на отдельные очень яркие удачи, «Песни наших дней» в целом не относятся к лучшим сочинениям Прокофьева. В ряде случаев намеренное уп-

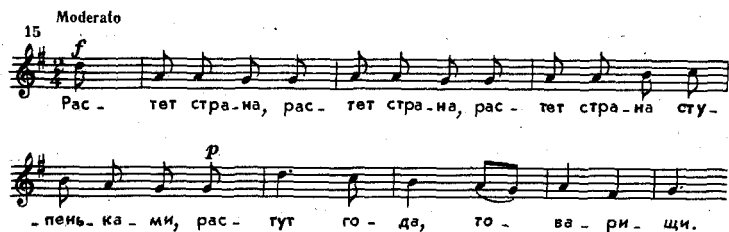
рошение музыкального языка лишило музыку индивидуальных черт, сделало ее вялой и бледной. Наименее удачными оказались песни на народные слова, трактованные композитором как-то отвлеченно, вне связи с народно-песенными интонациями («Будьте здоровы», «Золотая Украина»). В этот период использование элементов современного народно-песенного языка остается для Прокофьева нерешенной задачей. К ее решению композитор приближается в песне «Растет страна» (слова А. Афиногенова), хотя и ее нельзя назвать «песней в народном духе». Основной принцип строения — противопоставление одноименных мажора и минора — больше всего напоминает Шуберта и никак не связан с русской народной песней. Но взаимоотношение музыки и слова, замысловатая игра словесными повторами, затушевывающими ритмическую (в широком смысле слова) структуру текста и подчиняющими ее структуре музыкальной, на наш взгляд, отражает, хотя и очень опосредованно, особенности русской народной песни. Проследим взаимоотношение музыки и слова на примере первой поэтической строфы:

Растет страна ступеньками,  
Растут года, товарищи,  
Мы сами по строительству  
Меняем жизни срок.  
Но молодость, товарищи,  
Уходит вниз по лестнице  
И на прощанье дарит мне  
Седеющий висок.

Строфа-восьмистишие имеет лишь одну рифму; тем важнее ее композиционная роль. Рифмующиеся строки четко делят эту строфу на две контрастирующие части: в первой идет речь о радостном росте молодой строящейся страны, во второй — об уходящей молодости человека-строителя. В соответствии с этим строит Прокофьев музыкальную композицию, придает самостоятельность и законченность каждой половине поэтической строфы<sup>15</sup>. Основное средство противопоставления — контраст лада (мажор — минор) — не является, однако, единственным. Первая часть изложена быстрой скорого-

<sup>15</sup> Музыкальная форма каждой строфы представляет собой двухчастность типа АВ, а форма всей песни может быть представлена схематически как АВ АВВА.

воркой, передающей веселый, торопливый ритм созидательного труда. Отсюда естественность и даже необходимость словесных повторов, без которых эта часть слишком быстро промелькнула бы:



Во второй, минорной части стихи интонируются вдвое медленнее (слог — четверть), а в мелодии многократно повторяется жалобная интонация, несколько напоминающая интонации народных причетов: в основе здесь лежат квартово-квинтовые интонации с секундовым опеванием сверху:



Во второй строфе тот же смысловой контраст распределен не так четко по ее половинам. В третьей строфе контрастирующие элементы, в соответствии с содержанием поэтического текста, переставлены, что придает замкнутость всей композиции.

Таким образом, прокофьевские песни для массового слушания очень отличаются, при всей своей простоте, от обычных массовых песен. По средствам выразительности они приближаются к романсам, предвосхищая ту тенденцию к сближению жанров, которая очень четко обозначается в советской вокальной музыке начиная с 40-х годов.

Нельзя не упомянуть и песен Прокофьева, написанных для детской аудитории, в особенности одну из них — «Болтунью».

Непритязательную песенку для детской эстрады композитор превратил почти в арию-скороговорку из комической оперы в живой портрет веселой, озорной девчонки. Маленькая героиня «Болтуньи» воспринимается нами как младшая сестра Фроськи из «Семена Котко». В этой песне совсем нет нейтральных интонаций, каждая фраза раскрывает какую-то черту характера, какую-то особенность поведения. Здесь сосредоточена целая энциклопедия ребячьих интонаций: задорных и хвастливых («У меня еще нагрузки: по-немецки и по-русски»), лукаво-вкрадчивых («Я тебе ирису дам!»), обиженных («Это Вовка выдумал!») и т. д. Создавая комическую сценку, Прокофьев не лишает маленькую героиню и обаятельной детской восторженности, которая слышится, например, в ее словах о полете на стратостате...

Конечно, здесь как и во многих других случаях, отчетливо слышны влияния Мусоргского (его «Детской»). При этом мы смело можем говорить о творческом развитии традиции: в отличие от «Детской», изумляющей взрослого слушателя своим тонким психологизмом, но далеко не всегда доходящей до детской аудитории, «Болтунья» превосходно воспринимается и взрослыми, и детьми. Причина в том, что индивидуально-характеристические интонации подчинены здесь обобщающей силе музыкального жанра песни-арии.

Поиски живых современных интонаций, точнее — интонаций, присущих советским людям, столь очевидны в песнях Прокофьева (немаловажную роль играет здесь и обращение к советской поэзии), что на их фоне три его пушкинских романса, относящихся к этому же периоду, на первый взгляд кажутся далекими от этих поисков. И действительно, это несколько иная линия творчества. Если в песнях мы можем отметить тенденции, роднящие их с оперой «Семен Котко», то в пушкинских романсах, безусловно, есть зерна, которые прорастут в центральном произведении позднего периода — опере «Война и мир».

Первый романс «Сосны» («Вновь я посетил») — это сосредоточенное размышление, рожденное знакомой картиной природы. Прокофьев не детализирует поэтический текст и не пытается раскрыть подтекст, как это он



делал в своих ранних камерных произведениях, а только вокализует пушкинские стихи, «читая» их медленно и размеренно. А фортепианная партия создает тихий, прозрачный фон, как звенящий шорох сосен, которые упомянуты в названии романса (и в тех строках стихотворения, которые остались неиспользованными):

Знакомым шумом шорох их вершин  
Меня приветствовал.

Надо многократно вслушиваться и впеваться в этот романс, чтобы его услышать. Но самый факт обращения именно к этому стихотворению знаменателен. Есть все основания предполагать, что стихи Пушкина, говорящие о возвращении в родные края, для Прокофьева ассоциировались с его собственными переживаниями и размышлениями. Романс этот — как страница из дневника, поэтому скупы, предельно лаконичны его выразительные средства.

Совсем в ином духе написаны два других романса, в которых Прокофьев стремится воссоздать самую атмосферу пушкинской эпохи. Заметим, что в годы, предшествовавшие столетию со дня рождения великого поэта, Прокофьев как бы жил этой атмосферой. Одно за другим создавал он «пушкинские произведения» (музыку к предполагавшимся драматическим постановкам «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова», к фильму «Пиковая дама»), в которых ставил себе задачей как можно глубже проникнуть в истинный дух Пушкина. И тем не менее романс «Румяной зарею покрылся восток» нельзя признать удачей. Стилизованная пастораль, нарочито наивная, но с угловатостями и «зазубринками», тоже нарочитыми, не соответствует духу поэзии Пушкина.

Зато романс «В твою светлицу» оказался одним из шедевров прокофьевской вокальной лирики. Два образа: лирического героя и женщины, к которой обращены скупые слова прощания, воплощены в задумчивом вальсе (вызывающем в памяти многочисленные женские портреты в русской музыке) и полной суровой решимости декламационной теме.

Нежная и целомудренная, проходящая в партии фортепиано тема начинает собой серию лирических вальсов Прокофьева, тоже чаще всего связанных с лирическими женскими образами в его балетах и опере:



Таким образом, романсы Прокофьева оказываются тесно связанными с его крупными сочинениями, они рождены теми же творческими устремлениями, в них преодолеваются те же трудности. Но проблема камерно-вокального жанра интересует Прокофьева в эти годы гораздо меньше, чем в ранний период.

Важное место в творчестве Прокофьева занимает сборник обработок народных песен (соч. 104)<sup>16</sup>, вызвавший в свое время много споров.

Свобода творческого подхода к народной мелодии, например, соединение двух разных песен в одном произведении, неожиданные ладотональные сдвиги, довольно сложно написанное сопровождение, связи которого с народным первоисточником не всегда легко ощутимы, — все это заставляло ревнителей чистоты русского музыкального языка отнестись к обработкам Прокофьева с некоторой осторожностью. Однако, несмотря на сложность музыкального языка, они постепенно, но прочно вошли в концертную практику.

Прокофьев создавал свои обработки не как музыкант-этнограф. Его точка зрения на этот вопрос отражена в воспоминаниях Дм. Кабалевского, которого

<sup>16</sup> Семь песен заимствованы из собрания Е. В. Гиппиуса («Зеленая рощица», «Кари глазки», «За лесочком», «Я нигде дружка не вижу», «Сашенька», «Дунюшка», «Чернец»), три — из записей А. В. Рудневой («В лете калина», «Катерина», «Сон»). В сборник вошли две упоминавшиеся выше обработки, напечатанные в 1931 году парижским издательством С. и Н. Кусевичких: «Снежки белые» и «На горе-то калина». Подробнее об этом сборнике см. в кн.: Нестьев И. Прокофьев, с. 378—383; История русской советской музыки, т. 3, с. 76—90 (автор главы В. В. Протопопов).

Прокофьев уговаривал принять участие в конкурсе на лучшую обработку русской народной песни, организованном Всесоюзным Радиокomiteетом. «Занятый другими сочинениями, — пишет Кабалевский, — я отговаривался тем, что никогда не писал таких обработок и не знаю, как к ним приступить, чтобы получилось интересно. „А Вы сделайте, как я, — советовал Прокофьев, — возьмите мелодии народных песен и развивайте их так; как будто это Ваши собственные мелодии“, и он подробно разобрал за роялем обе свои обработки»<sup>17</sup>.

Вл. Протопопов считает, что «к прокофьевским обработкам нельзя подходить с мерками предшествующих стилей: здесь все полно индивидуального своеобразия, и если его не учитывать, то значительность прокофьевского вклада в рассматриваемый жанр понять невозможно»<sup>18</sup>. Он подробно говорит и о своеобразии отражения народных диатонических ладов в гармонии Прокофьева, и о связях оригинальнейших музыкально-стилистических приемов с русской музыкальной классикой (Бородин, Мусоргский). Обработки Прокофьева могут и должны быть исследованы с самых различных точек зрения. Для настоящей работы наиболее интересным и существенным представляется вопрос о путях превращения фольклорной песни в камерно-концертный жанр.

В обработках Прокофьев применяет два способа: расширение музыкальной формы и обогащение мелодии развитым и индивидуализированным в отношении гармонии и фактуры сопровождением. Конечно, и то и другое направлено прежде всего к более яркому и выпуклому выявлению образов песни. Народная песня для Прокофьева — это живой образ: иногда музыкальная характеристика определенного персонажа («Чернец», «Катерина»), иногда — выражение живого и конкретного чувства («Зеленая рощица», «Сашенька»), иногда — воссоздание картины народного обряда («В лете калина»). Такое отношение исключает подход к песне как к памятнику прошлого и естественно требует от композитора осовременивания ее новыми выразительными средствами.

<sup>17</sup> С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания, с. 259.

<sup>18</sup> История русской и советской музыки, т. 3, с. 90.

В цитированной главе «Истории русской советской музыки» Вл. Протопопов указывает на ряд моментов, связывающих обработки Прокофьева с творчеством Мусоргского, и в частности на родство песни «Чернец» с «Семинаристом». Действительно, конфликт, лежащий в основе песни-сценки Мусоргского, является типичным для многих народных песен, героем которых является молодой чернец или черница. Но суть дела даже и не в сходстве сюжета, а в том, что жанр обработки народной песни Прокофьев приближает к жанру песни-сценки в манере Мусоргского. Он обрабатывает песню, передавая в музыке характер чернеца, скрытую под черной рясой жажду жизни и молодецкую удаль. Отсюда моторность сопровождения и неожиданные модуляционные сдвиги<sup>19</sup>, усиливающие напряженность и динамику музыкального развития, отсюда упрямые повторы взлетающего пассажа в фортепианной интерлюдии и, наконец, весело и привольно звучащие возгласы в заключении песни.

Сходную трактовку народного первоисточника мы находим и в песне «Катерина». В народном искусстве есть немало примеров парадоксального, на первый взгляд, выражения скорбного и даже трагического содержания в жанре плясовой или хороводной песни. А что касается именно последней, то в ней тема неравного брака — одна из самых распространенных (см. песни «Во лузях», «Отдавали молодую», «Выходили красны девицы»). В них, как пишет исследователь русского музыкального фольклора Т. Попова, «нередко проявляется резко критическое, оппозиционное отношение молодежи к темным, отрицательным сторонам старого быта, к патриархальному деспотизму»<sup>20</sup>. Усиливая критический смысл старой песни, Прокофьев продолжил также традицию Мусоргского, создававшего в своих песнях-сценках («По грибы», «Гопак») замечательные образы бабьего отчаянного веселья, образы молодости, рвущейся на волю из подневольных семейных пут. Нечто подобное слышно и в музыке «Катерины», когда плясовой ритм и частый говорок соединяются с неожиданными возгласами:

<sup>19</sup> Из ля-бемоль мажора в ре мажор и соль минор.

<sup>20</sup> Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество, 2-й вып. М., 1956, с. 81.

Я ды тог-да те - бя за - бу - ду, ды ког-да в дев - ках

The first system of the musical score for 'Katerina'. It features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo/mood is 'Moderato scherzando'. The lyrics are 'Я ды тог-да те - бя за - бу - ду, ды ког-да в дев - ках'.

жить не бу - ду. Ка - те - ри - нуш - ка,

The second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics 'жить не бу - ду. Ка - те - ри - нуш - ка,'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

эх, Ка - те - ри - нуш - ка!

The third system of the musical score. The vocal line concludes with the lyrics 'эх, Ка - те - ри - нуш - ка!'. The piano accompaniment ends with a final chord.

«Катерина», как и «Чернец» — тоже песня-сценка, характеристический портрет.

В ином плане трактованы композитором лирические песни, в них меньше характеристического, единичного и больше обобщенного. Превосходным образцом преломления народной лирики в творчестве Прокофьева может служить «Зеленая рощица». Здесь народная песня того же названия соединена с другой, тоже лирической, девичьей — «Сказали, не придет», выполняющей функцию «трио» трехчастной формы. Соединение это отнюдь не

произвольно, оно образует своего рода драматизированную сценку, хотя и в ином плане, чем в рассмотренных выше песнях, то есть вне конкретной бытовой ситуации.

Печальная девичья песня «Зеленая рощица» звучит очень сдержанно, строго. Удивительно выразительную, при всей простоте, говорящую мелодию с характерным распевом-вдохом на слове «рощица» композитор не только не заслоняет сопровождением, но и удваивает (а местами утраивает), придавая особую весомость каждому отдельному звуку:

19 Andantino *p*

Зе - ле - на - я ро -

- щи - ца, что ж ты не цве - тешь?

The musical score is for a song in 2/4 time, marked 'Andantino' and 'p' (piano). It consists of two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment for the first line of the song. The second system shows the continuation of the melody and accompaniment for the second line. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Во второй песне «Сказали, не придет» чувство печали вырывается наружу. Мелодия распета шире и вольнее и поддержана контрапунктирующими голосами сопровождения. Противопоставление двух песенных образов подчеркивается и тонально: ре минор — фа минор.

«Зеленая рощица» с ее глубоким психологизмом — это почти лирический романс или, во всяком случае, песня-романс, где сопоставление двух лирических образов обогащает каждый из них.

Гораздо активнее обработка песни «Сашенька», с очень характерным рисунком фортепианной фигурации (которую Вл. Протопопов метко сравнил с «поездом Голицына»). Здесь действительно много общего, и не только в деталях, но и в общем характере музыки — скорбном, сумрачном. Народную мелодию, основанную на многократном варьировании нисходящего гексахорда *ре — фа* (иногда расширяемого вверх до октавы), Прокофьев сильно динамизирует, создавая — посредством расширения регистра — сопровождения и усиления звучности — большую эмоциональную волну, нарастающую к концу строфы. И здесь, как в песнях-сценках, применяя современные средства, композитор как бы сгущает краски народного первоисточника, заостряет его рисунок. Так же поступает он и в величальной песне «В лете калина», гиперболизируя присущую ей несколько тяжеловесную торжественность, настойчиво подчеркивая ритмические сдвиги и перебои.

Во всех упомянутых песнях, да, в сущности, и во всем сборнике в целом, отражены лучшие черты творчества Прокофьева: ярко национальный характер, цельность и яркость образов и, наконец, та высочайшая степень мастерства, которая позволила композитору добиться «новой простоты», оставаясь самим собой.

Далеко выходя за пределы жанра обработок, вырываясь то в сферу романса, то в сферу оперных образов, песни эти завершают собой путь Прокофьева как камерно-вокального композитора, подытоживая его многолетние разносторонние искания.

Что же в этих исканиях является основным, ведущим? Конечно, прежде всего, поиски живой интонации, могучего средства для передачи человеческого характера, человеческих эмоций. Именно это проходит красной нитью через все вокальное творчество Прокофьева, сближая столь разные его произведения, такие как ахматовские романсы и «Болтунья», «Гадкий утенок» и обработки народных песен.

Именно это и оказалось наиболее перспективной тенденцией, нашедшей продолжение в камерно-вокальной музыке советских композиторов последующего поколения — Шостаковича, Свиридова, а за ними и более молодых. И творчество Прокофьева, таким образом, оказывается звеном, связывающим традицию Мусоргского с песнями наших дней.

## АН. АЛЕКСАНДРОВ<sup>1</sup>

\* \* \*

Романс, как и вообще камерная музыка, — излюбленная сфера творчества Ан. Александрова. Часто и каждый раз с новым интересом обращаясь к ее лаконичным формам, композитор как бы раздвигает их изнутри. Превращение романса в драматический монолог, в вокальную поэму для него столь же типично, как и симфонизация фортепианной сонаты или квартета. А вместе с тем он хорошо знает цену художественной детали, вытачивая ее с отменным мастерством и вкусом. И в каком бы облике ни представал Александров в своих романсах: тонкого лирика или сосредоточенного мыслителя, создателя публицистических монологов или изящных «альбомных посвящений», он всегда и во всем остается мастером. Мастером с большой буквы.

Свой путь вокального композитора Александров начал еще будучи учеником консерватории. Первыми опубликованными сочинениями молодого музыканта были три романса на слова А. Фета (соч. 2, 1915). Это уже вполне профессиональные по своему уровню произведения, но, конечно, в них еще нельзя искать полной зрелости и самостоятельности. Все же и в этом раннем опусе есть оригинальность, хотя и проявившаяся только в ориентации на не совсем обычные образцы. Напрасно мы стали бы искать здесь влияний творчества учителя Александрова — С. Василенко. Оно сказалось, может быть, только в выборе стихотворений Фета («Из Гафиза») — подражаний восточной лирике, к которой Васи-

<sup>1</sup> Помимо первого издания данной книги, этот очерк, под названием «Мастер советского романса», опубликован в сборнике: А. Н. Александров. М., 1979.



ленко, как известно, имел большую склонность. Но это могло произойти и независимо от влияний учителя — музыка о Востоке издавна была одной из самых ярких традиций в творчестве русских композиторов.

Однако в романсах начинавшего свой путь композитора гораздо сильнее сказывались влияния современной русской фортепианной музыки. В гармонии, фактуре, в самой форме очень ясно слышны отголоски А. Скрябина. Это особенно чувствуется в первом романсе соч. 2 «О, как подобен я» с его характерными повторами кратких, напряженно звучащих мотивов в партии фортепиано, с явным «скрябинизмами» в гармонии:

Moderato, con importanza



1

*p* poco rit.

О, как по - до - бен я, смот - ри!



Уже в этом раннем романсе проявилась характерная для композитора склонность передавать в музыке последовательно все образы текста.

В данном случае это стремление приводит к некоторой мозаичности музыкального развития: переходы из одной тональности в другую совершаются на слишком малом протяжении. Еще не найдено и равновесие между вокальной и фортепианной партией, романс воспринима-

ётся почти как фортепианная прелюдия с приписанной к ней партией голоса.

Гораздо большая уверенность чувствуется в третьем романсе из соч. 2 «В царство розы и вина». На первом плане — вокальная партия, очень гибкая, декламационно выразительная и вместе с тем достаточно обобщенная. Пианистичность преобладает в средней части, где голос контрапунктирует широкой полнозвучной мелодии, проходящей в партии фортепиано. Здесь слышны даже отголоски Вагнера: нарастание перед кульминацией строится на характерных вагнеровских восходящих хроматизмах. Но при всем этом романс «В царство розы и вина» — уже вполне самостоятельное художественное произведение, имеющее все права, чтобы и сейчас, через шестьдесят лет после его появления, звучать в концертных программах.

В начале творческого пути Александров нередко обращался к поэтам XX века, не утрачивая интереса к классической поэзии. Бальмонт, Северянин чередуются с Фетом и Баратынским... Интерес к Бальмонту и Северянину оказался преходящим, но один из поэтов начала века — Михаил Кузмин — надолго привлек симпатии композитора. К его «Александрийским песням» Александров обращался на протяжении более чем десяти лет, и уже один этот факт заставляет внимательно присмотреться к творчеству Кузмина и попытаться раскрыть секрет интереса к нему композитора.

Пятнадцать — двадцать лет тому назад все разнообразности русского модернизма представлялись нам почти одинаковыми, мы ясно видели их чуждость, а порой и враждебность по отношению к передовым идеологическим движениям эпохи, ретроспективизм, субъективность — все болезни русской интеллигенции, характерные для предреволюционного времени.

Но сейчас наряду с этим нам стало ясно и другое: то, что внутри модернизма шла своя борьба, что лучшие, наиболее талантливые его представители ясно ощущали ущербность своей общественной и художественной позиции, что и позволило затем А. Блоку и В. Брюсову занять столь видное место в советской поэзии. М. Кузмина нельзя поставить рядом ни с Блоком, ни с Брюсовым. Но чувство ущербности модернизма он разделял с ними, как, впрочем, и со многими другими представителями своего поколения.

Кузмин вышел на видное место в русской поэзии в начале XX века вместе с группой поэтов-акмеистов<sup>2</sup>, декларативно противопоставившей мистике символистов любовь к миру реальных вещей. Лучшее свидетельство об этом статья самого Кузмина «О прекрасной ясности».

«Есть художники, — писал Кузмин, — несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа. И есть другие — дающие миру свою стройность. Нет особенной надобности говорить, насколько вторые, при равенстве таланта, выше и целительнее первых»<sup>3</sup>.

Протест Кузмина против «отсутствия контуров, ненужного тумана и акробатского синтаксиса» символистов не был протестом с реалистических позиций. Только в очищении синтаксиса, по сути дела, и реализовались декларативные призывы к «прекрасной ясности». В идейном отношении акмеизм был даже ограниченнее символизма, поскольку и не стремился к философскому осмыслению действительности. Сам Кузмин остался эстетом, влюбленным в прошлое — в эпоху заката античности, в XVIII век, который он воспевал в своих стихах и рассказах.

Присущая Кузмину влюбленность в краски, звуки, запахи окружающего мира, видимо, и привлекла внимание Александрова к его стихам, представляющим собой стилизацию лирики эллинистической эпохи, стилизацию очень тонкую и изысканную как в отношении образов и лексики, так и в отношении ритма. Свойственные искусству эллинистической эпохи гедонизм, ощущение прелести жизни, неотделимое от ощущения ее быстротечности, были близки многим художникам конца XIX — начала XX века. Но и не только это. Поэзия Кузмина по самой своей форме представляет большой интерес для музыканта. Написанные без рифм, свободные ритмически стихи Кузмина (один из ранних и стилистически законченных образцов русского верлибра) все же очень ритмичны и музыкальны. Но ритм создается не упорядоченностью чередования акцентов, а вторичными признаками: прежде всего — соизмеримостью и синтаксическим подо-

<sup>2</sup> В нее входили кроме М. Кузмина Н. Гумилев, А. Ахматова, М. Городецкий, В. Нарбут и другие.

<sup>3</sup> Кузмин М. О прекрасной ясности. — Аполлон, 1910, № 4, с. 5.

бием речевых построений, заставляющим воспринимать их и как ритмически подобные. Вот пример:

Вечерний сумрак над теплым морем,  
Огни маяков на потемневшем небе,  
Запах вербены при конце пира,  
Свежее утро после долгих бдений...

Все приведенные здесь строки синтаксически параллельны (подлежащее, затем обстоятельство места или времени), а это порождает интонационную близость. Поэтому и на слух, а не только зрительно благодаря графике мы воспринимаем эти строки как строки стихотворения.

Эта ритмичность и музыкальность стихов Кузмина и привлекла к ним Александрова, сохранившего привязанность к лирике поэта в течение ряда лет. По признанию самого композитора, стихи эти заинтересовали возможностью ритмически свободной интерпретации, не связанной равномерным скандированием метра, из которого ему в ранних вокальных сочинениях «трудно было выбрать». Здесь же представлялась значительно большая свобода изобретения. Само собой разумеется, что путь обобщения речевых интонаций в структурно-законченной мелодике здесь не подходил. Естественно возникал путь последовательного музыкального отражения слов в свободно развивающейся мелодике (в музыкальной декламации).

Тем не менее музыкальная декламация в «Александринских песнях» Ан. Александрова структурно упорядочена. Музыка придает верлибру Кузмина еще более ясную расчлененность, соизмеримость частей. Так, в музыкальной интерпретации цитированного выше стихотворения «Вечерний сумрак» мы кроме цезур между строками ясно ощущаем последовательно проводимую цезуру посредине строки:

2 Tranquillo, come rimemberando

pp

Ве- чер- ний

pp



Кроме ясного деления на строки, аналогичные строкам обычного, рифмованного стихотворения, «Александрийские песни» Кузмина делятся и на крупные разделы, аналогичные строфам, а в некоторых случаях даже строфам с рефреном.

В стихотворении «Как песня матери» функцию рефрена выполняют восклицания:

Звучит мне имя твое  
трижды нежное: Александрия!

Во второй строфе имя прославленного города названо «трижды мудрым», в третьей — «трижды великим».

Слова рефрена каждый раз широко распеваются как смысловой и эмоциональный итог всей строфы (см. пример 3).

Средством скрепления всей большой композиции (а «Александрийские песни» можно назвать скорее вокаль-

3 [Pleno, maestoso, all'inno]

[e] А лек сан

dim. p



ными поэмами, чем романсами) является и яркая образность фортепианной партии, заметнее, чем вокальная, подчиненной музыкальным законам повторности, симметрии. Здесь преобладает принцип музыкального отражения в фактуре какого-либо одного образа поэтического текста. «Шелестящая» фактура первой песни — «Вечерний сумрак» (см. пример № 33) становится как бы фортепианным лейтмотивом сумерек. Именно в таком значении она повторяется в последней песне третьей тетради — на словах:

Возвращение домой после веселых прогулок,  
поздно вечером, при первых звездах...

Но чаще единство фактуры выдерживается на протяжении не всего произведения, а крупной его части, аналогичной строфе или разделу крупной формы. Один из самых показательных примеров — уже упоминавшаяся вокальная поэма «Как песня матери». Звук имени славного города — Александрии — сравнивается в стихотворении то с песней матери, то с прерывистым шепотом любовных признаний и таинственным шумом священной рощи, то со звуком трубы перед боем и шумом крыльев летящей богини победы. В соответствии с этим музыка поэмы состоит из трех разделов: лирически-созерцательного, взволнованного и, наконец, торжественно-гимнического (заключение которого мы цитировали в примере № 3).

Тот же принцип положен в основу песен «Солнце, солнце», «Их было четверо» и других.

Поэзия Кузмина, воспевающая мир прекрасных ве-

щей и в то же время проникнутая ощущением их хрупкости и тленности, конечно, целиком принадлежит предреволюционной эпохе. Традиции этой эпохи по-своему продолжает и музыка. Тетради, написанные в 20-х годах<sup>4</sup>, отличаются от первой, дореволюционной лишь большей уверенностью почерка и мастерством, но не самим направлением. Вспомним, что значительная часть советской вокальной лирики 20-х годов, за очень редкими исключениями, в течение всего десятилетия жила традициями прошлого. Это сказывалось во всем, и нагляднее всего — в выборе поэтических текстов, как уже говорилось выше, во введении. А в это время в советской поэзии совершались весьма значительные процессы. Разгорались споры вокруг творчества Маяковского и Есенина, Асеева и Демьяна Бедного, Багрицкого и Пастернака, Тихонова и Сельвинского. Но и стихи Маяковского и Блока нашли яркое и полноценное отражение в советской музыке лишь почти сорок лет спустя... Слишком сильна была инерция предреволюционной эпохи, сказавшаяся, разумеется, в устойчивости не только поэтических вкусов, но и музыкального языка.

Новый интонационный строй, рожденный окружающей революционной действительностью, еще только закреплялся в музыкальных формах, обращенных к массовому слушателю. Камерная же вокальная музыка продолжала жить в довольно замкнутом кругу слушателей и потому очень медленно и трудно выходила на новую дорожку.

Значит ли это, что произведения, которым выше было отведено довольно много места, а именно «Александрийские песни» М. Кузмина — Ан. Александрова принадлежат только своему времени, что они интересны только как факт творческой биографии композитора? Думается, что сейчас настало время пересмотреть отношение к этим

<sup>4</sup> Всего Ан. Александровым написано четыре тетради под общим названием «„Из Александрийских песен“ М. Кузмина». Тетрадь первая (соч. 8): «Вечерний сумрак», «Когда я тебя в первый раз встретил», «Ты как у гадателя отрок». Тетрадь вторая (соч. 20): «Как песня матери», «Что же делать», «Солнце, солнце», «Ах, покидаю я Александрию». Тетрадь третья (соч. 25): «Когда мне говорят: Александрия», «Когда утром выхожу из дома», «Весною листья меняет тополь», «Их было четверо», «Как люблю я...». Тетрадь четвертая (соч. 34): «Адониса Киприда ищет», «Не напрасно мы читали богословов», «Сладко умереть», «Сегодня праздник».

творениям мастера. Сейчас, когда так широко раздвинулся и географический и исторический кругозор художников, когда композиторы интересуются и эпосом о Гильгамеше, и древнеегипетской поэзией, — обращение к талантливому и тонкому эллинистическим стилизациям Кузмина воспринимается иначе, чем двадцать лет назад. «Александрийские песни» могут служить для многих композиторов высоким образцом музыкальной интерпретации свободного стиха (сейчас все энергичнее завоевывающего себе место). Для исполнителей и слушателей они могут стать источником живой эстетической радости, тем более что музыка их гораздо ярче и полнокровнее стихов. Ее солнечный, радостный характер отмечался и в откликах современной критики.

Как уже говорилось, путь к преодолению субъективного тона лирики у многих композиторов лежал через освоение объективных форм музыкального искусства: массовой песни, обработки музыкального фольклора, театральной музыки, а затем и киномузыки. В творческой биографии Ан. Александрова, и в частности в его развитии как вокального композитора большое значение имела работа в театре.

Александров писал музыку для спектаклей различных театров: Малого, Камерного, Театра для детей. Каждый из них (особенно два последних) был близок той или иной стороне дарования композитора. Камерный театр 20-х годов привлекал зрителей яркой театральнойностью своих спектаклей, в которых участвовали блестящие актеры, талантливые художники и композиторы. Чистая театральность Камерного театра была сродни тем поэтическим увлечениям Ан. Александрова, о которых говорилось выше. Но надо все же отметить, что лучшей работой композитора для Камерного театра явилась музыка к «Адриенне Лекуврер» Скриба и Легуве, то есть к трагедийному спектаклю.

Для Малого театра Александров написал музыку к пьесам «Дон Карлос» и «Заговор Фиеско в Генуе» Шиллера. Две песни Эболи из «Дон Карлоса» («Павана» и «Спаньолетта») примыкают по стилю к вокальной лирике композитора. Но вместе с тем они вносят и нечто новое. Это — обработки старинных народных мелодий, сохраняющие весь аромат подлинника, но в то же время очень современные по музыкальному стилю. Здесь композитор впервые вступает на путь, ведущий к его более



поздним опытам обработки фольклора, среди которых есть и подлинные шедевры.

Страницей, открывшей новую главу в творческой биографии композитора, оказалась его работа для детской аудитории: музыка к спектаклям Первого Детского театра Московского Совета и песни для младших школьников. Работа для этих спектаклей оказалась увлекательной задачей для композитора. Здесь он мог дать волю своему стремлению к яркости, красочности, не упуская из вида основного требования аудитории: правдивости, ясности, точности выражения музыкальной мысли.

Детям адресованы и некоторые песенные сборники Александрова: «Дуда» (на народные слова), «В путь-дорогу», «Стройка» и другие. Сборник «Дуда» относится к лучшим образцам русской музыки для детей. По своему типу он близок к сборнику «Детские песни» А. Лядова: здесь мы находим то же соотношение простой мелодии и очень тонкого по гармонии и фактуре сопровождения. Так как сборник преследует конкретные педагогические задачи, то некоторые песни имеют несколько вариантов сопровождения — совсем легкий и более трудные, для исполнения уже хорошо разученных песен.

Таким образом, и в музыке к театральным спектаклям, и в музыке для детей Александров в той или иной форме обращался к живым интонационным родникам народного искусства, и это дало ощутимые изменения в самой направленности формы. Это свидетельствует о том, что и в 20-х годах в вокальной музыке происходили важные внутренние процессы.

В 30-х годах в вокальном творчестве Александрова уже вполне четко определяются две основные жанровые линии, прослеживающиеся в дальнейшем на всем его пути. Каждую из них можно было бы рассматривать и не деля на периоды, поскольку характерные для них образы и стилистические приемы складываются уже в конце 20-х годов. В последующие десятилетия эти линии крепнут и развиваются, не делая слишком резких поворотов и скачков. Новые же черты в вокальном творчестве композитора связаны с обращением его к новым современным темам.

Две жанровые линии, о которых идет речь, это романсы на слова поэтов-классиков и обработки народных мелодий. Первая из них существовала и в ранний период творчества, когда были созданы романсы на слова Бара-

тынского, остающегося и по сей день одним из любимейших поэтов Александрова. Но классическая поэзия в те годы привлекала меньшее внимание композитора, чем поэзия начала XX века. В 30-х же годах эта линия становится ведущей в его творчестве.

Интерес к народному искусству также проявлялся у Александрова и ранее. И как показало дальнейшее творчество, он не был случайным, преходящим.

Вся художественная атмосфера 30-х годов способствовала тому, что именно эти художественные устремления вышли на первый план.

Ко второй половине 30-х годов относятся весьма значительные достижения советской камерной вокальной музыки, и творчество Александрова здесь не является исключением. Проблема живой общительной интонации и в эти годы остается одной из самых трудных. Закономерным этапом на пути поисков композиторов стала работа в смежных жанрах, адресованных более широкому кругу слушателей. Для Александрова такое этапное значение имел сборник «Двенадцать песен народностей Запада» (соч. 38, 1931).

Сборник этот рассчитан на исполнение в камерных концертах. Песни как бы приближены к жанру романса, что проявилось прежде всего в тонкой разработке фортепианного сопровождения. Так, например, фортепианная партия «Пастушьей песни» Гебридских островов подражает примитивному архаическому наигрышу волынки (с характерным выдержанным басом), а полифонизированное сопровождение «Кансоны» написано в духе старинной французской музыки.

Фортепианная партия — только фон, но фон очень образный. Так в песне «Сборщицы водорослей» он как бы рисует спокойную гладь моря в час отлива и мерное колыхание волн:

4 [Moderato]

Так же рез\_ки кри\_ки ча\_ек и пол\_зут ту\_ ма\_ ны,

Иногда простая куплетная форма песен превращается в варьированно-куплетную, причем варьирование сопровождения имеет музыкально-иллюстративный характер («Старый друг луна», «Матросы из Грюа»).

При всей простоте «Двенадцать песен» относятся к лучшим произведениям в этом жанре. Они начали линию, продолженную в годы войны и послевоенные годы обработками чешских, словацких, французских, английских и американских песен. Работа над этим сборником способствовала прояснению фактуры фортепианной партии при сохранении ее образности.

Другая очень важная линия вокального творчества Александрова представлена циклом его романсов на слова Пушкина (соч. 28, 1938). Основное место в нем заняла философская лирика поэта, его стихотворения: «Труд», «Мне вас не жаль», «Осень», «Брожу ли я вдоль улиц шумных».

Самый выбор поэтического материала весьма показателен. Стихи, к которым обратился Александров, полны глубоких размышлений о смысле жизни, о назначении поэта. В стихотворениях, названных выше, Пушкин — истинный «поэт действительности», как он сам себя называл.

Для того чтобы передать в музыке строй речи поэтического размышления, рассуждения, композитор обратился к жанру элегии, столь характерному для русского романса, в котором сложился ряд выразительных приемов, соответствующих особенностям элегии как поэтического жанра.

Это прежде всего особый тип музыкальной декламации, очень точно передающий все ритмические особенности стиха и при этом сохраняющий напевность и мелодическую гибкость. Партия фортепиано в элегиях — обычно лишь фон для напевно-декламационной мелодии.

Конечно, выразительные средства элегий Александрова значительно отличаются от классических образцов этого жанра. В частности, более детально разработанная по фактуре и особенно гармонии партия фортепиано не похожа на скромные арфообразные аккомпанементы элегий Глинки или Даргомыжского. Но тип вокальной декламации — одно из замечательных достижений именно русской лирики — сохраняется довольно точно. Примером может служить романс «Мне вас не жаль».

В сборник пушкинских романсов Александров вклю-

чил «Альбомное стихотворение», написанное в 1924 году. Свободная декламация этой миниатюры с ее изысканно-тонким ритмическим контрапунктом голоса и вальсообразной фортепианной партии вносит элемент контраста в более строгие и сдержанные по манере выражения романсы 30-х годов.

Склонность к элегической лирике проходит через все творчество Александрова, особенно ясно проявляясь в произведениях на слова поэтов-классиков. Элегия занимает видное место в сборнике «Восемь стихотворений» (1939—1944), основной темой которого является тема воспоминаний о юности, о любви, о людях, ушедших из жизни... Именно единство темы и придает органичность объединению стихов столь разных поэтов (Некрасов, Фет, Тютчев, Петрарка), хотя два из них — «Светоч» Фета и «Сонет» Петрарки — все же стоят несколько особняком.

Музыкальное решение «Восьми стихотворений» довольно разнообразно. Это создается главным образом фактурой фортепианной партии, то очень скупой, сдержанной, как в романсе «Прости, не помни дней паденья» или «Сонете», то изобразительной, живописной («Роями поднялись» и «Светоч»). Вокальная же партия почти всегда выдержана в манере напевной декламации, которая сложилась в пушкинских романсах 30-х годов. Гибкое отражение интонаций поэтической речи здесь ведет к большей свободе развития мелодии и легкости перехода в другие тональности, иногда довольно быстро сменяющиеся. Примером может служить «Сонет», где вся средняя часть тонально неустойчива, а импульс к этому дается уже в первых фразах:

5 Solenne, piamente

Бла-го-сло-вен день, ме-сяц, ле-то,



Тонкостью декламации, сочетающейся с музыкальной законченностью и ясностью линии развития, привлекает романс «Когда мои мечты» (слова Фета).

Элегическая и вообще классицистская линия преобладает и в романсах на слова Баратынского (соч. 67).

Одной из вершин всей этой линии являются три романа на слова Пушкина — «Друзьям», «Элегия», «Баллада о рыцаре бедном» (соч. 68), входящие в число произведений, за которые автору была в 1951 году присуждена Государственная премия СССР. Отдельные находки в области вокальной декламации, гармонии, формы здесь подчинены общему замыслу, а самое главное, здесь преодолена некоторая рационалистичность, иногда ощущавшаяся в вокальной лирике Александрова и в известной мере препятствовавшая свободному выражению эмоций.

Открытость чувств особенно заметна в «Элегии» («Безумных лет угасшее веселье»). Выбранные композитором стихи Пушкина совсем не похожи на десятки «унылых» элегий своего времени, над которыми так часто иронизировал великий поэт: Тема пролетевшей молодости и «печали минувших дней» решена им совсем по-иному, по-своему.

Первые шесть стихов элегии остаются еще в сфере традиционных образов, и только свойственная Пушкину афористичность высказывания, точность метафор отличают эти стихи от многих других. Но вторая часть стихотворения начиная со слов «Но не хочу, о други, умирать...» по существу спорит с первой. Это гимн жизни, творчеству, любви, всем наслаждениям бытия, тем более прекрасным и дорогим, что они приходят «меж горестей, забот и треволнения...».

Именно так, как горячую, противоречивую исповедь сердца, и прочитал эти стихи Александров, отразив всю внутреннюю конфликтность спора с самим собой.

Вся первая часть стихотворения (и особенно первое четверостишие) трактовано композитором в духе классических русских элегий (таких, например, как романс Даргомыжского «Я вас любил»), очень уравновешенно и строго.

Перелом на словах «Но не хочу, о други, умирать...» ясно подчеркнут сменой гармонических красок, очень светлым сопоставлением ля-бемоль мажора и до мажора. А главное — отсюда начинается единая волна развития, исчерпывающего себя лишь в последних тактах. Прямых аналогий с классической элегий здесь уже не возникает. Таким образом, стихи Пушкина прочитаны композитором отнюдь не хрестоматийно, а как бы заново, как живое и современное произведение.

Совсем в ином плане, но с не меньшим мастерством и вдохновением написана «Баллада о рыцаре бедном»<sup>5</sup>. В музыке, несомненно, есть оттенок стилизации под старину, и некоторыми оборотами «Баллада» прямо напоминает «Павану» из сборника «Двенадцать песен народов Запада». Это ощущается и в деталях гармонического языка (фригийские обороты, последовательность D — S), и в полифонизированной фактуре, а прежде всего — в характере мелодии, очень простой и строгой.

Куплетность «Баллады» не препятствует ей быть очень цельным произведением крупной формы, что достигнуто самыми простыми средствами. Каждый куплет представляет собой двухчастную форму открытого типа, так как завершается вторая часть на доминанте, что создает импульс для продолжения. Третий куплет (рассказывающий о подвигах рыцаря) довольно сильно варьирован, скромная фактура сопровождения сменяется пышным и торжественным изложением, несколько органного типа. Четвертый куплет — сокращенная реприза, в ней возвращается первоначальный тип изложения. Так создается цельная и законченная форма с кульминацией в третьей четверти.

«Баллада о рыцаре бедном», бесспорно, относится к лучшим сочинениям Александрова, и нельзя не пожалеть, что она редко звучит в репертуаре певцов.

<sup>5</sup> У Пушкина это песня Франца в «Сценах из рыцарских времен».

Таким образом, линия продолжения классических традиций приводит к очень яркой кульминации в пушкинских романсах соч. 68. Однако ее развитие больше говорит о крепнущем мастерстве, о еще более глубоком проникновении в суть поэтического первоисточника, чем о каких-либо принципиально новых чертах творчества.

Новые качества появляются в вокальных произведениях Александрова в годы войны, когда во всю советскую музыку властно входит современная тема. Так рождается третья линия творчества композитора, развивающаяся в тесном переплетении с другими, уже окрепшими. Ярким ее выражением явилась вокальная сюита «Три кубка» на слова Н. Тихонова (соч. 53).

Стремление раздвинуть рамки сольной вокальной музыки, вывести ее за пределы камерности было в годы войны присуще многим композиторам. Стали популярными формы драматической баллады, сюжетно объединенного вокального цикла, вообще крупные формы вокальной музыки. У Александрова это общее для тех лет стремление соединилось с его давним тяготением к поэчности в романсе. Теперь это стремление могло особенно убедительно реализоваться, поскольку сама тема требовала широких масштабов, грандиозности.

В сюите Александрова нет повествования о каких-либо конкретных военных событиях. Стихи Тихонова — это как бы речь оратора, провозглашающего три тоста: за счастье Родины, за месть врагам, за мир и братство всех народов земли. Композитор находит для этих стихов особую манеру музыкальной декламации: патетическую, ораторски-приподнятую, активно убеждающую слушателя. Широкие, восклицательные интонации, использование высокого регистра голоса — эти приемы роднят сюиту Александрова со многими произведениями других авторов, близкими по жанру и времени создания. Но далеко не всем удавалось достичь при этом такой музыкальной завершенности, обобщенности образа. Музыка не только передает содержание стихотворения, но она поднимает его, придает ему обобщающую силу. В музыке активнее всего звучит тема любви к родине, вера в грядущее счастье:

Любви поднимем кубок пенный  
за счастье всей земли родной...

Не случайно именно для этих слов композитор нашел

наиболее яркий музыкальный образ, повторив его в фортепианном заключении первой части:



Эта же музыка повторяется и в заключении всей сюиты.

Значительность такого музыкального решения можно вполне оценить, только вспомнив, что писалась сюита в самый трудный для советского народа год, когда по вполне естественным причинам трагедийные образы скорби и страдания оказывались сильнее и ярче, чем образы, утверждающие жизнь. Немало и тогда писалось произведений с оптимистическими финалами-апофеозами, но лишь в очень редких случаях они звучали органично. И потому сюиту Александрова мы вправе отнести к лучшим произведениям военного периода, отразившим замечательные духовные качества советского народа.

Вокальный цикл «За родину» (соч. 64) можно считать как бы вторым вариантом «военной» сюиты («Три кубка»). Он посвящен воспоминаниям о недавно пере-



житых трудных годах войны. Сюда входят стихотворения «Здесь похоронен красноармеец» М. Исаковского и «Город N» М. Матусовского.

Музыка первой части написана в торжественном, траурно-триумфальном складе, что несколько противоречит задушевной простоте поэтического текста. Вторая же привлекает непосредственностью, горячностью: музыка звучит как взволнованная речь о судьбе одного из многих городов нашей родины, «выжженных смерчем прямой наводки». Ремарка автора «*un poco improvisato*» очень точно определяет характер произведения. Завершается цикл перешедшей сюда первой частью сюиты на слова Н. Тихонова — «Заздравным кубком».

С произведениями военных лет связан и вокальный цикл «Верность» на слова С. Северцева (соч. 71). Это произведение удостоено Государственной премии СССР в 1951 году. Сама тема, выраженная в заглавии и поэтическом тексте, типична для искусства военных и первых послевоенных лет — напомним исключительную популярность стихотворения К. Симонова «Жди меня».

Выразительные средства цикла предельно просты и доступны самому широкому слушателю. Но важно отметить, что достигнуто это не столько отказом от гармонических или фактурных сложностей, сколько перенесением центра внимания на мелодию.

Мелодический язык камерной вокальной музыки Александрова весьма своеобразен. Композитор — мастер выразительной детали, умеющий подчеркнуть поэтический образ или даже отдельное, но значительное слово тонко найденной интонацией, выразительной гармонией и т. д. Большое и часто самостоятельное значение имеет в его романсах фортепианная партия. Но далеко не всегда ему удается найти вокальную мелодию, развивающуюся на одном дыхании, широкую и цельную.

Цикл «Верность» особенно привлекателен и для певцов, и для слушателей именно широтой и цельностью мелодии, организующая роль которой здесь очень велика (за исключением, быть может, романса «В дни войны», решенного как декламационный монолог).

Единство цикла достигнуто не только сюжетом, но и логикой музыкального развития. Первая часть «Накануне разлуки» представляет собой как бы пролог, картину мирной жизни. Жанрово-ритмическое его решение напоминает баркаролу, что, вероятно, подсказано поэтичес-

кими образами — свидание на берегу реки. Но движение баркаролы — это лишь своего рода ритмическая канва, на которую накладывается вокальная партия, почти независимая от заданного ритма, чем и создается ощущение ее особой свободы и невесомости.

Мелодия второго романса — «Прощание» как будто рождается из взволнованных возгласов и постепенно «входит в берега», звучит строже и сдержаннее, очень чутко отражая движение чувств: от горя разлуки — к решимости выполнить долг. Третья часть цикла «В дни войны» — это декламационный монолог, своей суровой сдержанностью контрастирующий открытой эмоциональностью других частей.

Новый контраст — романс «В победный день». Влюбленные снова на берегу реки, но уже в час победного салюта. И опять в музыке появляется некоторый намек на баркарольность, но подчиненную гораздо более активному, устремленному вперед движению. Очень выразительна, празднична (при всей простоте!) фактура сопровождения с ее звонкими повторами аккордов и взлетами пассажей. Этот романс — кульминация всего цикла, который мог бы здесь и закончиться, поскольку последний романс — «Верность» носит несколько официально-торжественный характер, чем снижается впечатление от четырех предыдущих, в особенности от романса «В победный день», где так ярко и живо переданы радость и ликование.

Обращение к современной теме внесло много нового в творческую манеру композитора, что сказалось не только в произведениях гражданской направленности, но и в самой личной лирике, получившей гораздо большую общезначимость. Это мы можем отметить в таких сочинениях, как цикл «Человеку в пути» на слова М. Алигер (соч. 59) и «Двенадцать стихотворений советских поэтов» (соч. 63)<sup>6</sup>, написанных в военные и первые послевоенные годы.

О цикличности «Двенадцати стихотворений» можно

<sup>6</sup> «Двенадцать стихотворений советских поэтов». Тетрадь первая (С. Шипачев): «Своей любви перебирая даты», «Люблю тебя», «Ты со мной». Тетрадь вторая (Н. Берендгоф): «Весна», «Колечко», «Утро». Тетрадь третья: «День стоит большою чашей» (В. Звягинцева), «Песня Золушки» (С. Маршак), «Шамсе Кесман» (Г. Лахути), «Рано поутру» (А. Исаакян, пер. В. Звягинцевой). Тетрадь четвертая (А. Ерикеев): «Ты исчезла внезапно», «Три красавицы».

говорить лишь условно. Здесь нет единой темы и композиционного единства (как, например, в сюите «Три кубка»), нет и однородности поэтического материала... Круг поэтов довольно широк: С. Щипачев, Н. Берендгоф, В. Звягинцева (переводы и оригинальные стихотворения), С. Маршак, Г. Лахути, А. Исаакян, А. Ерикеев. Стихотворения написаны в различной манере и в разных жанрах. Их музыкальная трактовка также разнообразна.

И тем не менее есть нечто объединяющее все четыре тетради этого сборника. Слова «стихотворения советских поэтов» не случайно вынесены в название сборника: они вовсе не являются внешним формальным признаком. При всех индивидуальных отличиях все выбранные композитором стихотворения несут в себе приметы современной лирики, современной музыкально-поэтической интонации. Симптоматичен уже самый выход за пределы только русской поэзии, в чем Александров предвосхитил тенденции, характерные для советской музыки последующих десятилетий. Вслед за крепко полюбившейся советским композиторам лирикой С. Щипачева, в поле зрения Александрова входят классики и современные поэты братских народов Советского Союза: Аветик Исаакян, Гасем Лахути, Ахмед Ерикеев.

Первую тетрадь составляют три романса на слова Щипачева. Интимный тон его поэзии, характер поэтической лексики уже сами по себе подсказывают музыкальное решение в виде подчеркнуто камерных декламационных миниатюр, отражающих своеобразный интонационный строй лирики поэта. В манере лирического, доверительного монолога-признания и написаны два первых романса из этой тетради («Своей любви перебирая даты» и «Люблю тебя»). В третьем же романсе («Ты со мной») лирическое высказывание отмечено большей открытостью, непосредственностью. В связи с этим и в музыке на первый план выходит песенное начало. Мелодия очень проста, напевна, функция фортепианной партии сводится только к легкой поддержке голоса, а параллелизмы терций и секст даже напоминают о бесхитростной русской лирике начала XIX века. Но при всей простоте использованных средств — романс удивительно хорош. Он особенно привлекает благородной строгостью выражения чувства, сила и глубина которого раскрываются до конца только в последней фразе:

7 [Andante]

*pp* *tr*

Где тог\_да в хо\_лодном миро\_з\_дань\_е, ми\_лый

*pp* *tr*

*dim. c rit.* *a tempo* *pp*

друг, я о\_ты\_щу твой след?

*dim.*

Романсы на слова Щипачева выделяются своей простотой и лаконичностью и среди «Двенадцати стихотворений», и вообще среди лирики Александрова, которой более свойственна поэмность, нежели миниатюризм. Остальные же романсы можно рассматривать как продолжение ранее сложившихся традиций, но на ином уровне.

Так, один из романсов из соч. 63 явился весьма своеобразным претворением тех «гедонистических» тенденций, которые отмечались в его раннем творчестве. Это романс на слова В. Звягинцевой «День стоит большою чашей». Чтобы показать своеобразие трактовки темы радости жизни, приведем это стихотворение полностью:

День стоит большою чашей,  
 В чаше дивное питье.  
 Отчего же ты все чаще  
 Скучно смотришь на нее?  
 Или жажда оскудела,  
 Или сам же ты в вино,

Обижая винодела,  
Сыплешь горечи зерно?  
У меня ж одна досада,  
Что не все мои друзья  
Слышат сладость винограда  
В терпком холоде питья.

Если вспомнить, что в послевоенные годы, когда в советском искусстве нередко звучали мотивы усталости и сомнений, это произведение приобрело значение творческой программы художника, еще раз провозгласившего тему ценности жизни.

Вообще, отмечая новые черты в послевоенном творчестве Александрова, то есть в первую очередь интерес к современной теме и шире — к современной поэзии, нельзя игнорировать развитие и обновление уже давно установившихся творческих интересов, симпатий, музыкально-стилистических принципов. Укрепляется классическая линия вокального творчества композитора, заявившая о себе еще в пушкинских романсах 30-х годов, а затем в пушкинском цикле соч. 68. Но чем дальше, тем шире и свободнее она развивается, что проявляется как в самом выборе поэтических текстов, так и в трактовке их. В поле зрения композитора, вслед за Пушкиным и «младшими богами» русской поэзии — Баратынским, Тютчевым, Фетом, входят и русские поэты XX века, в которых композитора теперь привлекает прежде всего то, что роднит их с классикой. Отсюда и вполне ощутимые музыкальные связи с классической традицией. Среди этой группы произведений есть вещи удивительные по глубине, естественности, артистизму. Необычайно прозрачно, с весенней чистотой и свежестью зазвучал, например, любовный дифирамб «Рассыпающая звезды» (слова Н. Гумилева), строго, сдержанно и прочувствованно — элегия «Как пережить...» (слова А. Белого). В этом последнем романсе особенно выразительна напевность музыкальной декламации, тонко найденное равновесие между мелодическим и речевым началом.

Национально-характерная линия, заявленная еще в ранних обработках народных мелодий и довольно отчетливо представленная в «Двенадцати стихотворениях», получила развитие в более поздних романсах на слова А. Ерикеева (из соч. 91), в «Газели» на слова Бехара (соч. 96) и, пожалуй, ярче всего в «Трех романсах» на слова Н. Бараташвили в переводе Б. Пастернака («Синий цвет», «Осенний ветер», «Серьга»; соч. 69).

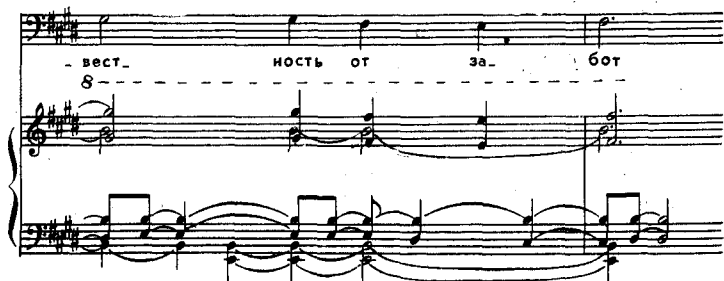
Трудно отдать предпочтение какой-либо одной из трех превосходных миниатюр, каждая пленяет законченностью и изяществом выражения. Но, пожалуй, первая — «Синий цвет» — заслуживает особого разговора. Как и грузинский поэт, так и композитор продемонстрировали здесь удивительное свойство подлинного художественного произведения: отразить в малой форме, как в капле росы, весь мир, всю жизнь...

Стихи Бараташвили воспевают синий цвет. В лучшие годы человеческого бытия с этой синевой связано все самое радостное: цвет небесной высоты, цвет глаз любимой. Но с течением времени синева становится синонимом инея, холода, сизого, зимнего дыма. Так в образах-символах непритязательного по форме стихотворения-песни уместилась вся жизнь: от детских восторгов до скорбных раздумий поздних лет.

Большая емкость присуща и музыке. В ней есть нечто от грузинской песенности, но национальный колорит дан ненавязчиво, почти намеком: лишь в своеобразии метрики ( $5/4$ ), в особенностях фактуры (широкое использование остинато). А главное в том, что песенная форма чрезвычайно широко раздвинута — и емкостью образов, и самим принципом их развития.

Четкая строфичность текста преодолена чертами... сонатности: первые четыре строфы трактованы как миниатюрные главная, связующая и побочная партии, не контрастные, но достаточно четко обособленные. Разработка заменена небольшим переходом к репризе, которая особенно выразительна: темы как бы сливаются в едином образе, хрупком и тающем, подобно тому «сизому, зимнему дыму», образом которого завершается стихотворение:





В романсе, да еще написанном в песенной манере, такая композиция встречается нечасто; здесь же она как нельзя лучше подошла для того, чтобы вместить в малую форму самую идею развития, движения, вместить весь круг жизни, воплощенный в стихах.

«Синий цвет» и другие романсы этого цикла примечательны не только своеобразным преломлением национального начала, но и тонким отражением современной поэтической интонации, присущей переводам Пастернака. Они, кстати сказать, чрезвычайно «авторизованы»: поэт переводит стихи не только на другой язык, но и на язык другой эпохи — ведь поэзия Бараташвили относится к первой половине XIX века.

В 1977 году Александров написал еще два романса на стихи Пастернака — «Любить иных — тяжелый крест» и «Под ракитой», вошедшие в тетрадь одиннадцати романсов на слова разных поэтов.

Едва ли не самым ярким произведением в этой тетради оказалась «Четвертая северная элегия» на слова А. Ахматовой. Масштабы ее очень велики. Это как бы возвращение на новом уровне к традиции романсов-поэм;

начатой еще в «Александрийских песнях». «Элегия» необыкновенно драматична, тема воспоминаний трактована — вопреки названию — не в элегически-отстраненном тоне, а как взволнованный рассказ о пережитом, о переживаемом. Отсюда убедительность интонаций<sup>8</sup>, цельность и устремленность формы, точно направленной на слушателя.

Расширение круга поэтических интересов Александра проявилось и в обращениях к западной поэзии, причем не в переводах, а в подлиннике. Таков романс на стихи П. Верлена «Un grand sommeil noir...» («Безмерный черный сон...») — пример исключительной чуткости композитора буквально к каждому поэтическому образу, к каждой интонации. Такова вокальная поэма «Гимн жизни» на слова Лу Андреас Саломе.

Самый факт создания такого «Гимна» маститым композитором знаменателен. Ан. Александров всегда был и остается певцом жизни: написав в молодые годы ликующий дифирамб «Как люблю я, вечные боги, прекрасный мир», а в зрелые — романс «День стоит большою чашей», он, еще раз обратившись к теме ценности жизни, уже по-иному ее измеряет: не количеством радостей, а глубиной познания. И может быть, в верности художника этой теме и скрыт один из секретов непреходящей, не слабеющей жизненности его творчества.

<sup>8</sup> Некоторые интонации, по свидетельству композитора, запечатлели манеру произнесения этих стихов самой Ахматовой. Авторское чтение «Северной элегии» записано на пластинке, выпущенной фирмой «Мелодия».



## Ю. ШАПОРИН

\* \* \*

Творческая индивидуальность Шапорина не легко дается в руки исследователю, не определяется каким-либо одним характерным качеством или даже суммой нескольких. В этом отношении его романсы ближе к романсам Танеева или Брамса, чем, например, к творчеству таких новаторов, как Прокофьев или Вольф.

Вот почему так часто анализ музыки Шапорина заменяется общими словами о развитии классических традиций, что, безусловно, справедливо, но требует расшифровки.

Какие же классические традиции развивал композитор в вокальной лирике, и как он это делал? На эти вопросы нельзя ответить только перечислением имен композиторов-классиков, особенно близких Шапорину. Само собой разумеется, что в его романсах «слышнее» традиции Чайковского и Рахманинова, нежели Мусоргского. Но вслушиваясь внимательно, мы ясно отдаем себе отчет, что круг источников, питавших вокальную музыку советского мастера, очень широк и что здесь можно было бы назвать множество явлений: от народной песни — старой и современной до фортепианной музыки Рахманинова и даже Скрябина, явно сказавшейся и на фактуре фортепианной партии романсов Шапорина, и на их гармоническом языке. Но из множества явлений композитор отбирал немногое, подчиняя отбор строгим и твердо проводимым творческим принципам. И именно в них, в этих принципах, а не в отдельных стилистических приемах (как бы они ни напоминали нам что-либо из классической музыки) и заключается крепкая связь его с русской классической традицией. Выявить и сформулировать эти принципы и является главной задачей исследователя.

Многие стилистические особенности романсов Шапорина определяются прежде всего пониманием самого жанра романа как высокой лирики, как выражения самых чистых и благородных чувств и помыслов. В этом отношении нет принципиальной разницы между его романами и лирическими и лирико-патетическими страницами кантатно-ораториальных произведений или оперы.

Всякие связи с музыкой быта в шапоринских романах очень опосредованы и опозитизированы, вот почему мы не услышим в них «сырых» эмоций. В этом смысле лирика Шапорина особенно близка к лирике Римского-Корсакова, Бородина, Рахманинова, но не патетического, а сдержанного Рахманинова, автора таких романсов, как «В молчаньи ночи тайной», «Сирень», «Ночь печальна».

Что же касается самой музыкальной стилистики, то первое, что всегда отмечается музыковедами, обращающимися к творчеству Шапорина, это удивительное слияние музыкального и поэтического образа, тонкое ощущение всех поэтических особенностей выбранного стихотворения и мастерское их претворение. Шапорин великолепно знал и чувствовал русскую поэзию. Только тонкий знаток и ценитель мог выбрать, например, из наследия самых различных поэтов — от Н. Огарева до Ин. Анненского — столь созвучные друг другу произведения, которые явились основой для цикла «Элегии». В этом отношении Шапорин — прямой наследник классиков русского романа.

Основным методом достижения этого музыкально-поэтического единства является само интонирование, музыкальное произнесение поэтического слова. В различных по жанру и манере романах, в которых мелодия может и свободно парить над скупыми аккордами партии фортепиано, а может и вплестись в сложный узор полифонической ткани (как в «Воспоминании»), принцип музыкального произнесения стиха остается единым. Здесь Шапорин продолжает линию, отчетливее всего выявившуюся в интерпретации русскими классиками пушкинских стихотворений, и прежде всего пушкинских элегий. Именно в музыкальном воплощении поэзии мысли, в таких романах, как «Я вас любил» Даргомыжского, «Для берегов отчизны дальной» Бородина, «Редет облаков» Римского-Корсакова, да и во множестве других, складывалось особое, очень тонкое равновесие декламационности и напевности, характерное и

для лирики Шапорина. Каждый романс — новое и неповторимое решение этой задачи, но общий принцип можно было бы сформулировать как обобщение в мелодии и музыкальном ритме типических особенностей поэтической интонации и поэтического ритма. Отражение интонационных и ритмических деталей в музыке у Шапорина встречается нечасто, и приемом этим он пользуется лишь для того, чтобы выделить, подчеркнуть какое-либо особенно значительное слово или фразу<sup>1</sup>.

Наряду с этим предельно точно отражены в музыке такие элементы поэтической речи, как строфика, цезуры — ритмические и синтаксические — и даже рифмы (вообще не столь часто привлекающие внимание композиторов).

Одним из самых выразительных примеров слияния поэтической и музыкальной формы может служить романс на стихи А. Блока «Медлительной чредой», анализируемый ниже.

Отмечая редкостное слияние музыкального и поэтического образа в романсах Шапорина, подчеркнем, что композитор никогда не является пассивным интерпретатором стиха, что каждое поэтическое произведение получает в его музыке индивидуальную, а иной раз даже и неожиданную трактовку.

Активное отношение к поэтическому первоисточнику сказывается, в частности, и на активности мелодического мышления. Шапорин — отличный мелодист, и мелодии его романсов, как бы впитывая интонации поэтической речи, развиваются свободно и самостоятельно. Выявить принципы их развития — одна из интереснейших задач для исследования. Многие из романсов, подробно рассматриваемых ниже, дают для этого богатый материал. Предварительно заметим лишь, что принципы эти имеют ясную связь с национальными традициями, что романсы Шапорина, лишь в отдельных случаях непосредственно связанные с народной песенностью, почти всегда опираются на нее в самой манере мелодического развития. Так, принцип функционального переосмысливания характерных интонаций — превращение начальной интонации в продолжающую или заключительную, столь часто используемый Шапориным, — бесспорно, связан с русской народной песней, особенно протяжной, где этот принцип

<sup>1</sup> Так выделены в «Заклинании» слова призыва «Сюда, сюда!».

лежит в основе мелодического развития. Элегия Шапорина «Приближается звук» может служить одним из характерных примеров.

Связью с народной песней объясняются и некоторые особенности ладового мышления композитора: его склонность к диатоническим ладам — дорийскому, фригийскому и другим — или к мерцаниям-переливам дорийского и натурального минора отмечается рядом исследователей<sup>2</sup>. В этой опоре на народное искусство даже в произведениях, непосредственно с ним не связанных, не цитирующих народную песню и не использующих какие-либо народные жанры, Шапорин также является наследником русской классической школы.

Три основных принципа: понимание жанра романса как области высокой лирики, стремление к единству музыкально-поэтического образа, достигаемому путем музыкального обобщения, и, наконец, национальный характер музыкального, особенно мелодического мышления прослеживаются на всем пути развития жанра романса в творчестве композитора.

В сущности, облик Шапорина как вокального мастера представляется цельным и единым на всем протяжении творческого пути. Можно говорить о более четком выявлении творческих принципов, об обогащении стиля, но не о каких-либо резких поворотах этого пути. Поэтому уместно было бы рассматривать его романсы в целом, суммарно, выделяя те или иные общие проблемы. Однако метод последовательного рассмотрения всех этапов пути композитора позволяет проследить его связь с общим процессом развития советской музыки.

Работать в жанре романса Шапорин начал очень рано: еще до поступления в Петербургскую консерваторию его сочинения получили одобрительную оценку Глазунова.

Однако и эти романсы, оставшиеся в личном архиве композитора, и даже более поздние, уже включенные им в список сочинений (баллада «Кондор» на слова Ив. Бунина и «Песни Жар-птицы» на слова Е. Данько)<sup>3</sup>, сле-

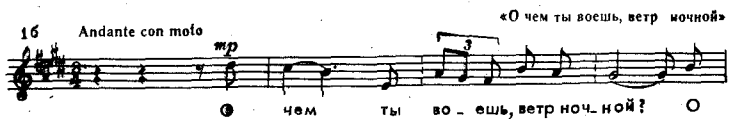
<sup>2</sup> См. статьи: Протопопов В. О романсах Шапорина. — Советская музыка, 1961, № 3, а также Запорожец Н. Романсы Ю. Шапорина. — Советская музыка, 1956, № 6.

<sup>3</sup> Они, в сущности, выходят за пределы рассматриваемого жанра, так как написаны либо для голоса с оркестром («Кондор»), либо для голоса и септета.

дует еще отнести к предыстории вокального творчества Шапорина. Сама же история начинается с трех романсов на слова Ф. Тютчева (соч. 6). Написанные в 1921 году, они стилистически весьма характерны именно для данного периода, но в то же время несут в себе тенденции, очень важные для всего творческого пути композитора, что подтверждается оценкой этого опуса самим автором. Уже в зрелый период Шапорин вернулся к романсам на слова Тютчева и включил их (в новой редакции) в цикл «Память сердца», вышедший в 1959 году.

Романсы из соч. 6 выявляют склонность композитора к элегической лирике, к теме воспоминаний, трактованной и в лирическом («На возвратном пути», «Последняя любовь»), и в лирико-философском плане («О чем ты воешь ветр ночной»). В них определяются и некоторые характерные стилистические особенности: в мелодических оборотах, в манере декламации мы уже ощущаем почерк Шапорина. Однако индивидуальные качества тогда еще не нашли гармонического выражения и в какой-то мере были заслонены чертами, являющимися данью эпохе.

Прежде всего, здесь еще недостаточно четко выявлен облик Шапорина как мелодиста. Не найдено соотношение между вокальной и инструментальной партиями. Правда, мелодии романсов уже достаточно индивидуальны, типичны для Шапорина. Так, например, нисходящий мелодический оборот с характерным зыбким дуольно-триольным ритмом, который мы находим в романсах «Последняя любовь» и «О чем ты воешь, ветр ночной», близок многим темам более поздних сочинений композитора. Назовем главную партию первой симфонии, тему Руси из симфонии-кантаты «На поле Куликовом», тему «Каватины невесты» оттуда же:





Но этот выразительный мелодический образ в тютчевских романсах еще не получает широкого развития. В романсе «Последняя любовь» его сменяют причудливые и не очень естественно из него вытекающие «изломы»:



Фортепианная партия в этих романсах очень перегружена и трудна для исполнителя. Голос певца таким образом оказывается в довольно невыгодном положении. Подобное соотношение голоса и фортепиано вообще довольно типично для лирики 20-х годов, в этом смысле продолжающей линию «пианистических» романсов Метнера. В тютчевских романсах Шапорина влияние Метнера чувствуется и в гармоническом языке, в некоторой его терпкости, в обилии диссонансов голосоведения и прежде всего в самом тоне лирики — лирики размышления. Особенно чувствуется это в романсе «О чем ты воешь, ветер ночной», ассоциирующемся с «Бессоницей» Метнера.

Названный романс, бесспорно, является лучшим, наиболее ярким и наиболее зрелым в соч. 6. Подробнее мы будем говорить о нем ниже, в связи с циклом «Память сердца».

Пушкинский цикл, появившийся к столетию со дня гибели великого поэта, говорит уже о полной творческой

зрелости Шапорина как композитора-лирика<sup>4</sup>. Во введении уже говорилось о том значении, какое имело для советских композиторов обращение к классической поэзии, особенно поэзии Пушкина. Об утверждении положительных образов, о прояснении стиля можно говорить и при сравнении тютчевских и пушкинских романсов Шапорина, хотя они и не столь контрастны, как, скажем, лермонтовские романсы Мясковского и его же ранние романсы на слова А. Блока, Вяч. Иванова и З. Гиппиус.

Как и в тютчевском цикле, в пушкинском преобладает элегичность, весь он, кроме первого романа (своего рода «заставки»), посвящен теме воспоминаний. Но сквозь элегический сумрак прорывается один яркий и пламенный луч: живое и трепетное чувство, высказанное в романсе «Закливание». И это заставляет воспринимать иначе и весь цикл. Такого «луча света» в романсах соч. 6 не было.

Пять романсов на слова Пушкина — это именно цикл, а не сборник, цикл, объединенный и общей поэтической темой, и ясно ощутимой музыкальной композицией, построенной по принципу нарастания контраста.

Романс-заставка «Зачем крутится ветер в овраге» стоит особняком и по своей поэтической теме, и по музыкально-стилистическому воплощению. Для этого произведения, посвященного Д. Шостаковичу, композитор выбрал стихи, говорящие о свободе творчества, о праве художника идти своим путем. Романс афористически краток, самое характерное в нем — это угловатая мелодика и несимметричный пятидольный ритм. И то и другое, видимо, является музыкальным отражением поэтического образа-метафоры — крутящегося ветра. Угловатость мелодии смягчается на словах:

Зачем арапа своего  
Младая любит Дездемона?

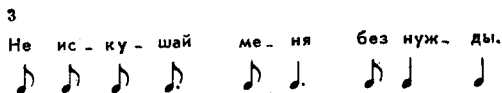
Все это лишь подготавливает главный смысловой и художественный акцент — уверенно и смело сказанную заключительную фразу:

Гордись! Таков и ты, поэт,  
И для тебя закона нет.

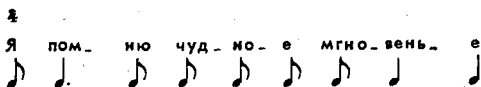
<sup>4</sup> Пять романсов на слова А. С. Пушкина (соч. 10): «Зачем крутится ветер в овраге», «Расставание», «Под небом голубым...», «Закливание», «Воспоминание».

Последующие четыре романса развивают тему воспоминания. Второй и третий романсы («Расставание» и «Под небом голубым») сдержанно элегичны. В них много общего по настроению, по композиционному решению, по манере декламации и, наконец, по типу фортепианной партии с оstinatными повторениями небольшого мотива, очень хорошо передающими неотвязность печальных дум. Оба романса могут служить примером музыкальной трактовки Шапориным русских классических поэтических размеров: четырех- и шестистопного ямба.

В этом отношении автор следует классической традиции русской вокальной музыки и в особенности Глинки, который не стремился к абсолютно точному совпадению музыкальных и поэтических ударений, а находил гибкие музыкально-ритмические формулы, отражающие наиболее типичные ритмические варианты русского ямба. Такими вариантами (для четырехстопного ямба) являются, как известно, варианты с пропуском ударения (так называемым ускорением) на первой или на третьей стопе или же на той и другой. Так, вариант с ускорением на первой стопе мы встречаем в начале романса Глинки «Разуверение»:



Вариант с ускорением на третьей стопе — в начале романса «Я помню чудное мгновенье»:



Эти формулы наиболее употребительны у Глинки и его современников. Они применяются даже тогда, когда в музыке используются иные варианты ямба, как бы обобщая музыкально наиболее характерную тенденцию русского стихосложения.

Экскурс в историю классического русского романса необходимо было сделать для того, чтобы конкретно показать связи романсов Шапорина с классической традицией.



В двух названных выше романсах Шапорина пушкинский ямб музыкально интонируется именно в глинканской манере. В первых же фразах романа «Расставание» мы находим обе приведенные выше формулы:

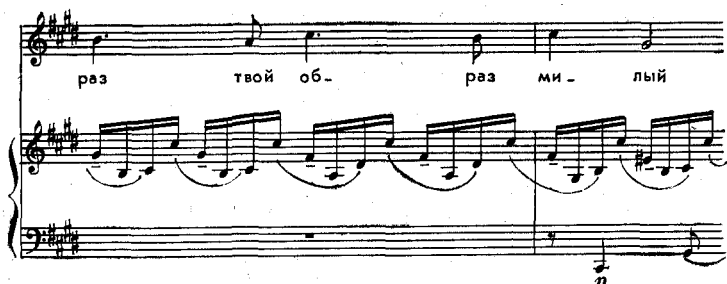


Романс «Под небом голубым» отмечен весьма чуткой трактовкой ямба (в данном случае смешанного: шести- и четырехстопного). Индивидуализированный, необщепринятый поэтический размер вызвал иной подход композитора: поэтический ритм находит уже не обобщенное, а очень конкретное и точное музыкальное выражение.

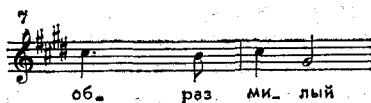
Таким образом, названные романы, наиболее близкие по общему характеру, по жанру, весьма индивидуальны в таких частностях, как музыкальная трактовка поэтического ритма. Но, конечно, своеобразие их облика создается не только этим.

В «Расставании» чрезвычайно выразительна партия фортепиано с ее равномерно падающими «капельками» tenuto, сразу придающими образность несложной фигурации. На этом фоне возникает сдержанно-грустная, «говорящая» мелодия вокальной партии:





Как уже говорилось, мелодика этого романса тесно связана с напевной декламационностью классических русских элегий, содержит в себе и весьма индивидуальные черты. Таковы, например, мелодические каденции: падение голоса на квинту или кварту на «женских» рифмах (со слабыми окончаниями). Для Шапорина такие мелодические каденции столь же характерны, как ход с терции лада на основной тон — для Грига. И что весьма важно — эти обороты связывают между собой рифмующиеся строки:



В средней части романса (*più animato*) вокальная и фортепианная партии становятся более одушевленными, взволнованными. На первый взгляд, здесь возникает противоречие между музыкой и словом, ведь стихи Пушкина говорят об угасшем чувстве:

Уже ты для страстного поэта  
Могильным сумраком одета,  
И для тебя твой друг угас.

Но по сути дела, музыка лишь раскрывает подтекст. Если бы совсем угасло чувство, не могло бы возникнуть и само это поэтическое прощание с возлюбленной. Горечью прощания, горечью сожаления о том, что «бегут, меняясь, наши лета», проникнут весь этот эпизод, как бы предвосхищающий кульминацию цикла — «Заклинание».

Партия фортепиано становится более насыщенной: именно в ней сосредоточивается мелодическое содержание средней части. Голос и фортепиано образуют своего рода гетерофонный дуэт, то разделяясь, то совпадая в тех или иных точках.

Очень выразительна реприза романса. Она начинается в фа миноре вместо до-диез минора, мелодия проходит в партии фортепиано, на которую накладываются декламационные фразы голоса. И это создает впечатление удаленности художественного образа, как бы его ретроспективности...

Драматургия следующего романса, «Под небом голубым», также основана на контрасте грустного прощания с памятью о былой любви и краткой, последней вспышке чувства. Но здесь контраст острее, потому что и сам лирический сюжет иной: речь идет о вечной разлуке, о смерти. Кульминация первой части приходится на слова: «Из равнодушных уст я слышал смерти весть...».

Именно эта мелодическая фраза проходит в партии фортепиано в средней части, очень драматичной и взволнованной.

Четвертый романс цикла, «Заклинание», сразу заинтересовал певцов и слушателей и до сих пор остается одним из популярнейших. Та же тема вечной разлуки, что и в романсе «Под небом голубым», трактована здесь по-иному и довольно неожиданно. Если предыдущие два романса привлекают глубиной чувства и сдержанностью его выражения, то в «Заклинании» чувство рвется наружу. Можно было бы, следуя примеру Римского-Корсакова, написать на эти стихи траурную элегию. Но Шапорин создал не элегию, а живой и пламенный призыв любви:



Это определило все средства выразительности и композицию сочинения. Если в предыдущих двух романсах мелодия очень точно передавала ритм стиха, его цезуры, то здесь каждая фраза произносится как бы на одном дыхании, без цезур, и только последние слова строфы декламационно подчеркнуты.

В сущности, это можно сказать и обо всем романсе: подобно тому как каждая строфа устремляется к призыву «Сюда, сюда!», все произведение направлено к кульминации завершающих фраз. Романс может служить примером предельной драматизации варьированно-строфической формы. И вторая и третья строфы воспринимаются не как повторение первой, а как новый этап развития. Вторая строфа начинается чуть медленнее, мелодия несколько утрачивает свою устремленность, в нее проникают речевые интонации. И потому разбег к кульминации строфы становится интенсивнее, а сама кульминация ярче (чему способствует и гармонизация ее). Третья же строфа, в которой вновь возвращается первоначальный характер движения и фактура изложения, как бы выполняет функцию репризы. Она значительно расширена в конце, что способствует особенно мощному и яркому звучанию кульминации.

Последний романс цикла — «Воспоминание» — своего рода эпилог. Тема воспоминаний в этих стихах Пушкина звучит по-иному, как суровая, беспощадная оценка прожитой жизни.

В цикле Шапорина этот эпизод наиболее интеллектуален, музыка передает не столько силу чувства, сколько силу мысли. Весьма выразительно фортепианное вступление. Сосредоточенный, суровый характер темы, изложенной полифонически (*quasi fugato*), низкий регистр, медленный темп — все это подготавливает слушателя к поэтической исповеди наедине с собой, «в часы томительного бденья».

Роль фортепианной партии здесь очень значительна. Она представляет собой как бы самостоятельную фортепианную пьесу с накладывающейся на нее речитативно-декламационной партией голоса. И в этом смысле романс близок рассмотренным выше тютчевским романсам в их первом варианте. Однако вокальная партия «Воспоминания» гораздо выразительнее и ярче в интонационном отношении, что позволяет композитору вполне естественно «подвести» ее к главной теме, по-

являющейся в репризе уже в вокально-инструментальном изложении.

Таким образом, в пушкинском цикле, по сравнению с тютчевским, появилось довольно много нового. Это сказалось не столько в лексике романсов, в отмеченных выше характерных приметах почерка композитора, сколько в определившейся здесь очень важной тенденции. Сущность этого нового можно определить как освобождение эмоциональности, еще несколько скованной в тютчевских романсах. Стремление к свободе выражения чувства определило новые стилистические черты и способствовало более полному раскрытию индивидуальности композитора. В блоковском цикле эти тенденции выражены еще ярче.

Циклы «Далекая юность» на слова А. Блока и «Элегии» на слова русских поэтов не только являются вершинами творчества Шапорина, но и относятся к сокровищнице русской вокальной лирики вообще. Романсы эти немыслимы вне связей со всей русской художественной культурой — и музыкальной, и поэтической.

Обращение к поэзии Блока имело для Шапорина особый смысл. Поэт был «властителем дум» поколения, к которому принадлежал композитор, с его творчеством связаны такие замечательные достижения, как симфония-кантата «На поле Куликовом». И надо сказать, что Шапорин в годы, когда создавал «На поле Куликовом» и цикл блоковских романсов, чутьем большого художника глубже понимал и вернее оценивал Блока, чем критическая и общественная мысль того времени, не разглядевшая в поэте-символисте крупного русского художника, наследника лучших традиций отечественной поэзии, художника с большим сердцем и чуткой совестью.

Музыка Шапорина удивительно точно передает особенности лирики Блока, которые связывают ее с Фетом и Тютчевым, и те, которые сближают с современностью: прежде всего обостренность восприятия действительности, причем не только явлений, лежащих на поверхности, но и процессов, протекающих скрыто, в глубине. Вот почему поэзия Блока оказалась стимулом для создания не только лирического цикла «Далекая юность», но и одного из самых граждански значительных произведений Шапорина — симфонии-кантаты «На поле Куликовом». Стихи Блока наряду со стихотворения-

ми советских поэтов вошли и в кантату, посвященную теме мира, — «Доколе коршуны кружить».

Конечно, в романсах, в силу специфики жанра, отражена прежде всего лирическая сторона творчества Блока. Но она передана очень полно и многогранно. Цикл Шапорина на слова Блока — это своего рода лирический дневник, доверительный разговор о страданиях и радостях человеческого сердца. В этом смысле он связан с традицией, идущей от шумановского цикла «Любовь поэта» — цикла, объединенного внутренним, психологическим сюжетом.

Первые четыре романса — «Я помню вечер», «Дым от костра», «Я тишиною очарован» и «Ветер принес издалека» — относятся к наиболее светлым страницам цикла, лишь слегка овеянным дымкой грусти. Образы этих романсов наиболее объективны, конкретны: мы находим среди них и музыкальные пейзажи (первый, третий и четвертый романсы), и музыкальную жанровую сценку (романс «Дым от костра» в ритме вальса). Ясно ощутимы связи с лирикой Рахманинова — вокальной и фортепианной: и не столько в стилистических приемах, как, например, в полимелодической фактуре партии фортепиано, напоминающей фактуру прелюдий Рахманинова<sup>5</sup>, сколько в образном строе, в ощущении весенней свежести и ясности. В этом смысле весьма многозначителен образ вешней грозы в романсе, открывающем цикл — символ бушевания юных страстей, освежающих и обновляющих душу.

С классической русской традицией связан и вальс «Дым от костра». В нем присутствует аромат цыганской лирики, воспринятой через призму ее отражений в русском искусстве. Может быть, через эпиграф, взятый Блоком к этому стихотворению из старинного романса:

Не уходи. Побудь со мною.  
Я так давно тебя люблю...

Может быть, через отголоски цыганского мелоса у Чайковского: с его «Песней цыганки» романс Шапорина роднят даже такие детали, как ладовый колорит — использование фригийского оборота. Однако романс Шапорина отнюдь не стилизация цыганской лирики, даже в том смысле, в каком этот термин можно отне-

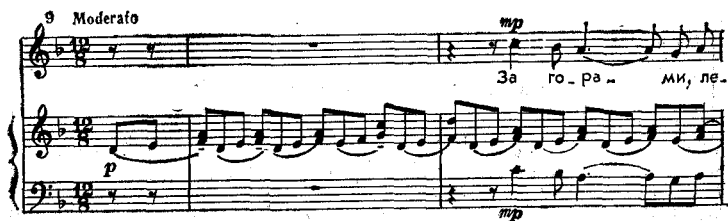
<sup>5</sup> Сравним, например, фортепианную партию романса «Я тишиною очарован» и Прелюдию Рахманинова ми-бемоль мажор.

сти к «Песне цыганки» Чайковского. Это вокальный вальс-поэма, широко и свободно развернутый, с контрастным сопоставлением эпизодов, то приближающихся к бытовому жанру, то удаляющихся от него. Связи с цыганским мелосом здесь даны лишь в легких штрихах, способствующих конкретизации образа.

Пятый и шестой романсы — «За горами, лесами» и «Медлительной чредой» — лирическая кульминация цикла. Оба романа посвящены воспоминаниям о прошлом, но одно и то же чувство находит в них совсем различное выражение. В романсе «За горами, лесами» оно взволнованно рвется наружу, в романсе «Медлительной чредой» — спрятано глубоко, но скупые, сдержанные фразы полны такого внутреннего напряжения, что романс этот не менее, чем предыдущий, воспринимается как лирическая вершина цикла.

Два названных романа объединяются и по своему кульминационному положению в общей композиции цикла, и по тому, что являют собой своеобразное контрастное единство. Они противоположны не только по характеру выражения эмоции, но и по типу мелодического мышления.

Впечатление особой эмоциональной яркости кульминации романа «За горами, лесами» создается еще и потому, что начинается романс сдержанно, даже затаянно. На фоне равномерного плетения мелодических голосов фортепианной партии голос певца негромко и неторопливо, как бы про себя роняет первые фразы. Формируясь из этих полуречитативных фраз, мелодия очень и очень постепенно приобретает широту и напевность. Тематически яркие звенья находятся не в начале мелодии, как это чаще всего бывает, а в продолжающих фразах:



- са - ми, за до - ро - га - ми

пыль - ны - ми, за хоя -

- ма - ми мо - гиль - ны - ми

под дру - ги - ми цве -





Такой тип мелодического развития характерен скорее для оперного монолога-ариозо. Чайковский применял его в самых интимно-лирических моментах — в письме Татьяны, в романсах — «беседах наедине с собой» (Б. Асафьев), как, например, «Нет, никогда не назову», «Я с нею никогда не говорил».

Обратим внимание в примере на нисходящее от терции лада звено мелодии, а также на восходящую квинтовую интонацию с последующим ходом вниз на секунду.

Эти интонации в дальнейшем как бы выносятся на гребень волны, приобретают значение тематического импульса. Так, квинтовая интонация в расширенном виде становится исходной интонацией эпизода *Molto cantabile*, а нисходящее движение от терции (теперь уж мажорной терции) лада продолжает развитие мелодии, все более крепнущей и расширяющейся, особенно в эпизоде *Cantabile con anima*:

10 *Cantabile con anima*

Как видно из данного примера, тематическая значительность, весомость партии голоса сразу же сказывается на ее соотношении с партией фортепиано. Если в начале романса голос как бы скромно вплетался в инструментальную ткань, то в кульминации фортепиано мощно и ярко подхватывает мелодию, усиливает ее. А в репризе восстанавливается их прежнее соотношение.

Мы подробно останавливаемся на этом романсе, потому что в нем нашли выражение два очень важных для Шапорина стилистических приема: постепенный рост напевной мелодии из полуречитативных фраз и функциональное переосмысливание ее звеньев, превращение продолжающего звена в начальное, в тематическое зерно. Этот последний прием особенно важно подчеркнуть, ибо он, с нашей точки зрения, связан с русской народной мелодической варианностью, которую мы встречаем и в русской вокальной лирике, и особенно часто у Рахманинова.

В романсе «Медлительной чредой» тип мелодического развития иной: главное дается в начале, в фортепианном вступлении. Тематическое зерно — ход на октаву вверх с последующим плавным нисхождением — связано с начальной фразой романса, с интонацией протяжно, распевно произнесенных слов: «Медлительной чредой...».

Но музыкальная интонация является обобщением речевой и не теряет выразительности и без слов, появляясь в партии фортепиано.

Романс «Медлительной чредой» — пример тонкого вслушивания композитора в музыку стиха. Уже в самой композиции этого стихотворения Блока есть музыкальные черты: цезуры первой строфы весьма напоминают структуру дробления в третьей четверти построения:

Медлительной чредой нисходит день осенний,  
Медлительно кружится желтый лист,  
И день прозрачно свеж, // и воздух дивно чист —  
Душа не избежит невидимого тленья.

Вторая строфа ритмически подвижнее, беспокойнее; пользуясь музыкальной терминологией, здесь можно говорить о структуре последовательного дробления на более мелкие построения с суммированием в последнем, афористическом стихе:

Так каждый день // стареется она  
И каждый год, // как желтый лист кружится,  
Все кажется, // и помнится, // и мнится.  
Что осень прошлых лет была не так грустна.

В музыке тонко и удивительно естественно отражены все особенности поэтической композиции: контраст между первой уравновешенной и второй беспокойной строфой, нарастание внутреннего напряжения к последнему, итоговому стиху, цезуры и даже такие детали, как анафорическое<sup>6</sup> начало первого и второго стиха («медлительной чредой...» «медлительно крутится») или синтаксическое подобие некоторых полустихий:

И день прозрачно свеж,  
И воздух дивно чист

или:

Так каждый день...  
И каждый год...

Все это тонко и удивительно естественно отражено в музыке.

Седьмой романс, «Твой южный голос томен», начинается собой третий раздел цикла, в котором новые очарования и соблазны сплетаются с воспоминаниями об утраченной любви. Как и «Дым от костра», этот романс написан в ритме вальса, но тон его совсем иной и не похож на задумчивый и интимный первый вальс<sup>7</sup>. Капризный ритм, хрупкая и звонкая фортепианная фактура — все это создает причудливый, странный образ, как и в самих стихах Блока:

...весенний сон,  
Сквозящий пылью снеговую.

Музыка Шапорина не только великолепно передает нервную трепетность поэтических образов Блока, но и острее выявляет внутреннее смятение чувств, которым дышит это стихотворение. Композитор резко, внезапно обрывает легкое движение вальса на словах, произносимых драматическим речитативом:

— День улетевший, день прекрасный,  
Убитый ночью снеговой...

<sup>6</sup> Анафора — сходство начала отдельных строф или стихов поэтического произведения.

<sup>7</sup> Контрастность этих двух вокальных вальсов еще сильнее ощущается благодаря интонационным связям. Интонационное зерно мелодии в обоих романсах — это ход V—III—II—I ступени, в первом случае — в миноре, во втором — в мажоре.

Так драматизируется традиционный для русской вокальной лирики жанр вальса, и при этом исходя в большей мере из подтекста, чем из текста стихотворения.

Два следующих романса — «Когда-то долгие печали» и «Я вижу блеск, забытый мной» — также посвящены теме воспоминания, звучащей, однако, уже не так ярко, как в средней кульминационной части цикла. И этот спад эмоционального напряжения закономерно приводит к эпилогу цикла.

Десятый романс — «Та жизнь прошла», завершающий цикл, относится к лучшим его страницам. Здесь, как и в романсе «Я тишиною очарован», на первый план выходит партия фортепиано, где развивается очень выразительный мелодический образ, вызывающий ассоциации со старинными русскими культовыми напевами:

11 Andantino poco sostenuto  
*ben cantare la melodia*

*p*  
*sempre legato*

Это сказывается и в строгой диатонике, в преобладании поступенного движения. На этом выразительном фоне голос задумчиво роняет короткие, скорбные фразы. Так рождается образ отпевания далекой юности. Но средняя часть романса дышит иной, живой скорбью, она взволнованна, даже патетична, но в то же время

сохраняет интонационную и фактурную связь с первой и противопоставлена ей не как новый образ, а как новый этап развития уже знакомого. Все вместе правдиво передает оттенки постепенно разгорающегося, а затем гаснущего чувства.

Прослеживая линию драматургического развития цикла «Далекая юность», нельзя не упомянуть о скрепляющих его тональных и интонационных связях. Принятое выше деление цикла на этапы: первый — четвертый романсы, затем пятый и шестой, седьмой — девятый и, наконец, эпилог — десятый романс — подтверждается и тональным планом.

Из приводимой ниже схемы видно, что каждое из звеньев цикла внутренне спаяно тональной близостью обрамляющих частей, а весь цикл прочно охватывается аркой одноименных тональностей си мажор — си минор. Отметим при этом, что эта арка состоит из двух весьма контрастных частей: самого светлого романса с его образом внешней грозы и самого скорбного — отпевания.

Применение одноименных тональностей для связи и в то же время для противопоставления контрастных образов восходит к шубертовской традиции — напомним песни «Милый цвет» и «Злой цвет» в цикле «Прекрасная мельничиха», где также использован контраст си мажора и си минора.

Схема тональных связей в цикле «Далекая юность»:

1. Я помню вечер	си мажор	]
2. Дым костра	соль минор	
3. Я тишиною очарован	си-бемоль мажор	
4. Ветер принес издалёка	фа-диез минор	
5. За горами, лесами	ре минор	]
6. Медлительной чредой	ля минор	
7. Твой южный голос томен	ля-бемоль мажор	]
8. Когда-то долгие печали	фа-диез минор	
9. Я вижу блеск, забытый мной	ми-бемоль мажор	
10. Та жизнь прошла	си минор	

В цикле присутствуют и интонационные связи. Значение их не следует преувеличивать, так как многое объясняется характерностью тех или иных интонаций для творчества Шапорина вообще. Но некоторые связи несомненны, например отмеченное выше интонационное

родство двух вальсов или начальных фраз двух романсов, завершающих цикл:



В последнем случае интонационная близость опять-таки подчеркивает контраст: живой, активно пульсирующий ритм как бы слабеет и остывает.

Таким образом, в цикле «Далекая юность» черты, отмечавшиеся нами в пушкинском цикле, нашли еще более яркое выражение. Выразительная, благородная манера произнесения стихов, слияние музыкального и поэтического образа в целом и в частностях, отточенность фортепианной фактуры — все это проявилось в блоковском цикле в весьма совершенной форме.

В этом цикле композитор использует уже знакомый художественный прием — репризу-воспоминание, отмеченную нами в эпилоге пушкинского цикла. Но в блоковском цикле (в романсе «За горами, лесами») впечатление удаленности образа при его вторичном появлении звучит еще рельефнее.

При всем этом важно подчеркнуть, что в конкретизации художественного образа композитор пошел значительно дальше. Это сказалось и во введении элементов бытового жанра (вальсы), в изобразительных моментах (гроза в романсе «Я помню вечер», весенний шелест в романсе «Я тишиною очарован»).

Яснее ощущаются в этом цикле и русские национальные черты, проявляющиеся не только в великолепном интонировании поэтической речи или в связях с классическим романсом, но и в претворении особенностей народной мелодии. Характернейшие зачины русской народной песни — нисходящее движение от квинтового звука к тонике, иногда предваряемое «заносом» голоса снизу вверх, — отражены в мелодической линии романсов «Я помню вечер», «Медлительной чредой» и в ладо-

во переосмысленном значении — в романсе «За горами, лесами».

Мы отмечали также и принцип вариантного развития мелодии. Все эти связи с многообразной звуковой действительностью и делают лирику блоковского цикла такой живой и общительной.

Цикл «Элегии» (соч. 18)<sup>8</sup> стилистически весьма близок «Далекой юности». Не рассматривая его подробно, остановимся лишь на некоторых отличительных чертах. На первый взгляд, он гораздо сложнее по средствам выразительности, чем блоковский и особенно пушкинский циклы. Здесь применены более развернутые и композиционно сложные формы, богаче фактура, изощреннее гармонический язык. Вместе с тем здесь еще яснее ощущим процесс освобождения мелодии, несущей в себе основное образное содержание и определяющей характер всего произведения. Это связано и с гораздо большей интонационно-тематической определенностью мелодии, с концентрацией тематизма.

На примере нескольких романсов из цикла «Элегия» мы постараемся показать, что в нем как бы синтезированы характерные черты предшествующих циклов: инструментальность тютчевского, напевная декламационность пушкинского, жанрово-характерные и изобразительные тенденции блоковского. Здесь есть романсы, содержащие прямые аналогии рассмотренным выше циклам. Однако наибольший интерес представляют произведения, не имеющие таких аналогий.

Едва ли можно найти более удачный пример определяющего значения вокальной партии, чем в элегии на слова Тютчева «Еще томлюсь тоской желаний», где достигнута удивительная выразительность, образность вокальной интонации. Так, вся первая часть романса с ее тональной неустойчивостью, неопределенностью, по существу, рождается из начальной интонации томления.

Начало романса звучит в фа миноре, а затем через энгармонизм звука *ля-бемоль* — *соль-диез* мелодия модулирует в ля минор путем «перекрашивания» очень близких оборотов (см. 5 и 6 такты):

<sup>8</sup> «Дробись, дробись, волна ночная», «Не улетай, не улетай», «Еще томлюсь тоской желаний», «В моей глуши однообразной», «В тиши и мраке таинственной ночи», «В мае», «Среди миров, в мерцании светил», «Приближается звук».

13 *Larghetto* *mp espressivo*

Еще томлюсь тоской же-

-ла- ний, е-ще стремлюсь к тебе ду-шой

Но тоника основной тональности здесь лишь затро-  
нута, и вся первая часть остается тонально неопределен-  
ной и зыбкой.

Во второй части мелодия наполняется живым, вос-  
торженным чувством, постепенно растет и выпрямляет-  
ся, и это, в свою очередь, проясняет ладово-гармоничес-  
кую сторону, определяя движение к заключительной то-  
нике одноименного мажора.

Последняя фраза — это как бы музыкальная реали-  
зация поэтической метафоры образов ночи и звезды в  
сопоставлении сумрачной гармонии доминанты с пони-  
женной квинтой и тоники ля мажора. А в постлюдии  
как бы синтезируется путь от фа минора к ля минору  
и раскрывается значение «загадочного» ля-бемоля:

14



Таким образом, весь облик этого столь индивидуального романа определяется, в сущности, его интонационной характерностью. Манера музыкально-поэтической речи с ее импровизационностью, отсутствием всякой заданной логики и в то же время очень естественная и убеждающая определила собой и тональный план, и гармонический язык романа. Намеренно или нет, но Шапорин отдал здесь дань интонационно-речевым исканиям, вообще характерным для музыки XX века, и в частности для советской музыки. Но он сделал это по-своему, не так, как делали Прокофьев, Шостакович или Свиридов. Шапорин создал свой тонкий и изысканный стиль, не выходя за грани жанра камерной лирики, жанра элегии в классическом ее понимании.

Интонационной характерностью отмечен и великолепный романс «Приближается звук» (слова А. Блока). В основе романа лежит лейтинтонация с уменьшенной квартой, много раз повторяющаяся и варьирующаяся. Уже в первой фразе голоса она появляется дважды: сначала как бы мимоходом, а затем, в каденционном мелодическом обороте уже заметнее:

15 [Con moto e passione]

*p espressivo*

При - бли - жа - ет - ся звук, и, по -

- кор - на ще - мя - ще - му зву - ку

Во второй строфе она звучит как кульминационная (на словах «глянет небо опять») и каденционная (на словах «и окошко твое»).

Отмеченная нами характерная интонация безусловно рождается из речевой, а далее она распевается, растет и разворачивается. Таким разворачиванием, например, является уже вторая фраза (см. приведенный выше пример), в которой характерный интервал расширен, раздвинут: уменьшенная кварта стала чистой. В сочетании с повышением тесситуры это и производит впечатление роста. А если мы проследим временные соотношения начальной фразы и последующих, то увидим, что рост происходит и во времени, в протяженности если не каждой новой, то каждой наиболее значительной фразы. Мелодия этого романса — очень широкая, полнозвучная — удивительный пример русской распевности. При отсутствии каких-либо прямых интонационных связей с народной песней метод развития здесь безусловно связан с ней.

Все остальное лишь сопутствует мелодии — и законченность формы, и отточенность фортепианной партии, которая мелодизирована, как это почти всегда бывает у Шапорина, а кроме того, и не лишена конкретной образности: трепетно повторяющийся *ре-диез* — не тот ли это приближающийся «щемящий звук», о котором говорят стихи Блока?

И еще один романс из этого цикла следует рассмотреть отдельно — траурную элегию «В тиши и мраке таинственной ночи» на слова Фета. Романс необычен своим музыкально-жанровым решением. Первая часть его представляет собой пассакалью — вариации на оstinatный бас, форму, несущую в себе ряд устойчивых ассоциативных связей<sup>9</sup>.

Басовая тема — с ее мерной, тяжелой, траурной поступью — сама по себе очень выразительна, при этом басовой в собственном смысле слова она становится не сразу. В фортепианном вступлении тема звучит в довольно высоком регистре, без гармонизации, лишь с выдержанными кое-где педалями (иногда довольно остро сталкивающимися с основной мелодией). Постепенно тема спускается и занимает положение басового голоса:

<sup>9</sup> В старинной музыке форма пассакальи часто применялась в скорбных ариях или хорах. Напомним два известнейших примера: «Lamento» Дидоны из оперы «Дидона и Эней» Перселла и «Cucifixus» Баха из си-минорной Мессы.



Варьирование не меняет сущности образа, тема остается все той же, суровой, мерной, тяжелой. Это как бы образ неотвратимой смерти.

Вокальная партия, тоже скорбная и траурная, все же противостоит фортепианной<sup>10</sup>, как противостоит скорбь живых бесстрастию и неподвижности смерти. Это подчеркивается метроритмической независимостью партии голоса от мерного ритма пассакальи. Партия фортепиано написана в размере  $\frac{3}{4}$ , а вокальная —  $\frac{9}{8}$ , что дает возможность более свободного развития мелодии.

В вокальной партии мы слышим, в сущности, ту же вариантность развития мелодии из очень лаконичных концентрированных интонаций, что и в романсе «Приближается звук».

Во втором разделе романса вокальная партия как бы подчиняет себе фортепианную. Устанавливается размер  $\frac{9}{8}$ , исчезает басовая тема, в гармонию проникают мажорные созвучия, а в фактуру — излюбленная Шапориным гетерофония. Образ смерти, побежденный светлым воспоминанием о юном счастье, исчезает:

И снится мне, что мы молоды оба,  
И ты взглянула, как прежде глядела.

Уже на примере трех рассмотренных романсов из соч. 18 можно видеть, как широко и свободно трактует композитор музыкально-поэтический жанр элегии. Если упомянуть при этом, что цикл включает жанровые эпи-

<sup>10</sup> Здесь можно говорить о применении принципа «единовременного контраста» (термин Т. Н. Ливановой).

зоды, как, например, вальс на слова Н. Огарева «В моей глуши однообразной», а самое главное, что здесь очень широк круг эмоций: от сдержанной скорби элегии «В тиши и мраке таинственной ночи» на слова А. Фета до «половодья чувств» в блоковской элегии «Приближается звук», — то становится ясным, что отмечаемая всеми исследователями (и справедливо!) склонность композитора к элегической лирике отнюдь не обозначает однообразия.

Своим творчеством композитор как бы полемизирует с каноническим пониманием жанра элегии, какое было высказано, например, в свое время В. Кюхельбекером: «В элегии новейшей и древней Стихотворец говорит о самом себе, об своих скорбях и наслаждениях. Элегия почти никогда не окрыляется, не ликует: она должна быть тиха, плавна, обдумана»<sup>11</sup>.

В противоположность этому об элегиях Шапорина можно сказать, что они и окрыляются, и ликуют.

При значительной широте и многогранности круга образов каждый из рассмотренных выше циклов Шапорина представляет собой крепко спаянное единство. И в этом смысле последующие вокальные сочинения уступают названным, романсы из соч. 21 и «Из лирической тетради» (соч. 18а) не представляют собой такого единства, а очень цельный в композиционном отношении цикл «Память сердца» (соч. 26) все же не столь многогранен, как пушкинский и особенно блоковский.

Дальнейший путь Шапорина в области романса отмечен творческой пытливостью и стремлением расширить круг образов и выразительных средств вокальной лирики.

Остановимся на двух наиболее важных моментах: на проникновении песенного начала в камерный жанр и на отношении композитора к советской поэзии.

В этом плане особенно интересны романсы из соч. 21, неровного и, пожалуй, даже пестрого стилистически<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Кюхельбекер В. О направлении нашей поэзии. — «Мнемотина», ч. 2, 1824, с. 31—33.

<sup>12</sup> Романсы на стихи советских поэтов (соч. 21): «Осень зажгла над равниной», «Под вечер примолкла война», «Песнь цыганки», «Весеннею дымкой покрылись поля», «Ой, туманы мои, растуманы», «Пастушок», «Прохладой ночь дохнула». По указанию автора, ранее включенный в этот опус «Вокализ» печатается теперь вне его, а песня «Не одна во поле дороженька» перенесена в соч. 16 («Три русские народные песни»).

Песенное начало представлено здесь многообразно: в обработках подлинных народных мелодий («Не одна во поле дороженька» и «Вокализ»), в песне-стилизации («Песня цыганки»), в лирической песне-вальсе — уже не в классическом, а в современном понимании этого жанрового определения.

Обращение Шапорина к народным мелодиям вполне закономерно, многие его романсы показывают, как близки композитору принципы русской песенности. И именно потому, что эти принципы уже стали его собственными, композитор позволяет себе весьма свободно обрабатывать народное произведение.

По отношению к песне «Не одна во поле дороженька» это проявляется прежде всего в том, что песня решительно «переводится» в камерный план и сопровождается вполне романсовой фортепианной партией. В данном случае это не противоречит характеру народного первоисточника, так как песня относится к жанру протяжных лирических, а следовательно, допускает и сольное исполнение.

По сути дела, мы здесь находим не столько обработку народной мелодии, сколько лирический романс на народную тему. Такая трактовка имеет право на существование, и это доказано тем, что «Дороженька», как и другая русская песня, обработанная в том же духе («Ничто в полюшке не колышется»), привлекла внимание и заслужила симпатии певцов.

В тот же опус включен «Вокализ», основанный на мелодии еврейской народной песни, сообщенной композитору С. Михоэлсом. Обработка Шапорина выявляет и подчеркивает трагическое начало первоисточника.

В то же время здесь явно слышится русский акцент. Не зная подлинника, трудно судить, какие именно изменения внес композитор в эту мелодию, но, думается, суть дела здесь в том, что его слух воспринял в ней прежде всего не восточную экзотику, не только то, что отличает еврейскую мелодию от русских, но и то, что их роднит. Некоторые обороты мелодии «Вокализа», особенно в начале ее, прямо напоминают интонации русского духовного стиха «О расставании души с телом»:





Это сходство позволило Шапорину применить здесь те же приемы, что и в обработке русских песен: вариантный принцип развития мелодии, характерные каденции с завершающим октавным ходом, подголоски в инструментальной партии.

Но в дальнейшем развитии мелодии «Вокализа» выявляются национальные черты, присущие народному первоисточнику, сгущается экспрессивность мелодии, акцентируются черты трагического плача, подчеркнутые намеренно жесткими, разкими гармониями, обостряется ритмика:

18

[Andante sostenuto].



Без слов, ограничившись только музыкальными средствами, композитор создал великолепное произведение, обобщенный образ отчаяния и горя. И думается, что мы вправе сопоставить это сочинение, написанное вскоре после войны, с финалом фортепианного Трио Д. Шостаковича — трагической памятью о жертвах Майданека и Освенцима...

«Песня цыганки» на слова А. Толстого внешне имеет черты общности с «Вокализом»: вариантность и ориентализмы в мелодии, характерные ладовые особенности, например фригийские обороты, чередование шестой натуральной и альтерированной ступени.

Первоначально «Песня цыганки» была написана для оперы «Декабристы», и именно как фрагмент из оперы она исполнялась в концертах. Но затем, видимо, потому, что для оперы она показалась слишком камерной и интимной, композитор заменил ее другой песней, более броско и прямолинейно рисующей образ цыганки. Черты театральности все же есть и в первом варианте. Так, например, последние слова, повторяемые тихо, как будто сквозь дрему, создают зримую картину ночного спящего табора, гаснущего костра, одинокой цыганки.

В том же соч. 21 мы находим современную песню-вальс «Под вечер примолкла война» на слова А. Суркова. Здесь композитор обратился к очень популярному в годы войны жанру песни-вальса<sup>13</sup>.

На общем фоне песен того времени песня-вальс Шапорина выделяется сочетанием доступности с никогда не изменяющим композитору благородством.

Современная интонация, очень простое, как переборы гитары, сопровождение, куплетная форма — все это приближает песню Шапорина к типовым формам лирической песни-вальса. Индивидуализируют эту песню детали, казалось бы, не очень существенные в отдельности, а в целом — создающие особый, непохожий на другие песни облик.

В соч. 21 есть и другая песня о войне — «Ой, туманы мои, растуманы» на слова М. Исаковского. Эта песня менее удачная, ибо стремление создать величавый, эпический образ привело к утрате современной интонации, столь удачно найденной в песне «Под вечер примолкла война». Нельзя не согласиться с мнением Н. Запорожец, писавшей, что здесь «Ю. Шапорин создает былинный образ, относящийся, однако, к нашим дням. В данном

<sup>13</sup> В этом жанре был создан ряд произведений, получивших заслуженную популярность, как, например, «Играй, мой баян» и «О чем ты тоскуешь, товарищ моряк» В. Соловьева-Седого, «Моя любимая» М. Блантера и другие. Но популярность этой незатейливой, задушевной лирики вызвала к жизни целый поток банальных гитарно-гармошечных «фронтowych», «офицерских» и им подобных вальсов.

случае органические связи композитора с русской классикой (Бородиным, Римским-Корсаковым, Лядовым) совершенно очевидны. Но, пожалуй, именно в этом романсе хотелось бы услышать больше нового. Ведь речь идет не о древнерусском Баяне, а о колхозниках-партизанах Смоленщины, участниках отгремевшей войны»<sup>14</sup>.

Видимо, здесь сказались те же трудности, что и в работе композитора над «Сказанием о битве за Русскую землю». Желание дать обобщенный образ, следуя русской эпической традиции, в некоторых эпизодах пришлось в противоречие с конкретным, современным содержанием. По сути дела, и в некоторых моментах оратории, и в песне «Ой, туманы мои» создалось противоречие между темой и жанром. В песне же «Под вечер примолкла война» такого противоречия не возникло, форма песни-вальса оказалась более послушной и гибкой, чем форма эпического повествования.

К числу популярных относятся два испанских романса Шапорина на слова С. Щипачева, эффектные, не лишенные некоторой театральности произведения, и лирические романсы на слова Вс. Рождественского «Осень зажгла над равниной» и «Весеннею дымкой покрылись поля». История создания последнего романса сближает его с циклом «Память сердца» на слова Ф. Тютчева.

Достигнув вершины мастерства, композитор в последние годы жизни обратился к некоторым своим ранним произведениям, талантливым и ярким, по каким-либо причинам оставшимся в тени. Так, романс «Весеннею дымкой покрылись поля» был первоначально написан на стихотворение Вяч. Иванова «Пан и Психея», привлекавшее композитора, видимо, своим необычным ритмом:

Я видел — лилею  
в ночных лесах  
Взлелеял Пан.  
Я слышал Психею  
в лесных голосах,  
Ей вторил Пан.  
Я ухом приник:  
она брала  
Его свирель,  
Дышала в тростник  
и новой цвела  
Тоской свирель.

<sup>14</sup> Запорожец Н. Романсы Ю. Шапорина. — Советская музыка, 1956, № 6, с. 28.



И Пан сводил  
на дивный лад  
Былой напев,  
И звонкой будил  
песнью дриад,  
Дремотных дев.

Обращение Шапорина к этим стихам, щедро снабженным псевдоклассическим реквизитом, модным в начале XX века (Пан, Психея, дриады), было данью его молодым увлечениям. Но композитор прочитал эти стихи по-своему. Он услышал в них голос весны, пробуждающейся земли — вот откуда возникли весенние шесты и звоны в фортепианной партии. И вполне закономерны были поиски поэта, который создал бы новые слова, звучащие в одном ключе с музыкой. Таким поэтом оказался Вс. Рождественский, удачно разрешивший трудную задачу создания стихов на готовую музыку и к тому же в очень прихотливом, необычном поэтическом размере.

Стремление пересмотреть ранние произведения и оживить лучшие из них привело к созданию цикла «Память сердца», куда вошли наряду с новыми также и романсы из соч. 6. Они были заново отредактированы; это коснулось, главным образом, фортепианной партии, ставшей более прозрачной и удобной для исполнения.

Но главное заключается, на наш взгляд, в самом факте включения ранних романсов в иной, более широкий контекст.

Цикл «Память сердца» подробно разбирается в статье В. Протопопова, уже цитированной выше. Автор отмечает его внутреннюю спаянность (помимо других средств, здесь очень важен прием тематического обрамления) и усматривает в нем некую сюжетную линию, условно характеризуемую как «течение человеческого бытия: утро—полдень—вечер»<sup>15</sup>. С этим как и со многими более частными наблюдениями, нельзя не согласиться.

В отличие от раннего тютчевского цикла, каждый романс которого был лишь особым оттенком общего эгического настроения, в новом тютчевском цикле круг образов широк и многогранен. Отдельные звенья цикла

<sup>15</sup> Протопопов В. О романсах Шапорина. — Советская музыка, 1961, № 3, с. 46.

сопоставлены контрастно: за безмятежным воспоминанием о счастливых днях («Я помню время золотое») следует грустная песня о разлуке («На возвратном пути»), за великолепной звуковой картиной радостного пробуждения весны («Весенняя буря») — трагическая песня о «древнем хаосе» («О чем ты воешь, ветер ночной?»). Музыкальная драматургия пятого романа — «Сентябрь холодный бушевал» также построена на контрасте: картина осенней бури завершается просветленным, умиротворенным заключением:

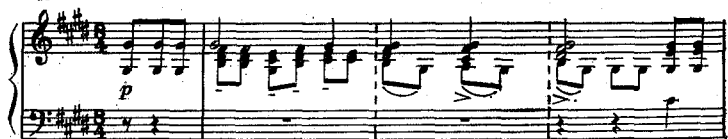
И все опять зазеленело,  
Все обратилось к весне...

Элегический романс «Последняя любовь» сопоставлен с тончайшим вокальным ноктюрном-романсом «День вечереет, ночь близка». И наконец, последний романс, как и пятый, состоит из двух частей, и вторая его часть — это новое проведение (достаточно развернутое) музыки первой песни.

Кроме контраста рядом стоящих эпизодов в цикле есть еще контрасты на расстоянии: трудно представить себе большую противоположность, чем в звуковых образах двух бурь — весенней и осенней. Музыка «Весенней бури» полна радостного шума и звона, полна той «гармонии в стихийных спорах», о которой говорил Тютчев в другом своем стихотворении. Музыка романса «Сентябрь холодный бушевал» более порывиста, в ней есть внутренняя напряженность, разрешающаяся только во второй части.

Контраст на расстоянии составляют и два лирико-философских романса, с нашей точки зрения, лучшие романсы цикла — «О чем ты воешь, ветер ночной» и «День вечереет». Оба стихотворения воплощают близкие сердцу поэта образы, в первом случае — беспокойная ночь, отравленная тяжкими думами, во втором — сумерки, озаренные тихим светом гаснущего дня.

В романсе «О чем ты воешь, ветер ночной», идущем в медленном темпе, композитор при помощи сложного метроритма передает скрытое, внутреннее волнение. Размер  $\frac{8}{4}$  трактован как сложный:  $\frac{3}{4} + \frac{2}{4} + \frac{3}{4}$ . Вот почему при равномерном тяжелом движении восьмыми все же ощущаются ритмические перебои, сдвиги сильных долей, как бы стремление разорвать монотонную равномерность:



Но лишь в средней части движение становится свободным.

Выразительность этого романса в значительной мере создается фортепианной партией, вызывающей ассоциации страурным маршем. Уже во вступлении возникает очень выпуклый, вполне самостоятельный образ, не ограниченный только функцией предисловия. Он развивается и в первой части романса, свободно контрапунктируя с вокальной партией и постепенно перенимая ее тематизм.

Почти так же обстоит дело и в романсе «День вечерет». Вступление здесь — это небольшая фортепианная пьеса в характере ноктюрна, в которой развивается (даже с большей завершенностью) та же мелодия, которая зазвучит затем в партии голоса.

Таким образом, в цикле «Память сердца» снова преобладает инструментальное начало, характерное для раннего периода творчества Шапорина. Однако теперь фортепианная партия, как бы она ни была насыщена в тематическом и фактурном отношении, нигде не заслоняет вокальную, функции их строго определены и сбалансированы. Композитор распоряжается всеми ресурсами камерной вокальной музыки свободно, во всеоружии мастерства, создавая в своем цикле сложное, многоплановое единство. Этим достигнуто и более глубокое проникновение в сущность поэзии Тютчева (именно поэзии, а не отдельных стихотворений), представленной в раннем творчестве Шапорина лишь одной своей стороной, а в цикле «Память сердца» — во всей многогран-

ности, в совокупности философских раздумий, задушевной лирики, глубокого чувства природы.

В начале данного очерка и по ходу изложения отмечались черты, которые представляются нам наиболее значительными в вокальном творчестве Шапорина. Мы коснулись далеко не всех значительных произведений. Но и рассмотренные нами романсы дают представление о масштабах камерного вокального творчества художника, о широте круга образов и жанров романса. Трудно назвать композитора, который смог бы быть равно убедительным и в философской элегии, и в обработке народной песни, в задушевном вальсе и в траурной пасакалье.

У Шапорина нет или почти нет прямых последователей в жанре романса. И тем не менее значение его лирики в советской музыке очень велико. Помимо всех качеств, о которых уже много говорилось, она на долгие годы останется для композитора, исполнителей и слушателей эталоном, мерилom прекрасного, благородного художественного вкуса.

## Ю. КОЧУРОВ

\* \* \*

Асафьев в 1942 году писал о Кочурове: «Кочуров — большой несомненный талант, одновременно и самоуглубленный, и страстно, „по-ораторски“ пафосный. Трудно сказать, нашел ли он или найдет ли для себя наиболее выразительный жанр, в котором с максимальной силой проявились бы его темперамент и энергия. Но едва ли не во всем, что он делает и что ему удастся провести в жизнь, слышится пламенный яркий художник, внутренне сосредоточенный и с глубоко эстетическим постижением искусства»<sup>1</sup>. Тогда он располагал еще сравнительно немногими произведениями композитора, талант которого раскрылся наиболее полно в сочинениях послевоенного периода. Но в этих словах, как и во многих других высказываниях тонкого и наблюдательного ученого, подмечено самое основное в творчестве композитора: сочетание яркого темперамента и даже пафоса с большой сдержанностью и строгостью, с отрицанием каких бы то ни было преувеличений.

Ю. Кочуров прожил недолго — всего сорок четыре года, из которых последние были омрачены тяжелой болезнью и потерей зрения. Немного и сочинений оставил он, и все же вклад его в советскую музыку, а особенно в жанр романса, значителен. Романс для Кочурова был основной областью творчества, в ней он высказал себя наиболее полно, отразив общие процессы развития жанра в индивидуальном преломлении.

Вокальное творчество композитора очень полно и углубленно исследовано Е. Ручьевской, автором книги о

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Ленинградские лирики (групповой портрет). Из цикла «Портреты советских композиторов». — ЦГАЛИ, ф. № 2658, оп. 1, № 367.

Кочурове<sup>2</sup>. К ее наблюдениям и выводам можно прибавить лишь очень немного. Однако рассмотрение вокального творчества композитора в общем контексте развития советской вокальной лирики даст возможность внести некоторые новые штрихи в детально выписанный портрет Кочурова-лирика.

Вокальное творчество ряда ленинградских композиторов, вышедших на самостоятельную дорогу в середине 30-х годов (Ю. Кочуров, В. Волошинов, А. Животов, Б. Арапов и др.), сформировалось под заметным воздействием композитора более старшего поколения — В. Щербачева, возглавлявшего в 20-х годах работу кафедры композиции Ленинградской консерватории. Влияние учителя сказывалось не столько в формировании тех или иных стилистических черт творчества музыкантов разной индивидуальности, сколько в создании общей творческой атмосферы, способствовавшей развитию художественного и общекультурного кругозора. «В его (Щербачева. — В. В.-Г.) классе царил дух увлекательных бесед и споров о музыке, литературе, театре», — отмечают авторы коллективного очерка истории Ленинградской консерватории<sup>3</sup>.

Воздействие учителя на творчество молодого Кочурова осуществлялось главным образом именно через атмосферу широких художественных интересов, в которой воспитывались ученики Щербачева.

Уже в первых творческих опытах Кочурова мы ощущаем и тяготение к большим творческим проблемам (прежде всего — к проблеме связи слова и музыки), и незаурядную музыкальную и общехудожественную эрудицию. Период ученичества был пройден композитором очень быстро, и первые опубликованные сочинения могут оцениваться без всяких скидок.

Влияние творчества Щербачева сказалось, видимо, и в том интересе к жанру романса, который проявлял Кочуров на всем протяжении творческого пути. Напомним, что и для его учителя романс стоял в одном ряду с симфонией и что Вторая, блоковская его симфония, по замыслу должна была исполняться вслед за циклом

<sup>2</sup> Ручьевская Е. Юрий Владимирович Кочуров. Л. — М., 1958.

<sup>3</sup> 100 лет Ленинградской консерватории. Исторический очерк. Л., 1962, с. 123.

блоковских романсов, образуя большой вокально-симфонический цикл, рассчитанный на два вечера<sup>4</sup>.

Что же касается часто отмечаемого влияния творчества Щербачева на самый стиль ранних романсов Кочурова, то думается, что исследователи склонны его несколько преувеличивать. Романсы Кочурова очень отличаются и по замыслу, и по манере изложения от экспрессионистски-нервных романсов Щербачева на слова Блока. Они проще, яснее, связаны с традицией романтической Lied, и, пожалуй, только «Последняя песня» несколько приближается стилистически к романсам Щербачева.

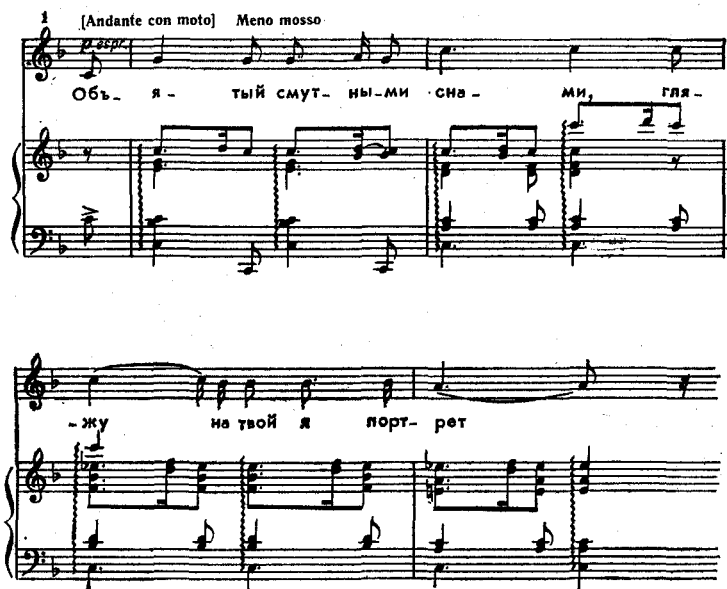
Первыми опубликованными романсами Кочурова были его «Песни на стихи Г. Гейне», написанные в 1934 году, изданные в 1937 году<sup>5</sup>.

Композитор, выбравший для музыкальной интерпретации стихи Гейне, не мог пройти мимо наиболее совершенных музыкальных воплощений стихов великого немецкого поэта: шумановского цикла «Любовь поэта», песен из шубертовской «Лебединой песни», как не прошли мимо них в свое время Чайковский и Бородин, Григ и Лист. Для молодого советского композитора эти произведения, в особенности цикл Шумана, тоже послужили неким канонem при решении собственной творческой задачи. Это ощущается прежде всего в эмоциональной линии развития цикла: от светлых лирических образов — к трагическим с оттенком иронии, а кроме того, и в музыкально-жанровом решении некоторых романсов. Но, конечно, и Гейне, и Шуман восприняты Кочуровым активно, творчески; в каждом романсе ощутимо свое отношение к теме. Музыкальный язык романсов вполне современен при всех связях с Шуманом и вообще с культурой романтической Lied. Даже там, где в основу музыкального образа положен какой-либо традиционный жанровый признак или прием, композитор немногими, чаще всего гармоническими деталями заостряет его, вносит что-либо непривычное и потому привлекающее внимание.

<sup>4</sup> См. об этом в брошюре: Богданов-Березовский В. Владимир Щербачев. М., 1947, с. 5—6.

<sup>5</sup> Цикл «Песни на стихи Г. Гейне» включает шесть песен: «Перед портретом», «Опять на родине», «Весенняя песня», «В путь», «В лесу», «Последняя песня».

Цикл начинается спокойно, даже идиллически. Первый романс — «Перед портретом» более других связан с традицией Lied. Мягкая, плавная мелодия, характерный ритмический рисунок сопровождения (несколько серенадного типа) могут напомнить многие романтические песни, как, например, «Весенний сон» Шуберта:



Ритмический рисунок и тип изложения повторяются в пятом романсе цикла, «В лесу», в словах которого, как и в первом романсе, проходит образ возлюбленной. Серенадный ритм становится лейтритмом одного из основных музыкально-поэтических образов. Но идиллический тон начала романса очень быстро сменяется тревожным, в гармонии появляются острые, «царапающие» переченья, особенно подчеркнутые в кульминации средней части. Все это соответствует развитию поэтического образа, возникновению темы утерянной любви.

Второй романс — «Опять на родине» — едва ли не самое выразительное произведение в цикле. Стихотворение это варьирует тему гейневского «Двойника»: воз-



вращение на родину, к дому возлюбленной, теперь пустому и покинутому. Но в этом стихотворении поэт еще не нашел самый яркий образ: двойника, повторяющего слова, полные прежней страсти.

Сходство поэтических образов определило направление творческой мысли композитора. Не только самый тип этого произведения — песня-монолог, но и тяжелое, мерное движение и даже некоторые интонации прямо приводят на память шубертовского «Двойника».

Музыкальный образ песни Кочурова «Опять на родине» связан не только с шубертовским шедевром. Он представляет собой сложный сплав очень разных стилистических элементов, образующих новое и вполне индивидуальное единство.

Так, здесь очень большое значение имеет фортепианное вступление, отдельные интонации которого повторяются в виде коротких инструментальных реплик. Тип изложения — инструментальный речитатив, развивающийся свободно, как будто даже независимо от размеренного движения баса, напоминает некоторые темы прелюдий или фантазий Баха:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is marked "2 Largo espressivo" and features a treble and bass staff. The treble staff begins with a forte (*f*) dynamic and contains a series of chords and melodic fragments, some with trills. The bass staff starts with a very soft (*pp*) dynamic and provides a slow, rhythmic accompaniment. The second system is marked "a Tempo" and "ritardando molto". It continues the musical themes, with the treble staff showing more complex melodic lines and the bass staff maintaining its steady accompaniment. Dynamics like *ppp* (pianissimo) are used in the second system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.



Ладово-интонационная терпкость этого речитатива, свободное использование в нем звуков гармонического и мелодического минора, а также четвертой повышенной ступени (особо подчеркиваемой!) идет, конечно, не от Баха, а от музыки XX века. В частности, такие темы нередки у Шостаковича.

Бах, Шуберт, Шостакович... Как могут сочетаться столь разные стилистические элементы, не приходя в противоречие? Видимо, дело здесь в том, что из разных источников отобраны элементы образно родственные, не исключающие, а взаимно дополняющие. В самом деле, разве и сама шубертовская песня не использует выразительности очень старинного приема *basso ostinato*, столь часто применявшегося в значении символа неотвратимой судьбы? И разве Шостакович в свою очередь не обращался к баховским приемам, вполне органично вошедшим в его музыкальный словарь?

Мы остановились на этом вопросе потому, что прием объединения различных стилистических элементов довольно часто встречается у Кочурова. Нередко (особенно в ранний период творчества) стимулом для создания новых произведений являлась не действительность как таковая, а действительность, воспринятая через призму явлений искусства. Но чем дальше развивался талант композитора, тем явственнее такое опосредованное восприятие мира сменялось своим собственным. И все же в романах Кочурова мы всегда ощущаем его музыкальную эрудицию, что иногда даже затрудняет определение его индивидуальных особенностей.

Но вернемся к гейневскому циклу. В основе его композиции лежит контраст, что ясно видно на примере первых двух романсов, о которых уже шла речь. В дальнейшем контраст развивается. За трагической песней «Опять на родине» следует жизнерадостная «Весенняя

песня» в легком и плавном движении лендлера. Контраст между третьей и четвертой песней («В путь») иного плана, чем между второй и третьей. И «Весенняя песня» и «В путь» написаны в мажоре, в быстром темпе (*Allegro* и *Allegro vivo*), и в той и в другой создан образ движения. Но в «Весенней песне» — это легкое и бездумное движение танца, в песне «В путь» — мятежное стремление вдаль от покоя и радости. Этот образ (один из характернейших для романтической поэзии!) передан порывистой, нервной ритмической партией голоса, непрерывной моторностью партии фортепиано, подхлестывающими квартовыми мотивами в басу:

3 *Allegro vivo*

Вле- чет ме- ня все даль- ше в путь не

зна- ю по- че- му,

И еще острее контраст между двумя последними песнями. Пятая песня — возвращение к образам начала цикла. Буквальной репризности здесь нет, повторяется лишь характерный ритм фортепианной партии, и общий светлый и ясный колорит становится, пожалуй, еще прозрачнее и чище.

После этой нежнейшей пасторали, музыка которой так хорошо передает поэтические грезы лунной ночью, особенно резкими кажутся диссонирующие созвучия и напряженные интонации «Последней песни», замыкаю-

щей цикл. Нельзя не вспомнить здесь драматургический прием Шумана, завершившего цикл «Любовь поэта» двойным, контрастным художественным образом: горькой иронией вокального эпилога («Вы, злые, злые песни») и глубокой нежностью фортепианной постлюдии. Но у Кочурова эти образы поменялись местами, и в конце цикла появляется не просветленный, а самый жестокий и мрачный образ: сплетенные змеи, символ лжи и коварства.

Гейневский цикл, одно из первых сочинений композитора, увидевших свет, помечен четвертым опусом. В нем, как мы видели, довольно много реминисценций, но возникают они не случайно, не от нехватки собственных выразительных средств. Общий, очень ясный и четкий план цикла, основанного на контрастных сопоставлениях, закономерно заставил обратиться к шумановскому циклу, послужившему своего рода каноном, а круг поэтических образов — к интонациям и жанровым особенностям романтической Lied. Но все это воспринято слухом композитора XX века, вот почему даже в самых безмятежных моментах сохраняется острота и нервность, как будто тревожные и скорбные образы бросают свою тень и на все произведение.

Цикл на стихи Гейне стоит особняком в творчестве Кочурова. Все последующие его романсы написаны на слова русских поэтов и поэтов народов СССР, и потому нигде больше не чувствуется такой связи с культурой Lied. Но многие приемы и даже принципы вокального творчества, найденные в этом раннем цикле, продолжают развиваться далее.

Очень важным представляется то, что обращение к поэзии той или иной эпохи влечет за собой и связь с ее интонационной культурой. Как Гейне направил внимание композитора в сторону Lied, так Пушкин — в сторону глинкинской традиции. И еще одну черту надо отметить в этом цикле — значение мелодии, которая еще не обрела такой пластичности, вокальности в сочетании с декламационной выразительностью, как в последующих циклах, но, безусловно, уже получила ведущее значение. Мелодия объясняет и оправдывает весь ход развития музыкальной мысли, все красочные гармонические сопоставления и даже все диссонансы, поскольку они в большинстве случаев возникают в итоге движения мелодических голосов инструментальной партии.

В 1936—1937 годах Кочуров написал цикл «Миниатюры» (соч. 6) на слова Пушкина. Эти романсы явились частью его большой работы над пушкинской темой: в 30-х годах им написана оркестровая «Прелюдия памяти Пушкина» и музыка к фильму «Юность поэта». «Миниатюры» по своему замыслу примыкают к последней из названных работ, в них тоже воссоздан образ молодого Пушкина, отобраны преимущественно лицейские его стихи<sup>6</sup>.

Цикл «Миниатюр» и по общему своему характеру, и по принципу композиции весьма отличается от гейневского цикла. В нем нет таких острых, конфликтных сопоставлений образов; ясность, гармония — основные его черты. Е. Ручьевская очень метко обобщила отличительные качества цикла как «эллинское начало». Ей же принадлежит определение принципа композиции цикла как вариационного, в отличие от контрастной композиции гейневского цикла<sup>7</sup>.

Однако между двумя циклами есть и связь, которая более всего ощущается в песенно-жанровых произведениях. Как в гейневском, так и в пушкинском цикле композитор вводит слушателя в интонационную атмосферу эпохи, восприняв ее главным образом через лирику Глинки. Стихотворения «Играй, Адель» и «Мери» получают, например, то же музыкально-жанровое воплощение, что у Глинки (аналогичным образом поступил в своих пушкинских романсах В. Шебалин).

Надо сказать при этом, что в песне «Мери», написанной в жанре застольной, Кочуров по сравнению с Глинкой упростил задачу, приведя оригинальную форму пушкинской строфы<sup>8</sup> путем повторений слов к традиционной квадратности. Но и тип мелодии, и даже началь-

<sup>6</sup> Цикл «Миниатюры» состоит из восьми песен: «На берегу, где дремлет лес священный», «Красавица перед зеркалом», «Счастлив, кто близ тебя», «Мери», «Последние цветы», «Играй, Адель», «Таврида», «Погребок».

<sup>7</sup> Ручьевская Е. Вокальное творчество Ю. В. Кочурова. Автореферат диссертации. Л., 1963, с. 11—12.

<sup>8</sup> У Пушкина строфа состоит из пяти стихов с обрамляющим повторением:

Пью за здравие Мери,  
Милой Мери моей,  
Тихо запер я двери  
И один, без гостей,  
Пью за здравие Мери.

ная ее интонация возникли под непосредственным влиянием глинкинской «Мери».

Тоньше, опосредованнее связь с Глинкой в романсе «Играй, Адель». Глинка обозначил темп и характер исполнения своего романса на эти слова — «Tempo di Polka», дав в то же время во вступлении и интерлюдиях намеков на жанр колыбельной и как бы подчеркнув этим, что маленький мадригал обращен к совсем юной девушке, почти ребенку. Тот же намек и в основе романса Кочурова, в котором все время повторяется одна и та же ритмоформула, ассоциирующаяся с покачиванием колыбели:

4 Moderato non troppo

*p dolce*

Иг-рай, А-дель, не знай пе-ча-ли: ха-

-ри- ты, Ле-ля те-бя ве-ча-ли [и]

В традициях пушкинско-глинкинской эпохи написаны и романсы «Последние цветы», «Красавица перед зеркалом» и «Счастлив, кто близ тебя». Особенно выделяется романс «Последние цветы» — типичнейшая элегия с арфообразным сопровождением и лишь несколько большей гармонической остротой, чем в классических русских элегиях. Здесь устанавливается ставший впоследствии чрезвычайно типичным для Кочурова тип декламационной мелодии, очень чуткой к ритму стиха. Музыкальная «речь в точных интервалах» (Б. Асафьев) рождается из замедленного, нараспев, чтения стиха,

когда все ударные гласные произносятся как долгие, все безударные — как краткие. Музыкальное интонирование делает еще заметнее эту разницу: ударные гласные в три, а иногда и в семь раз длиннее безударных. Такая замедленность музыкального произнесения стиха становится чрезвычайно характерной чертой лирики Кочурова, вскоре в совершенстве овладевшего трудным мастерством сочинения музыки в медленных темпах...

Подобный же тип изложения использован в романсе «Красавица перед зеркалом», где он вполне соответствует статике поэтической картинки, и в превосходном романсе «Счастлив, кто близ тебя».

Последний из названных романсов может служить примером перерастания декламационной мелодии в широкую, пластическую кантилену, великолепно передающую рост единой непрерывно длящейся эмоции, упоение счастьем.

Каждый тон этого *Adagio* насыщен, до краев наполнен живым дыханием и естественно переливается в следующий. По отношению к таким мелодиям Е. Ручьевская с полным правом применяет термин Б. Асафьева «вокальвесомость», хорошо передающий сущность явления.

Какими же средствами достигнуто это качество? Конечно, не только простым замедлением темпа. Все или почти все долго длящиеся звуки являются либо побочными тонами гармонии, либо становятся побочными (задержаниями) при ее смене. Поэтому они не воспринимаются как точки покоя, и слух все время ждет, когда неустойчивый звук перельется в устойчивый, разрешающий напряжение.

Таким образом, возникает несовпадение ритмических и гармонических устоев, что и создает весьма ощутимый импульс для мелодического развития. Принцип этот весьма родствен бесконечной мелодии, но не в вагнеровском, а скорее в листовском его претворении.

Возникающие в фортепианной партии мелодические реплики, то удваивающие голос, то контрапунктирующие с ним, еще более усиливают впечатление непрерывности музыкального потока.

Один из лучших примеров такого типа мелодии — начальная фраза романса «Счастлив, кто близ тебя», где и рост, и спад естественны, как спокойное, глубокое человеческое дыхание:

5 Adagio molto *cantabile*

Счаст-лив, кто близ те-

*m. g.*

*p*

-бя, лю-бов-ник у-по-ен-ный,

*f*

*piu cresc.*

Иными и, в общем, более простыми средствами передана «длящаяся эмоция» в романсе «Таврида». Его развернутая, масштабная композиция основана на варьировании одного музыкального образа. Этот принцип и характер музыки приводят на память глинкинский «Персидский хор» — замечательное выражение очарованного покоя.

Весь цикл «Миниатюр» развивается, как видим, в сфере образов, жанров, интонаций пушкинско-глинkinской эпохи, прочувствованной художником, горячо любившим эту пору вешнего расцвета русской художественной культуры.

В период работы над циклом Кочуров воспринимал только одну сторону этой эпохи, только «эллинское», ясное, радостное утверждение гармонии в искусстве, а не раздумья и, конечно, не гражданский пафос. Как отмечали мы во введении, такое или подобное восприятие Пушкина было тогда свойственно большинству композиторов, но у Кочурова, очень глубоко проникшего и вжившегося в образный мир юного Пушкина, это проявилось особенно явственно.

Потребовалось еще несколько лет серьезной работы



над музыкально-публицистическими жанрами, роль которых так возросла в годы Великой Отечественной войны, чтобы для композитора зазвучали и другие струны классической поэзии. Романсы на слова Пушкина и Лермонтова (соч. 11), написанные в 1942—1943 годах, гораздо шире по кругу образов, драматичней, контрастней, чем цикл «Миниатюр»<sup>9</sup>.

Обращаясь к этим сочинениям, нельзя не отметить, что романсы на стихи поэтов-классиков, создававшиеся советскими композиторами в годы Великой Отечественной войны, были не только продолжением классической линии, возникшей в 30-х годах. Это был новый этап ее развития, связанный с особым, эмоциональным, горячим отношением всего народа к богатствам духовной культуры. Понятие родина в эстетическом его смысле распространялось и на историю, на все культурные ценности, созданные народами нашей страны. Новостройки первых пятилеток и храм Спаса-Нередицы, поэма Маяковского и «Слово о полку Игореве», гравюры Фаворского и живопись Андрея Рублева — все это защищал наш народ с той же самоотверженностью, как города, села, поля и заводы, как жизнь своих близких.

Идея защиты и утверждения эстетических ценностей многократно отражалась в творчестве советских художников. Едва ли не самым сильным ее выражением является стихотворение А. Ахматовой «Мужество», опубликованное в «Правде» в 1941 году. Оно завершается словами:

Но мы сохраним тебя, русская речь,  
Великое русское слово.  
Свободным и чистым тебя пронесем,  
И внукам дадим, и от плена спасем  
Навеки.

Широкое обращение советских композиторов в годы войны к русской классической поэзии вдохновлено, в сущности, той же идеей. И конечно, ее образы получили в то время несколько иное освещение, чем в предвоенные годы. В частности, метод стилизации, все же иногда дававший себя чувствовать в произведениях 30-х годов, уступает место более современному прочтению классических стихов.

<sup>9</sup> Здесь мы несколько нарушим хронологический порядок изложения, чтобы не разрывать линию развития образов классической поэзии в лирике Ю. Кочурова.

Эти общие черты прослеживаются и в романсах Кочурова соч. 11<sup>10</sup>. Не случайно в эту тетрадь на равных с пушкинскими или даже на больших правах входят стихи Лермонтова, с их горячей страстностью и патетикой. Но дело даже не столько в выборе стихов для этого цикла, в общем почти не выходящего за пределы лирики, сколько в ином, более личностном тоне лирического высказывания. Конечно, и здесь можно отметить связи с различными явлениями классической русской и зарубежной музыки (кстати, уже не ограниченными пушкинско-глинкинской эпохой), но мы почти не ощущаем здесь вдохновения, рожденного эрудицией, которое в большей или меньшей степени характерно для романсов из соч. 6.

Именно горячность высказывания привлекает в двух романсах на слова Лермонтова — «Как небеса твой взор блистает» и «Нет, не тебя так пылко я люблю». В первом из них, романсе-портрете, Кочуров по давней традиции использует танцевальный ритм как средство характеристики. Но танцевальность здесь завуалирована — это лишь легкий намек на вальсовость. И пожалуй, она наиболее тонко передана не трехдольностью метра ( $\frac{6}{8}$ ), а именно нарушением этой трехдольности: появлением синкопы в мелодии, что так характерно для русских вальсовых мелодий (примером может служить «Вальс-фантазия» Глинки):



<sup>10</sup> Этот опус состоит из шести произведений: «Тростник», «Как небеса твой взор блистает», «К Бухарову» (слова Лермонтова), «Недавно обольщен» (слова Пушкина), «Пуншеская песня» (перевод из Шиллера, ранее приписывавшийся Пушкину), «Нет, не тебя так пылко я люблю» (слова Лермонтова).



Если в романсе «Как небеса твой взор блистает» еще ощутим некоторый элемент стилизации в духе глинкавской эпохи (в фактуре, в типе мелодии), то романс «Нет, не тебя так пылко я люблю» наиболее ярко свидетельствует об изменении тона лирики. Этот романс можно было бы назвать монологом, а точнее — арией, которой предшествует, как это часто бывает, речитатив-ариозо.

В стихотворении Лермонтова слиты два образа, два чувства: любовь, ушедшая в прошлое, и иллюзия, подобие любви — в настоящем. В романсе эти два образа разделены и даже противопоставлены. Речитатив-ариозо, с его драматизмом и страстной скорбью, говорит о настоящем, ария — стройная, гармоничная, законченная — о прошлом.

Для музыки речитатива (*Moderato assai*) характерна неустойчивость. Она во всем: в интонациях вокальной партии, начинающейся с малой септимы, в гармонии, где она столь решительно преобладает, что тоника лада отодвигается на начало арии.

В арии все строго и сдержанно, слух легко различает здесь характерные черты русских элегий с их размеренной, напевной декламацией и арфообразным сопровождением. Лишь вздрагивающие форшлагги вносят в музыку нервную трепетность.

Поэзия Лермонтова представлена в этой тетради еще балладой «Тростник» (произведением не очень значительным) и застольной песней «К Бухарову». Кроме того, сюда включен романс на слова Пушкина «Недавно обольщен» и «Пуншевая песня» на слова Шиллера, перевод которых ранее приписывался Пушкину.

Таким образом, в опусе 11 соединяются, образуя новое стилистическое единство, традиции русской и западной вокальной лирики. Так, например, и «К Бухарову» и «Пуншевая песня» принадлежат к жанру очень

популярных в русской музыке застольных песен вроде «Заздравного кубка» Глинки или его же «Прощальной песни». Но в то же время в них ясно ощутима и связь с западной музыкой. «Пунишевая песня», например, напоминает моцартовские оперные арии — Фигаро, Дон-Жуана (так называемую «арию с шампанским»).

Романс-монолог «Недавно обольщен» особенно характерен для Кочурова. По своему типу, да и по характеру поэтического текста он близок романсу «Счастлив, кто близ тебя» и также выражает состояние длящейся радости, лишь на мгновение омраченной пробуждением:

Мечты, ах, отчего вы счастья не продлили?  
Но боги не всего теперь меня лишили,  
Я только царство потерял!

В отличие от монолога из раннего цикла, в этом произведении композитор передает не только общий характер поэтического текста, не только рост эмоции, но и очень тонкие детали развития образа. Сравним, например, место и значение двух кульминаций романса. Они очень сходны и по мелодическому рисунку, и по функции их в общей композиции: и та и другая являются не просто звуковысотной вершиной, но итогом длительного и постепенного развития мелодии. Но приходится они на диаметрально противоположные по смыслу слова:

В венце сияющем царем я зрел себя.  
Я только царство потерял!

Не возникает ли эта великолепная, широко распетая фраза по внешнему поводу: при упоминании «царя» и «царства»? Конечно, нет. Подчеркивая музыкой два процитированных стиха и как бы заставляя слушателя их сравнить, композитор раскрывает очень глубокий подтекст лаконичных, как всегда, стихов Пушкина и еще более усиливает противопоставление эфемерного счастья, пригрезившегося в «прелестном сновидении», настоящему счастью, счастьем взаимной любви, которое дает поэту право сказать с великолепной небрежностью:

Я только царство потерял!

Внимательно вслушиваясь в музыку романса, мы ощущаем, что кульминации эти сходны, но не тождественны.

венны. Вторая достигнута в итоге более длительного и напряженного развития (композитор расширяет третью, репризную строфу путем секвенции) и потому воспринимается как кульминация всего произведения.

Внимание к слову, к отдельным поэтическим образам, тип напевной декламации — все это говорит о традициях русской вокальной лирики. Но вместе с тем здесь снова, как и в песнях из соч. 6, слышно воздействие романтической Lied, но на этот раз уже не шуберто-шумановской, а листовской. Это особенно сильно ощущается в ладово-гармоническом развитии и даже в самом выборе тональности: ре-бемоль мажор — классическая тональность любовных дифирамбов!

Мелодия в романсе «Недавно обольщен» более устойчива, чем в романсе «Счастлив, кто близ тебя»; ладовые тяготения в ней не так ярко выражены, особенно в первой части. Наряду с упомянутым выше приемом несовпадения ритмических и гармонических устоев здесь часто используется прием гармонической перекраски повторяющегося звука мелодии, большей частью без изменения его функционального значения. И если несовпадение устоев дает возможность продлевать неустойчивый звук, то перекраска выполняет ту же роль по отношению к устойчивому. Для Листа это очень типичный прием: вспомним «Сонеты Петрарки», «Ноктюрны» и т. п. В романсе «Недавно обольщен» Кочуров следует по тому же пути. Вокальная партия изобилует повторениями одного тона, звучащего с каждой сменой гармонии все полнее и глубже. Так создается эмоционально насыщенная мелодия, в которой композитор как бы любит каждый звук:

7

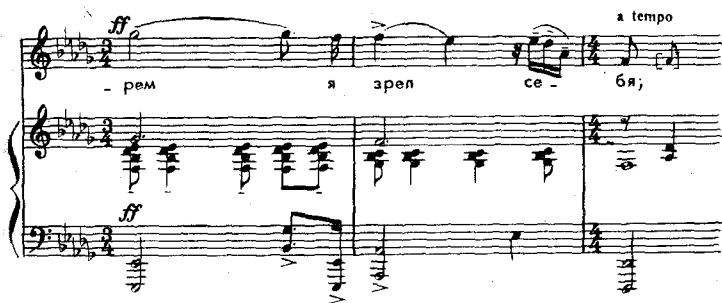
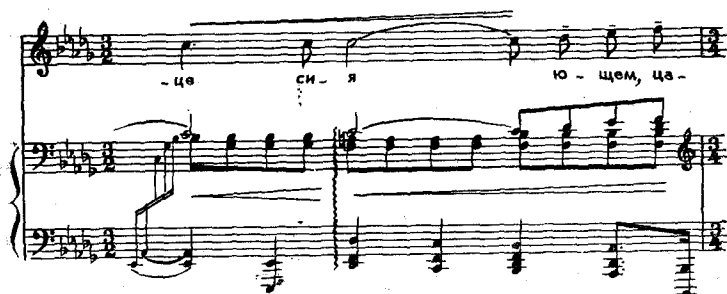
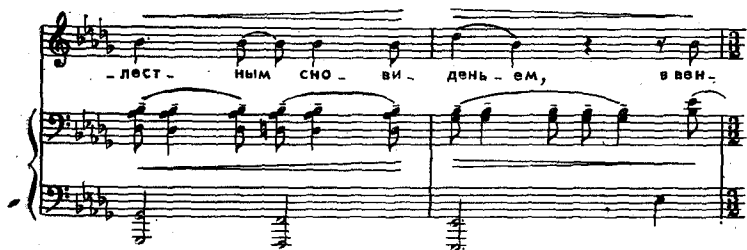
Andante sostenuto

*mf con espressione*

He - дав - но о - боль - щен пре -

*a piacere* *m. g.* *m. g.*

*mf molto espressivo* *p*



В романсах соч. 11 синтезируется то, что было найдено композитором в ранних вокальных циклах соч. 4<sup>11</sup>, выражая те же творческие тенденции в более совершенной, мастерской форме. В то же время здесь концентрируются искания композитора, характерные для военного и послевоенного периодов.

<sup>11</sup> Это отмечает Е. Ручьевская в своей диссертации.

«Эллинская», глинкинская линия<sup>12</sup>, представленная в соч. 11 романсом «Как небеса твой взор блистает» и частично романсом «Недавно оболещен», в дальнейшем выявляется в работе над окончанием и редактированием вокальных «Этюдов» Глинки.

Миссия Кочурова заключалась здесь в сочинении фортепианной партии (отсутствовавшей или эскизно намеченной в рукописи Глинки), а также в доразвитии мелодии в незавершенных автором «Этюдах». Эта, скорее творческая, чем редакторская, задача способствовала дальнейшему совершенствованию мелодического дарования композитора.

Драматическая линия вокального творчества, нашедшая яркое выражение в романсе-арии «Нет, не тебя так пылко я люблю», развивалась в ряде произведений военного и послевоенного периода. Здесь надо прежде всего отметить произведения гражданского, публицистического характера, создававшиеся параллельно с циклом соч. 11 или даже предшествовавшие ему. В годы Отечественной войны Кочуров создает ряд сочинений, сочетающих признаки различных жанров: романса и песни, романса и драматического монолога. К ним относятся «Героическая ария» (слова А. Решетова), «Песня о Ленинграде» (слова Кузнецовского) и «Город-крепость» (слова В. Саянова). В этих произведениях композитор далеко выходит за пределы лирики, наиболее ему близкой, и следует общей тенденции вокальной музыки военных лет.

В 40-е годы были созданы ряд крупных вокальных форм: монолог Кабалевского «Нас нельзя победить», вокальная сюита А. Александрова «Три кубка» и другие произведения в этом же роде. И хотя эти сочинения не стали вершинами в творчестве их авторов, но проделанная работа сказалась на других, более традиционных вокальных произведениях: укрупнилась манера письма, сделались острее сопоставления и контрасты, выпуклее мелодия и ярче декламация. Думается, что изменения, отмеченные нами в соч. 11 по сравнению с ранними циклами Кочурова, вызваны не только внутренними закономерностями развития дарования композитора, но и работой его в смежных вокальных жанрах.

<sup>12</sup> Ставя рядом эти два определения, мы имеем в виду не само творчество Глинки, а лишь преломление его традиции в творчестве Кочурова.

Еще яснее новые черты ощутимы в некоторых поздних обращениях к классической поэзии, относящихся уже к последним годам жизни композитора. Мы имеем в виду «Сонет Петрарки» для голоса с органом и два вокально-симфонических произведения на слова Лермонтова «Сон» и «Кинжал».

«Кинжал»<sup>13</sup> композитор назвал балладой, вероятно имея в виду свободу музыкальной формы. Но здесь нет ни свойственной балладе повествовательности поэтического текста, ни прямой иллюстративности музыки. Все средства выразительности здесь очень яркие, броские и вместе с тем простые. Отметим, например, значение призывной интонации восходящей кварты (характерной для героических песен, маршей):



Эта интонация служит и зерном для вокальной партии, и основным тематическим элементом инструментальной фактуры.

Общая композиция баллады очень проста и основана на резком противопоставлении музыкальных образов. Ораторской патетике *Allegro*, словам о мести и грозном бое контрастирует кантилена *Mezzo mosso* — воспоминание о «лилейной руке», подарившей кинжал, кантилена, в которой лишь изредка вспыхивают призывные мотивы.

Третий раздел (*Più mosso*) является своего рода эмоционально-образной репризой, ибо здесь нет ни тематической, ни тональной повторности. Основная тональ-

<sup>13</sup> Работу над ним композитор не довел до конца, баллада закончена Г. Свиридовым и оркестрована Н. Пейко.



ность (до мажор) возвращается только в коде, на словах торжественной клятвы:

Да, я не изменюсь и буду тверд душой,  
Как ты, как ты, мой друг железный.

Баллада эта как бы впитала в себя элементы романтической трактовки поэзии Лермонтова, характерной для соч. 11, и прямой публицистичности гражданской лирики периода Великой Отечественной войны. Основная же ее черта — обобщенность отражения поэтических образов в музыке, метод крупного штриха — проявляет себя и в других вокальных произведениях Кочурова послевоенного периода.

Самыми значительными из них являются два цикла: «Пять романсов на слова советских поэтов» (соч. 17) и «Родные пейзажи» на слова Ф. Тютчева (соч. 19)<sup>14</sup>. Здесь достигнута новая ступень в развитии творчества композитора, новая не в отношении овладения какими-либо высшими тайнами мастерства (Кочуров уже в ранних произведениях выступил как законченный, зрелый мастер), а в том, что в этих циклах впервые со всей полнотой раскрылась этическая и эстетическая сущность его творчества. Дело, разумеется, не только в выборе поэтического материала, а и в постановке в жанре романса больших жизненных и художественных проблем.

Как ни различны по жанру, по кругу выразительных средств два названных цикла, в них, в сущности, живет одна тема: любовь к жизни, к ее вечному круговороту, вечному возрождению. Тема эта весьма характерна для лучших произведений советского искусства послевоенного периода. Назовем хотя бы превосходный рассказ М. Шолохова «Судьба человека», «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, фильм С. Бондарчука и оперу С. Прокофьева, созданные на основе названных литературных первоисточников.

Вечная тема любви к жизни получила во многих произведениях советского искусства особое, ни в какой

<sup>14</sup> Три романса из этого цикла были удостоены Государственной премии 3-й степени за 1951 год. Цикл состоит из следующих романсов: «Посвящение» (слова А. Гарнакерьяна), «Верность» (слова А. Гаямова), «Любовь» и «Радость жизни» (слова И. Гришавили), «Родник» (слова А. Гарнакерьяна). Цикл «Родные пейзажи» включает романсы «Первый лист», «Лето», «Осень», «Зима» и «Весна».

мере не гедонистическое воплощение. Это — выстраданная любовь, рожденная преодолением небывалых трудностей и потому особенно глубокая и животворная. Именно в таком преломлении живет эта тема и в творчестве Кочурова. В цикле на слова советских поэтов она поставлена конкретнее, локальнее, связана с воспоминаниями о войне; в «Родных пейзажах» — более общенно, философски.

В «Пяти романах» общая тема любви к жизни выражена и как тема любви к родине («Посвящение», «Родина»), и как тема любви и верности («Верность», «Любовь»). Эпиграфом ко всему циклу могли бы служить слова поэта И. Гришашвили из стихотворения «Радость жизни»:

Сто лет на свете проживу и буду славить жизнь...

В цикле нашли выражение многие тенденции, общие для всей советской музыки. Это прежде всего сближение лирического романса с песней, свидетельствующее об ориентации на широкий круг слушателей и исполнителей. У Кочурова все характерное для жанра романса сохраняется, но в большинстве произведений отчетливо просвечивают их конкретные жанровые прообразы. Композитор развивает то, что нашел в глинкинских романах, но прообразы теперь взяты из современного музыкального быта.

Так, в основе романса «Верность» лежит песня-вальс, как известно, жанр популярный в годы войны в песенном творчестве. Но вальсовость здесь скрыта, затуманена быстрым темпом и беспокойным синкопированным ритмом в партии фортепиано. И все же намек на вальсовый ритм достаточно, чтобы этот романс естественно входил в определенный жанровый контекст.

Жанровые прообразы других романсов относятся к менее распространенным явлениям. Так, два романа на слова И. Гришашвили, «Любовь» и «Радость жизни», очень тонко связаны с песенным искусством народов Кавказа. Само стихотворение «Любовь» воспроизводит популярную в восточной лирике форму, основанную на образном параллелизме:

О росе цветов мечтает,  
О гнезде тоскует птица,  
Море в берег ударяет,  
Водопад к ущелью мчится.

Юный грезит поцелуем,  
Старый о прошедшем тужит.  
Я вздыхаю я тоскую  
О любви твоей и дружбе.

Легкий оттенок восточности есть и в музыке романса, особенно в мелодии с ее характерными трихордными каденциями:

9

О ро-се цве-ток меч-  
та-ет, о гнез-де тос-ку-ет пти-ца.

Колорит Востока воспринят здесь не непосредственно, а через призму русской музыки о Востоке в творчестве Глинки, Бородина, Рахманинова. Более всего этот романс Кочурова напоминает рахманиновский «Она, как полдень, хороша».

Романс «Радость жизни» написан в жанре застольной песни несколько восточного характера, в духе, например, известных куплетов Цангалы из оперы Палиашвили «Даиси». Но в целом романс не укладывается в рамки упомянутого жанра. Тема радости жизни трактована широко, включая целую гамму чувств: от нежности до ликования. Романсы «Радость жизни» и «Родник» — лучшие произведения в цикле.

Романс «Родник» не случайно занимает место эпилога. Тема любви к жизни здесь дана в самом высоком гуманистическом преломлении: как тема бессмертия людей, отдавших жизнь за родину. Родник, льющий свои

воды «вместо грустного надгробья», — это и есть образ бессмертия. Образ этот традиционен (вспомним «Колыбельную ручья» Шуберта, где ручей — символ бессмертия природы). Но в данном случае он наполнен новым и при этом гражданским содержанием.

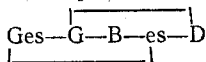
Самый крупный в цикле романс «Родник» является эпилогом не только в смысловом, но и в композиционном отношении. Здесь как бы создается образно-смысловая арка с первым эпизодом цикла — «Посвящением», но при этом тема бессмертия павших получает совсем особую, подчеркнута лирическую трактовку. Это едва ли не самая светлая часть цикла.

Большая выразительная роль отведена здесь фортепианной партии, создающей образ вечного движения, неторопливого и неутомимого. Вокальная партия, очень певучая и выразительная, не имеет характерной для Кочурова насыщенности, она не стремится к кульминации, вершинные точки затрагиваются легко, мимоходом.

Тема вечного обновления жизни, выраженная в эпизоде цикла на слова советских поэтов, становится центральной в цикле «Родные пейзажи». И надо особенно подчеркнуть, что она поставлена именно композитором, так выбравшим и расположившим стихотворения Тютчева, что они составили круг, начинающийся и замыкающийся образом весеннего пробуждения природы.

Романсы эти очень отличаются от других романсов Кочурова. Они гораздо масштабнее, сложнее по форме, пианистичнее, иначе подошел композитор и к проблеме отражения поэтического слова в музыке. Е. Ручьевская справедливо отмечает здесь, например, детализированное отражение поэзии, в отличие от обобщенного подхода к слову в предшествующем цикле.

Меняется само понимание жанра романса. «Родные пейзажи» можно было бы назвать циклом вокально-инструментальных поэм, более крепко спаянным, чем предшествующие. Мы имеем в виду не только сюжетно-образные, но и тональные связи. Цикл сочетает в себе принцип тонального контраста соседних романсов и тонального родства романсов, лежащих на расстоянии, что ясно видно из ниже приводимой схемы:



Тональность третьего романса си-бемоль мажор родственна всем остальным.

Заметнее всего своеобразие цикла сказалось в партии фортепиано: именно она и рисует пейзаж. Единство фактуры, ее образность и яркость иногда почти превращают романс в фортепианную прелюдию с дополняющей ее вокальной партией (романсы «Первый лист», «Зима», «Весна»).

Тема радости жизни, радости единения с природой, со всем миром очень ярко прозвучала в первом же романсе цикла «Первый лист» — картине весеннего расцвета, зеленого шума. Это слышится в партии фортепиано, радостно звенящей, наполненной свободным и легким движением (своего рода лейтритмом романса является фигурка из двух шестнадцатых и восьмой). На этом фоне голос певца интонирует декламационную мелодию:

10 Moderato

8

*p*

Лист зе-ле-

8-7

*p*

не-ет мо-ло-дой.

rit. a tempo

Вокальная партия все более мелодизируется и наконец превращается в патетический дифирамб весне:

О, первых листьев красота,  
Омытых в солнечных лучах...

Найденный здесь дифирамбический тон развивается в романсе «Лето», самом кантиленном в цикле. Мелодия этого романса весьма типична для Кочурова. «Сквозное» развитие, чуткое отражение поэтической интонации сочетается здесь с законченностью и организованностью, достигнутыми очень простым, в сущности, приемом: единым началом каждой из трех строф. Широкий секстовый ход вверх и затем падение на квинту — вот интонационный контур начала. Он заполняется каждый раз по-новому и совсем по-новому развивается<sup>16</sup>.

Фортепианная партия «Лета», как и первого романса цикла, образна, она передает и шелест лета, и лепет родника. Но в целом носит более подчиненный характер, являя собой фон для широко распетой партии голоса:

11 [Allegro moderato] rit.

Над на - ми шеп - чут их вер -

- ши - ны, в пол - днев - ный зной по - гру - же - ны,

<sup>16</sup> Подобный прием нередко встречается в классической музыке. Пример — «Гретхен за прялкой» Шуберта.

В третьем номере цикла — «Осени», представляющем собой превосходный образец декламационного стиля Кочурова, музыка связана со словом более тонкими, но тем не менее очень прочными связями. Так, преобладание в романсе (и в вокальной, и особенно в фортепианной партии) мягко нисходящего движения вполне соответствует настроению безмятежного покоя отдыхающей природы. Особенно выразительно медленно тающее заключение романса.

Романс «Зима», как и «Первый лист», относится к типу «пианистических». Фортепианная партия, в которой можно услышать намек на переключку охотничьих рогов (одна из характернейших примет музыкальных зимних пейзажей), все же в большей мере передает зрительные, чем звуковые образы: искристый блеск заснеженного леса под косыми лучами зимнего солнца. Сочетание быстрого, легкого движения, высокого регистра и *pianissimo* оказывается очень подходящим для этой цели:



Завершающий цикл романс «Весна» — это картина первого пробуждения природы, первого веяния весны. Линии мелодических голосов (и вокальная, и инструментальные) хрупки, ломки, фактура прозрачна, голоса удалены друг от друга, особенно по сравнению с более компактной и звучной фактурой «Первого листа»:



Завершается этот цикл акварельно-светлым и чистым образом пробуждающейся природы. Этот образ вообще характерен для русского искусства. В советском искусстве послевоенных лет образ весны приобретает обобщенное значение возрождения израненной страны, вынесшей великий труд и страдания военных лет. Сошлемся вновь на рассказ М. Шолохова, на книгу Г. Николаевой «Четыре весны», на ряд произведений советских живописцев.

И то, что цикл Ю. Кочурова начинается и завершается образом весны (нарушая этим привычную закономерность различных «циклов о временах года» в музыке), невольно заставляет сопоставить его с другими советскими произведениями, в которых тоже живет образ весны-обновления, весны — пробуждения созидательных сил<sup>17</sup>.

И это выводит «Пейзажи» за рамки темы, обозначенной в заглавии, наполняет образы природы чувством радости жизни, активным, творческим восприятием мира, свойственным народу-созидателю.

<sup>17</sup> Добавим к этому, что и картины осени и зимы в цикле рисуют не грустное увядание, а отдых природы.



## В. ШЕБАЛИН

\* \* \*

В творчестве В. Шебалина, признанного мастера камерной, инструментальной и симфонической музыки, романсы, в оценке слушателей, располагаются на очень скромном и незаметном месте: за инструментальной музыкой, за оперой и хоровыми сочинениями.

Камерные певцы, не слишком инициативные по отношению к советской музыке, совсем уж редко обращаются к романсам Шебалина. Причины не только в консерватизме исполнителей. Романсы Шебалина действительно не сразу раскрывают себя аудитории, они оказываются интереснее при повторном, внимательном вслушивании, и еще интереснее — при слушании аналитическом.

Шебалину свойственна большая, подчас чрезмерная детализация музыкально-выразительных средств. Такой метод, по контрасту с известным выражением Бородина, можно было бы назвать «методом тонкого штриха».

И все же многие камерно-вокальные произведения Шебалина должны были бы исполняться гораздо чаще. Из достояния немногих они могли бы стать достоянием всех, кто интересуется судьбой советской музыки, наследием ее больших мастеров, к которым, бесспорно, принадлежит Шебалин.

Место романсов в творчестве Шебалина несколько аналогично их месту в творчестве его учителя — Н. Мяковского, с той лишь разницей, что в творчестве последнего обращение к романсу отмечает собой те или иные повороты пути, а в творчестве ученика романс развивается почти непрерывно, параллельно с другими жанрами.

Для Шебалина камерная вокальная лирика — область наиболее личного, иногда почти дневникового высказывания, что особенно ясно сказалось в романсах последних лет. Но в ней отражены и общие, характерные

для всей этой области советской музыки процессы. Это и выбор поэтического материала, и общее направление стилистических поисков в каждом отдельном периоде. Перелистывая страницы этого музыкального «дневника», мы видим, как от несколько наивного эстетизма «Отрывков из Сафо» и ахматовского «Подорожника» композитор приходит к высокому мастерству пушкинского цикла, а затем, после новых и новых исканий, — к задушевной простоте циклов на слова А. Коваленкова и А. Прокофьева.

В начале творческого пути Шебалина романс наряду с другими камерными жанрами — едва ли не основная область его творчества. Еще до поступления в Московскую консерваторию он написал несколько вокальных циклов, в которые вошли романсы на слова Ф. Тютчева, А. Блока, Е. Баратынского и А. Фета, А. Пушкина, А. Ахматовой и В. Ходасевича, Р. Демеля. Вся эта юношеская лирика довольно пестра и по выбору поэтического материала, и по манере музыкального воплощения. Влияния А. Аренского и А. Скрябина сочетаются с влияниями западных композиторов рубежа двух столетий (преимущественно французских), и лишь кое-где проступают индивидуальные черты. Все же и в ранних произведениях, несмотря на пестроту влияний, уже определяются общие тенденции вокального творчества композитора.

Во-первых — склонность к строгому самоограничению выразительных средств. Мы не встретим здесь романсов концертного типа, широко распетых, тяготеющих к форме арии или ариозо. Почти всегда это миниатюра, отмеченная тонким и внимательным выбором выразительных средств, рассчитанная на вдумчивого исполнителя и на внимательного и достаточно искушенного в музыке слушателя.

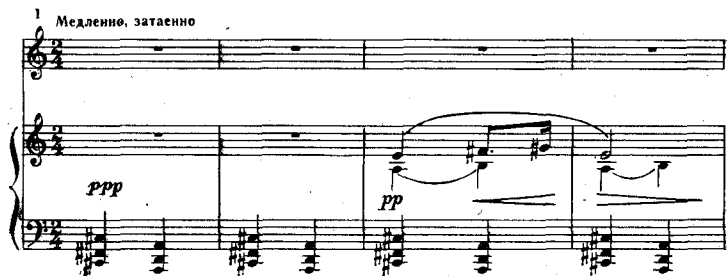
Во-вторых — очень большой интерес и чуткость к особенностям поэтической речи. Определившаяся уже в эти годы склонность композитора к типу стихотворения с музыкой сохраняется у него на всем протяжении творческого пути. Стихотворение не является для Шебалина только «отправным пунктом», это — основа для создания музыкального образа. Композитор стремится возможно детальнее передать в музыке развитие поэтического об-

раза, что даже в какой-то мере сковывает его, приводит к некоторой дробности, мозаичности строения музыки. Но в лучших произведениях раннего периода он уже находит равновесие между словом и музыкой, и оставаясь внимательным ко всем частностям, все же дает обобщенное отражение поэтического слова в музыке. Таков, например, романс «Поэзия». Стихи Тютчева сами по себе очень музыкальны и подсказывают композиционное решение, поскольку весь их смысл — в переходе от образа житейских бурь к образу Поэзии, которая слетает с небес:

И на бушующее море  
Льет примирительный елей.

Ранняя лирика Шебалина ясно показывает нам, как настойчиво молодой композитор ищет обобщения. В этом отношении очень показательна его работа над фортепианной партией романсов. Если для партии голоса характерна интонационная детализация, то на фортепианную возлагается связующая, обобщающая роль. Ее никогда нельзя назвать сопровождением, она всегда образна. И в лучших сочинениях композитор находит единый образ, который иногда развивается на протяжении всего романса, а иногда сосредоточивается в небольшом фортепианном вступлении, служащем своего рода музыкальным эпиграфом к произведению.

«Два стихотворения Р. Демеля», написанные Шебалиным в 1922 году и изданные в 1926 как соч. 1, могут служить хорошим примером. В первом из них, «Голос вечера», тихая, таинственная поступь надвигающейся ночи слышна в оstinатном мотиве баса — чередовании кварто-квинтовых созвучий на расстоянии малой терции:





На этом фоне «шагов ночи» звучит и напевная декламация голоса, и возникающие в партии фортепиано изобразительные детали, например легкая фигурация на словах «встают туманы».

Во втором романсе, «Издали», образ прозрачного вечернего тумана, сквозь который возникает издали свет звезды и месяца, воплощен в легкой, порхающей фигурке начальной темы-эпиграфа, несколько раз проходящей в романсе:



В связи с романсами на слова Демеля невольно возникает вопрос о причинах интереса Шебалина к этому поэту. Рихард Демель, немецкий поэт конца XIX и начала XX века, отразивший в творчестве все противоречия этого периода, метавшийся от социального про-

теста к крайнему индивидуализму, был заметной фигурой в немецкой поэзии своего времени, но лишь немногие его произведения получили известность за пределами Германии. На русский язык стихи Демеля почти не переводились.

В библиотеке Шебалина имелись книги стихотворений Демеля, а кроме того, видимо, он познакомился с творчеством немецкого поэта и через музыкальные его отражения в романсах Брамса и Р. Штрауса. Обращение к поэзии Демеля свидетельствовало о незаурядной литературной эрудиции молодого Шебалина, тогда, в сущности, почти еще мальчика.

Надо сказать, что горячий интерес к поэзии композитор пронес через всю свою жизнь. И это не было только любительским интересом или интересом ограничено-профессиональным (с точки зрения изыскания текстов для музыки), Шебалин был настоящим филологом, если не *ex officio*, то по существу. В юности он сам писал стихи, много переводил (в частности, у него есть собственный перевод «Голоса вечера» Демеля) и обладал глубокими знаниями в области стиховедения. Его эрудиция в области зарубежной поэзии — особенно немецкой — явление в музыкальной среде очень редкое.

Вероятно, в поэзии Демеля Шебалина привлекло большое мастерство поэта, лаконизм поэтической речи, тонкость и даже изысканность строфики и ритмики.

Романсы соч. 1 написаны на немецкий текст, русский перевод сделан для их издания. Это не единственный случай обращения к немецкой поэзии в подлиннике, а не в переводе: на немецкий текст написаны еще «Два стихотворения Р. М. Рильке» и «Пять романсов на слова Гейне». Во всех этих произведениях музыка очень точно передает строфику и ритм немецкого подлинника.

О широте поэтических интересов свидетельствует и еще один из первых опубликованных опытов: «Пять отрывков из Сафо» (соч. 3). Этот цикл менее самостоятелен, чем романсы соч. 1: здесь отчетливо ощущаются влияния французского импрессионизма, и даже точнее — образов античности в восприятии французских импрессионистов.

Стихи античной поэтессы натолкнули молодого композитора на путь эстетизированной стилизации, и лишь на немногих страницах цикла мы ощущаем живое, непосредственное восприятие неувядаемой лирики.

Эти противоречивые тенденции столкнулись во втором отрывке — «У меня ли девочка». Простодушные слова, обращенные к девочке-ребенку Клеиде, нашли воплощение в своеобразном вокальном скерцо.

Греческий поэтический первоисточник навел композитора на мысль использовать здесь, как и в других номерах цикла, натуральные лады и даже тетрахорды. Используются они свободно, ненавязчиво, только для создания определенной окраски, подобно тому как в русской антологической поэзии XVIII и начала XIX века использовалась античная лексика.

Нередко то или иное построение, написанное в натуральном ладу, сдвигается на какой-либо интервал, создавая тем самым более полную сложную ладовую структуру. Так, песенка о Клеиде поначалу развивается в пределах целотонного гексахорда (*соль, ля, си, ре-бемоль, ми-бемоль, фа*)<sup>1</sup>, а затем легкая и изящная скерцозная тема свободно разрабатывается в различном ладово-гармоническом освещении вплоть до каденции, где два ее проведения подводят к заключительной тонике.

В первом отрывке, «Я негу люблю», в фортепианном сопровождении преобладают кварто-квинтовые созвучия, как бы имитирующие строй кифары (то есть опять мы встречаемся со стилизацией).

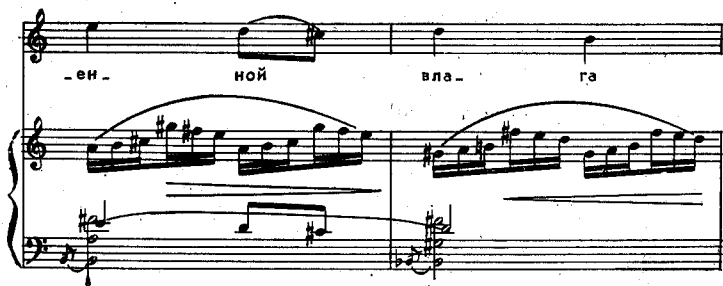
Наиболее зрелый из всех миниатюр цикла — четвертый отрывок «Вкруг пещеры Нимф затаенной». Пластическая мелодия развивается шире и свободнее, чем в других номерах; прозрачная, журчащая партия фортепиано с ее хрупкими гармониями создает музыкальный пейзаж, проникнутый настроением дремотного, очарованного покоя.

Отголоски музыкального импрессионизма подсказываются здесь самим поэтическим сюжетом, невольным напоминаям программу «Послеполуденного отдыха фавна» К. Дебюсси (если можно сказать, что подлинная античная лирика напоминает стилизацию Малларме):

Вкруг пещеры Нимф затаенной влага  
Хладных струй шумит меж ветвей зеленых,  
И с листвы, колеблемой вод паденьем,  
Льется дремота.

<sup>1</sup> Это как бы два «сцепленных» целотонных тетрахорда соль — до-диез и до-бемоль — фа.

3 Agevole con tenerezza



Но самый тон лирики романса Шебалина иной, в нем нет такой пряности, томности, как в «Отдыхе фавна». И конечно, здесь наряду с импрессионизмом отразилась и русская антологическая лирика Даргомыжского, Римского-Корсакова, Глазунова и, пожалуй, ближе всего «Наяда» Мясковского.

Циклы на слова Демеля и «Отрывки из Сафо» сам композитор выделил как наиболее удачные и опубликовал их. Но и среди романсов, оставшихся в рукописи, есть произведения, заслуживающие внимания. Это уже упоминавшийся романс на слова Тютчева «Поэзия»<sup>2</sup> и «Тихие песни» на слова Ин. Анненского. Стилистически они представляют собой более зрелое явление, чем рассмотренные выше циклы («Тихие песни» и написаны позже, в 1924 году). Если в циклах соч. 1 и 3 основное образное содержание было сосредоточено в партии фортепиано, а вокальная партия представляла собой выразительную декламацию, то в «Тихих песнях» заметно явное стремление тематически объединить оба компонента. Для этого надо было найти выразительную вокальную мелодию, обладающую при этом достаточной обобщенностью, для того чтобы ее развивать и как инструментальную тему. Именно такова мелодия романса «В открытые окна»: при первом появлении она звучит как тема чисто инструментального характера (пожалуй, даже пригодная для того, чтобы стать темой фуги). В то же время начальные интонации напевной и понастоящему вокальной партии голоса есть не что иное, как обращенный вариант темы вступления:



<sup>2</sup> Опубликовано посмертно в сборнике: Шебалин В. Романсы и песни. М., 1970.



Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем нот. Первая система — фортепиано (mf) и вокал. Вторая система — вокал с текстом «Бы- ва- ет час в пред- две- рье» и фортепиано (pp). Третья система — вокал с текстом «сна, ког- да бе- се- да у- мол- ка- ет» и фортепиано (p). В начале второй системы вокальной партии стоит динамическое обозначение *p*, а в конце — *cresc.*. В начале третьей системы вокальной партии стоит *p*, а в начале фортепианной партии — *p*.

Вокальное мастерство Шебалина росло и крепло от произведения к произведению. Однако путь композитора не был ровным и спокойным восхождением, поскольку иногда он ставил себе чрезмерно сложные задачи. Быстро овладев тонкостями декламационного стиля, характерного для излюбленного им жанра стихотворения с музыкой, Шебалин с большим трудом осваивал тайны романсной кантилены. На первых порах это, видимо, его и не очень привлекало, в чем, вероятно, сказались вкусы, господствовавшие среди композиторов «современнической» группы, к которой принадлежал в 20-х годах Шебалин.

Задача сочетания музыкальной декламации, откликающейся на все капризы речевого интонирования, с распевностью поставлена Шебалиным в трех романах на слова А. Ахматовой (соч. 5). Эти сочинения нельзя назвать удачными, но они тем не менее имеют принципиально важное значение для вокального творчества.

Из лирики Ахматовой Шебалин выбрал стихотворения с наибольшей национальной определенностью и даже опирающиеся на народную песню. Разве не связаны с народной лирикой такие, например, строки?

Я спросила у кукушки,  
Сколько лет я проживу?

Или такие:

Где веселье? Где забота?  
Где ты, ласковый жених?  
Не нашелся тайный перстень,  
Прождала я много дней...

В музыкальную трактовку этих стихотворений Шебалин также вносит элемент русской распевности, оставаясь в то же время в пределах декламационной манеры. Самым трудным здесь было найти соотношение распевности, мелодической определенности с ритмической и гармонической свободой, передающей неустойчивое, не укладывающееся в рамки музыкальной температуры речевое интонирование. И если во втором романе цикла, «Сразу стало тихо в доме», это равновесие было найдено, то в других все же преобладало свободное декламационное интонирование (кстати, очень трудное для исполнения).

Как видим, Шебалин, написав уже много романсов и приобретя значительный опыт, продолжал решать только стилистические задачи. Его отношение к жанру романса еще носило отпечаток эстетики предреволюционной эпохи, воспринятой им от старшего поколения. Ранние романсы — это интимная, камерная лирика несколько интеллектуального плана; ни современные темы, ни современная поэзия в нее еще не проникли. Стихи Блока и Ахматовой, выбранные Шебалиным для циклов соч. 5 и 7, относятся к дореволюционному творчеству этих поэтов.

Первым обращением к современной поэзии можно считать цикл «Три стихотворения С. Есенина», написанный в 1926—1927 годах. Хотя его тематика не связана

с современностью, тем не менее он знаменует собой поворот в творчестве Шебалина, и даже в некотором роде поворот демонстративный. После длительного пребывания в сфере чистой лирики, иногда с оттенком философских раздумий и всегда — лирики возвышенной, композитор обращается к стихам подчеркнуто прозаическим. Лирическим героем одной из песен, например, становится старая корова, у которой зарезали теленка, другой — раненная насмерть лисица, третьей — собака, у которой утопили щенят. Надо сказать, что Есенин, сказавший о себе, что он

...зверье, как братьев наших меньших,  
Никогда не бил по голове,

очень хорошо, тепло и поэтично передал в этих стихах то, что роднит все живые существа и делает животных меньшими братьями человека: материнское горе, горечь прощания с жизнью... И потому прозаические, на первый взгляд, сюжеты по существу поэтичны.

Стихи Есенина поставили перед молодым композитором слишком трудную задачу. Решить ее обычными средствами было бы невозможно, не создавая резкого противоречия между музыкой и словами. И Шебалин здесь правомерно обратился не к традиционным жанрам, а к своему излюбленному типу стихотворения с музыкой. Но и при этом условии стихи не легки для музыкальной интерпретации. Их образы слишком конкретны, вещественны, и найти какой-либо обобщающий музыкальный образ почти невозможно. Оставался путь последовательного, иллюстративного воплощения текста, который и выбрал композитор.

И сразу же обнаружились опасности: музыкальное целое распалось на ряд деталей, одни из которых были найдены удачно, другие нет, но в сущности музыка оказалась лишь дополнением к стихам. Особенно когда нужно было озвучивать такие слова, как:

Бил ее выгонщик грубый... («Корова»)

или изображать кудяхтанье кур, то это звучало гораздо прозаичнее, чем при чтении.

Таким образом, есенинский цикл обозначил собой начало поисков нового, современного стиля, но еще не определил их направления. В творчестве Шебалина этот цикл остался эпизодом.

Гораздо перспективнее оказались песни на слова венгерского поэта А. Гидаша (соч. 15). Интерес к творчеству этого поэта проявили многие советские композиторы, что обусловлено общим интересом к судьбе Венгрии. Революционные стихи Гидаша решены Шебалиным в камерном плане. Эти песни рассчитаны на концертное исполнение, но в то же время в основу каждой из них положен ясно очерченный массовый или бытовой жанр. «Начал колос налижаться» и «Песня братца Тюкоди» — это революционные, призывные песни, «Спи, сыночек» — колыбельная, и только «Спустился месяц» — песня-монолог в декламационной манере, вероятно, не без влияния монолога Мусоргского «Забытый».

Четкий ритм, ясно очерченная мелодия, простая фактура сочетаются в этих песнях с довольно сложными ладо-гармоническими средствами. В песне «Начал колос налижаться» Шебалин использует свой излюбленный прием перемещения того или иного построения в другую тональность. Такой прием нами уже отмечался в ранних «Отрывках из Сафо», но там он был обусловлен декламационной манерой, здесь же — служит средством динамизации песенной мелодии и обогащения лада.

Для создания определенного национального колорита Шебалин использует некоторые гармонические детали. Именно этим и объясняются дорийские и фригийские обороты и их сочетание в «Песне братца Тюкоди».

В песнях на слова А. Гидаша наметилась линия очень важная не только для Шебалина, но и для всей советской музыки: сближение камерного и массового жанра, романса и песни. При этом надо подчеркнуть, что Шебалин обратился к революционной песне, что было в те годы в камерной музыке еще редким явлением. Это сближает его цикл с опытами «проколовцев» и лишний раз свидетельствует, что резко противопоставлять «Проколл» композиторам, связанным с «современничеством», неверно и схематично.

Следующий вокальный опус — «Двенадцать стихотворений А. Пушкина» (соч. 23)<sup>3</sup> — отмечает собой полную зрелость таланта Шебалина как вокального мастера.

<sup>3</sup> «Двенадцать стихотворений А. Пушкина»: «Адели», «Роза», «Элегия», «В крови горит огонь желанья», «Испанский романс», «Я здесь, Инезилья», «Пора, мой друг, пора», «В альбом», «Соловей», «Пью за здоровье Мери», «Зачем безвременную скуку», «Арион».

Выше уже не раз говорилось о значении для советских композиторов обращения к творчеству Пушкина, к традициям русского классического романса. И в творчестве Шебалина двенадцать пушкинских романсов — это не только итог, но и начало нового этапа.

Даже при самом беглом знакомстве с этими сочинениями становится ясным их иное по сравнению с предшествующими вокальными произведениями качество. Прежде всего, они гораздо проще, яснее для восприятия, но это вовсе не означает отказа от стилистических исканий, а свидетельствует о новом направлении их.

Сравнивая пушкинский цикл с предшествующими, в частности с циклом на слова Есенина, композитор писал в своих «Воспоминаниях»: «Мое отношение к романсу проделало вообще некоторую эволюцию. Сперва — несколько модернистическая трактовка голоса и сопровождения, вычурность фактуры. Чем дальше, тем больше я стал стремиться к простоте и скромности. Еще в „Трех стихотворениях С. Есенина“ дает себя знать витиеватость, загроможденность фактурой и гармонией. Сейчас я совсем иначе написал бы эти романсы, выдвинув на первый план мелодическую линию голоса. Но витиеватость выражения в 20-х годах была распространенной болезнью.

Потом, в начале 30-х годов, это поветрие сменилось, наоборот, стремлением к крайней скупости, нарочитому аскетизму средств. Примеры можно в изобилии найти у молодого Шостаковича. В 1935 году я написал двенадцать романсов на тексты Пушкина — в некоторых из них аккомпанемент изложен почти одноставно. Николай Яковлевич Мясковский в своих дневниках дважды возвращается к этим моим романсам, первый раз тепло, а второй раз критически<sup>4</sup>.

Ему претила преднамеренная скупость изложения, он чуял ее искусственность, а ничего искусственного не любил. Меня же вдруг „понесло“ в эту сторону... Дальнейшие романсы — на тексты Гейне, Лермонтова — я писал уже не так „постно“, как пушкинские»<sup>5</sup>.

Конечно, такое самоограничение не везде прояви-

<sup>4</sup> «Романсы отличные, но иногда скупа фактура», — записал он. — *Примеч. В. Я. Шебалина.*

<sup>5</sup> Шебалин В. Я. Литературное наследие. Воспоминания, переписка, статьи, выступления. М., 1975, с. 50.

лось в равной степени, но стремление к большей ясности, отказ от витиеватости — везде.

Это сказалось главным образом на соотношении вокальной и фортепианной партий. В предшествующих сочинениях Шебалина, особенно в ранних, часто главной носительницей образа являлась фортепианная партия, вокальная же представляла собой перевод, подчас мастерски выполненный, речевой декламации на музыкальную. В пушкинских романсах мы ясно слышим стремление к мелодизации, к кантилене, не отрывающейся от интонаций речи, но музыкально их обобщающей.

Словом, это та же тенденция, которая отмечалась нами и в лермонтовских романсах Мясковского, и у Прокофьева, и в пушкинских романсах Ан. Александрова, и которая вообще была характернейшей тенденцией 30-х годов.

Надо сказать, что для Шебалина шаги в этом направлении были, вероятно, труднее, чем для многих его современников. Не в его духе было прямое обращение к устойчивым, сложившимся в творчестве классиков и во всем огромном пласте бытового романса вокальным жанрам, а в какой-то мере и к устойчивым интонациям. Шебалину всегда органически претило использование того, что уже стало общим достоянием.

Постоянная боязнь банальности, общих мест — это и сильная и слабая сторона творчества композитора. Сильная потому, что, действительно, музыка Шебалина совершенно не засорена банальностями. Слабая потому, что боязнь общих мест нередко вела к заторможенности лирического высказывания, особенно опасной в романсе.

Поэтому задача переинтонирования музыкально-поэтических образов на современный лад, поставленная в пушкинском цикле, была для Шебалина особенно, принципиально важной.

Пушкинский цикл Шебалина довольно разнообразен по составу. Некоторые произведения как бы продолжают на новом этапе и на новом уровне мастерства линию, определившуюся уже в ранних сочинениях, другие же являются результатом поисков уже в ином направлении.

Довольно большое место в цикле занимают элегии — жанр, вообще характерный для советской вокальной музыки 30-х годов. Обращение Шебалина к элегической лирике Пушкина вполне органично, если вспомнить о его

давнем интересе к русской поэзии раздумий. В отношении музыкальной стилистики эти романсы пушкинского цикла многими чертами связаны с предшествующим этапом творчества Шебалина. Они написаны в жанре стихотворения с музыкой, где музыка гибко и послушно следует за стихом, отмечая все этапы развития поэтического образа.

В этом жанре композитором созданы вещи очень тонкие и законченные, к которым прежде всего надо отнести романс «Зачем безвременную скуку...». Лако-низм формы и самоограничение в выборе средств здесь предельные, а вместе с тем каждая деталь вырази-тельна, как, например, смена в мелодии малой терции на большую при воспоминании о «легком шуме» шагов возлюбленной:

5 [Lento]

Ку-пить хоть сло-во де-вы ми-лой, хоть лег-кий шум е-е ша-гов.

Этот романс может служить примером интенсивного музыкального развития в очень сжатых рамках, что до-

стигается драматизацией партии голоса — от сдержанной речитации к возгласам и средствами ладо-гармонического развития, далеко уводящего от основной тональности. Но если в этом лаконичном произведении композитору удалось достичь ясно ощутимой динамики развития и законченности формы, то в более масштабных романах, написанных в той же манере, обнаружилась трудность создания большой вокальной композиции на основе декламационного принципа. Так, «Элегия» («Умолкну скоро я») интонационно, пожалуй, даже ярче, чем романс «Зачем безвременную скуку». Но энергия развития исчерпывается задолго до конца, и романс, по существу, кончается на словах: «Заветным именем любовницы прекрасной». А последнее четверостишие приходится на большую репризу-кodu, звучащую почти целиком на тоническом органном пункте и потому очень статичную.

Принцип переинтонирования классических образцов, о котором упоминалось выше, наиболее ярко, почти декларативно проявился в романах, написанных на стихи, уже использованные (и не однажды!) в русской классической музыке. Таких романсов в цикле больше половины: «Адели», «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья», «Испанский романс» («Ночной зефир»), «Я здесь, Инезиля», «В альбом» («Что в имени тебе моем?»), «Пью за здравие Мери».

Во всех названных произведениях стихи Пушкина получили то же музыкально-жанровое выражение, что и у классиков русского романса — Глинки и Даргомыжского. Так, рисуя образ девочки-ребенка в романсе «Адели», Глинка обращается к танцевальному ритму. То же делает и Шебалин, лишь заменив ритмоформулу польки вальсом.

Романс «В крови горит огонь желанья» Глинка написал как серенаду — Шебалин также. И разумеется, «Испанский романс» и «Я здесь, Инезиля» тоже написаны в жанре серенады, а «Пью за здравие Мери» — в жанре застольной — «бриндизи».

При всем этом намеренно подчеркнутым следовании классическим образцам с первых же тактов слышно, что романсы созданы современным композитором. Даже в этих столь жанрово определенных сочинениях Шебалин остается верен своей манере вслушиваться в интонации поэтической речи и воплощать их в свободной мелодии, легко переходящей из тональности в тональность. При-



мером может служить романс «Адели», мелодия которого, скользя по тонам увеличенного трезвучия в ми мажоре, переходит в тональность, лежащую полутоном ниже:

6 Agevole, con grazia

*mf*

Иг- рай, А-

- дель, не знай пе- ча- ли:

*p*

ха- ри- ты, Лель те- бя вен-

*dolce*

- ча- ли и ко- лы- бель тво-



Как видно из приведенного примера, переход этот сделан именно мелодико-интонационными средствами, при очень легкой гармонической поддержке. Сходный тип изложения находим и в романсе «Где наша роза».

Любопытным примером переинтонирования классических образцов является романс «В крови горит огонь желанья» — своеобразное объединение приемов музыкального воплощения пушкинских стихов Глинкой и Даргомыжским. У Глинки — это пылкая и пламенная серенада, без каких-либо элементов восточного колорита<sup>6</sup>, у Даргомыжского — восточный романс с характерным скольжением мелодии по хроматическим полутонам. Шебалин соединяет то и другое, сохраняя серенадный ритм и фактуру и придавая мелодии восточный оттенок путем ее хроматизации:



<sup>6</sup> У Пушкина это стихотворение является подражанием любовной лирике «Песни песней».



Названные выше романсы пушкинского цикла—высокохудожественные, очень тонкие и изящные произведения. Простота их обманчива, при очень прозрачной и даже подчас скупой фактуре они обладают изрядной интонационной и гармонической сложностью. В них нужно вслушиваться и впеваться, и, видимо, поэтому их заслонили испанские романсы из того же цикла, очерченные более простыми и отчетливыми контурами, более эффектные и выигрышные для певца, хотя и более традиционные по музыкальному решению. Романс «Я здесь, Инезилья» следует глинкинскому образцу даже в деталях: Шебакин также дает замедление темпа на словах:

Шелковые петли  
К окошку привесь...

и выделяет речитативом вопрос:

Что медлишь? Уж нет ли  
Соперника здесь?

В «Испанском романсе» и особенно в «Инезилье» есть много общего с театральной музыкой Шебакина, в частности с музыкой к спектаклю театра Мейерхольда «Дама с камелиями». Но и в этих открыто эмоциональных, «броских» романсах Шебакин избегает банальности, вводит кое-где тонкие гармонические или ритмические детали. Так, например, он нередко сопоставляет довольно далекие тональности, применяет бифункциональные наложения аккордов, разнообразит трехдольность серенады перекрестными ударениями, то есть усложняет музыкально-жанровую основу, как и в романсе «Адели». Но благодаря гораздо большей жанровой определенности, народно-испанскому колориту, а главное — интонационной рельефности, все эти сложности воспринимаются как красочные блики и не только не препятствуют, но и способствуют доходчивости романса.

Каков же эстетический смысл всех этих опытов перентонирования? Ставя себе всякий раз четкую, ясно сформулированную задачу, композитор как бы проверял жизненность основных принципов музыкальной поэтики классиков в современных условиях, не повторяя и не стилизуя их.

Эта тенденция проявилась не только в пушкинском цикле, но и в инструментальной музыке и, пожалуй, ярче всего в опере «Укрощение строптивой», где превосходно выполнена задача возрождения жанра оперы *buffa* в современной музыке. И потому мы вправе выделить и пушкинский цикл как выражение эстетических установок Шебалина применительно к камерной музыке.

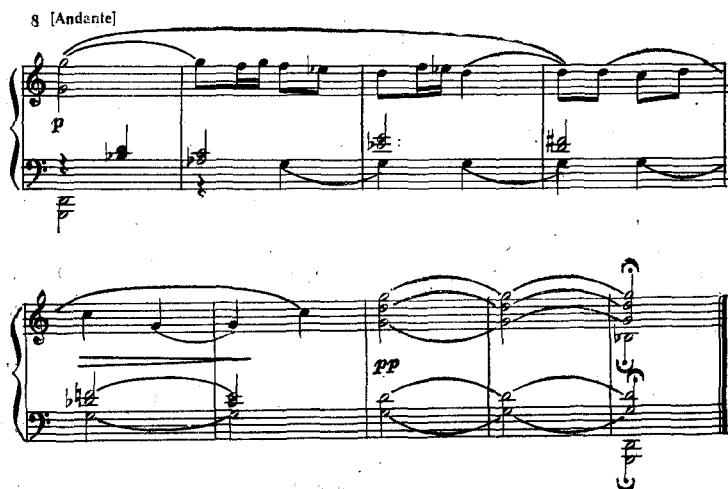
Принципиально важен этот цикл и в отношении музыкальной стилистики. Определившиеся в нем тенденции: выдвижение на первый план голоса, тяготение к мелодическому стилю, вдумчивое и творческое отношение к классическим традициям — все это получает развитие в последующих произведениях. При этом музыкальная речь в них становится свободнее, мелодия пластичнее, шире, непринужденнее, фортепианная партия полновочучнее.

Это мы можем наблюдать в цикле на слова Гейне<sup>7</sup> (соч. 26). Здесь мы найдем развитие принципов, отмечавшихся в пушкинском цикле, причем композитор теперь опирается не только на русскую, но и на западную классику, однако творческое задание здесь не так обнажено.

В гейневском цикле есть вещи превосходные, например, романс «На севере угрюмом», написанный на стихи, десятки раз отраженные в русской и западной музыке. Это стихотворение привлекало музыкантов контрастом двух образов: пустынного севера и пустынного юга, кедра и пальмы. Для русских музыкантов, кроме того, поэтический образ пальмы был поводом ввести столь любимый ими восточный элемент. Обычно стихотворение Гейне трактовалось в музыке как контрастная двухчастная форма. Так было у Балакирева и у Римского-Корсакова.

<sup>7</sup> Все романсы написаны Шебалиным на собственный эквиритмический перевод стихов Гейне.

У Шебалина это также двухчастная форма<sup>8</sup>, но не контрастная, так как вторая часть в сущности тот же северный пейзаж, только с новыми деталями (хрупкая, «льдистая» фигурация) в партии фортепиано. А образ южной грезы сосредоточен в фортепианном обрамлении:



Думается, что это не просто попытка найти новый вариант решения старой темы, а результат вдумчивого прочтения знакомых каждому с детства стихов. Шебалин верно угадал их психологическую сущность: стихотворение это не просто поэтический пейзаж, а двуединый образ одиночества, образ недостижимой мечты. При такой трактовке важнее было подчеркнуть единство, чем противопоставление двух поэтических образов.

Контрастным моментом в этом лирическом цикле является романс «У моря», несколько шуманианского плана, развивающий наименее известную и популярную у нас сторону вокального творчества Шумана, а именно — ироническую, представленную в «Бедном Петере», в шуточных песнях из «Мирт» и отчасти в заключении цикла «Любовь поэта» («Вы, злые, злые песни»). Вздо-

<sup>8</sup> Весьма оригинален тональный план романса: первый период заканчивается в тональности полутонном выше, воспринимающейся как «более напряженная тоника» (термин С. С. Скребкова), второй — на доминанте основной тональности.

хи и слезы сентиментальной девицы переданы и в интонациях голоса, и наиболее рельефно в партии фортепиано.

Найдя собственную манеру воплощения поэтической речи, выработав свое отношение к классическим традициям, Шебалин — уже вполне зрелым композитором — вновь обратился к советской поэзии. И если первый опыт в этой области — цикл на слова Есенина — остался всего лишь опытом, то цикл на слова А. Коваленкова, тоже во многом экспериментальный, мы вправе оценить и как немалое достижение.

Эксперимент здесь заключался в сближении камерно-вокального жанра с песней, что было и остается одной из характерных особенностей советской музыки. Это направление, весьма важное для развития советской вокальной музыки в целом, имело особое значение для Шебалина, композитора интеллектуального склада, для которого проблема общительности никогда не была простой и легкой. Большую и положительную роль сыграло его обращение к массовым жанрам, что отметил сам композитор в уже цитированных нами «Воспоминаниях»:

«Должен сказать, что ни Мясковскому, ни Прокофьеву, ни мне самому жанр массовой песни не давался. Может быть, виной тому была эпизодичность обращения к этой сфере творчества и при более упорной систематической работе над ним результаты были бы выше. ...Но как бы плохи, в общем, ни были мои массовые песни, из этой работы я кое-что извлек для себя. Музыкальная „задача“ песни предельно проста; однако в простую и скромную форму надо вложить большое идейное содержание. Мучаешься, критикуешь собственное изделие, ищешь мелодической броскости и лаконизма. Все это заставляло напряженно мыслить, обогащало композиторский опыт»<sup>9</sup>.

Влияние песенности отчетливо отразилось в цикле на слова Коваленкова, и при этом не только в произведениях песенного склада («Песенка», «Турист»), но и в других. Сказалось прежде всего в более свободном и широком развитии мелодии в партии фортепиано, которая стала, может быть, более традиционной, не столь индивидуализированной, но зато более полнозвучной и

<sup>9</sup> Шебалин В. Я. Литературное наследие, с. 42.

пианистичной, в то время как в пушкинских романах она иной раз выглядела переложением квартета. Заметные изменения произошли и в композиции романсов, ранее всегда тяготевших к форме сквозного развития. В данном цикле их форма отчетливо расчленена.

Сближение романса с песенным жанром было для композитора не самоцелью, а средством овладения современной интонацией. И это самое главное.

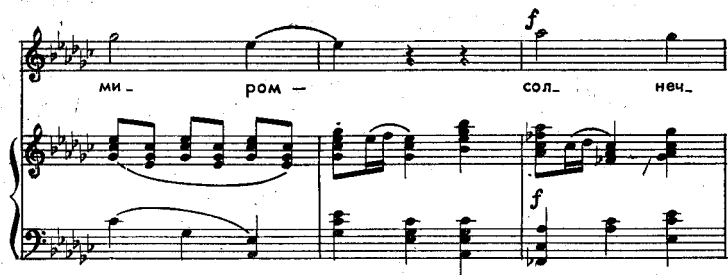
Поэтому не только в песне «Турист», где приметы времени есть в самих стихах, но и, например, в «Песенке», где таких примет нет, мы ощущаем современность музыкальной речи потому, что вся музыкальная лексика связана здесь с советской массовой песенностью. И в то же время она тоньше, индивидуализированнее, что сказывается и в ладовом строении мелодии, и в свободном и подвижном тональном плане даже внутри периода, что в обычной песне почти невозможно встретить.

Стремление к мелодизму, кантиленности проявляется даже в тех романсах цикла, которые близки излюбленному Шебалиным типу стихотворения с музыкой. Так, например, в романсе «Грустная нота» музыкально-речевые интонации распеты, мелодизированы, хотя и в особой, интонационно-сдержанной манере.

Окончательно «раскрепощена» мелодия в эмоционально-открытом, восторженном и патетическом романсе, завершающем цикл, «Синий воздух солнцем позолочен». Не боясь «общих мест» композитор дает возможность голосу певца прозвучать на полном дыхании, широко и привольно. Здесь и фактура сопровождения иная — сочная, красочная, полнозвучная, примером чего может служить заключение романса:

9 [Allegro]

Са\_ мый луч\_ ший день сто\_ ит над



От ранних романсов до песен на слова Коваленкова лежит, как видим, большой путь, пройденный композитором уверенно, с ясным осознанием цели на каждом отдельном этапе.

Цикл «Родная земля» на слова А. Твардовского<sup>10</sup> (соч. 55) занимает особое место в творчестве композитора. Цикл написан в 1961 году, в конце жизненного пути, в годы тяжелой болезни, которую композитор прео-

<sup>10</sup> Восемь романсов на слова А. Твардовского: «Спасибо, моя родная земля», «Ветер», «Некогда мне над собой измываться», «Снега потемнеют синие», «Собратьям по перу», «Не знаю, как бы я любил», «Моим критикам», «У Падуна».

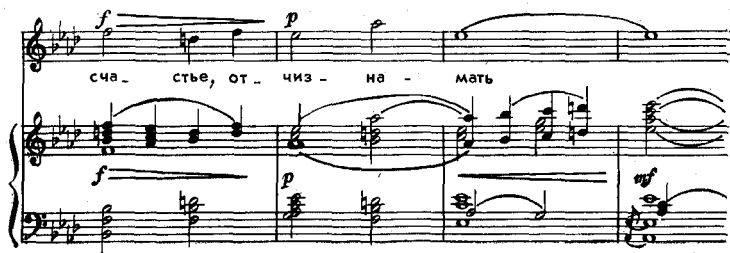
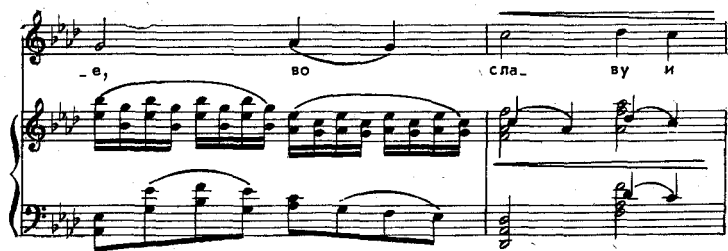


долевал огромными усилиями воли, продолжая работать и создавать. Выбранные им для цикла стихотворения составляют своего рода творческое кредо Шебалина, выражая его отношение к родине, к жизни, к работе, к искусству. Пожалуй, ни в одном другом произведении композитор, всегда сдержанный, не высказывался так открыто и до конца.

Лейтмотивом цикла является тема любви к Родине, иногда окрашенная горьким чувством неизбежности расставания. Эта тема звучит в первом романсе «Спасибо, моя родная земля», который начинается сдержанно и строго, а в конце превращается в патетический дифирамб. Интересно, что широкая и вольная мелодия этого эпизода основана на интонациях декламационной мелодии начала:

10a [Andante]

Музыкальный фрагмент, обозначенный как 10a [Andante]. Он представляет собой начало романса. Вверху — вокальная мелодия, начинающаяся с паузы, за которой следует нота G4, а затем мелодия развивается по нотам A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, B361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, B362, C363, D363, E363, F363, G363, A363, B363, C364, D364, E364, F364, G364, A364, B364, C365, D365, E365, F365, G365, A365, B365, C366, D366, E366, F366, G366, A366, B366, C367, D3



Теме родины и созидательного труда народа посвящен эпилог цикла — «У Падуна», тоже завершающийся дифирамбически. Таким образом, два упомянутых романа образуют обрамление цикла, в них основная его тема названа, а в других романах она постоянно звучит в подтексте, окрашивая собой и мысли о жизни и смерти, и мысли о долге художника. Последней теме посвящены три романа: «Некогда мне над собой измываться», «Собратьям по перу» и «Моим критикам». Зная обстоятельства жизни композитора, при которых был создан цикл, эти романы воспринимаются как предельно искреннее высказывание художника, для которого творчество было моральным долгом, честно выполненным до конца.

Современность музыкально-речевой интонации — первое, что хочется отметить в этих сочинениях. Достигнуто это качеством не обращением к массовой песенности, как было в цикле на слова Коваленкова, а переводом на язык музыки современной живой поэтической речи, используя при этом главное средство — ритм. Поясним это на некоторых примерах.

## Дактиль Твардовского:

Некогда мне над собой измываться,  
Праздно терзаться и даром страдать —

нельзя проинтонировать так, как, например, плавный дактиль Лермонтова:

Тучки небесные, вечные странники —

или дактиль Никитина:

Вырыта заступом яма глубокая...

Шебалин верно почувствовал особенность стихов Твардовского, их намеренную шероховатость, остроту, нервность. Он выбрал для своего романа характерный и редко встречающийся переменный метр  $7/4-5/4$ , свободно чередуя триольный и парный ритм и всячески избегая плавности и мерности интонирования:

II [Andante]

He - ко - гда мне над со - бой из - мы - вать - ся,  
праздно терзаться и да - ром стра - дать.

В романсе «Моим критикам» современность звучания достигнута иными средствами: в партии фортепиано все время слышится острая, колючая тема, сопровождающая отповедь «бекмессерам» наших дней:

Все учить вы меня норовите,  
Преподасть немудреный совет,  
Чтобы пел я, не слыша, не видя,  
Только зная, что можно, что нет.

Эти страницы цикла чередуются с проникновенными лирическими высказываниями, иногда рожденными образами родной природы («Ветер», «Снега потемнеют синие»), иногда — мыслями о жизни и смерти («Не знаю, как бы я любил»).

Последний из названных романсов особенно значителен. Размышление о необратимости «счета годов» звучит здесь как выражение горячей любви к жизни как она есть, со всеми радостями и горестями:

Тогда откуда бы взялась  
В душе, вовек неомраченной,  
Та жизни выстраданной сласть,  
Та вера, воля, страсть и власть,  
Что стоит мук и смерти черной.

Заключение романса и своим общим эмоциональным характером, и даже интонационным строем перекликается с гимническими заключениями романсов, обрамляющих цикл.

В целом восемь романсов образуют цикл, связанный единством не только поэтического материала, но и основной поэтической темой, а также и расположением романсов в цикле. Шебалин сам говорил о том, что он не сразу нашел порядок романсов, несколько раз его менял и в конце концов расположил их по контрасту. Таким образом, цикл представляет собой нечто вроде сюиты, обрамленной эпизодами объективного содержания и наиболее развернутыми по форме.

Еще теснее спаяны три романса в цикле на слова А. Прокофьева «На земле мордовской» (соч. 55)<sup>11</sup>. Первый романс «Оставайтесь в памяти моей» — своего рода вступление напевно-декламационного склада. Второй и третий романсы образуют контрастное единство. «Расцвела черемуха лесная» — лирическое *Andante*, мелодия которого пронизана песенными интонациями. Финал «Белая метель» — подвижный, веселый, подчеркнуто жанровый. Как и сами стихи Прокофьева, интонации его близки народным частушкам.

Цикл «На земле мордовской» совсем не похож на предыдущий, но внутренне они все же близки по основной теме и по тому ощущению радости жизни, которой

<sup>11</sup> «На земле мордовской». Три романса на слова А. Прокофьева: «Оставайтесь в памяти моей», «Расцвела черемуха лесная», «Белая метель».

нельзя не удивляться в последних произведениях Шебалина.

В вокальном творчестве Шебалина, как мы видели, общие процессы развития советской вокальной музыки получили своеобразное отражение. Камерные вокальные его произведения в каком-то смысле близки камерным инструментальным сочинениям: это лирика мысли, воплощенной в тонкой, всегда индивидуальной и лаконичной художественной форме.

Интеллектуализм композитора требует немалой активности и от исполнителей, и от слушателей (и, быть может, является препятствием для широкой популярности). В романсы Шебалина надо внимательно вслушиваться и впеваться, чтобы оценить высокий художественный вкус композитора, любовь к поэтическому слову, чуткость его перевода на язык музыки.

И конечно, многие романсы Шебалина заслуживают несравненно большего внимания исполнителей. Помимо непосредственной художественной ценности, романсы эти, как и многие другие сочинения Шебалина, являют собой образец высокого мастерства, приложенного к задачам осознанным, прочувствованным и решаемым всегда с высокой ответственностью художника.

## Д. ШОСТАКОВИЧ

\* \* \*

Камерно-инструментальные и камерно-вокальные сочинения занимают в творчестве Д. Шостаковича положение жанров-спутников, линия развития которых проходит через все творчество композитора, охватывая в более скромных масштабах тот же круг идей и образов, что и симфонии.

Камерно-вокальные произведения Шостакович создавал в течение всей своей жизни. Первые относятся еще к ученическим годам («Басни Крылова» — 1922). Одно из последних — цикл на слова Микеланджело — прозвучало незадолго до конца жизненного пути композитора — в 1975 году. В камерно-вокальном жанре отражены все этапы его пути, все искания, трудности, преодоления и победы. Отражены, быть может не так ярко, но не менее чутко, чем в жанрах крупных — симфонии, опере.

Камерно-вокальная музыка имеет и свою, особую функцию в сложном и многогранном творчестве Шостаковича. Если в начале его пути этот жанр был на положении второстепенного, сопутствующего, то с течением времени он становится все заметнее, самостоятельнее и в свою очередь начинает воздействовать на другие жанры, даже не всегда смежные. Пример тому — Четырнадцатая симфония, в которой законы строения вокального цикла проявились не менее четко, чем законы симфонизма.

Это изменение отношения композитора к камерно-вокальной музыке глубоко симптоматично и связано с развитием коренных свойств его эстетики, с пристальным, цепким вниманием к психологии человека, к самым сокровенным и тайным движениям души. А отсюда — внимание к слову, живому, звучащему слову, к речевой интонации, которая говорит о человеке зачастую боль-

ше, чем могут сказать слова. Потому, что интонация отражает и отношение человека к произносимым словам: горячее или равнодушное, искреннее или лживое. Именно отношение к словам, а через него — характер, индивидуальность стремился передать в своей вокальной музыке Шостакович. В понимании роли интонации, как и во многом другом, композитор — прямой наследник Мусоргского.

Интонационная характеристичность у Шостаковича, как и у Мусоргского, отнюдь не была простым фотографированием или стенографированием интонаций речи. Их отражение в музыке включает в себя и отбор, и анализ, и высокое обобщение, достойное такого великого симфониста, каким является Шостакович. И в каждом отдельном произведении эти качества выражены по-своему, в зависимости от содержания, жанра и, конечно, от времени его создания.

Но как ни многообразно вокальное творчество композитора, как ни огромна дистанция между началом творческого пути и вершиной его, композитор всегда оставался верен одним и тем же художественным принципам, пронизывающим все его творчество. Отсюда и возвращение на разных этапах к излюбленным темам, всегда значительным, всегда проникнутым глубоким философским смыслом.

Одна из них — и едва ли не самая главная — это тема нравственного долга художника, его ответственность перед настоящим и будущим. С ней связаны размышления композитора о радостях и страданиях людей, о сострадании к ним, о жизни и смерти, о бессмертии искусства.

Проследить становление и развитие этих важнейших тем в рамках камерно-вокальной музыки и является основной задачей данного очерка.

Первые вокальные произведения Шостаковича — уже упоминавшиеся «Басни Крылова» и романсы на стихи японских поэтов (1928—1932) — относятся еще к предыстории его камерно-вокального творчества, хотя и здесь уже намечаются черты, весьма типичные для композитора.

Так, ранние басни «Стрекоза и муравей» и «Осел и соловей» можно рассматривать как первые опыты созда-

ния характеристических портретов, то есть как первые ростки той линии вокального творчества, которая впоследствии дала замечательные плоды в циклах «Из еврейской народной поэзии» и «Сатиры» («Картинки прошлого»).

Однако подлинная история камерно-вокального жанра в творчестве Шостаковича начинается с 1936 года, когда были созданы четыре пушкинских романса соч. 46.

Шостакович к этому времени стал уже зрелым мастером, автором значительных произведений в самых различных жанрах. Достаточно сказать, что он уже подошел к вершине первого этапа своего творчества — Пятой симфонии.

Пушкинские романсы Шостаковича заметно отличаются и по замыслу, и по выполнению от множества романсов на стихи великого поэта, появившихся в преддверии памятной даты — 100-летия со дня смерти Пушкина. Если ведущей тенденцией в советской вокальной пушкиниане стало возрождение классических жанров и традиций, то Шостакович подошел к задаче, поставленной временем, по-особому, и общая тенденция если и проявилась у него, то в весьма индивидуализированной форме.

В романсах Шостаковича ясно чувствуется почерк симфониста. Это сказалось, в частности, в том, что музыкально-образное содержание ярче и выпуклее выражено в фортепианной партии, темы которой иногда ассоциируются с темами симфоний композитора. За вокальной же партией сохраняется функция напевного интонирования поэтического слова.

В романсе «Возрождение» («Художник-варвар кистью сонной») образ оживающего творения искусства, освобождающегося от «ветхой чешуи» чуждых красок, передан именно в инструментальной партии, средствами гармонии и фактуры, движением от среднего регистра к более светлому высокому.

Еще ярче инструментальный принцип проявляется в романсе «Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила». Во вступлении, в фортепианной партии первой части романса (Allegretto) развивается очень выразительный, стонущий мотив упрека, родственный некоторым симфоническим темам Шостаковича (например, одной из тем третьей части Пятой симфонии).





Оба названных выше романса трудно отнести к какому-либо из классических вокальных жанров. Музыкальное выражение поэтического образа здесь сугубо индивидуально, и скорее всего их можно назвать стихотворениями с музыкой, а не романсами.

Столь же оригинально музыкальное решение в третьем и четвертом романсах соч. 46, хотя в них заметна большая жанровая определенность. Быстрый темп и трехдольный размер романса «Предчувствие» («Снова тучи надо мною») напоминают инструментальное скерцо, конечно, не в первоначальном значении скерцо-шутки. Это очень характерное для Шостаковича тревожное скерцо с учащенной, взволнованной ритмической пульсацией.

Наиболее значителен романс «Стансы» («Брожу ли я вдоль улиц шумных»). Пушкинская поэзия мысли нашла здесь очень глубокое, прочувствованное выражение. Композитор стремится как можно бережнее, точнее донести до слушателя пушкинское слово, и потому вокальная партия здесь выразительнее, весомее, чем в других романсах. Она носит напевно-декламационный характер, причем эта декламационность очень далека от интонаций обычной, повседневной речи. Она как бы передает мерную, эмоционально-приподнятую речь актёр-теца.

Однако и здесь Шостакович не расстается с инструментальными принципами музыкального развития. Унисонная тема фортепианного вступления с ее тяжелым, мерным движением и сумрачным, колокольным звучанием есть исходный образ всего произведения.



И многократное повторение одного и того же мотива, и равномерность пульсации очень выразительно передают неотвязность мыслей о смерти, преследующих поэта и «среди улиц шумных», и в храме, и в веселом многолюдстве, и на лоне природы. Все это довольно большое произведение приближается к форме свободных вариаций на *basso ostinato*. Единственный эпизод, где сглаживается, но не исчезает совсем оstinатный мотив, — это средняя часть (*Moderato*):

Младенца ль милого ласкаю,  
Уже я думаю: прости...

В стихотворении Пушкина этот образ детства не случаен, он предвосхищает просветленное заключение «Стансов», мысль о вечном круговороте жизни, о вечной смене уходящего живым и новым:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть...

Не случайно подчеркнут этот образ и в музыке Шостаковича: в более поздних его сочинениях образы детства станут устойчивыми символами света, добра, надежды. Однако в данном случае музыка не отражает образной арки, отмеченной нами в стихотворении, она завершается мрачными, трагическими образами. А образ детства остается светлым бликом, еще более подчеркивающим сумрачный колорит.

Пушкинский цикл показывает уже большую зрелость Шостаковича как вокального композитора, оригинально, по-своему прочитавшего стихи Пушкина и сильнее

всего воспринявшего в них трагедийное начало. Если само обращение к творчеству великого поэта было, как и у многих других композиторов, стимулировано памятной датой, то решение задачи оказалось своеобразным, характерным именно для Шостаковича. В творчестве Пушкина он нашел стихи, воплощающие его собственные, излюбленные темы: личной судьбы художника («Предчувствие»), вечного противоречия жизни и смерти («Стансы») и, наконец, бессмертия искусства («Возрождение»). В романсах соч. 46 эти темы еще не акцентированы, не развиты широко (кроме, может быть, «Стансов»). Но они уже поставлены, и это связывает произведения 30-х годов с шедеврами 60-х и 70-х, где все эти темы зазвучат уже в полную силу.

Вокальный цикл Шостаковича «Шесть романсов для баса» соч. 62 на слова поэтов Великобритании создан в годы войны (1942)<sup>1</sup>. Обращение к английской поэзии в те годы не было редкостью. Сотрудничество трех великих держав в борьбе с фашизмом усилило взаимный интерес к искусству каждой из них. Советское и русское классическое искусство становилось популярным в Англии и Америке, а в нашей стране, в свою очередь, возрос интерес к английскому и американскому искусству. Многие советские композиторы, например, обратились в те годы к творчеству шотландского поэта Роберта Бёрнса, чему немало способствовали прекрасные переводы его стихов С. Маршаком. В большинстве случаев эти песни носили жанровый характер, с той или иной степенью приближения к народной шотландской музыке.

Шостакович пошел в своем цикле иным путем. Круг его поэтических интересов шире, цикл включает не только песни на слова Бёрнса, но и на слова Шекспира, и совсем мало известного у нас поэта елизаветинской эпохи Уолтера Ралея. Стилизаций в духе народной английской или шотландской песни здесь почти нет.

Цикл отличается удивительным самоограничением в выборе выразительных средств. Многое здесь сказано как бы намеком, в расчете на понимание с полуслова, на большую активность слуха. При этом в тематизме

<sup>1</sup> Шесть романсов для баса: «Сыну», «В полях под снегом и дождем», «Макферсон перед казнью», «Дженни», «Сонет 66», «Королевский поход».

цикла, в его скупой фактуре много общего с инструментальными произведениями Шостаковича. Можно, например, сравнить основную тему первого романса — «Сыну» с некоторыми симфоническими темами, также выражающими раздумье: с темой вступления из Шестой симфонии или с побочной партией первой части оттуда же. Близок самый тип тематизма — и там и здесь мы находим сочетание тесных речевых интонаций с отдельными широкими восклицаниями:



Музыкальный образ романса глубже и богаче мрачно-иронических стихов Ралея. Он поднят над конкретными образами виселицы и петли и наполнен скорбью глубоких размышлений о судьбе осужденного. В общем контексте цикла монолог «Сыну» воспринимается как своего рода предисловие к третьему эпизоду «Макферсон перед казнью» на слова Бёрнса.

Это одна из самых ярких страниц цикла: скупыми, точными штрихами рисует композитор картину шествия на казнь. В сопровождении слышится и пронзительный свист флейты, и дробь барабана, а в интонациях вокальной партии отражен характер героя песни — непреклонного, свободолюбивого горца:



В этом эпизоде можно усмотреть черты, родственные инструментальным произведениям Шостаковича и предшествующим, и более поздним, следовательно, в известной мере, продолжается линия симфонизации романа. Но примечательно, что идейно-образная кульминация цикла — шекспировский «Сонет 66» (в переводе Б. Пастернака) воплощен средствами прежде всего вокальными, как бы предвещающая собой необычайное возрастание вокального, музыкально-поэтического начала в творчестве Шостаковича в более поздний период.

«Сонет 66», безусловно, лучшее произведение в английском цикле. Мелодия его проста и благородна, она сочетает декламационную выразительность и напевность. Речевые интонации как бы вплавлены в нее: нигде не подчеркнутые, они придают мелодии необычайно выразительный, говорящий характер. Продолжая линию, наметившуюся в «Стансах» из пушкинского цикла, мелодия «Сонета» связана с русской классической традицией монологов-размышлений, как, например, элегия Бородина «Для берегов отчизны дальной» или «Бессонница» Метнера.

Музыка очень точно отражает внутреннюю структуру шекспировского сонета, разграничивая его части повторяющимися гулками, колокольными ударами. И вместе с тем в ней, как и в самом поэтическом тексте, сохраняется единство, непрерывность развития мысли, еще более подчеркнутые тем, что фоном всего произведения служит почти непрерывно звучащий тонический органнй пункт в басу.

Мелодия сонета возникает из начального сопоставления широкого, восклицательного секстового хода и мягкого опевания тоники:

5 [Lento] *p* *espress.*

Из - му - чась всем, я у - ме -

- реть хо - чу! Тос - ка смот - реть, как ма - ет - ся бед -

- няк, и как шу - тя жи - вет - ся бо - га - чу,



Это сопоставление развивается далее: секста то раздвигается до октавы (такт 7), то заполняется промежуточными звуками (такты 11—12), а мотив опевания получает развитие в средней части «Сонета».

Очень велико здесь значение ладо-тональных красок. Кульминацией (но не вершиной) мажорной мелодии служит минорная терция — *си-бемоль*. И это служит началом дальнейшего проникновения минорных звуков в мажор, что реализуется чаще всего путем простого наложения гармоний одноименного минора на почти непрерывно звучащий тонический бас. Так, в предпредризной кульминации (на словах «И видеть мощь у немощи в плену») на тонический бас накладывается минорное трезвучие второй низкой ступени, а в коде, на доминантовый бас — минорный квартсектаккорд шестой низкой ступени, после которой переход к заключительной тонике соль мажора воспринимается особенно светло и ярко.

Сонет венчает заключительное двустилишие, исполненное высокого гуманизма:

Измучась всем, не стал бы жить и дня,  
Да другу трудно будет без меня

Между тремя названными выше трагическими романами звучат две лирические интермедии: «В полях под снегом и дождем» и «Дженни» (обе на слова Бёрнса). Первый романс — тихая и целомудренная песнь любви, мелодия которой как бы впитала в себя речевые интонации, но совсем иного рода, чем в «Сонете». Это задушевная речь, обращенная к самому близкому другу. Тонкими, почти незаметными штрихами композитор передает национальный колорит: он ошутим в ладовом строении, в фактуре фортепианного сопровождения с его

двухголосием, выдержанными звуками в басу, имитирующими звучание народных инструментов.

В песне «Дженни» мелодия интонируется почти говорком, очень тихо, «по секрету», и лишь заключительная фраза — рефрен каждой строфы («Вечером, во ржи») — распета несколько шире:

6 [Moderato]

Про-би. ра-ясь до ка-лит-ки по-ла-мь до-ль-ме-жи,

Партия фортепиано передает легкие, осторожные, крадущиеся шаги юной влюбленной и звон капель летнего дождя.

7 Moderato

*dolce*

*con Ped.*

Так чередуются в шести романсах страницы суровые и скорбные со страницами нежной и трепетной лирики. Завершает цикл шуточная миниатюра «Королевский поход», где между двумя строчками английской детской песенки:

По склону вверх король повел полки своих стрелков.

По склону вниз король сошел, но только без полков —

поместилась едва ли не самая маленькая в музыкальной литературе, но очень картинная инструментальная сцена боя.

Рубеж 40-х и 50-х годов обозначил собой начало нового, более высокого этапа творчества Шостаковича, — конечно, не только вокального. Одна из очень важных особенностей этого этапа — утверждение положительных образов в творчестве композитора и новый путь их кон-



кретизации. Положительные образы, положительные идеи всегда жили в музыке Шостаковича, ими рожден и пафос обличения — гневного или сатирического. Однако воздействие этих образов на слушателя подчас затруднялось тем, что лирический герой музыки Шостаковича — это герой со сложным, исключительным внутренним миром, в который не легко и не просто войти другому человеку.

Этот герой не исчез из музыки Шостаковича, но рядом с ним появились другие — люди с простыми, цельными и сильными чувствами. Увидеть в их жизни не только бытовые, повседневные, но и подлинно поэтические черты под силу только очень большому художнику-реалисту. В частности, цикл «Из еврейской народной поэзии» (соч. 79)<sup>2</sup> свидетельствует об умении композитора видеть поэтическое в самых разных жизненных явлениях: в героическом и будничном, трагическом и смешном.

Общая эстетическая установка реализуется во всех частностях музыкального стиля. Совсем не случайно то, что этот период был началом особо интенсивной работы Шостаковича над музыкально-речевой интонацией, ставшей основой выразительности и вокальной музыки, и инструментального тематизма нового типа. Именно тогда с особой силой возродились в творчестве композитора принципы реализма Мусоргского, смело сочетавшего в своих произведениях лирику, трагедийность, юмор.

Особенно поражает в цикле «Из еврейской народной поэзии» мастерство интонационной характеристики. Живые люди, очень разные, непохожие друг на друга, предстают перед нами в этих песнях.

В беседе с автором настоящего очерка Шостакович рассказал, что в маленькой, случайно попавшей к нему в руки книжечке переводов из еврейской народной поэзии его больше всего поразила удивительная конкретность героев «с именами и фамилиями», как он выразился. Эту конкретность он еще более усилил в музыке,

<sup>2</sup> «Из еврейской народной поэзии». Цикл для сопрано, контральто и тенора: «Плач об умершем младенце», «Заботливые мама и тетя», «Колыбельная», «Перед долгой разлукой», «Предостережение», «Брошенный отец», «Песня о нужде», «Зима», «Хорошая жизнь», «Песня девушки», «Счастье».

выявив в то же время и обобщенное значение каждой бытовой сценки.

Одиннадцать песен на народные слова рассказывают о прошлом и настоящем. В первых восьми отражена нищая, бесправная жизнь обитателей маленького еврейского местечка, их большие печали и маленькие радости. В последних трех — показана новая жизнь и новые люди, выходящие из темного и душного мирка на широкий простор трудовой, свободной жизни.

Принцип контраста, положенный в основу общей двухчастной композиции цикла, находит выражение и в сопоставлении соседних песен, в особенности родственных по сюжету. Одна и та же тема как бы раскрывается с разных, иногда противоположных сторон.

Первые три песни посвящены теме детства. Цикл открывается «Плачем об умершем младенце», сразу вводящем в трагедийную атмосферу. Столкновение предельно противоположных образов — детства и смерти — отсылает к острейшим трагедийным приемам, не раз использованным в музыке. Вспомним «Колыбельную» из «Песен и плясок смерти» Мусоргского и цикл Малера «Песни об умерших детях».

«Плач об умершем младенце» — это дуэт контральто и сопрано, музыка которого вырастает из выразительнейшей интонации стога, развивающейся с первых же тактов фортепианного вступления и обретающей речевую конкретность в репризе, в кульминации, завершающей этот короткий и печальный рассказ. При всем лаконизме функция «Плача» весьма существенна. Это как бы пролог цикла (или, по крайней мере, первого его раздела), пролог, из интонаций которого вырастают скорбные образы всей большой композиции.

Очень ярким контрастом первому дуэту служит второй (тоже женский) — «Заботливые мама и тетя». Это своего рода колыбельная-прибаутка с комически-преувеличенными интонациями сочувствия воображаемым болезням ребенка.

В грустной «Колыбельной» (контральто) вновь возвращаются образы скорби. Мать рассказывает маленькому сыну о его отце-революционере, сосланном в Сибирь. В музыке, полной боли и страдания, звучит и бесконечная нежность. «Колыбельная», вырастающая из самых простых интонаций баюканья, принадлежит к прекраснейшим образам материнства в нашем искусстве:

*P espr.*

Мой сы-нок всех кра-ше в ми-ре,

о-го-нек во тьме,

Одна из интонаций «Колыбельной» (связанная, в свою очередь, с интонациями «Плача») — соскальзывание по ступеням так называемой венгерской гаммы (встречающейся и в еврейском фольклоре) — приобретает в цикле лейтмотивное значение. В различных песнях она получает и различный выразительный смысл, в зависимости от контекста, а также от гармонического и ритмического освещения.

В следующих пяти песнях так же чередуются ансамбли и сольные эпизоды, но уже без явной опоры на народные жанры (похоронного плача, колыбельной), характерной для первых трех. Все песни этой группы — песни-сценки, в которых Шостакович проявил себя мастером точнейшей музыкальной характеристики, в сжатой форме раскрывающим правдивые, острые жизненные столкновения.

В дуэте «Перед долгой разлукой» (сопрано и тенор) возникают два различных человеческих характера, по-разному переживающих горе расставания. Девушка полна отчаяния, юноша еще живет счастьем любви. Этот психологический контраст отражен в музыке — прежде всего и ярче всего в интонационном рисунке вокальных партий. Совсем различно звучит в устах каждого из ге-

роев прощальная, близкая в звуковысотном отношении фраза:



Еще острее музыкально-психологический контраст — в песне-диалоге «Брошенный отец» (контральто и тенор). Интонациям мольбы и отчаяния покинутого отца противопоставлены отрывистые, гневные и презрительные интонации жестокой дочери.

Таким образом, в основе обоих дуэтов лежит интонационный контраст (во втором — даже конфликт), развивающийся в каждом случае по-разному. В песне «Перед долгой разлукой» его острота постепенно смягчается: интонации, ранее принадлежавшие только партии сопрано, проникают и в партию тенора; сливаются чувства героев, сливаются и их голоса.

В песне «Брошенный отец» конфликт, наоборот, усиленно подчеркнут. Партия отца состоит из повторений одной и той же скорбно молящей фразы, в партии дочери интонации презрения и гнева гиперболизированы.

~~Интермедией между двумя этими диалогическими сценками служит песня «Предостережение» (сопрано).~~ В ней, как и в диалогах, тоже противопоставлены два характера, но говорит лишь одна из участниц этой сцены. Другая слушает молча и, видимо, не соглашается. Душевный облик старшей собеседницы раскрыт не только в тексте, предостерегающем от опасностей, которыми чревато легкомыслие, но и в степенных, рассудительных интонациях. А легкое, ритмически упругое движение партии фортепиано как бы рисует портрет беззаботной и ветреной младшей — той, к которой направлены увещания.

Терцету «Зима» предшествует отчаянно-веселая «Песня о нужде» (тенор), написанная на слова еврейского рабочего-поэта Б. Шафира. Тема нужды и горя нашла парадоксальное выражение в форме плясовой песни. Это заставляет вновь и особенно отчетливо вспом-

нить Мусоргского и созданные им образы хмельной пляски с горя («Гопак» на слова Шевченко, «Трепак» из цикла «Песни и пляски смерти»). Плясовой ритм в сочетании с щемящими хроматическими интонациями рисует неповторимо-индивидуальный образ.

10 [Allegro]

*f*

Гоп, гоп, выше, вы- ше! Ест ко- за со- лому скры- ши. Гоп,

*mf*

Терцет «Зима» (сопрано, контральто, тенор) — самый яркий из трагических эпизодов цикла. Это не только рассказ о холодной и голодной зиме, но и высоко поднятое над бытом, трагическое завершение скорбной повести о безрадостном прошлом. По силе драматизма этот терцет приближается к оперному ансамблю. Интонации стона, плача, мольбы здесь вплавлены в скорбно-повествовательную мелодию, достигающую в кульминации потрясающей силы обобщения:

11 [Adagio]

*ff*

С. Кри- чи- те же, плачь- те же  
К.   
Т.

С.  
К.  
Т.

де-ти, зи-ма во-ро-ти-лась о-

dim.  
dim.

С.  
К.  
Т.

- пять.

p mf  
p mf

Три последние песни цикла («Хорошая жизнь» — тенор, «Песня девушки» — сопрано и терцет «Счастье») посвящены теме счастливой трудовой жизни. Приходилось не раз слышать мнение, что эти светлые песни не дают достаточно полного разрешения конфликтов первой части цикла. Это не лишено основания: песни второй части очень хороши сами по себе (особенно заключительный терцет), но в них нет такой силы обобщения, которой отмечены «Плач об умершем младенце», «Колыбельная» или «Зима».

Но и здесь есть великолепные творческие находки. Так, контраст между первой и второй частями цикла

ощущается еще сильнее благодаря тематическим связям. В «Песне девушки», например, слышатся лейтмотивные интонации, уже знакомые по «Колыбельной», дуге «Перед долгой разлукой» и «Песне о нужде». Но они коренным образом переосмыслены, переведены в иной жанровый план, вплетены в мелодию, звучащую как простодушный наигрыш пастушеской дудочки, передавая радостное ощущение природы, широту открывающихся взору ясных, спокойных далей:



Заключительный терцет «Счастье» является полной ему противоположностью. Это сочная жанровая картинка: жена старого сапожника рассказывает о счастье и довольстве, пришедших в ее семью. Рассказ лишен какой-либо значительности, он подчеркнуто прост, житейски будничен. Облик старой женщины, ее простодушная радость и гордость, характерная торопливость речи переданы композитором с почти сценической яркостью.

Наряду с явной и преобладающей тенденцией — приближения к оперной манере письма — в цикле «Из еврейской народной поэзии» сохраняется и уже отмечавшаяся нами склонность к использованию приемов, характерных для инструментальной музыки. Таково прежде всего объединение частей цикла общим тематическим материалом, лейтмотивами, получающими всякий раз новое выразительное значение благодаря контексту, интонационному, гармоническому или ритмическому варьированию. Но поскольку сами лейтмотивы имеют вокальное, а иногда даже речевое происхождение, следует говорить не о перенесении в вокальную музыку инструментальных приемов, а о подлинном синтезе принципов вокальной и инструментальной музыки.

Несколько последующих вокальных опусов Шостаковича, не открывая таких новых горизонтов, как цикл «Из еврейской народной поэзии», являются продолжением и развитием отдельных его сторон. Так, в «Пяти романсах» (соч. 98) на слова Е. Долматовского нашла продолжение та линия задушевной, скромной и тихой лирики, которая обозначилась в «Песне девушки» (а еще раньше — в лирических песнях из английского цикла). «Пять романсов» — это пять страниц лирического дневника, простой рассказ о любви. Здесь нет широкого разлива эмоций, лирическое высказывание отмечено необычайной сдержанностью, целомудрием. Форма, гармония, фактура предельно просты, лишь кое-где отдельные острые «зазубринки» дают почувствовать характерный почерк Шостаковича.

Особенно привлекателен своей особой скромностью и чистотой романс «День воспоминаний». «Была такая песенка одна» — так начинается романс, и в партии фортепиано все время звучит простой и наивный песенный мотив, полный хрупкой и трогательной прелести.

Здесь использован тот же прием, что и в «Песне девушки» из рассмотренного выше цикла. И в сущности, тот же образ — простодушной, детской радости:



Второй пушкинский цикл (соч. 31) тоже, при всех отличиях, развивает некоторые черты цикла «Из еврейской народной поэзии». Характерно уже само его название «Четыре монолога», указывающее, что и здесь особое внимание уделено проблеме музыкально-речевой выразительности, проблеме декламации. Строго говоря, монологами можно назвать здесь только два произведения из четырех: «Отрывок» («В еврейской хижине



лампада») и «В глубине сибирских руд». Два других («Что в имени тебе моем» и «Прощание») с большими основаниями можно отнести к романсам. Но именно монологи, в которых так отчетливо проявилась чуткость композитора к речевой интонации, наиболее представительны в этом цикле.

Цикл «Испанских песен» (на народные мелодии, соч. 100) воспринимается как своего рода интермеццо среди других вокальных сочинений этого периода. Однако он, как и появившиеся в годы войны обработки английских народных песен, свидетельствует об интересе композитора к народно-песенному искусству, являя собой пример очень бережного, строгого отношения к его образцам. Отметим еще, что Испания, представленная в сборнике Шостаковича, совсем не традиционная: без болеро и хабанер, без кастаньет и тамбуринов. Это лирика Испании, страстная и строгая одновременно.

Начатая в цикле «Из еврейской народной поэзии» линия характеристических портретов, сценок, бытовых зарисовок продолжена в цикле «Сатиры» («Картинки прошлого») на слова Саши Черного, в цикле на слова из журнала «Крокодил» и в последнем вокальном цикле Шостаковича — «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» на слова Ф. Достоевского. Но если в еврейском цикле композитор рисовал портреты реальных, живых людей, здесь же перед нами возникает хоровод театральных масок с гротескно преувеличенными чертами. Шостакович как бы возвращается на новом этапе к методу, избранному им в свое время для первой оперы — «Нос», где также преобладала сатирическая гиперболлизация.

Цикл «Сатиры» вызвал в момент появления много споров: само обращение к стихам дореволюционного поэта, одного из авторов журнала «Сатирикон», стихам, злободневным в свое время и, казалось бы, именно потому устаревшим, представлялось многим по меньшей мере дискуссионным.

Но если не понимать содержание сатир слишком буквально, (от чего, кстати, автор предостерегает в первом номере цикла — «Критику»), то обобщенное его содержание, направленное против мещанства и пошлости, остаётся актуальным и поныне.

Мишенью сатирических стихов является мещанство в худшем своем виде: «интеллигентное» мещанство. Оно

олицетворено в разнообразных типах пошляков: пошляка-«эпикурейца», высмеивающего мечты о счастье грядущих поколений («Потомки»), пошляка-«эстета» (дама-поэтесса в «Недоразумении»), пошляка-«народника», потрясенного первозданными предестями прачки Феклы («Крейцера соната»). Благодаря обобщающей силе музыки эти портреты становятся еще более меткими и злыми, на первый план выходят не конкретные приметы времени создания стихов (в изобилии имеющиеся в тексте), а то, что делает их интересными и полвека спустя. Лишь «Пробуждение весны» является не сатирой, а всего лишь озорной шуткой.

Шостакович применяет здесь приемы нарочито лапидарные, «лобовые». К ним относится, например, неожиданное, пародийное использование музыкальных цитат из известных произведений. Так, патетическая фортепианная тема из романа Рахманинова «Весенние воды» служит началом для прозаического повествования о городской весне с ее грязью, слякотью и кошачьими концертами на крышах («Пробуждение весны»):

14 [Allegro]  
*ff*

Ве - сен - ний брак! Граж -

дан - ский брак!

Спе - ши - те кош - ки на чер -

на чер -



Иногда вместо цитирования композитор гиперболизирует какие-либо типические выразительные средства. В «Недоразумении», например, чтение модной поэтессой ее глупейших эротических стихов явно пародирует романтические «интонации томления»:



Еще один образец музыкальной сатиры Шостаковича — цикл на слова из журнала «Крокодил». Тексты, выбранные композитором, были напечатаны в отделе курьезов «Нарочно не придумаешь», автор которого — сама жизнь. Тупоумные заявления, письма в редакцию, неуклюжие опыты создания самостоятельной художественной прозы — все это стало материалом для создания сатирических интонационных портретов, безжалостно разоблачающих тупость, хамство, пошлость. Основное средство музыкальной характеристики в этом цикле — вокально-речевая интонация (подчас поражающая своей фотографической точностью).

Если два сатирических цикла, о которых шла речь выше, представляют собой некие групповые портреты, то все «Четыре стихотворения» последнего вокального цикла (1975) объединены одним образом-маской: капитаном Лебядкиным, одним из персонажей романа До-

стоевского «Бесы»<sup>3</sup>. По сравнению с ним обыватели, осмеянные в журналах «Сатирикон» и «Крокодил», кажутся всего лишь безобидными чудаками. Лебядкин хотя и смешон, но фантазмагоричен и зловещ: все подлинные человеческие ценности — любовь, сочувствие к людям, революционный порыв — превращаются в кривом зеркале его «поэзии» в ценности фальшивые. Как и в «Сатирах», Шостакович применяет в этом цикле пародийное цитирование известных произведений.

Сатирические циклы и частично цикл «Из еврейской народной поэзии», казалось бы, вполне убедительно свидетельствовали, что в вокальном творчестве Шостаковича возобладала характеристическая линия: портреты, сценки, зарисовки с натуры. Но вслед за этим композитор поразил всех новой неожиданностью: циклом «Семь стихотворений Ал. Блока» (соч. 127), произведением, не уступающим по силе обобщения его симфонизму.

Этот цикл открывает собой новый, последний и самый высокий этап в развитии камерно-вокального жанра у Шостаковича. В последнее десятилетие своей жизни композитор создал три вокальных цикла: уже названный блоковский, затем «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (соч. 143) и, наконец, «Сюиту на слова Микеланджело» (соч. 145).

Четвертый сатирический цикл на слова Достоевского (о котором уже шла речь) стоит особняком среди последних сочинений. Таким образом, вокальный цикл утверждается в творчестве Шостаковича как один из основных и наиболее представительных жанров.

Следует напомнить, что все предшествующие вокальные сочинения Шостаковича тоже объединялись по тому или иному признаку в циклы. Однако они могли существовать и исполняться и отдельно, независимо друг от друга, единство их не являлось чем-то нерасторжимым. Даже в цикле «Из еврейской народной поэзии», при всех интонационных связях между отдельными песнями, основной акцент поставлен не столько на единстве целого, сколько на разнообразии частей.

Три же названных выше вокальных цикла Шостаковича представляют собой крепко спаянные многочаст-

<sup>3</sup> Стихотворение «Светлая личность», завершающее цикл, фигурирует в романе «Бесы» в виде анонимной листовки, не связанной с Лебядкиным.

ные композиции, со строгой соподчиненностью частей, каждая из которых раскрывает особую грань общей художественной идеи. Ни одну из частей блоковского или Цветаевского цикла нельзя изъять, не нарушив и не исказив целого. Последний цикл построен несколько свободнее, что допускает исполнение некоторых его частей в отдельности, но и здесь ясно прослеживается линия единого развития музыкально-поэтических образов.

По отношению к трем последним циклам мы с полным правом можем говорить о симфоничности замысла. И дело не столько в каких-либо аналогиях между строением цикла и симфонии, сколько в том, что вокальный цикл становится выражением очень важных для композитора, основополагающих художественных идей, выражением его взгляда на мир. И таким образом, подтверждается тезис, изложенный во введении в этой книге: цикл получает в современной вокальной музыке то же значение, что симфония в музыке инструментальной, то есть значение наиболее широкоохватного, конценционного жанра.

Цикл на слова Блока отличается от всех предыдущих тем, что он написан для голоса и ансамбля инструментов (фортепиано, скрипки и виолончели), и уже это одно приближает его к инструментальным жанрам. Но симфоничность, о которой говорилось выше, не в этом, а в глубине, обобщенности, емкости музыкально-поэтических образов, не просто интерпретирующих стихи Блока, а раскрывающих самое существо его поэзии. Различные стороны поэзии Блока охвачены композитором в их совокупности, в единстве. Это ощущалось самим поэтом как характернейшая черта. В 1918 году он писал: «В поэтическом ощущении лирики нет разрыва между личным и общим, чем более чуток поэт, тем неразрывнее он ощущает „свое“ и „не свое“, поэтому в эпохи бурь и тревог нежнейшие стремления души поэта также преисполняются бурей и тревогой».<sup>4</sup>

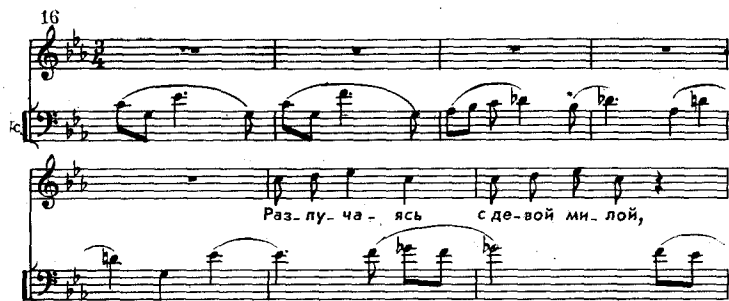
Это мы слышим и в музыке. В разнородном, на первый взгляд, поэтическом материале композитор услышал глубокую связь личного и внеличного и потому семь стихотворений стали единым циклом, спаянным очень крепко, с четко определенной функцией каждой из частей. Драматургия цикла определяется развитием и пере-

<sup>4</sup> Блок А. Собр. соч., т. 6. М. — Л., 1962, с. 83.

плетением двух контрастных линий. Первая из них берет начало в «Песне Офелии» — воплощении вечно-женственного, вторая — в романсе «Гамаян, птица вещая», полном тревоги и мятежности. Контраст, постулированный в первых двух эпизодах, становится основой развития всего цикла.

Романсы органично связаны и друг с другом, и с инструментальными произведениями Шостаковича. Так, в цикле получает развитие один из излюбленных приемов композитора: монологи и диалоги солирующих инструментов, появляющиеся обычно в моменты лирического раздумья в его симфониях и квартетах. Почти весь цикл построен именно так: голос и инструменты (один или несколько) соединяются не по принципу солиста с аккомпанементом, а по принципу диалога. Этот тип изложения определяется уже в «Песне Офелии» — первом романсе цикла для сопрано и виолончели.

Офелия в блоковском цикле Шостаковича, как и в его музыке к фильму «Гамлет», — русская Офелия. Русские интонации слышны уже в первой фразе виолончели с ее характерной секстовостью. Нейтральных, проходящих интонаций в «Песне Офелии» почти нет. Отдельные мелодические обороты ее развиваются в последующих романсах, определяя интонационный строй всего произведения:



Резким контрастом к «Песне Офелии» звучит вторая песня — «Гамаюн, птица вещая». Пророчество о беде народной, нашествии, казнях, торжестве злодеев раскрыто в музыкальных образах, потрясающих своей зримой конкретностью. Эта песня — пример предельной драматизации камерного жанра, что позволяет сравнить ее значение в цикле со значением первой, наиболее драматической части сонатного цикла<sup>5</sup>, считая «Песню Офелии» — прологом.

Основа выразительности этой музыки — контрастность. Помимо противопоставления крайних частей середине, медленного, тяжелого движения нарастающему и неуклонному, здесь налицо и единовременный резкий контраст партии фортепиано, где слышится тяжкая поступь самой беды народной, и партии голоса, полной ужаса и отчаяния. Лишь ненадолго светлеет музыка в начале репризы, на словах:

Предвечным ужасом обьят,  
Прекрасный лик горит любовью...

и снова мерно и тяжело звучат «шаги» фортепианной партии. Весьма многозначительно заключение романса, где происходит вторжение нисходящего квартового мотива, вносящего элемент беспокойства, тревоги, дисгармонии.

Два первых романса, как уже говорилось, — начало развития двух контрастных образных сфер. От песни Офелии протягиваются нити и к лирической пасторали «Мы были вместе», и — особенно ясно — к предфинальному стихотворению «Тайные знаки», также представляющему собой диалог, сначала с виолончелью, потом со скрипкой. А новое вступление виолончели звучит уже не как самостоятельная мелодия, а как «тень» партии голоса.

Линия, ведущая от «Гамаюна», более сложна. Родство с пророчеством вещей птицы непосредственнее всего ощущается в звуковой картине «Буря» — второй драматической кульминации цикла, рисующей, конечно, образ жизненной, а не атмосферной бури. Окружена эта картина двумя «тихими» романсами, первый из которых («Город спит») служит как бы контрастным вступле-

<sup>5</sup> Это отмечено в ст.: Курышева Т. Блоковский цикл Шостаковича. — В кн.: Блок и музыка. Л. — М., 1972, с. 217.

нием к «Буре». Следующий за «Бурей» лирический эпизод «Тайные знаки», очевиднее всего связанный с линией «вечно-женственного», содержит в себе и отголоски «Гамаюна». В нем звучит новое предсказание грядущих бед. В самом стихотворении оно скрыто в подтексте, впрочем, не слишком глубоко. Ведь «тайные знаки», возникающие на стене, это не что иное, как библейский образ пророчества о гибели царства, таинственные слова, начертанные невидимой рукой на дворце вавилонского царя Валтасара.

Таким образом, романс «Тайные знаки», в котором как бы соединяются обе линии, логически мог бы стать завершением цикла. И действительно, в нем есть черты, позволяющие трактовать его как «синтетическую репризу» и тональную (одноименный мажор по отношению к си минору «Гамаюна»), и тематическую (вернее, интонационную)<sup>6</sup>. Но полной завершенности не могло бы возникнуть уже в силу возвращения образа пророчества («И война, и пожар впереди»). И разрешение противоречия достигается переключением в новый план, попыткой увидеть мир с иной точки зрения.

Кажется, что все предчувствия, страдания и беды стихают в эпилоге цикла («Музыка»), возникающем из благоговеющей тишины. В ночном безмолвии человеку открывается красота и гармония мира, его Музыка.

Впервые здесь соединяются все четыре исполнителя — это своего рода финальный ансамбль. В нем решительно преобладает голос, партии же фортепиано, скрипки и виолончели, предельно раздвинутые, лишь раскрывают звуковую перспективу. Возникающие то в одном, то в другом голосе мелодические фрагменты сейчас же вновь растворяются в общем, фоновом звучании.

Последняя строфа стихотворения («Прими, владычица вселенной...») рождает в музыке отголоски всех, казалось бы, умолкнувших тревог. И снова — тихий и ровный свет, и уже без слов, только у виолончели и скрипки повторяются проникновенные фразы начала эпилога.

<sup>6</sup> Такой трактовки придерживается Т. Курышева в упомянутой статье. Она считает «Тайные знаки» началом «просветления, которое продолжается до конца цикла» (указ. изд., с. 224) и таким образом несколько «выпрямляет» линию двух последних романсов.



Шостакович не был бы художником XX века, если бы его цикл, отразив острейшие противоречия, завершился бы светом Элизиума. И композитор еще раз вызывает в памяти слушателя образы жизненных тревог. В прозрачно-тающую заключительную тонику тихо, но многозначительно вторгаются «чужие» звуки *ля — ре — ре — ля*.

Эти звуки интонационно напоминают об аналогичном квартовом мотиве в заключении «Гамаюна», а тонально — о ре миноре «Бури», то есть о самых трагических и грозных страницах цикла, тень которых ложится на прозрачную просветленность эпилога. В данном случае вторгающийся, вносящий дисгармонию мотив усиливает, как это ни парадоксально, объединяющую функцию эпилога, являясь выражением темы предчувствия грядущих бурь, столь важной для Блока.

Циклы Шостаковича на слова Марины Цветаевой и на слова Микеланджело также могут быть примером крепко спаянных многочастных композиций. Тема обоих циклов — судьба художника, раскрытая через конфликт двух образных сфер, еще резче противопоставленных, чем в цикле на слова Блока.

В названных двух циклах есть некоторые довольно существенные отличия от блоковского. Там композитор подчас опирался не столько на текст, сколько на подтекст, как бы проецируя на выбранные им стихотворения свое понимание всего поэтического мира Блока. В циклах же на слова Цветаевой и Микеланджело функция поэтического текста (и при этом именно смысловой его сущности) выражена гораздо определеннее, прямолинейнее. Примечательно, что и сама художественная композиция цикла создается расположением как музыкальных, так и поэтических образов, вполне равноправных с музыкальными в качестве структурных компонентов.

В цикле «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» (соч. 143)<sup>7</sup> тема судьбы поэта раскрывается широко и в разных аспектах: и как тема личной судьбы лирической героини цикла, страгическим переплетением люб-

<sup>7</sup> «Шесть стихотворений Марины Цветаевой». Сюита для контральто и фортепиано: «Мои стихи», «Откуда такая нежность», «Диалог Гамлета с совестью», «Поэт и царь», «Нет, бил барабан...», «Анне Ахматовой».

ви и долга, любви и смерти, и как более обобщенная тема судьбы художника в окружающем мире, тема, персонифицированная в образе Пушкина. Еще обобщеннее можно было бы сформулировать эти две темы как темы любви и гнева. Обе они сопоставлены в центральной части цикла, образуя две группы по два стихотворения («Откуда такая нежность» и «Диалог Гамлета с совестью» и, с другой стороны, «Поэт и царь» и «Нет, бил барабан»). Обрамлена эта центральная часть двумя стихотворениями, в отборе и музыкальном воплощении которых наиболее ясно воплощен облик самой Цветаевой. Первое — это своего рода кредо поэтессы, в котором она уверенно и гордо декларирует:

Моим стихам, как драгоценным винам,  
Настанет свой черед!

Особенно значителен эпиграф. Стихотворение, посвященное Анне Ахматовой, написано в тоне трагического дифирамба поэтессе «смертельной судьбы», «музе плача». Сейчас, когда уже нет в живых ни той, кому посвящен дифирамб, ни той, которой он создан, образы их сами становятся предметом искусства. В трактовке композитора (и в восприятии слушателя!) они как бы сближены, слиты в единый образ. Сближены не только трагедийностью личной судьбы, но и верностью раз и навсегда избранному пути в искусстве. Потому и заключение цикла, звучащее очень торжественно, апофеозно, шире своего названия («Анне Ахматовой»). Оно обращено не к поэтессе, а к самой Поэзии, так же как заключение блоковского цикла обращено к самой Музыке.

К теме творчества, к теме судьбы художника Шостакович обратился не впервые. В частности, она же положена в основу одной из частей Четырнадцатой симфонии (на текст стихотворения В. Кюхельбекера «Поэты»), выполняющей функцию катарсиса, просветления. В «Шести стихотворениях» эта тема стала основой всей музыкально-поэтической концепции.

Музыкальный язык цикла отмечен удивительной строгостью и точностью. Высокое мастерство композитора проявилось, в частности, в том, что совсем не простые интонационные и гармонические средства здесь настолько оправданы и органичны, что воспринимаются как единственно возможные. Так, например, первую

фразу цикла: «Моим стихам, написанным так рано...» — мы слышим как естественно распетую речь. И лишь потом слух отмечает, что мелодия эта состоит из двенадцати неповторяющихся звуков. В вокальной музыке такая структура мелодии встречается редко и обычно производит впечатление искусственности и, по меньшей мере, невокальности. В данном же случае она несколько не противоречит ни вокальности, ни естественности произнесения текста.

В цикле «Шесть стихотворений» вообще следует особенно отметить разнообразие и выразительность вокального интонирования, иногда приближающегося к естественной речи, иногда — к широкому и вольному распеву. Именно так, во весь голос, на полном дыхании звучит финальный дифирамб «музе плача». Что же касается «работы над говором человеческим», то здесь особенно примечателен эпизод «Нет, бил барабан...» с его гневной, яростной, обличительной интонацией.

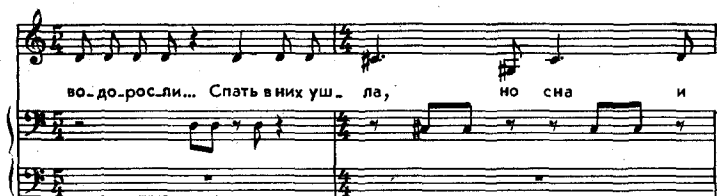
Но подлинным шедевром декламационности является «Диалог Гамлета с совестью», в интонациях которого с удивительной психологической остротой передано раздвоение личности героя. Совесть Гамлета трактована как начало надличное, надчеловеческое — отсюда интонационная бесстрастность повторяющихся слов: «На дне она, где ил...». Реплики Гамлета, тоже повторяющего одни и те же слова, звучат каждый раз по-разному, наполняясь то отчаянием, то сомнением и, наконец, уверенностью.

17 Largo

*p legato*

*p*

На дне она, где ил...



Не меньшим лаконизмом отмечена и инструментальная партия. В большинстве стихотворений она сведена к одному-двум характерным мотивам, до предела насыщенным образностью. Так, сумрачные аккорды, обрамляющие «Диалог Гамлета с совестью», как бы отделяют от всего окружающего душевный мир героя, замыкают его в себе, а мотив военных сигналов в эпизоде «Нет, бил барабан...», сопутствуя рассказу о последнем пути Пушкина, создает зловеще-гротескный образ эпохи.

Если в двух циклах, о которых шла речь выше, границы образного мира музыки в значительной мере определялись границами поэтического мира Блока и Цветаевой (хотя и не совпадали с ними полностью), то в

«Сюите на слова Микеланджело» (соч. 145) эти границы раздвинуты необычайно широко<sup>8</sup>.

Поводом для создания «Сюиты на слова Микеланджело» явилась памятная дата: 500-летие со дня рождения одного из величайших гениев человечества — ваятеля, художника, поэта эпохи Возрождения. В его поэтическом наследии Шостаковича привлекли наиболее устойчивые, вечные ценности и лишь отчасти то, что несет в себе преходящие приметы времени. Композитор заново увидел эти ценности сквозь призму всего опыта человечества за пять столетий, опыта горького, трудного и радостного. В отобранных для цикла стихотворениях (большинство из них — сонеты) нарисован портрет Микеланджело, отражены главные движущие силы его творчества: любовь, гнев, вдохновение. Каждой из них посвящена особая группа песен, а все они вместе образуют стройное, законченное целое<sup>9</sup>.

Открывающий цикл сонет «Истина» является как бы прологом. Здесь устанавливается и общий для него тон музыкально-поэтической речи — тон монолога-размышления наедине с собой, и характерные особенности изложения — предельно скупая фактура, состоящая из двух-трех инструментальных линий, широкое использование унисонов, преобладание низкого регистра. Фортепианная тема «Истины» является вступлением и к данному эпизоду, и ко всему циклу:



<sup>8</sup> Сюита для баса и фортепиано. Слова Микеланджело Буонаротти, перевод А. М. Эфроса: «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь» (диалог), «Смерть», «Бессмертие».

<sup>9</sup> Как и в цикле «Из еврейской народной поэзии», в «Сюите» большой цикл складывается из нескольких малых, каждый из которых посвящен особой теме, раскрывающейся с разных сторон.

Следующие три стихотворения («Утро», «Любовь» и «Разлука») посвящены теме любви. В цикле Шостаковича это самые светлые страницы, проникнутые непосредственной радостью бытия. Мажорный лад, более оживленное движение заметно выделяют второй и третий сонеты из всего цикла. Сонет «Разлука» стоит в этой группе несколько особняком. По манере изложения (свободная декламация, развивающаяся вне тактовой размеренности) он близок старинному итальянскому речитативу. И это, пожалуй, единственный эпизод в цикле, где ошутим элемент стилизации, приближения ко времени создания поэтического первоисточника. В остальных же эпизодах даль веков совершенно не ошутима.

Группа стихотворений, посвященных теме гнева, нашла особенно яркое выражение в музыке. Снова, как и в «Сонете 66», композитор обращается к обличению человеческих пороков, продажности и жестокости. Они обнаруживают себя на примере трагической судьбы Данте, художника, при жизни изгнанного из родного края, после смерти увенчанного лаврами. Эти страницы цикла наиболее патетичны, особенно «Гнев», с его выразительной, резко акцентированной, бичующей партией фортепиано. Не вдаваясь в подробный анализ всей этой группы, нельзя не отметить одну возникающую здесь деталь, лаконичную и многозначительную. В сонете «Данте» в музыке появляется (после слов «и нам поведал все, чем умудрен») трезвучный мажорный аккорд, ассоциирующийся с триумфальным звучанием труб, — своего рода мотив славы. Этот же аккорд (в иной фактуре) звучит, когда в тексте впервые произносится имя Данте. И наконец, та же гармония славы сопутствует имени Данте и в сонете «Изгнаннику». Подчеркнем, что конкретно-смысловое значение имеет не только тематизм, но и звуковой состав этого мотива славы: само трезвучие, а затем и тональность фа-диез мажор (или соль-бемоль мажор). Именно фа-диез мажор заканчивает весь цикл и получает еще более широкое выразительное значение: света, ясности, достигнутой гармонии.

Два последующих стихотворения посвящены труду и вдохновению художника. Стихотворение «Творчество» получило музыкально-изобразительное воплощение. Удары молотка скульптора, высвобождающего из пер-

воначальной глыбы творение искусства, брызги разлетающихся осколков — все это слышится и видится в музыке. Впервые лирический герой цикла предстает не как художник вообще, а именно как ваятель.

А затем звучит стихотворение, посвященное итогу творческого труда — статуе «Ночь» на надгробии Джулиано Медичи, одному из прекраснейших творений Микеланджело. Здесь использован известный поэтический диалог между великим скульптором и его поклонником, оставившим у статуи следующее четверостишие:

Вот эта Ночь, что так спокойно спит  
Перед тобою, ангела создание,  
Она из камня, но в ней есть дыхание,  
Лишь разбуди, она заговорит.

Но почитатель таланта Микеланджело не понял его замысла: сон мраморной «Ночи» не был спокойным и безмятежным. И скульптор ответил известным четверостишием:

Мне сладко спать, а пуще — камнем быть,  
Когда вокруг позор и преступление.  
Не чувствовать, не видеть — облегченье.  
Умолкни ж друг, к чему меня будить?

И сама статуя — бессильно никнувшее тело молодой и прекрасной женщины, и ее поэтический двойник явились как бы итогом жизненных надежд и разочарований Микеланджело, одновременно и образом желанного забвенья, и выражением боли и горечи. Так же двуедин и образ, созданный Шостаковичем. Колыбельное покачивание — символ покоя и безмятежности — чередуется в партии фортепиано с говорящими, скорбными интонациями. А партия голоса чутко передает все развитие трагического диалога, завершаясь скорбным, остающимся без ответа вопросом.

И наконец, проведя своего героя через все ступени бытия, композитор подводит его к последней черте — стихотворению «Смерть». Вновь возвращается музыка основной темы пролога цикла («Истина»), но в еще более скорбном и мрачном облике (здесь появляется ритмическая фигура, напоминающая о траурном марше). Казалось бы, круг замкнулся. Но последнее стихотворение — «Бессмертие» неожиданно переключает все повествование в иной план. Совсем необычна его трактовка. Горделивые слова Микеланджело:

...и, значит, я не прах,  
И смертное меня не тронет тленье.

могли бы дать повод для создания торжественного гимна бессмертию искусства (наподобие того, каким Шостакович закончил «Шесть стихотворений Марины Цветаевой»). Но ничего похожего не возникает. В партии фортепиано звучит трогательная, наивная мелодия, что-то вроде детской песенки, никак, казалось бы, не ассоциирующейся с образом мятежного гения Микеланджело. Но если мы вспомним, как часто в творчестве Шостаковича все самое чистое и светлое находило выражение в образах детства, мы поймем закономерность появления и здесь простодушной и незатейливой мелодии. Образ детства, начала жизни — не лучшее ли выражение идеи бессмертия?

19 Allegretto

8



А что же стало с мотивом славы, звучавшим в сонетах, посвященных Данте? Он как бы дематериализуется, растворяется в звуковой атмосфере последнего стихотворения — в тональности фа-диез мажор. Звучит он и в трубном облике, как трезвучие, но не громко и акцентированно, а очень тихо, постепенно замирая и истаивая в звуковом пространстве.

Двойное завершение «Сюиты на слова Микеланджело» напоминает и двойной эпилог блоковского цикла, и — в еще большей степени — ее отношение последних частей Четырнадцатой симфонии. Часть «О, Дельвиг, Дельвиг...» (на слова Кюхельбекера), резко контрастирующая сложному и противоречивому миру предыдущих частей симфонии, воспринимается как желанное просветление, катарсис. Но происходит неожиданный поворот и завершается симфония трагической «Смертью поэта» и «Заключением» («Всевластна смерть...»). В «Сюите на слова Микеланджело» столь же неожиданно происходит поворот в обратном направлении — от «Смерти» к «Бессмертию», и новая тема —



тема детства невольно ассоциируется с пушкинскими строками:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть...

Таковы три цикла, созданные Шостаковичем на слова поэтов прошлого и современности. Циклы, как мы видели, очень разные, но обладающие принципиально важными общими чертами. Основным принципом объединения частей в них является внутренняя конфликтность, по-разному реализованная в каждой из трех больших композиций. В блоковском цикле — в сложном переплетении личной и внеличной линии, в циклах на слова Цветаевой и Микеланджело — в лапидарном, прямолинейном противопоставлении тем любви и гнева.

Отсюда и некоторые общие стилистические и, в частности, композиционные закономерности. При различном количестве частей (7—6—11) заметна тенденция к группировке их в «блоки», связанные либо общей темой (как в циклах на слова Цветаевой и Микеланджело), либо симметрией построения (как в блоковском цикле, где драматические эпизоды обрамлены лирическими). Сами же эти «блоки» располагаются по обе стороны «оси симметрии», образуя как бы два «крыла» композиции, которую можно представить себе как расширенный вариант контрастной двухчастной формы типа АВ, что ясно видно на прилагаемой ниже схеме (см. с. 254).

Заключительную же часть (или «блок») можно представить себе расположенной на самой этой «оси». На прилагаемых ниже схемах структура представлена наглядно, и, как видим, она вполне самостоятельна и не является вариантом каких-либо инструментальных форм. А характерный для сюиты принцип контрастности (не забудем, что композитор называл сюитами все три цикла) реализуется здесь совсем не стандартно.

Двухчастность композиции намечалась еще в цикле «Из еврейской народной поэзии», в контрасте картин прошлого и настоящего. В трех же циклах последнего периода двухчастность выступает как основной композиционный принцип, отражающий противоборство двух стихий, формирующих судьбу художника и его творчество: стихии любви к вечной красоте мира и гнева против несправедливости, оскверняющей эту красоту.

## «СЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ А. БЛОКА»

1. «Песня Офелии» 2. «Гамаюн, птица вещая» 3. «Мы были вместе»  
|-----|
4. «Город» 5. «Буря» 6. «Тайные знаки»  
|-----|
7. «Музыка» (эпилог)

## «ШЕСТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ»

1. «Моим стихам...» (пролог)
2. «Откуда такая нежность?» 3. «Диалог Гамлета с совестью»  
|-----|
- Тема любви*
4. «Поэт и царь» 5. «Нет, бил барабан»  
|-----|
- Тема гнева*
6. «Анне Ахматовой» (эпилог)

## «СЮИТА НА СЛОВА МИКЕЛАНДЖЕЛО»

1. «Истина» (пролог)
2. «Утро» 3. «Любовь» 4. «Разлука»  
|-----|
- Тема любви*
5. «Гнев» 6. «Данте» 7. «Изгнаннику»  
|-----|
- Тема гнева*
8. «Творчество» 9. «Ночь»  
|-----|
- Тема творчества*
10. «Смерть» (реприза пролога)
11. «Бессмертие» (эпилог)

## Г. СВИРИДОВ

\* \* \*

Видное и своеобразное место в советской вокальной музыке Г. Свиридов занял в начале 50-х годов, когда стали появляться его циклы на слова А. Исаакяна, Р. Бёрнса, С. Есенина, А. Блока, оратории «Памяти Есенина», «Патетическая», камерные кантаты. В них композитор проявил себя как крупный мастер именно вокальной музыки, с ясным и четким взглядом на пути и задачи ее развития. Этот период воспринимается как перелом в творчестве Свиридова. До этого времени он был известен преимущественно как автор инструментальных произведений. Его вокальная музыка лишь частично попадала в сферу внимания исполнителей и критиков: лишь немногие сочинения 30-х и 40-х годов были изданы.

Поэтому выступление Свиридова в 50-х годах с очень яркими и зрелыми вокальными произведениями было многими воспринято как неожиданность, и даже внимательный исследователь творчества композитора Л. Полякова писала: «Новое, свое пришло как внезапное откровение, когда в 1949 году Свиридов заинтересовался поэзией замечательного армянского поэта Аветика Исаакяна и страстно увлекся ею»<sup>1</sup>.

Однако это вряд ли можно утверждать столь категорично. Ведь и в ранних, очень скромных опытах пробивалось свое собственное, творческое и свежее отношение к поставленным задачам. А задачи эти были, на первый взгляд, весьма общими и типовыми. Кого из композиторов не привлекала в 30-х годах элегическая лирика Пушкина или его песенные стихотворения?

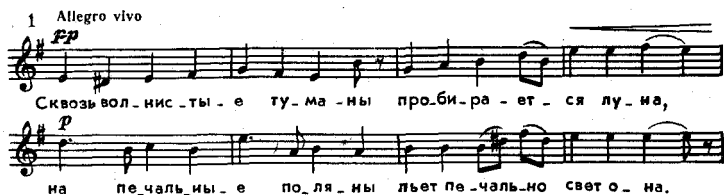
<sup>1</sup> Полякова Л. Некоторые вопросы творческого стиля Свиридова. — В кн.: Музыка и современность. М., 1962, с. 185.

В предыдущих очерках уже не раз говорилось о положительном значении обращения советских композиторов к заветам Пушкина и Глинки, что было особенно важно для представителей старшего поколения. Но наряду с ярким, подлинно творческим претворением классических традиций создавалось и великое множество перепевов давным-давно известного или даже забытого.

Пушкинские романсы Свиридова<sup>2</sup> не принадлежат ни к вершинам советской вокальной лирики, ни к перепевам. Они заняли скромное, но свое, самостоятельное место. Не выделяясь особо тонкой музыкальной декламацией или какими-либо гармоническими или фактурными находками, они все же привлекают свежестью и образностью интонаций.

Здесь уже чувствуется будущий мастер интонационной характеристики, который в зрелых своих произведениях с одинаковой уверенностью будет черпать средства выразительности и из музыкально-речевого и из песенного источника.

Но все это было еще впереди. Однако и в пушкинских романсах интонация уже определяет собой весь образ, становится основным средством характеристики. Интонация эта в большинстве романсов песенна, связана и с народной песней, и с городской бытовой песенно-романсной лирикой. Обращение к этому источнику определило наибольшие успехи композитора в таких романсах, как «Зимняя дорога», «Зимний вечер», «Подъезжая под Ижоры». В первом из названных автор не побоялся бытовых, даже лежащих на грани банальности (но не переходящих ее!) интонаций:



<sup>2</sup> Семь романсов на слова А. С. Пушкина (1935): «Роняет лес багряный свой убор», «Зимняя дорога», «К няне», «Зимний вечер», «Предчувствие», «Подъезжая под Ижоры», «Ворон к ворону летит».

Но эти простые интонации ярко образны: на фоне равномерно-моторного движения фортепианной партии они звучат как самая бесхитростная песня ямщика.

А средняя часть ромansa («Скучно, грустно... Завтра, Нина...») воспринимается уже по-иному. Лиризм ее тоньше, индивидуальнее, это как бы прямая речь лирического героя стихотворения. Подобное решение получило и стихотворение «Зимний вечер».

Столь же прост и еще более образен интонационный строй ромansa «Подъезжая под Ижоры». Мелодия его полна молодого задора, под стать поэтической интонации озорного любовного признания:

2. *Vivace* *f* *leggiere*

Ф-но (пр. р.) Подъез-жа- я под И- жо- ры, я взгля-  
нул на не- ба- са [и вос-]

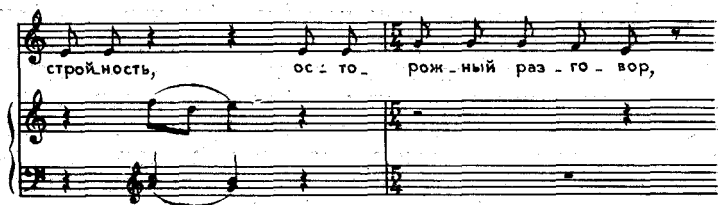
The musical score for 'Подъезжая под Ижоры' is in 2/4 time, marked 'Vivace' and 'f leggiere'. It features a vocal melody and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line. The vocal line is simple and rhythmic, matching the 'ямщик' (carriage driver) character mentioned in the text.

Если в песнях «Зимняя дорога» и «Зимний вечер» в средних частях возникал образ несколько нейтрально лирический, то здесь средняя часть сохраняет характеричность — интонационными средствами нарисован портрет хорошенькой плутовки, к которой обращено шутливое признание:

3. [Vivace] poco a poco rit. *p*

[ты] лег- кий стан, дви- же- ний

The musical score for 'Зимний вечер' is in 3/4 time, marked 'Vivace' and 'poco a poco rit.' (ritardando). It features a vocal melody and a piano accompaniment. The piano part has a simple harmonic accompaniment with long notes in the right hand and a more active bass line. The vocal line is simple and rhythmic, matching the 'шутливое признание' (playful confession) mentioned in the text.



Зная зрелое творчество Свиридова и его бёрнсовский цикл, нельзя не увидеть в этой миниатюре первый эскиз портрета лукавой подружки Финдлея...

Названные три песни наиболее своеобразны. Но и среди других есть явные удачи. Элегия «Роняет лес багряный свой убор» на первый взгляд вполне традиционна: форма ее строфична, музыкальное интонирование текста сдержанно, строго и не выходит за пределы типовых для жанра элегии приемов. Но выразительность этой песни об одиночестве, преодолевающей скованность лишь во второй части строфы, именно в суровости и «бессолнечности». Сейчас, в ретроспективе творчества композитора она воспринимается как предвестница эпически-суровых и терпких образов «Страны отцов» и других сочинений 50—60-х годов.

То, что было так удачно найдено в лучших романах пушкинского цикла, а именно обращение к выразительности песенной интонации, в тот период, видимо, еще не было осознано композитором как основная линия его вокальной музыки. Иначе нельзя объяснить то, что в следующем своем, лермонтовском цикле Свиридов не только не развивает этот принцип, но даже отходит от него (за исключением одного романа).

Лермонтовский цикл появился на три года позже пушкинского — в 1938 году<sup>2</sup>. В нем чувствуется более смелый, уверенный композиторский почерк, разнообразнее стала гармония, интереснее — фактура. Но зато пленительная непосредственность пушкинских романсов оказалась в какой-то мере утраченной. Цикл этот лежит в общем русле возрождения классических традиций, столь характерного для советского романа

<sup>2</sup> Восемь романсов на слова М. Ю. Лермонтова. Для баса: «Парус», «Они любили друг друга», «Как небеса твой взор блистает», «Силуэт», «Соседка», «Горные вершины», «Портрет N. N.», «Тучки небесные».

30-х годов, а один из романсов («Портрет N.N.») даже имеет подзаголовок «Подражание Даргомыжскому».

Если в пушкинских романсах основное внимание композитор сосредоточил на образности интонации, то в лермонтовском он был занят поисками образной фактуры фортепианной партии, которые в ряде случаев увенчались успехом. Так, прозрачная фактура первой части романса «Парус» очень хорошо передает зрительный образ светлой морской дали, создавая контраст к музыкальному образу, возникающему на словах:

Играют волны, ветер свищет,  
И мачта гнется и скрипит...

Весьма выразительны фактура и гармония в романсе «Горные вершины» на слова гётевского стихотворения, свободно переложенного Лермонтовым. Намеренная статичность гармонии, хоральность фактуры приводят на память романс Листа на те же слова Гёте. Но интонация вокальной партии в романсе Свиридова совершенно русская (как и в самом лермонтовском пересказе).

Каким бы тонким ни было музыкальное решение в названных частях цикла (а к ним можно добавить еще очень своеобразный по колориту «Силуэт»), они уступают в силе непосредственного воздействия на слушателя романсу «Соседка», написанному совсем просто и бесхитростно.

Это опять романс-песня, как и лучшие романсы пушкинского цикла. В его музыкальной стилистике ясно ощутима связь с русской бытовой лирикой, с той наиболее благородной ее ветвью, которая представлена, например, романсами Варламова «Пловцы», «Белеет парус одинокий» или известным дуэтом Вильбоа «Нелюдимо наше море». Традицию этих романтических песен о свободе и подхватил Свиридов в своей «Соседке».

Надо сказать, что влияние русского бытового романса (первой половины XIX века) сказалось в советской вокальной музыке вообще довольно сильно, хотя это обычно мало принимается во внимание. Но, пожалуй, оно сильнее в песне: вспомним, например, некоторые песни Дунаевского, Соловьева-Седого, Блантера.

В романсах авторы опирались обычно на другие, более высокие традиции русской лирики, но Свиридову с его очень ясно определившимся тяготением к песен-

ности оказалась весьма близкой именно бытовая русская лирика в лучших ее проявлениях, и пожалуй, прежде всего творчество Варламова.

Тяготение к песенности очень ярко проявилось в цикле Свиридова «Слободская лирика» на слова А. Прокофьева и М. Исаковского<sup>4</sup> и в примыкающих к нему по времени других сочинениях на слова советских поэтов. В отличие от пушкинского и лермонтовского циклов, это — цикл сюжетно связанный. Один из «вечных» сюжетов искусства: любовь, разлука, свадьба милой — развернут здесь в обстановке русской деревни.

Выбранные композитором стихотворения советских поэтов, в особенности А. Прокофьева (М. Исаковскому принадлежит лишь одно — «Услышь меня, хорошая»), очень тесно связаны с современным фольклором — частушками, «страданиями». Это чувствуется не только в ритме, в композиции, но и в самой поэтической речи с ее пестрым лексическим составом. Характерный пример — стихотворение «Мне не жаль, что друг женился». В нем слышны то современные, частушечные речевые обороты, то исконно песенные, лирические:

Мне не жаль, что друг женился,  
Что мою любимку взял,  
Жаль, что шел — не поклонился,  
Шел — фуражку не снял.

За оградой-палисадом  
Лебедь белая плывет.

В масштабе всего цикла контрасты поэтической речи будут еще ярче: сюда войдут и штампованно-газетные изречения, вроде «Из-за какого звона такой *пробел?*», и уличные словечки «отлётный», «фартовый» и т. п.

Но при всем этом сплав получился органичный, естественный и, за редкими исключениями, подлинно поэтический.

В музыке цикла композитор очень смело идет в глубь современной музыки быта, иногда заимствуя ее интонации почти в цитатном, нетронутom виде. Приме-

<sup>4</sup> «Слободская лирика» (1938, 2-я ред. — 1958). Семь песен на слова А. Прокофьева и М. Исаковского: «Свежий день», «Услышь меня, хорошая», «Русская девчонка», «Гармоника играет», «Ой, снова я сердцем широким бедую», «Свадьба милой», «Мне не жаль, что друг женился».



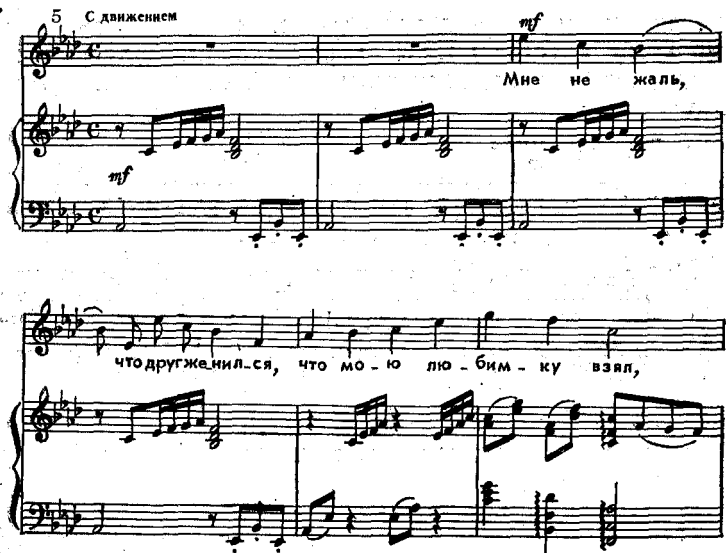
ром может служить песня «Русская девчонка» с ее широкими интонациями и характерными подчеркнутотрадиционными каденционными мелодическими оборотами:



Еще ближе к музыке быта песня «Гармоника играет», некоторые обороты ее прямо напоминают старую песню «Погиб я, мальчишка».

Идя таким путем, легко оказаться за пределами хорошего вкуса, но Свиридову удалось избежать этой опасности. Прежде всего он находит способ отделить авторскую речь от речи изображаемого им персонажа. В песне «Гармоника играет» (в которой композитор ближе всего подошел к опасной грани) всячески подчеркивается характеристичность песни, вводится в нее говорок, и в сущности песня превращается в песню-сценку, жанр, который впоследствии Свиридов так блестяще разработал в цикле на слова Бёрнса. В том же плане трактованы и песни «Свадьба милой» и «Мне не жаль, что друг женился», то есть почти вся вторая половина цикла.

Таким образом, типические бытовые интонации ставятся в новый контекст и потому меняют свою эстетическую функцию. То же происходит и в песнях, не имеющих характера сценки, но изменение контекста достигается другими средствами. Песенные интонации в партии голоса, гармошечные и балалаечные переборы в партии фортепиано подчиняются композиционным принципам камерного жанра и звучат уже по-иному, облагороженно. Один из довольно типичных примеров — мелодия песни «Мне не жаль, что друг женился», где начальная интонация, явно связанная с музыкальной лексикой лирических частушек-страданий, очень широко и не по-частушечному распевается:



Это дает возможность сопоставить жанрово-бытовое начало песни с ее разливно-песенной серединой, гораздо выше поднятой над бытовыми истоками.

Нельзя не упомянуть и о том, как в ряде песен преодолевается свойственная куплетной форме статичная повторность. Композитор очень активно варьирует фортепианную партию и иногда именно этим способом создает впечатление движения, развития. Так, например, в песне «Русская девчонка» куплетная форма очень сильно динамизируется, последний куплет, идущий по указанию автора в ритме пляски, звучит как общая кульминация.

Цикл «Слободская лирика» — сочинение в какой-то мере экспериментальное. Здесь много нового как в трактовке жанра, так и в самой музыкальной стилистике. Новизна творческой задачи явилась причиной и некоторой пестроты этого цикла; контраст между довольно обобщенной лирикой первых песен («Свежий день» и «Услышь меня, хорошая») и ярко жанровой второй половиной, быть может, слишком уж резок. Позже, в цикле на слова Есенина, сходная задача будет решена более уравновешенно и гармонично.

Цикл «Слободская лирика» подводит нас к рубежу 40-х и 50-х годов, к моменту, когда вокальная музыка

становится для Свиридова основной областью творчества. Л. Полякова справедливо отмечает, что именно в эти годы композитор находит свою творческую тему, которую можно сформулировать как тему «поэт и родина»<sup>5</sup>. Но с нашей точки зрения, тема родины у Свиридова звучит шире и многообразнее.

В цикле на слова Аветика Исаакяна эта тема определена в самом названии: «Страна отцов». Обращение к творчеству классика армянской поэзии выражало общую тенденцию советской музыки военного и послевоенного времени, а именно расширение круга поэтических интересов в направлении поэзии народов Советского Союза и зарубежных стран. У Свиридова это появилось раньше и ярче, чем у других композиторов<sup>6</sup>.

Русские художники издавна проявляли большой интерес к творчеству Исаакяна. Ряд превосходных переводов стихотворений армянского поэта сделал, например, А. Блок для антологии армянской поэзии, вышедшей под редакцией В. Брюсова<sup>7</sup>. Свое отношение к поэзии Исаакяна Блок выразил в письме к сотруднику Брюсова по изданию антологии, И. Макинциану: «Не мне судить, как это вышло, но должен Вам сказать, что я полюбил этого поэта нежно...». И далее: «...Переводчик любил и чувствовал поэта как умел»<sup>8</sup>.

Один из переводов Блока («Ночью в саду у меня») положен на музыку С. Рахманиновым. В цикле Свиридова пять из одиннадцати песен тоже написаны на переводы Блока<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Полякова Л. Некоторые вопросы творческого стиля Свиридова, с. 185.

<sup>6</sup> Кроме «Страны отцов» композитором написано еще несколько произведений на слова Исаакяна, в том числе небольшой триптих: «Легенда», «Камень», «Изгнанник».

<sup>7</sup> Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. М., 1916.

<sup>8</sup> Блок А. Собр. соч., т. 3. М. — Л., 1960, с. 640.

<sup>9</sup> «Страна отцов» (1950). Поэма для тенора и баса с фортепиано. Слова А. Исаакяна: Пролог. «Слава отцов» (бас), перевод Б. Садовского; «В дальний путь!» (тенор), перевод В. Державина; «Песнь о хлебе» (тенор и бас), перевод К. Липскеров; «Был бы у меня баштан» (тенор), перевод А. Блока; «Долина Сално» (бас), перевод А. Блока; «Черный орел» (тенор), перевод А. Блока; «Моей матери» (бас), перевод А. Блока; «Дым отчества» (тенор), перевод С. Аксеновой; «Бранный клич» (тенор и бас), перевод В. Звягинцевой; «Сестре» (тенор), перевод А. Блока; Эпилог «Моя родина» (тенор и бас), перевод В. Державина. ]

Взяв за основу цикла «Страна отцов» стихи армянского поэта и вдохновившись образами его страны, композитор воссоздает армянский музыкальный колорит лишь в самых общих чертах: в обращении к жанрам армянской музыки, в некоторых ладо-гармонических оборотах, придающих музыке характерную терпкость и суровость.

Цикл представляет собой единое целое, и не случайно композитор назвал его поэмой («Поэма для тенора и баса с фортепиано»). «Страна отцов» имеет ясную, продуманную композицию, скрепленную музыкально-тематическими связями. Очень значительна роль пролога — «Слава отцов». Это как бы эпический запев всей поэмы, содержащий «зерна», прорастающие в последующих частях. Впечатление несколько тяжеловесной, архаизированной монументальности создается главным образом средствами ритма: несовпадением повторяющегося десятизвучного хода в басу с метрическим делением на  $\frac{6}{4}$ , из-за этого сильная доля приходится на самые различные ступени *ostinato*.

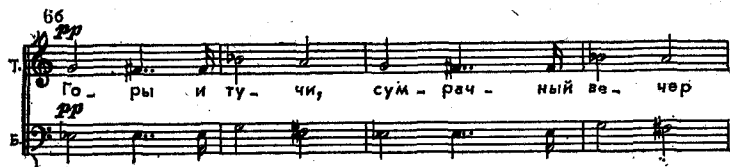
Тяжелая, суровая, тонально неустойчивая тема, появляющаяся на словах воспоминания о былых испытаниях родины, развивается в девятой песне-дуэте — «Бранный клич», говорящей о новых грозных битвах:

Ба Сдержанно  
*tr*

Вот восстают пре-до мно-ю о-пять

*tr* *legato*

кам-ни су-ро-вы в древ-них ко-лон-нах,



С завершающей пролог маршеобразной темой «Древний народ мой...» связаны тема песни «Долина Сално» и тема-призыв из «Бранного клича».

За прологом следует ряд мирных картин: путник отправляется в дорогу по горным тропинкам («В дорогу»), гусан славит мирный труд земледельца («Песнь о хлебе»), юноша воспеваает красоту любимой («Был бы у меня баштан»). В этих песнях немногими лаконичными, но выразительными штрихами передан национальный колорит. Так, в «Песне о хлебе» (дуэт тенора и баса) пение гусана звучит на фоне сопровождения, подражающего народному инструменту: повторяющаяся орнаментальная фигура в верхнем голосе и гудящая в басу квинта. В песне «Был бы у меня баштан» чутко передана свойственная народной песне переменность размера:  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{6}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$  и т. п.

За мирными картинками следует трагическая кульминация цикла: «Долина Сално» и «Черный орел» — песни о гибели и бессмертии героя-воина.

Мелодия первой части «Долины Сално» проста, как народные напевы, и так же выразительна. Она звучит на очень скромном фоне фортепианной партии, то удваивающей голос, то отвечающей ему краткими репликами.

В средней части — рассказе о предсмертных грезах сраженного в бою молодого гайдука — мелодия становится декламационной, а чрезвычайно простая по фактуре партия фортепиано выразительно передает и неясные образы сна, и последние биения уходящей жизни. Именно так воспринимается метроритмическая неровность и угасание звучности в тактах перед репризой. А в репризе фортепианная партия сведена только к басовому голосу и к лаконичной изобразительной детали — форшлагам, имитирующим клетот орла.

Музыкально-поэтический образ орла из «Долины Сално» становится основным в следующем эпизоде

цикла. Но здесь это уже не символ смерти. Орел, вознесший сердце героя в сияющую высь, — это символ бессмертия и славы, и справедливо видит здесь Л. Полякова отзвук мифа о Прометее<sup>10</sup>.

Эта песня связана с предшествующей изобразительной деталью — форшлагом (в «Черном орле» — выписанным и акцентированным), но по характеру обе песни ярко контрастны: язык «Долины Сално» предельно прост, близок народной песне, язык песни «Черный орел» звучен и торжествен. А вместе они образуют кульминацию цикла, предвосхищающую героические образы трех последних его эпизодов.

Седьмая и восьмая песни, подобно рассмотренным выше пятой и шестой, тоже образуют контрастное единство.

Песня «Моей матери» посвящена теме изгнаничества, часто присутствующей в искусстве армянского народа, многие представители которого были обречены на скитания в чужих краях. Недаром в народно-песенном искусстве Армении сложился особый жанр «антун» — «песни бездомных», который нашел отражение в стихотворении Исаакяна, а через него — в песне Свиридова. За скорбной песней об изгнании следует светлая, радостная песня о возвращении на родину («Дым отечества»), и по теме и по общему характеру близкая второй песне цикла («В дальний путь!») и создающая образную «арку», скрепляющую многочастную композицию цикла.

Три последние песни («Бранный клич», «Сестре» и «Моя родина») посвящены новым испытаниям, через которые проходит народ. Здесь получают развитие образы, уже определившиеся в прологе, в «Долине Сално» и «Черном орле». Завершается поэма эпически торжественной славой родине, труду ее сынов, ее вечно юному искусству.

Широко раздвинув масштабы вокального цикла, предназначив его не для одного, а для двух исполнителей, введя наряду с сольными эпизодами дуэты, Свиридов создал произведение, перерастающее рамки камерного жанра и приближающееся к кантатному жанру. В творчестве композитора «Страна отцов» явилась как

<sup>10</sup> Полякова Л. Некоторые вопросы творческого стиля Свиридова, с. 185.

бы ступенью к его известным ораториям: «Памяти Есенина» и «Патетической», воссоздающих образы двух гениальных (и таких разных!) поэтов нашей родины — Есенина и Маяковского.

Но наряду с этими монументальными работами, Свиридов обратился к песне как таковой и создал цикл на слова Роберта Бёрнса<sup>11</sup> — ярко новаторское произведение в рамках камерного жанра. Цикл этот был воспринят как этапное произведение не только в творчестве Свиридова, но и вообще в советской музыке.

Обращение к творчеству Бёрнса, очень популярного среди советских композиторов, и трактовка песенного цикла как крупной формы (своего рода вокальной сюиты) — все это в той или иной мере было свойственно советской вокальной музыке начиная с периода Великой Отечественной войны. Стремление драматизировать песню, превратить ее в монолог живого, конкретного персонажа тоже относится к числу общих тенденций 50-х годов. Это проявилось и в произведениях Шостаковича (цикл «Из еврейской народной поэзии» и отчасти «Сатиры»), и в произведениях менее значительных, но тоже по-своему характерных для этого периода.

И наконец, песенность интонаций, очень точно выраженная в названии («Песни на слова Бёрнса»), является свидетельством постоянно, хотя и неравномерно развивающейся тенденции к сближению жанра романса и песни.

Почему же в таком случае песни Свиридова были восприняты как явление особенно своеобразное и новаторское? Видимо, дело именно в сочетании всех названных линий в одном произведении, в сочетании, требующем значительной творческой активности. Так, песенность интонаций обычно влечет за собой обобщенность характеристики, а у Свиридова она сочетается с яркой индивидуализацией образа, живого, неповторимого... Песенность интонаций почти всегда связана с куплетной формой или ее разновидностями. У Свири-

<sup>11</sup> Песни на слова Роберта Бёрнса (1955 год). Цикл для баса: 1 «Давно ли цвел зеленый дол» 2 «Возвращение солдата» 3 «Джон Андерсон», 4 «Робин», 5 «Горский парень» 6 «Финдлей» 7 «Всю землю тьмой заволокло» 8 «Прощай», 9 «Честная бедность».

дова же рамки песни широко раздвигаются, и делается это самым различным способом.

Наиболее яркими в цикле оказались песни, рисующие образ главного героя — парня с простой, цельной, честной и неподкупной душой. Таким он обрисован в песнях «Возвращение солдата», «Робин», «Горский парень», «Честная бедность». Песни эти близки по своей жанровой основе; они либо непосредственно, как в «Возвращении солдата», либо в «подтексте» (как в «Робине» и «Горском парне») связаны с жанром солдатской песни-марша. Близки они по интонационному типу: им присущи очень твердые, определенные, несколько размашистые интонации, с ясной ладово-гармонической основой.

Такого типа интонации мы найдем и в «Возвращении солдата», и в «Робине», и в «Честной бедности». Сравним, например, начальные фразы всех трех песен:

7а Allegrette

*marziale poco*



7б Con moto



7в Allegro giusto



Иначе охарактеризован герой в песне «Горский парень». Его образу присущи черты большой мужественности, героизма — особенно выразительно звучит тяжеловесное, с нарочитыми интонационными архаизмами и гармоническими «жесткостями» вступление, музыка которого повторится и в заключении песни на словах:

Легче солнце двинуть вспять,  
Чем тебя поколебать,  
Славный горский парень!



Едва ли не лучшая из названных выше песен — «Возвращение солдата» — живая, как будто нарисованная с натуры песня-сценка. Простенький мотив солдатской песни-марша, которую напевает солдат, короткая путь домой, разнообразится свободными импровизационными тональными сдвигами и чередуется с маленькими фортепианными интермедиями.

Солдат пришел в родные места — и марш уступает место напевной мелодии, очень светлой, лиричной, но сдержанной. И потому вполне естественно звучит ее переход в тему солдатской песенки. Замечательно просто и выразительно передана в музыке встреча солдата с его милой. Когда девушка говорит с возлюбленным, не узнавая его, звучит вторая, более напевная часть песни-марша и уже затем — громко и торжествующе — ее начало на словах:

И вдруг, узнав мои черты  
Под слоем серой пыли,  
Она спросила: это ты?  
Потом сказала: Вилли!

Следующая затем ликующая интермедия фортепиано говорит без слов о радости встречи после долгой разлуки<sup>12</sup>. В общей композиции песни-сценки она как бы выполняет функцию пантомимы.

Заметим, что ясность формы (сложной трехчастной с контрастной средней частью типа трио, что весьма характерно именно для маршей) сочетается в этой песне с большой свободой тонального плана, очень освежающей восприятие многочисленных повторов. И в этой связи очень важно отметить, что длительно подготавливаемая тональная реприза приходится как раз на ту самую «пантомиму встречи», о которой говорилось выше.

Если из двух действующих лиц «Возвращения солдата» музыкальную характеристику получает лишь главный герой, то в песне «Финдлей» нарисованы живые портреты обоих участников диалога. Почти зрительно ощутимо передаются здесь и легкие, крадущиеся шаги девушки, и вся обстановка ночной встречи.

Песня Бёрнса «Финдлей» положена на музыку многими композиторами, которые отмечали только комизм

<sup>12</sup> Не отражает ли эта песня, как и другие, близкие ей, одну из характернейших тем советского искусства послевоенных лет — тему возвращения на родину?

этого странного любовного объяснения: девушка говорит за двоих, а ее поклонник ограничивается односложными репликами.

Свиридов увидел за комической ситуацией лирику и дал это почувствовать уже в маленьком фортепианном вступлении, очень хрупком и нежном:



Тема любви проходит в варьированном виде еще дважды в виде лирических интермедий.

С большой психологической тонкостью и глубиной выражена вся гамма чувств девушки: от испуга и нерешительности к лукавому кокетству и затем — к непреодолимому стремлению навстречу любви. Есть что-то общее в этой сценке — в нежной хрупкости общего колорита, в характере мелодии — «говорка» — с песней Шостаковича «Дженни», о которой говорилось выше, в главе о творчестве Шостаковича. И видимо, эта близость музыкальных образов рождена трактовкой самого песенного жанра, стремлением к его драматизации.

В песнях Бёрнса Свиридова привлекли не только лирика и юмор, но и обличительный пафос, протест против несправедливости. В этом отношении особенно примечательно прочтение композитором песни «Всю землю тьмой заволокло». И опять-таки его подход в корне отличен от подхода других композиторов, услышавших в этой песне только обычную застольную. В трактовке Свиридова она превращается в трагический монолог о нужде и горе. Все средства выразительности, а особенно тяжелый, угловатый синкопированный ритм способствуют созданию угрюмого, сумрачного колорита в этой совсем не веселой, а горькой и отчаянной «застольной».

Очень выразителен и интонационный строй песни. Обратим, например, внимание на то, какое важное место занимают тритоновые интонации, в вокальной музыке почти всегда являющиеся функциональной аналогией речевых. Все это очень ясно видно по цитируемой ниже фразе:



В припеве песни обращение к хозяйке «Еще вина!» получает трагический смысл, выражая желание забыться, утопить в вине все житейские горести. В конце песни эти возгласы звучат как полный бесконечного отчаяния крик.

Парадоксальность трактовки жанра застольной песни приводит на память вокальные произведения Мусоргского, и прежде всего его «Трепак» из «Песен и плясок смерти». Эта аналогия не случайна; традиция Мусоргского, столь действенная для советской музыки (или по крайней мере для наиболее значительных ее представителей), в творчестве Свиридова, как и в творчестве Шостаковича, сказалась особенно явно — не только в музыкальной стилистике, но прежде всего в чуткости к большим жизненным проблемам, в обличительном пафосе многих произведений.

Трагическая застольная — не единственное произведение социального плана в цикле Свиридова. Ему отвечает заключительная песня цикла — «Честная бедность», где тоже говорится о неравенстве и несправедливости. Стоит, например, сравнить следующие слова обеих песен:

Богатым праздник целый год,  
В труде, в нужде живет народ...  
(«Всю землю тьмой заволокло»)  
Мы хлеб едим и воду пьем,  
Мы укрываемся тряпьем  
И все такое прочее.  
А между тем, дурак и плут  
Одеты в шелк и вина пьют  
И все такое прочее.  
(«Честная бедность»)

Но если в «застольной» протест выливается в стихийном бунте, то в «Честной бедности» поэт, а за ним композитор провозглашают положительную идею: славят честность, труд и братство людей.

И потому все средства выразительности здесь контрастируют «застольной»: четкость, определенность мелодической линии, уверенная маршеобразность ритма.

«Аналогия по контрасту» двух рассматриваемых песен сказывается и в том, что коды их сходны по функции в общей композиции, но предельно контрастны по характеру. Исступленному крику, которым завершается «застольная», противопоставлена ликующая гимническая кода «Честной бедности». В сущности, уже последний куплет песни (со слов «Настанет день, и час пробьет») звучит как кода, благодаря тому что на тему песни в партии фортепиано накладывается вокальная партия, изложенная в крупных длительностях и звучащая поэтому более торжественно и значительно:

10 [Allegro giusto]

На - ста - нет день, и час про.бьет,

И этот прием как бы предвосхищает собственно коду (повторение слов «Да, братья!»).

Есть в цикле и страницы строгой, серьезной лирики: песни «Давно ли цвел зеленый дол» и «Джон Андерсон». Обе они посвящены осени человеческой жизни, времени прощания с ее радостями. Все проходит, но остается верная человеческая дружба — таков смысл песни «Джон Андерсон». Эти песни (и еще «Прощай!»), пожалуй, наиболее традиционны по форме, по трактовке жанра. Но и в них есть свои индивидуальные штрихи. В мягкую лирическую мелодию песни «Давно ли цвел зеленый дол» вторгаются речитативные вопросы («Где этот летний рай?»), перебивающие плавное, «хороводное» движение.

В «Джоне Андерсоне» песенный тип изложения выдерживается с начала до конца. Но обобщенная мелодия очень легкими штрихами иногда передает и конкретные поэтические образы.

Таков очень широкий круг образов песен на слова Роберта Бёрнса. Он столь широк потому, что композитор смог уловить в творчестве великого шотландца его непреходящее, общечеловеческое значение, далеко выходящее за пределы страны и эпохи. Круг этот представляет собой единство, хотя ни сюжетных, ни музыкально-тематических связей между песнями не наблюдается. Он объединен и образом центрального героя, и жанровыми связями, о которых говорилось выше.

Чередуются песни в цикле по принципу контраста, за лирическими первой, третьей и восьмой песнями следуют песни в маршевом ритме, живые и активные. Иного типа контраст — индивидуальных характеристик-портретов — возникает между тремя центральными песнями: «Горский парень», «Финдлей», «Всю землю тьмой заволокло».

Все эти приемы способствуют восприятию цикла как единства. Этому помогает и то, что в конце его помещена песня «Честная бедность», песня, звучащая не только как музыкальный, но и как идейно-смысловой итог — гимн «уму и чести».

После двух капитальных работ в кантатно-ораториальном жанре — «Памяти Есенина» и незаконченной оратории на слова поэтов-декабристов — и до начала работы над третьей — «Патетической ораторией» — Свиридов вновь возвращается в сферу песенности. С скромным по масштабам и подчеркнuto простой цикл на слова С. Есенина был тем не менее весьма заметной вехой на творческом пути композитора<sup>13</sup>. В какой-то мере его можно рассматривать как возвращение к сфере образов «Слободской лирики», но предстающей уже в более обобщенной, очищенной от излишних «бытовизмов» и «диалектизмов» форме, что в значительной мере определяется выбором поэтического материала.

<sup>13</sup> «У меня отец — крестьянин» (1956). Цикл песен на слова С. Есенина (для тенора и баритона с фортепиано): «Сани», «В сердце светит Русь», «Березка», «Рекрута», «Песня под тальян-ку», «Вечером», «Есть одна хорошая песня у соловушки».

Надо сказать, что обращение Свиридова к поэзии Есенина ознаменовало начало возрождения наследия этого замечательного лирического поэта. Много лет его сочинения не переиздавались, не звучали с концертной эстрады и лишь упоминались в очерках истории советской литературы обычно со знаком «минус» или, в лучшем случае, со множеством оговорок.

В представлении многих читателей имя Есенина ассоциировалось только с «Исповедью хулигана» и «Москвой кабацкой». О Есенине — авторе глубоко искренних и высокохудожественных стихов о России, о русской деревне — забыли надолго.

Трагическая смерть Есенина, щемящая тоска его прощального стихотворения надолго окрасили собой восприятие всего его творчества. И не только это стихотворение, но и «Не жалею, не зову, не плачу» и другие стихи невольно влекли композиторов к надрывности «жесточкого романса». Эта тенденция довольно быстро исчерпала себя и ушла в прошлое.

Сейчас его произведения все шире входят в поле зрения всех интересующихся русской советской поэзией, и в том числе композиторов, тем более что многое в творчестве Есенина как бы предназначено для музыки. В лучших его стихотворениях ясно слышна народно-песенная интонация, и уже это одно не может не привлечь к себе внимания музыкантов.

Поэзия Есенина имеет очень ясные народно-песенные прообразы, а некоторые стихи как будто прямо созданы «на голос» народных песен. Так, раннее стихотворение «Хороша была Танюша, краше не было в селе...» написано народным пятнадцатислововым стихом, по образцу старинной плясовой песни «Ах вы сени, мои сени, сени новые мои». А зачин и концовка стихотворения (да и сюжет его) заставляют вспомнить еще одну песню в том же размере — «Хороши наши ребята, только славушка худа...».

Но если в стихотворении «Хороша была Танюша» есть некоторое противоречие между трагическим сюжетом и плясовой ритмикой, то те же «Сени новые» (уже с большими основаниями) стали образцом для стихотворения «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха», где и сюжет и образы — «прибасочные», игровые.

Не только старинные крестьянские песни послужили истоком для есенинской лирики, но и городские песни-

романсы. Так, ритм и строфика (двустопный) стихотворения:

Белая свитка и алый кушак,  
Рву я по градкам зардевшийся мак...

В точности повторяют ритм и строфику песни «Ехал на ярмарку ухарь-купец...».

А стихотворение «Вечер черные брови насопил» как будто прямо написано «на голос» известной «Тройки» («Что ты жадно глядишь на дорогу»), тем более что в нем есть такая строка:

Не храни, запоздалая тройка...

В конце же стихотворения есть цитата из другой народной песни:

Голова ль ты моя удалая,  
До чего ж ты меня довела?

Рядом с «Тройкой» можно поставить и еще одну вариацию на «фольклорно-некрасовскую» тему — стихотворение «По селу, тропинкой кривенькой...».

Характерное дактилическое окончание его нечетных строк заставляет вспомнить известнейшее:

Ой полна, полна коробушка,  
Есть и ситец и парча...

Число таких примеров можно было бы легко умножить, их особенно много в ранней лирике Есенина.

В цикле Г. Свиридова прозвучала излюбленная, кровная, выстраданная тема поэзии Есенина — тема Родины, России. Выбрав стихотворения различные по времени написания, по поэтической манере, композитор услышал сам и сумел дать услышать другим эту тему, всегда — явно или скрыто — присутствующую в лирике Есенина. Прозвучала в цикле — в качестве эпилога — и другая постоянная тема его лирики: цикл завершается стихотворением-исповедью «Есть одна хорошая песня у соловушки», в котором воплощен образ человека, потерявшего дорогу в жизни. Горькие сожаления о загубленной юности, предчувствия близкого конца — все это настолько характерно для поэта (хотя, разумеется, никак не исчерпывает его творчества), что если бы в песнях Свиридова никак не была отражена эта тема, цикл не мог бы называться есенинским.

Среди семи стихотворений, выбранных Г. Свиридовым для своего цикла, есть и поэтические пейзажи («Мелколесье. Степь и дали...», «О пашни, пашни,

пашни...», «Березка»), и зарисовки жизни старой деревни («По селу тропинкой кривенькой»), есть и лирика, рожденная русской народной песенностью, в которой ясно слышны то интонации лирических песен-романсов («Сыпь, тальянка, звонко...»), то дробный ритм деревенских частушек («Заиграй, сыграй, тальяночка»).

Находя для каждого стихотворения свои, индивидуальные музыкальные образы, композитор в то же время объединяет все произведения цикла одним общим качеством: верно найденной русской песенной интонацией. Песенность слышна не только в тех произведениях, где она как бы заключена в строе стихов (например, «Сыпь, тальянка, звонко»), но и там, где стихи не требовали непременно песенного решения.

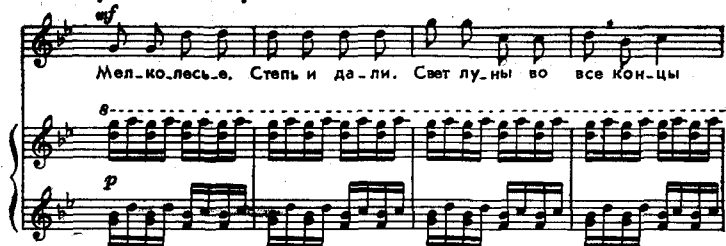
Русская песенная интонация определяет собой и жанр произведений, входящих в есенинский цикл. Строго говоря, лишь лирический монолог «О пашни, пашни, пашни» и в какой-то мере «Березку» можно отнести к жанру романса. Остальные произведения, как и в бёрнсовском цикле, стоят гораздо ближе к песне, чем к романсу.

Объединенный общностью поэтических образов, интонационного строя цикл в музыкальном отношении представляет собой своего рода сюиту с контрастным расположением эпизодов. Помимо обычных в сюитном цикле образных контрастов, здесь введен также и контраст тембров тенора и баритона, а также контраст между сольными эпизодами и дуэтами.

В первой песне цикла («Сани») оживает излюбленный в русском искусстве образ зимней дороги, еще со времен гоголевской «птицы-тройки» как бы слившийся с образом родины. В творчестве Свиридова он появляется не впервые, песня «Сани» многими своими чертами фактуры напоминает песню «Зимняя дорога» из пушкинского цикла. Но песня «Сани», пожалуй, еще проще интонационно, ее мелодия не вызывает ассоциаций с песней ямщика и вообще с каким-либо конкретным песенным жанром. Основной выразительный элемент здесь — ритм, его выравненность и в то же время ясно ощутимая хореичность (с присущей хорею упругой легкостью) в сочетании со звенящими в фортепианной партии «разливными бубенцами»; он создает образ безудержного бега, стремления вдаль:



[С движением, легко]



Иные образы, иной интонационный строй во второй песне цикла — «В сердце светит Русь». В стихах снова дана картина дороги: «Как птицы, свищут версты из-под копыт коня».

Но в музыке этот образ не отражен. Песня «В сердце светит Русь» — своего рода дифирамб родине; музыкальной речи, при всей ее простоте, свойствен возвышенный строй, особенно в обращении к родному краю в средней части песни: «О край разливов грозных и тихих вешних сил...».

В этой возвышенности музыкальной речи отражена одна из существенных особенностей стихотворения, в котором образы очень простые и будничные («коломенская грусть») соседствуют с торжественными («библия ветров»), а рядом с крестьянским мальчиком-пастухом поставлен ветхозаветный пророк:

И пас со мной Исайя моих златых коров.

К лучшим страницам есенинского цикла принадлежит «Березка». Надо сказать, что и в наследии поэта это стихотворение, в лирическом сюжете которого раскрыта исконная поэтическая метафора русской песни — березка-девушка, относится к самым прекрасным:

Зеленая прическа,  
Девическая грудь,  
О тонкая березка,  
Что загляделась в пруд?

Вся прелесть романса Свиридова в очень простой, скромной, безыскусной мелодии. Очертания ее изящны, гибки и в то же время чуть-чуть угловаты, чему способствует очень характерная ладово-интонационная деталь — использование дорийской сексты:



Так грациозно-угловаты бывают движения юной девушки, вчерашнего подростка.

Очень выразительно, при всем лаконизме, сопровождение: хрупко звучащие аккорды в высоком регистре, легкие фигурации, вносящие хроматическую светотень в прозрачность диатоники, — все это создает почти зрительно ощутимый образ зеркальной глади пруда и временами набегающей под ветерком ряби.

Следующий за «Березкой» дуэт «Рекрута» как бы приближен к слушателю во времени.

Но современные массово-песенные интонации (точнее — интонации солдатской песни) здесь недостаточно активно переинтонированы. И потому песня «Рекрута», сама по себе отличная, несколько выпадает из стилистики всего цикла.

Несравненно удачнее решена задача сближения жанров в «Песне под тальянку». Эта песня впитала в себя характерные интонации «жестоких» песен-романсов, интонации, которые в отдельности могут показаться даже слишком уж надрывными (например, на словах «Где ты, моя радость? Где ты, моя участь?»).

Но общий контекст мелодии, ритмический рисунок и гармонизация ее облагораживают эти интонации. Важное значение имеет здесь и характер исполнения, указанный автором («Свободно, не затягивая»). Действительно, стоит исполнить эту песню в более медленном движении, с нажимом на чувствительные интонации, как возникнет возможность ее превращения в «жесткий» романс. Имеет значение и то, что трехдольный ритм трактован в песне не вальсообразно, и этим тоже избегнута опасность излишней сентиментальности, столь часто встречающейся в лирических песнях-вальсах.

Отметить только то, чего «не сделал» композитор, конечно, недостаточно. Но не так просто найти «изюминку» этой несложной, но очень индивидуальной мелодии, не легко определить и черты, придающие ей русский характер, ясно ощутимый на слух. Думается, что своеобразие этой мелодии заключается в соединении элементов различных русских песенных жанров. Самая характерная, самая запоминающаяся интонация песни — это, безусловно, ход по звукам септаккорда первой ступени, впервые затрагивающий мелодическую вершину (звук *фа*):

13

[Довольно скоро, не затягивая]



Почти вся вторая часть куплета основана на варьировании этой действительно очень «заметной» интонации. А сама она, несомненно, происходит от бытовой городской песни-романса. Но наряду с этим мелодия «Тальянки» близка некоторыми своими чертами русской крестьянской песне. Отметим, например, начало мелодии в духе русских удалых напевов, постоянное возвращение к основному устою — звуку *соль*, отметим также черты ладовой переменности в мелодии. Все эти черты подчинены друг другу и образуют стилистически единое целое.

За грустно-лирической «Тальянкой» следует веселый дуэт «Вечером» («Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха») — великолепная стилизация современных деревенских частушек-«прибасок». А в то же время в музыке как бы раскрываются те глубинные связи творчества Есенина со скрытой русской песенной традицией, о которых говорилось выше. В мелодии Свиридова явно слышатся отголоски старинной русской плясовой «Ах вы, сени, мои сени, сени новые мои...».

Дуэт привлекает сочным народным юмором, выраженным прежде всего в оригинальной ритмике. Бойкая,

дробная мелодия-скороговорка внезапно замедляет свое движение, как будто «наскочив» на неожиданное препятствие:

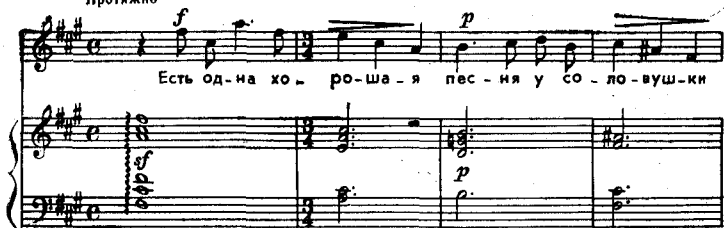
14

[Бойко, как частушка]



Остроумные ритмические перебои, паузы в середине слова и, наконец, типичное гармошечное сопровождение с неожиданными сдвигами в гармонии, параллелизмами, с характерным чередованием тоники и субдоминанты — все это непосредственно связано с русской частушкой. Но в то же время композитор не просто переносит в свое произведение приемы народного искусства, а пользуется ими с той свободой и непринужденностью, которая всегда присуща подлинным мастерам.

Цикл замыкается песней-монологом «Есть одна хорошая песня у соловушки». Песня о загубленной молодости, о растраченных зря силах варьирует любимую тему Есенина, тему конкретно автобиографическую, раскрытую им всего страшнее и обнаженнее в поэме «Черный человек». Выбранное Свиридовым стихотворение написано в последний год жизни поэта и, стало быть, тоже вполне автобиографично. Но обращение к песенному складу, к характерным образам русских песен заставляет воспринимать эту лирическую исповедь более обобщенно. И потому вполне закономерно, что и в музыке нет ни безнадежности, ни надрыва; в ней слышатся — и чем дальше, тем определеннее — интонации народных молодецких песен, в которых мы тоже нередко встречаемся с темой прощания с молодостью. Отголоски молодецких песен слышны уже в первой фразе:



Эти интонации варьируются и далее, в быстрой части («Лейся, песня звонкая...»), становясь все более одушевленными, эмоционально наполненными, что достигается не только мелодическим развитием, но и гармонизацией, подчеркивающей самые выразительные моменты. В этом отношении особенно интересен подход к репризе — «Эх, любовь-калинушка». Все возрастающая напряженность разрешается, наконец, в репризе широким и вольным разливом мелодии.

Здесь еще заметнее выявляется связь мелодии с народными первоисточниками: русскими молодецкими песнями. Голос певца звучит ярко, на полном дыхании, подержанный возникшим в сопровождении подголоском, столь же размашистым, свободным, устремленным вперед.

Но развитие песенного образа не идет непрерывно. Оно перебивается речитативными фразами, сдержанными, лишенными всякой аффектации и вместе с тем звучащими очень выразительно. Речитативы эти воспринимаются не как обращения к слушателю, а как своего рода внутренний монолог, положенный на музыку.

Декламацией, противопоставленной широкой песенной мелодии, и завершается это произведение: без подчеркивания каданса, как внезапно оборвавшаяся, недоговоренная речь, на своеобразном «многоточии». Недоговоренность достигнута и тем, что композитор отбрасывает последние четыре строки стихотворения, завершающегося повторением песенного зачина: «Потому хорошая песня у соловушки...».

Речитативные моменты (отсутствующие в других песнях) придают последней части цикла характер дра-

матического монолога, высказывания от первого лица. Таким образом, чередование в цикле лирических и жанровых эпизодов, отражающих различные стороны лирики Есенина, завершается песней, представляющей собой своего рода портрет лирического героя. И то обстоятельство, что и в этом драматизированном монологе мы продолжаем ощущать связь с народно-песенными жанрами, говорит о верном понимании композитором самой сущности творчества Есенина, о стремлении выявить в музыке его лучшие, наиболее жизненные стороны, составляющие непреходящую ценность наследия русского лирического поэта.

Ясно выраженная в цикле «У меня отец — крестьянин» тенденция к самоограничению, к отбору самых простых и лаконичных выразительных средств сказалась еще заметнее в цикле «Деревянная Русь», тоже на слова Есенина.

Предельно проста форма песен, фактура сопровождения. Песенный принцип проводится подчеркнуто, даже демонстративно. В первых трех песнях с начала до конца выдерживается одна и та же ритмическая формула, лишь слегка варьируемая.

Впечатление свежести и оригинальности, которое оставляет эта музыка при крайней простоте ее, обусловлено главным образом интонационным строем, связанным с очень старыми русскими песенными традициями.

Пентатонные мелодические обороты, трихорды в кварте чрезвычайно характерны для мелодики песен. Но в сочетании с квадратностью структуры, активностью движения интонации эти воспринимаются не как приметы архаических песенных жанров, а в более общем плане — как национальная окраска, свойственная и современным пластам народного искусства.

И это не случайно. Озаглавив свой цикл «Деревянная Русь», композитор как бы подчеркнул этим ретроспективность его образов. Но и в выбранных им стихах, пожалуй, только традиционный для русского искусства образ странника принадлежит прошлому. А кроме того, музыка заметно «переинтонирует» стихи. Так, открывающая цикл песня «Прощай, родная пуща» могла бы быть распета и на печальный лад, но композитор обозначает характер исполнения «Оживленно, в светлом настроении». Да и в музыкальном образе странника,

тоже ясном и светлом («Я странник убогий...»), — никакой архаики, иконописности.

Все это и дает основание закончить цикл стихотворением «Не ищи меня ты в божестве...» (написанном Есениным в 1916 году). «Богомольной тропе» здесь противопоставляется путь, на котором

...построены палаты  
Из церковных кирпичей;  
Те палаты — казематы,  
Да железный звон цепей.

Этот нелегкий путь и выбирает лирический герой цикла.

Всеми средствами — и выбором стихотворений и трактовкой их — Свиридов подчеркивает, что и в самой «Деревянной Руси» зрели новые силы, преодолевавшие, ломавшие старое. И опять, как это было и в цикле «У меня отец — крестьянин», Свиридов заканчивает «Деревянную Русь» широким и вольным молодецким напевом.

Таким образом, в обоих камерных есенинских циклах (как и в «Поэме памяти Есенина») мы видим противопоставление двух образных сфер: старого и нового, личной судьбы поэта и его порывов к будущему. Трактую это в музыке как преодоление личной трагедии, как выход в широкий и светлый мир, композитор реализует то, что ясно обозначилось, но не завершилось ни в творчестве поэта, ни в его жизни, оборвавшейся так внезапно и страшно.

Если 50-е годы в творчестве Свиридова, в общем, прошли «под знаком Есенина» (увлечение, которое впрочем, распространяется и на 60-е годы), то начало 60-х четко отмечено «знаком Блока». Одно за другим создаются три значительных произведения: цикл «Петербургские песни», кантата «Грустные песни» и, наконец, «Голос из хора» — одно из ярчайших вокальных произведений не только Свиридова, но и вообще советской музыки.

В блоковском цикле<sup>14</sup> Свиридов выбирает лишь одну и на первый взгляд не самую характерную сторону

<sup>14</sup> «Петербургские песни» (1961—1963). Цикл для сопрано, меццо-сопрано, баритона и баса в сопровождении скрипки, виолончели и фортепиано: «Перстень-страданье», «Как прощались, страстно клались», «Вербочки», «На пасхе», «На чердаке», «Колыбельная», «Мы встретились с тобою в храме».

творчества поэта: его стихи, посвященные «маленьким людям», жителям петербургских рабочих окраин. Однако если вдуматься, то эта линия творчества Блока значительна вдвойне: и как звено, связующее поэта с гуманистической некрасовской традицией, и как ступень к высшему гуманизму «Двенадцати». Объединив семь стихотворений Блока (преимущественно из цикла «Город»), композитор придал им почти сюжетную связь, создав некую «повесть о бедных влюбленных», как назвала этот цикл Л. Полякова<sup>15</sup>. Сюжет цикла развивается от первых двух лирических песен — к трагическим, говорящим о гибели «бедных влюбленных» («На чердаке» и «В октябре»), и к эпилогу («Мы встретились с тобою в храме»). В эту линию вторгаются колоритные жанровые эпизоды («Вербочки», «На пасхе», «Кобыльская»).

Можно согласиться с Л. Поляковой, что «в блоковском цикле „главные роли“ играют сопрано и баритон, хотя басу тоже отведена видная, так сказать „резюмирующая“ роль. Меццо-сопрано в этом цикле поручена партия менее значительная — своего рода рассказчицы...»<sup>16</sup>.

Сюжет, как видим, не развивается последовательно и принцип персонификации проводится не строго. Наиболее отчетлив он в песне «На пасхе», которая как раз и не связана с основным сюжетом, а представляет собой жанровую сценку-диалог «мужика неумытого» (баритон) и вертлявой «барышни»-горничной (сопрано). Бас и меццо-сопрано выполняют функцию «рассказчиков» в этой мини-кантате.

Мир маленьких людей композитор стремится охарактеризовать как можно точнее, передав и место, и время, в котором разворачивается сюжет. Средство для этого — «интонационный мир» петербургской окраины начала XX века, слагаемыми которого являлись и цыганский романс (столь любимый Блоком), и фабричная песня, и заунывные мелодии шарманки, столь же распространенной в начале века, как транзисторы — в его середине. Из всего этого и рождается характерный интонационный строй, который послушно «работает» и как ха-

<sup>15</sup> Полякова Л. Заметки о сочинениях 60-х годов. — В кн.: Георгий Свиридов. М., 1971, с. 276—278.

<sup>16</sup> Там же, с. 277.



рактика времени и среды, и как персонифицированная характеристика героев.

Самым удачным примером последнего может служить песня «На чердаке», где простая, почти бытовая мелодия, благодаря гармонической и фактурной «опоре», благодаря редким, но точно направленным декламационным «вторжениям», и, наконец, характеру исполнения («Медленно, строго, с большим напряжением»), приобретает драматическую выразительность:

18

Медленно, строго, с большим напряжением  
*poco f molto espressivo*

Что на све- те вы- ше

от- лых чер- да- ков?

*poco f espr.*

*sf*

Удачей является и песня «В октябре», мелодия которой, то заунывная, то отчаянная, при всей несложности, выразительно передает состояние человека, стоящего у последней черты, на краю гибели.

Но обращением к стилистике городской песни вызваны и потери этого цикла. Если в стихах Блока, даже самых объективных, всегда слышен авторский голос, авторская интонация, то в цикле Свиридова она ощутима далеко не всегда из-за слишком близкого сле-

вания за жанровым первоисточником. Возьмем, к примеру, эпилог цикла, который должен был бы быть наиболее авторским. Лирический герой стихотворения «Мы встретились с тобою в храме», как и другие, замучен нищей и трудной жизнью. Но в стихах Блока этот герой, когда-то живший «в радостном саду», способен взглянуть на эту жизнь со стороны и произнести приговор ей. И здесь нужнее всего был бы выход за пределы сферы городской песни. Но именно здесь-то она настойчивее всего и дает себя знать: в многократном повторении несложных мелодических, а особенно — ритмических формул, в возвращении мелодии к тому же устою, в унисонах голосов и сопровождающих инструментов, в тонально-гармонической одноплановости песни, не выходящей за пределы ми-бемоль минора:



Совсем в иную сферу творчества Блока вводит трагический «Голос из хора». И у самого поэта это стихотворение занимает особое место, являя собой необычайно слитное единство личного и надличного, пережитого и предчувствуемого. По воспоминаниям современников мы знаем, что, написав эти «неприятные» стихи, Блок как бы выполнил трудный долг, сам считая, однако, что «лучше бы этим словам оставаться несказанными»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Рождественский Вс. Страницы жизни. М., 1962, с. 238.

В годы создания «Голоса» (1910—1914) мотивы пророчества о «веке последнем» были очень характерны для поэтики символизма, но стихи Блока выделяются среди многих подобных произведений безмерностью тревоги, реальностью боли. Сейчас они наполнились для читателя новым смыслом: «Голос из хора» звучит тревогой художника-гражданина за судьбы современного человечества, призывом не успокаиваться, не ослаблять неуклонного противодействия разрушительным силам.

Так прочел его и Свиридов. Музыкальное решение этого монолога поражает необычайным ораторским пафосом, умением властно захватывать внимание слушателя и не отпускать его до последнего мгновения. Слова стихотворения звучат в музыке ясно, веско, убежденно, с той «бесстрашной искренностью» высказывания, которую А. М. Горький считал характернейшей чертой Блока-поэта.

Необыкновенно органично вырастает вся композиция из лаконичного «зерна» — первого мотива вступления, переходящего затем в партию голоса:

18 Grave, ma poco rubato *pp legato, molto tenuto*

ten. ten. Как часто плачем — вы и я

*pp espr.*

над жалкой жизнью своей! О, если бы знали

*p mf*



Ритм его, казалось бы, перечит ямбичности текста. Но композитор взял за основу музыкального ритма не метрическую схему, а ритм одной, самой индивидуальной, выбивающейся из этой схемы строки:

Хо-лод и мрак гря-ду-щих дней.

Начавшись как песня, мелодия постепенно перерастает в патетический монолог, захватывая все более широкий диапазон, потрясая слушателя мощью верхнего регистра баса. Заметим, что единство и органичность композиции достигнуты главным образом мелодическими средствами, тональный план здесь очень прост (си минор, ми минор, си минор), гармонический язык — тоже, хотя нельзя не отметить выразительного подчеркивания особо важных слов «заметными» гармоническими сопоставлениями. Любопытно, что неоднократно вторгающаяся гармония ми-бемоль мажора в контексте ми минора приобретает значение «лейтгармонии лжи», появляясь на словах:

Лжи и коварству меры нет...  
Весна обманет...  
Солнце не встанет<sup>18</sup>.

Но в целом «ораторское» воздействие этого монолога основано прежде всего на мелодическом развитии, широте дыхания, естественности музыкально-речевого интонирования.

Если бы Свиридов не написал ничего вокального, кроме «Голоса из хора», он и тогда имел бы право называться большим мастером в этом жанре.

<sup>18</sup> На это указывает М. Элик в своей интересной и содержательной статье «Свиридов и поэзия». — В кн.: Георгий Свиридов. М., 1971, с. 100.

В каждом произведении Свиридов ставит себе, как мы видели, новые цели, ищет новых форм, новых средств выразительности. Но в разнообразии поисков ясно выделяется одна ведущая тенденция: к самоограничению, к строжайшему отбору только тех выразительных элементов, которые необходимы для решения той или иной творческой задачи. Отсюда впечатление необычайного лаконизма и концентрированности музыкальной речи, неизменно возникающее при знакомстве с каждым новым произведением Свиридова, отсюда же и та четкая направленность формы, которая обеспечивает творчеству композитора все более широкую аудиторию.

## В. ГАВРИЛИН

\* \* \*

Камерно-вокальное творчество Валерия Гаврилина, характеристикой которого мы завершаем эту книгу, интересно и само по себе, и как весьма типичное для 60—70-х годов явление. Очень яркое и самобытное, оно в то же время не только связано с прочными традициями жанра, но связано с ними в какой-то мере даже демонстративно. Они почти «объявлены» в самих названиях и в выборе текстов вокальных циклов Гаврилина. Две «Немецкие тетради» на слова Гейне прямо заставляют вспомнить имя Шумана (и знакомство с музыкой подтверждает, что оно вспомнилось не напрасно), «Русская тетрадь» на народные слова непосредственно связана с традицией, питавшей всю русскую музыку, — народной крестьянской песней. И даже само сосуществование этих двух столь разных источников в свою очередь имеет аналогии в русской классике. Вспомним, например, Бородина, в творчестве которого гейневско-шуманианские миниатюры («Из слез моих», «Отравой полны мои песни») соседствуют с русским эпосом «Песни темного леса» или с эпосом, но в комическом, скоморошьем преломлении — «Спесь». Да и вся «новая русская школа» второй половины XIX века исходила в вокальной музыке главным образом именно из этих двух источников.

Сопоставляя «русские» и «немецкие» циклы Гаврилина, трудно отдать предпочтение какой-либо одной линии. Но разговор о композиторе целесообразнее начать (нарушая хронологический порядок) с «русских», поскольку в них индивидуальность композитора проявилась наиболее «слышимым» образом.

Обращение к народным текстам для создания новой, своей музыки не является особым новшеством. Но та-

кой подход требует полной свободы ориентации во всех жанрах и элементах народного искусства и высокой степени овладения самими его художественными принципами. Только при таких условиях композитор и может соревноваться с коллективным творцом фольклора — народом, что с успехом делали и Лядов, и Стравинский, а в советской музыке — Прокофьев.

Но и при наличии столь блистательных предшественников, выступление Гаврилина с «Русской тетрадью» (1965) было воспринято как нечто весьма новое и свежее. Интонационный строй «Русской тетради» очень близок народной песне и при этом — песне современной, представляющей собой сложное, причудливое, а подчас даже курьезное переплетение крестьянских и городских элементов. Композитор пользуется этим пестрым материалом очень умело и чутко, в чем ему, несомненно, помогает квалификация и опыт фольклориста<sup>1</sup>. Ему свойственно восприятие народной песни не как отвлеченного музыкального текста, а как живого интонационного языка народа. Язык этот включает и традиционные и даже условные «речения» и в то же время непрерывно обновляется элементами, отражающими сегодняшнюю действительность, характеры и психологию современных носителей и творцов песни. Этот подход к фольклору наложил неповторимый отпечаток на стилистику и композицию «Русской тетради». В ней использованы в очень свободном пересказе не народные песни, как таковые, а их отдельные элементы: тексты, жанровые признаки, интонационные комплексы. По поводу последних сразу же хочется отметить способность композитора ощутить в «ходячих» и даже стоящих на грани банальности оборотах их способность выразить близкие и понятные всем чувства, то есть то, что и обеспечило этим оборотам их широкую распространенность и долговечность. Услышать и выявить поэтическое в банальном — редкая способность. Она-то и оказалась одной из главных причин успеха «Русской тетради».

«Русская тетрадь» — довольно большой цикл; народные тексты в нем скомпонованы так, что образуется определенная сюжетная линия, развивающаяся связно,

<sup>1</sup> Валерий Гаврилин окончил Ленинградскую консерваторию в 1964 году как композитор и как музыковед-фольклорист.

хотя и с лирическими отступлениями. Это рассказ о женской любви, о радостях встреч, о ревности, о расставании — старая и вечно новая история. Объединен цикл не столько последовательностью событий, сколько единством и яркостью образа лирической героини — любящей и насмешливой, страдающей и гордой.

Восемь частей цикла<sup>2</sup> исполняются без перерыва; музыкально-драматургическое развитие идет по восходящей линии двумя большими «волнами». Первая песня («Над рекой стоит калина») выполняет роль своего рода заставки, она, как и последний эпизод («В прекраснейшем месяце мае»), обладает наибольшей жанровой, структурной и мелодической четкостью. Затем «волна» идет через две «Страдальных» — озорную и лирическую — к первой кульминации — песне «Зима». «Зима» — это большой, многосоставный драматический эпизод, включающий в себя и непосредственное выражение чувства («Ой, зима...»), и выражение иносказательное, где используются элементы традиционного жанра причета (даже с характерной пятислоговой ритмической формулой):

Я тоску свою // свела в зѣлен сад...

В центре «Зимы» возникает лирический эпизод, интонационно близкий городскому романсу («Домой возвратилась с прогулки...»). Появляясь после драматической первой части «Зимы», он поначалу кажется неожиданным, но психологически чрезвычайно точным: лирической героине присуща гордая сдержанность, ее боль и горечь все время прячется под маской то равнодушия, то отчаянного веселья. Возвращение первой темы и темы причета подтверждает это.

Вторая «волна» отделена от первой небольшим интермеццо: «Сею-вею». Как и первая песня, этот эпизод относится к наиболее законченным и жанрово определенным (ближе всего к хороводным песням). Но исполняется он явно «от первого лица», на что указывает его речитативное заключение.

Плясовая «Дело было» невольно приводит на память «Гопак» Мусоргского, это тоже образ отчаянного

<sup>2</sup> «Русская тетрадь» (1965). Цикл для меццо-сопрано. Слова народные: «Над рекой стоит калина», «Страдальная» (1), «Страдальная» (2), «Зима», «Сею-вею», «Дело было», «Страдания», «В прекраснейшем месяце мае».



бабьего веселья, веселья с горя. Резким контрастом сюда врываются интонации «страдальных» песен («Горько плачет и рыдает красавица, да как жалобно стонет по другу»). И снова пляска, частая, дробная («Ты топчи, каблук, топчи по досочечкам, горе бабье растопчи по кусочечкам»).

Естественно поэтому, что композитору потребовался здесь более обширный интонационный словарь, включающий и жанрово определенные интонации «страдальных» песен и частушек («Ой, не знаю, не знаю...» и «А мне подружка вчера говорила...»), и интонации, близкие причетам («Холодно мне...»), и свободное интонирование плача (заключительное *Adagio rubato*), и, наконец, просто речевое, вне звуковысотной определенности интонирование текста («Правда ли это, мой миленький?»). При этом, композитор иногда сближает разные жанры. Так, например, характерный для «страдальных» нисходящий интонационный оборот звучит здесь без сопровождения и приобретает облик причета:

1 Stringendo appassionato

*f*

Ой, не зна - ю, не зна - ю, не зна - ю, да ой не

зна - ю, не зна - ю, ми - лы - е, и от - че - го за лю - бовь - ю

*V*

го - нят - ся и что ей на - до от нас про - кля - то - ей...

Хо - лод - но мне, хо - лод - но мне, хо - лод - но мне.

Все перечисленные нами интонационные элементы уже появлялись в том или ином виде в предыдущих частях. Собственная же тема этой части не связана непосредственно с народными жанрами, подчеркнуто индивидуальна и камерна:

2

Ф-но (лев. р.) та поп secco simile

у скамь-и, у скамь-и, у скамь-и,

мой ми-лый,

Эпилог цикла «В прекраснейшем месяце мае» и по психологическому содержанию и по жанру близок среднему эпизоду «Зимы». Это тоже стилизация городского романса и тоже «маска», за которой скрыто лицо героини. В данном случае эта функция песни подчеркнута предписанным характером исполнения: «Без вибрации». В конце песни в последний раз проходят и как бы собираются вместе те легко узнаваемые и общезначимые интонационные «речения», которые много раз звучали в цикле, придавая ему такую локальную и временную конкретность:

3 [Meno mosso]

как с-ми-лен-ком си-де-ли,

*p cantabile*



Очень выразителен конец цикла — голос повторяет привычные, традиционные песенные слова:

Прощай, мой милый, мой дружок,  
Ты напиши мне письмецо.

Но повторяет без выражения, механически, «мертвым голосом», как гласит авторская ремарка. Так заканчивается русский вариант сюжета «Любовь и жизнь женщины».

По ходу изложения неоднократно указывалось на признаки тех или иных народных жанров, использованных композитором. Важно здесь отметить и еще одно: фиксацию некоторых приемов народного исполнительства, вводимых в самый музыкальный текст. Таковы, например, озорные взвизги во втором эпизоде:



Таковые свободные переходы от пения к говору или плачущим глиссандо в «Страданиях».

По поводу заключительных фраз эпилога, о которых уже шла речь, композитор указывает, что «возможно свободное исполнение без метрического совпадения с партией фортепиано». Таким образом, в своих песнях на народные слова Гаврилин ориентируется не столько на стабильные, жанрово определенные стороны народной песни, сколько на стороны динамические, связанные с импровизационностью, всегда присутствующей в народном исполнении. Конечно, в этом выражается и принцип персонификации песен, вложенных в уста лирической героини, наделенной вполне индивидуальным, рельефным характером.

Во втором «русском» цикле Гаврилина («Времена года») такой персонификации нет и жанрово устойчивые черты песен воспроизведены с большей точностью: «Зима» — протяжная песня, «Весна» — закликание, все пронизанное интонациями зова, две «летние» песни контрастны: первая — «Лето, лето, красное лето» — веселая, шуточная, вторая — «Пойду млада» — протяжная. Единственная песня, написанная в цикле на «книжный», а не народный текст (Есенин), тоже приближается к протяжному.

Наиболее оригинальна вторая из «летних» песен, в которой хорошо переданы свойственные русскому фольклору приемы развития, распевания простых, даже примитивных интонаций:



Сфера русских национальных традиций, так четко очерченная в «Русской тетради» и «Временах года», имеет в творчестве Гаврилина явную тенденцию к расширению. Так, в цикле «Вечерок» в нее вовлечены уже пласты бытовой, «домашней» музыки города, романсы и песни в популярных жанрах минувшего столетия: элегия, баркарола, вальс и т. п. Этому соответствует и интонационный строй цикла. Стилизованы романсы очень изящно и чуть-чуть иронически, а исполнение цикла двумя певицами — сопрано и меццо-сопрано — это как бы шутливая игра двух внучек с бабушкиным альбомом.

Жанрово-интонационная ретроспективность сочетается с применением такого современного приема, как нотированный «говорок», что еще сильнее подчеркивает характер игры.

Совсем иная стилистика и иной круг образов раскрывается в циклах Гаврилина на стихи Гейне.

Генрих Гейне — едва ли не наиболее прочно усвоенный русской культурой представитель зарубежной поэзии. Его много и охотно переводили корифеи русской поэзии — А. Фет, А. К. Толстой, А. Плещеев, особенно полюбили его творчество русским революционным демократам: стихотворения Гейне, вышедшие в переводе и с предисловием М. Михайлова, получили высокую оценку Н. Добролюбова. Переводы Гейне сразу же вошли в орбиту русской музыки — Бородин, Кюи, Римский-Корсаков, Чайковский. Отдали дань Гейне, как мы видели, и советские композиторы — Кочуров, Шебалин.

Таким образом, помимо Шумана, Гаврилин в своих «Немецких тетрадах» имел богатые возможности продолжения и русских традиций. Однако «шумановское» ощущается все-таки больше, как во внешней форме — в самой цикличности его «Тетрадей», так и во внутренней.

В «Немецкой тетради»<sup>3</sup> 1963 года (хронологически первом цикле Гаврилина) единство не столь прочно спаяно, как в последующих «Тетрадах» — второй и уже законченной, но еще не исполнявшейся третьей. Здесь нет ни последовательно развивающегося сюжета, ни музыкально-тематических связей. Традиционная тема обманутых любовных надежд выражена впрямую только в последней песне — «Ганс и Грета». Но она дана в подтексте и в балладе «Гонец», и в песнях «Милый друг» и «Добряк». С большими основаниями можно говорить о связи всех песен цикла образом лирического героя — поэта, мечтателя, влюбленного. Это отмечалось уже в первых откликах на цикл Гаврилина<sup>4</sup>.

Из двух ипостасей поэтического облика Гейне — нежнейшей лирики и острой, колючей иронии — русским

<sup>3</sup> «Немецкая тетрадь». Цикл на слова Г. Гейне: «Осень», «Гонец», «Разговор в Падернборской степи», «Милый друг мой», «Добряк», «Ганс и Грета».

<sup>4</sup> Сохор А. Две «тетради» В. Гаврилина. — Советская музыка, 1965, № 11.

музыкантам всегда была ближе первая. Была она ближе и Шуману, хотя он не миновал и иронии (и даже «самоиронии»), закончив цикл «Любовь поэта» фантастически-гротескной картиной похорон былой любви и бывших страданий в гробу больше гейдельбергской бочки, несомой двенадцатью великанами...

Можно сказать а priori, что композитор XX века не может оставить иронию Гейне на втором плане. Так и произошло в «Тетради» Гаврилина: из шести песен цикла чисто лирической можно назвать только первую — «Осень». Лишь в ней лирический герой цикла выступает без маски и его грусть сливается с грустью умирающей природы, переданной лаконичными и емкими средствами: траурным ритмом, изобразительными штрихами в партии фортепиано, в частности льдистой звонкостью верхнего регистра.

Во всех остальных песнях чувствуется опора на те или иные сложившиеся жанры, используемые иногда как основа образа, иногда (и чаще) как отдельная примета, как средство вызвать определенные ассоциации. С наибольшей ясностью жанровые признаки выражены в балладе «Гонец», пронизанной ритмом скачки, столь хорошо знакомым по романтическим балладам Лёве и Шуберта.

Совсем иначе, насмешливо-иронически трактованы жанровые признаки вальса в песне «Добряк». Это вальс-скерцо с повторяющимися в нем вокальными «фанфарами» — выражением наивного ликования по поводу фальшивых обещаний фальшивых друзей.

В большинстве случаев композитор ограничивается только намеком на какой-либо жанр: на идиллические звуки деревенской музыки в «Разговоре в Падернборгской степи», на музыку свадебного торжества в песне «Ганс и Грета». Иронический характер этих намеков восходит к традиции шумановского цикла, где это ярче всего выражено в уже упоминавшемся иронически-торжественном финале цикла («Вы злые, злые песни») и в раздвоении музыкального образа (речь лирического героя и равнодушное кружение вальса) в песне «Напевом скрипка чарует».

Уже в первой «Немецкой тетради» определилось отношение Гаврилина к поэтическому тексту. Текст для него всегда очень важен, и отношение к нему всегда активно. Так, например, часть строф песни «Добряк»

переведена самим композитором, ставшим, таким образом, «соавтором» переводчика — Ю. Тынянова. Но Гаврилин вовсе не стремится точно сохранить поэтическую форму выбранного им стихотворения, часто используя повторы или даже обрывы слов, нужные ему для создания интонационного портрета изображаемого в песне персонажа. Так повторяются слова «дыра в жилете» в песне «Милый друг мой»:



Подобные приемы требуют от исполнителя не столько точного пения по нотам, сколько свободной «игры» с текстом и скорее актерского, чем строго-певческого интонирования. Спеть, например, песню «Добряк» в академически-камерной манере просто невозможно.

Процесс персонификации песни, отмечавшийся нами выше, превращение ее в высказывание от первого лица и почти в сценку еще ярче выражен во второй «Немецкой тетради», отмеченной значительно большим своеобразием. Этот процесс пронизывает весь большой, рассчитанный на целое отделение концерта цикл, превращая его в подобие монооперы.

Все тот же сюжет — история отвергнутой любви — нашел здесь драматически-яркое выражение. Драма-

тизм цикла основан на противопоставлении контрастных образных сфер, заданном уже в первых двух песнях. Первая песня — «Ты, действительно, сердита» — обращение к любимой с нежными упреками, очень искреннее и ласковое. Тема этой песни многократно повторяется в цикле преимущественно в виде фортепианных интерлюдий:



Если первую песню можно считать лейтмотивом цикла, то во второй — «Трубят голубые гусары» — определяется лейтжанр — военная музыка, несущая в себе зерно контрдействия — измены любимой, отдавшей «на постой кой-кому» свое сердце:





И в дальнейшем развитии цикла лирический музыкальный образ все время сталкивается с элементами марша, военных фанфар и другими атрибутами гусарства и парадной мишуры военного быта. Такие напоминания мы встретим в четвертой песне — «Покуда я медлил», девятой — «Где девчонка эта, боже» и четырнадцатой.

Гусарские приметы — не единственные носители контрадействия. Сюда же примыкает и десятая песня — комическое *maestoso* «Мне снился сон, что я Господь», и двенадцатая — «Рокочут трубы оркестра» — яростно-бравурный вальс, неожиданно сменяющийся в пределах того же номера нежной лирикой — «Когда б цветы узнали» и завершающийся прозрачной постлюдией на словах:

А на небе ангелы тихо  
Вздыхают и плачут о нас.

9 -

взды - хают

и пла - чут о нас.

Этим номером и следующей за ним интерлюдией, в сущности, завершается первое действие драмы отвергнутой любви. Его герой искренно любит, искренно страдает, но и непрерывно иронизирует, неожиданно

переходя от слез к смеху и наоборот. Цитированная выше концовка песни «Рокочут трубы оркестра» — один из примеров такого рода переключений. Другой пример можно привести из второй песни — «Трубят голубые гусары», где чувствительное группетто зачеркивается комическими ударами литавр в басу:



Самое же яркое выражение раздвоенности героя — седьмая песня — «О, если ты станешь моею женой». Ироническое стихотворение неожиданно начинает звучать «всерьез», искренно и взволнованно.

После большой фортепианной интерлюдии (№ 13) начинается как бы второй круг тех же событий, но уже воспринимающийся как ретроспективный рассказ о них. Так, в четырнадцатой песне все тот же образ голубых гусар возникает не только в ироническом, но прямо в гротескном и даже шутовском варианте: без слов, в звукоподражательном цокании, прищелкивании языком и свисте. В этот второй круг драмы включена тема дороги («Я вас покинул»), способствующая восприятию всей истории как бы издали (хотя эта песня и завершается неожиданно гневно — *feroce*). И снова — в седьмой уже раз! — возвращается мелодия первой песни с теми же словами: «Ты, действительно, сердита».

Так обстоятельно, развернуто излагается на сей раз сюжет, намеченный в первой «Немецкой тетради» лишь немногими штрихами. Вторая тетрадь еще менее допускает академически-камерно-концертную манеру пения и тяготеет к сценически-театральному решению, требуя исполнения «в образе» и продуманной режиссуры.

Дело не только, например, в ремарке «плачет», поставленной композитором в песне «Где девчонка эта, боже», но и во включении больших фортепианных интерлюдий, требующих какого-то движения от певца-актера. Но все это уже намечалось и в первой «Немецкой тетради» и, конечно же, в «Русской» с ее выходами

за пределы песенности, с обращениями к подружке или подружкам, то задушевыми, доверительными, то вызывающими.

В циклах, близких по времени второй «Немецкой тетради» («Земля», «Вечерок», «Военные письма»), процесс сближения со смежными жанрами очень явно дает себя чувствовать. Так, даже упоминавшийся цикл «Вечерок» — наиболее камерный среди названных выше — содержит некоторые элементы театрализации. Что же касается циклов «Земля» и «Военные письма», то их жанровая природа вообще с трудом поддается определению. Сюжет первого из них вполне серьезен, героичен (речь идет о подвиге комсомольца), а по своей стилистике — интонационным и исполнительским средствам — он рассчитан на массовую эстраду.

И наконец, цикл «Военные письма» (на слова А. Шульгиной), названный композитором «вокально-симфонической поэмой для баритона сопрано, хора и оркестра», стоит где-то между камерными и драматическими жанрами<sup>5</sup>. В известной мере он продолжает линию, начатую «Русской тетрадью»: некоторые номера написаны на народные слова (иногда варьированные), мелодика тоже очень близка русскому фольклору. Сам тип исполнения максимально приближен к жизни песни в быту; ряд номеров исполняется без сопровождения, в движении, «в образе».

Несложный и правдивый сюжет этого цикла — любовь, свадьба, военная разлука, письма с фронта и на фронт — позволили снять на его основе телефильм. И в сочетании со зрительным рядом, вводящим в действие наряду с игровыми еще и документальные кадры, возник еще один, новый вариант жанрового синтеза, судя по всему — перспективный.

Как видим, камерно-вокальное творчество Гаврилина нельзя назвать вполне законченным, откристаллизовавшимся стилистическим явлением, оно всё — в движении. Некоторые стороны его — глубокий, творческий интерес к фольклору и особенно работа над синтезом жанров — в той или иной мере типичны для современного этапа советской вокальной музыки. Что же касается продолжения и переосмысления традиций романти-

<sup>5</sup> Цикл ближе все же к камерным сочинениям, поскольку хор и оркестр участвуют только в обрамляющих цикл эпизодах.

ческой лирики, проявившихся в «Немецких тетрадах», то здесь Гаврилин пока стоит особняком, хотя весьма вероятно, что опыт второй «Немецкой тетради» будет подхвачен и другими композиторами.

Самым же характерным в творчестве Гаврилина представляется интонационная пытливость композитора, его умение отыскать в самых разных стилистических пластах живые и эстетически ценные зерна, а затем переплавить пестрый и разнородный материал в новое художественное единство.

То, что уже сделано композитором, прочно вошло в фонд советской вокальной музыки, и в этом залог успеха дальнейших исканий.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

**В** очерках-портретах, составляющих эту книгу, автор стремился как можно выпуклее показать индивидуальные черты вокального творчества каждого композитора. Но в заключении следует дать обобщение и определение того, что связывает творчество таких различных мастеров, как Шапорин и Шостакович, Ан. Александров и Свиридов, Прокофьев и Шебалин.

На первый взгляд, некоторые стилистические тенденции, проявившиеся в индивидуальном творчестве этих композиторов, даже как бы исключают друг друга. В самом деле: разве, например, стремление к высокой лирике, проявившееся в пушкинских романсах Шапорина или Кочурова, не противоположно нарочитому прозаизму сатирических циклов Шостаковича? А крупный штрих, характерный для Свиридова, или поэмность в творчестве Александрова не противоположны культивированию тончайшей детали в романсах Шебалина? И если мы возьмем творчество одного лишь Шостаковича, не являет ли оно собой пример сосуществования самых разных и даже полярных тенденций?

Но рассматривая советские романсы в целом, мы можем все их объединить в общем движении к максимальному расширению содержания, образного строя, круга стилистических приемов. Это особенно заметно, если сравнить советский период развития русского романса с предреволюционным, когда в этом жанре возобладала сугубо камерная его трактовка. В советском романсе на новой основе возрождается одна из характерных особенностей русского классического романса, очень метко сформулированная в уже цитированном нами высказывании Асафьева: «Русский романс всегда рвется за пределы романса как такового».

Обогащение круга образов, действительно, часто ведет к выходу за пределы жанра, к сближению его с иными жанрами, более масштабными и по размерам, и по кругу выразительных средств. По ходу изложения отдельных очерков мы отмечали тяготение вокального цикла к симфонии (у Шостаковича), к камерной кантате (у Свиридова), даже к моноопере (у Гаврилина). Еще один выход за пределы жанра — это сближение с различными песенными формами — от фольклора до эстрады.

Однако сразу же надо сказать и о противоречиях этого процесса. Оценивая самым положительным образом расширение жанровых и стилистических рамок, нельзя не отметить, что романс вместе с тем постепенно утрачивает черты, органически присущие только этому жанру, черты, которыми ни симфония, ни кантата, ни опера не обладают. А именно — интимность высказывания, задушевность, доверительность. Там, где эти качества сохраняются (например, в некоторых моментах цветаевского цикла Шостаковича), мы особенно ясно чувствуем, как они драгоценны и незаменимы.

Процесс расширения круга образов происходит не только в тех случаях, когда композитор обращается к современной теме, вводит те или иные новые приемы и т. д., но и в тех, которые мы привыкли рассматривать как продолжение традиций. В этом плане показательно, например, творчество Шапорина.

В восприятии большинства Шапорин — классицист из классицистов. И все же он первый услышал в стихах Блока не только то, что принадлежало началу XX века, но и то, что протягивалось к современности. Разумеется, появление гениального цикла Шостаковича заслонило от нас более ранние и скромные отражения лирики Блока. Но, как мы старались показать в очерке, посвященном Шапорину, предгрозовая трепетность и обостренность восприятия мира отражены и в лирических страницах «Далекой юности».

Существуют противоречия и в отношении советских композиторов к традициям русского (и не только русского) романса. И не случайно обращение к классической поэзии и к классическим жанрам вокальной музыки вызывает у нас в разных случаях очень разную оценку. В зависимости от того, чем вызвано обращение к традициям, мы воспринимаем это либо как творче-

ское их развитие, либо как пассивное, в лучшем случае академическое, в худшем — эпигонское им следование.

Так, в романсе 30-х годов активное и подлинно творческое обращение к классике русской поэзии и русского романса было продиктовано поисками положительных образов, еще не освоенных в жанре, где так долго культивировались темы одиночества, неприятия мира и т. д. И совсем иначе, в классицистском, академическом духе прозвучали некоторые романсы такого же типа в послевоенный период, когда задача воплощения положительных образов уже решалась (и часто очень успешно) на материале близком, современном.

Но что же мы можем считать критерием современности в романсе? Как ни важна тема, избранная композитором, она еще не решает дела окончательно. На многих примерах мы видели, с каким трудом входила в этот жанр современная тема, как искусственно она иногда решалась. Вся практика камерно-вокального творчества (и особенно — творчества последних лет) показывает, что понятие современности применительно к жанру романса имеет особый оттенок.

Критерий современности в вокальной лирике заключается не только в тех или иных конкретных приметах времени и событий, которые могут быть, а могут и не быть в выбранном композитором поэтическом материале. Главное — в типичности для нашего времени образа лирического героя, строя его чувств и мыслей. При этом условии самые личные, самые автобиографические высказывания могут звучать как выражение мыслей и чувств целого поколения.

Вот почему микеланджеловский цикл Шостаковича, поэтический первоисточник которого отделен от нас половиной тысячелетия, воспринимается как глубоко личное, но и надличное высказывание одного из лучших сыновей нашего времени.

И еще пример. Выше говорилось об автобиографическом значении цикла Шебалина на слова Твардовского. И конечно, слушатель, знакомый с обстоятельствами последних лет жизни композитора, эти произведения воспринимает как страницы из дневника. Но основная тема их — тема преодоления личных горестей волей к жизни и творчеству — далеко выходит за пределы автобиографического и является типической темой советского искусства, темой «настоящего человека».

Современностью прочтения отмечены обращения композиторов к поэзии начала XX века: творчеству Блока, Есенина, Ахматовой, Цветаевой, которое долгое время ассоциировалось в нашем восприятии с модернизмом и только с ним. Музыка же раскрыла в этой поэзии ее глубокую, вневременную сущность, то, что связывает поэзию начала XX века и с классикой, и с современностью.

Советский романс не представляет собой однородного явления в жанровом отношении. В этом можно видеть еще одно проявление общей тенденции к расширению его образного строя. Здесь мы найдем и романсы, близкие к песне, и стихотворения с музыкой, и тематически и музыкально связанные циклы, и большие вокальные поэмы. Среди всего этого жанрового многообразия выделяются две основные тенденции: циклического объединения и сближения романса и песни. Это представляется нам не случайным и вызванным не только стилистическими исканиями.

Тенденция объединения песен в цикл (и вообще укрупнения формы) вызвана расширением круга образов романса, стремлением композиторов как можно полнее и глубже раскрыть в этом жанре ту или иную тему, показав ее как бы с разных сторон, в различном освещении. Вся история этого жанра показывает, что тяготение к цикличности всегда было связано со стремлением высказать в романсе нечто значительное и важное.

Справедливость этого положения подтверждается не только наиболее известными произведениями Шапорина и Шостаковича, Свиридова и Кочурова, но и многими другими циклами, объединенными либо словами одного поэта, либо одной темой, выраженной через творчество разных поэтов. Цикличность — весьма органичная для советского романса тенденция, особенно ярко проявившаяся в последние два десятилетия.

Тяготение к песенности — одна из форм демократизации жанра, приближения его к широкой, массовой аудитории. Иногда оно проявляется в возникновении промежуточных, романсно-песенных форм (примеры которых мы найдем и у «романсистов» и у «песенников»). Заметим, что далеко не всегда это связано с упрощением выразительных средств, стоит вспомнить песни Свиридова. Проблема песенности в романсе — это по



существо проблема «направленности формы» (термин Б. Асафьева). Этот вопрос тесно связан с проблемой интонационного строя, одной из самых важных для развития этого жанра.

Интонация — элемент, наиболее чутко отражающий эмоциональный характер речи, а следовательно, и подтекст, всегда вносимый композитором в интерпретируемое им поэтическое слово, и характер лирического героя и многое другое... Добавим при этом, что понятие современной интонации включает в себя элемент общительности. И вся история советского романса показывает, что именно поиски живого, современного и общительного языка объединяют композиторов различных поколений и различных индивидуальностей.

Поиски направляются в разные стороны: в советском романсе мы найдем интонации, почерпнутые и из массового музыкального быта, и из классической музыки, многие элементы которой с успехом «переинтонируются», и из народной песни, старинной и современной, и, наконец, из поистине неисчерпаемого источника живой звучащей человеческой речи.

Ни один из этих источников не является абсолютно новым, неисследованным, все они достаточно глубоко разработаны классиками русского романса, и для того чтобы показать отличия современного интонационного строя, надо рассмотреть все его слагаемые более детально.

Начнем с круга песенных интонаций, вовлекаемых в сферу камерной вокальной музыки. В русской классической музыке наиболее широко использовались интонации крестьянской песни, всех ее жанров — от колыбельных песен до молодецких и плясовых. Творчество Мусоргского, Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова и даже Кюи дает ряд очень выразительных примеров. Широко обращались композиторы прошлого к элементам городской песни-романса. Эта сфера интонаций особенно полно представлена в творчестве авторов бытового романса, а из крупных мастеров — у Чайковского и Рахманинова, в ранний же период творчества — и у Балакирева, и у Бородина, и у многих других.

Советские композиторы вносят много нового даже в претворение крестьянской песни, давно освоенное в русской музыке. После характерного для 40-х годов увлечения жанром обработок в точном значении этого слова

композиторы стали все чаще и чаще искать новых путей использования богатств народной песни. Не стилизация, не обработка, а метод свободного мелодического развития песенного материала, который продемонстрировал Прокофьев в своих «Двенадцати русских народных песнях», становится ведущим в советской музыке. Исходной точкой для него оказывается не только законченная народная мелодия или относительно самостоятельный ее фрагмент, но подчас совсем лаконичное интонационное зерно, своего рода «сгусток» мелодической энергии. Это зерно свободно «прорастает», принимая новую, вполне индивидуализированную форму, иногда очень отличающуюся от первоисточника. Но главное — отчетливо слышимый национальный тип мелодии — сохраняется. Для творчества последних десятилетий весьма характерен интерес к современной народной песне, к жанрам частушек, «страданий» и другим, к фиксации современной народной манеры исполнения.

Заметно возрос в последние годы интерес к старой русской революционной песне. В этом, как и во многих других явлениях 50—60-х годов, нельзя не видеть своеобразного возрождения тенденций, возникших еще на рубеже 20—30-х годов (вспомним обработки «Песен торговли и ссылки» Белым, Давиденко, Шехтером). Но то, что имело тогда локальный характер, теперь шире и органичней вошло в интонационный словарь советской музыки, от симфонизма до камерной песни. Интонации революционной песни несут в себе не только приметы определенной эпохи (так использованы они, например, в интересных романсах М. Кусс на слова революционных поэтов), но и обобщенные приметы героики. В таком значении они появляются в «Долине Сално» Свиридова.

Гораздо меньший интерес проявляли композиторы к современному городскому фольклору, интонации которого если и использовались ими, то обычно в виде иронических цитат. Свиридов в своих «Петербургских песнях» неожиданно использовал этот интонационный пласт всерьез, как характеристику времени, среды и самих действующих лиц цикла. И возможно, что его опыт найдет продолжение.

Интонации массовой песни — новой, рожденной советским бытом формы песенного искусства — довольно

широко вошли в интонационный словарь советского романса<sup>1</sup>. Мы найдем их даже у Шапорина, Александрова, Шебалина — композиторов, творчество которых наиболее «поднято» над бытом, и конечно, у Свиридова, Шостаковича, Кочурова и многих других. Методы освоения этой сферы интонаций очень различны: от простого «соседства» романса и песни (в циклах Шапорина, Нечаева<sup>2</sup>) до развития массово-песенных интонаций в жанре монолога, героической арии и других (у Кочурова, Александрова, Кабалевского).

Очень интересен в интонационном отношении цикл М. Таривердиева на слова М. Светлова, в котором композитор возрождает интонационный строй песен 20-х годов, но в очень усложненной и интеллектуализированной форме. Цикл этот интересен и как пример гибридизации камерного и эстрадного жанра. Он написан для двух исполнителей — гитаристки и пианиста, которые в то же время являются и исполнителями вокальных партий.

«Работа над говором человеческим» — одна из типичных особенностей всей русской вокальной музыки, чутко отразившей смену воззрений и вкусов в этой области. Среди многообразия решений проблемы взаимоотношения музыки и слова наиболее отчетливо вырисовываются два типа музыкально-речевого интонирования. Первый — тип поэтической декламации, подчиненной мерности поэтической речи, ритмически и интонационно упорядоченной. Второй — тип прозаической декламации, стремящейся отразить единичное, индивидуально-неповторимое произнесение каждого слова. Первый тип в наиболее чистом виде представлен в творчестве Глинки, второй — у Даргомыжского, хотя, конечно, у каждого из названных композиторов можно найти и противоположные примеры<sup>3</sup>.

Поэтический тип интонирования слова особенно интенсивно развивается в советской вокальной музыке в

<sup>1</sup> В классической музыке мы встречаем лишь единичные примеры обращения к аналогичным истокам. В их числе «Полководец» Мусоргского, где проходит мелодия польской революционной песни.

<sup>2</sup> Цикл «О доблестях, о подвигах, о славе».

<sup>3</sup> Более подробную классификацию типов музыкальной декламации см. в кн.: Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. М., 1956, с. 132—134; Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово, ч. 2 и 3. М., 1978.

30-х годах, о чем не раз говорилось в предшествующих главах. К традиции музыкальной декламации классической поэзии, казалось бы, мало можно было прибавить, настолько совершенные образцы были созданы в XIX веке. Однако и в этом направлении было сделано немало, и некоторые произведения советских композиторов смело могут быть поставлены в один ряд с классическими русскими романсами. Но уже лирика Блока выдвинула новые интонационные задачи, а за ней — лирика Есенина, Твардовского, Прокофьева, Мартынова, поэтов более молодого поколения: Евтушенко, Ахмадуллиной, Вознесенского и других. В предшествующих главах достаточно подробно говорилось о советской поэзии и том новом, что внес в музыку ее образный строй. Скажем здесь лишь о том, что в отношении интонационной выразительности она ставила перед композиторами весьма сложные задачи. Об этом свидетельствует, в частности, история отражений поэзии Маяковского в советской музыке. Великий поэт не мог не привлекать к себе внимания композиторов, но до появления «Патетической оратории» Свиридова они чаще всего шли «по касательной» к самой сущности его творчества. Редкие, единичные отражения стихов Маяковского в советской камерной вокальной музыке затрагивают главным образом его лирику, при этом — раннюю. Это мы видим и в цикле И. Белорусца — одном из первых опытов, относящихся еще к 30-м годам, и в цикле М. Таривердиева, отделенном от него почти тридцатилетием. В этом последнем широко использована ритмизованная речевая декламация, своего рода русский вариант *Sprechgesang*. Это, разумеется, не случайно. Ведь поэтическая интонация Маяковского подчеркнута «разговорна», намеренно «не певуча». Не случайно и Свиридов использовал речевую декламацию в своей «Патетической оратории».

Для советской вокальной музыки последнего десятилетия очень типична прозаическая манера музыкального интонирования, подчиненного прежде всего смысловой стороне поэтической речи, ее синтаксическому (а не ритмическому) членению, — интонирования, передающего обычную, бытовую речь. Блестяще разработанный еще Даргомыжским, этот декламационный тип в классической музыке чаще всего встречался в бытовых и комических песнях-сценах («Мельник» и «Титулярный

советник» Даргомыжского, «Детская» Мусоргского). Драматическая песня Даргомыжского «Старый капрал» с ее необыкновенно точной фиксацией прозаической интонации является примером несколько иного рода, поскольку свободная музыкальная речь подчинена в ней организующей силе ритма марша.

В советской музыке этот тип интонирования применяется в различных вариантах: от подчинения мелодии синтаксическому (а не ритмическому) строению текста до использования *Sprechgesang* и даже чисто речевого интонирования. Но может быть, самыми примечательными являются опыты перевода бытовой речи в лирический план, как бы раскрывающий внутреннюю поэтичность совсем простых, обычных слов. Эта линия ведет свое начало еще от дореволюционных произведений Прокофьева («Гадкий утенок», романсы на стихи Ахматовой), а в наши дни она очень интересно представлена у Шостаковича («Перед долгой разлукой», романсы на слова Долматовского), у Свиридова («Финдлей») и у некоторых других авторов.

Эту линию — на первый взгляд скромную и неяркую — хочется выделить особо. Думается, что поэтизация прозаического связана с некоторыми общими процессами советского искусства: с наметившимся развитием лирической прозы, с появлением кинофильмов лирико-бытового жанра и прежде всего с характерным для самых различных советских художников интересом к внутреннему миру человека, к поэзии и правде простых и чистых чувств.

Все отмеченные нами отдельные характерные черты советского романса продолжают развиваться, обогащать этот жанр. Интерес к романсу композиторов, исполнителей и слушателей возрастает. Советская камерно-вокальная музыка (особенно последних десятилетий) завоевала равноправие с другими жанрами, занимая многие их стилистические достижения и, в свою очередь, питая их своими собственными.

\* \* \*

## ЧТО ЧИТАТЬ О КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ СОВЕТСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

- Асафьев Б. Николай Яковлевич Мясковский. — В кн.: Академик Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. 5. М., 1957
- Асафьев Б. Пути развития советской музыки. — В кн.: Академик Б. В. Асафьев. Избр. труды, т. 5. М., 1957
- Беляев В. Анатолий Александров. — В кн.: А. Н. Александров. М., 1979
- Васина-Гроссман В. Вокальная музыка. — В кн.: История музыки народов СССР (1917—1920, 1921—1932), т. 1. М., 1970
- Васина-Гроссман В. Песня и романс. — В кн.: История музыки народов СССР (1932—1941), т. 2. М., 1970
- Васина-Гроссман В. Камерная вокальная музыка. — В кн.: История музыки народов СССР (1946—1956), т. 4. М., 1973
- Васина-Гроссман В. О поэзии Блока, Есенина и Маяковского в советской музыке. — В кн.: Поэзия и музыка. М., 1973
- Васина-Гроссман В. Камерная вокальная музыка. — В кн.: История музыки народов СССР (1956—1967), т. 5, ч. 1. М., 1974
- Виноградова О. Камерная вокальная музыка. — В кн.: История музыки народов СССР (1941—1945), т. 3. М., 1972
- Григорьева Г. Вокальная лирика Н. Пейко и его цикл на стихи Н. Заболоцкого. — В кн.: Музыка и современность, вып. 8. М., 1974
- Иванова Л. Жанр частушки в вокальных циклах В. Гаврилова и С. Слонимского. — В кн.: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов. Л., 1979
- Качалина Н. Вокальная лирика Шебалина. — В кн.: Виссарион Яковлевич Шебалин. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1970
- Курешева Т. Блоковский цикл Шостаковича. — В кн.: Блок и музыка. М.—Л., 1972

- Курышева Т. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке. — В кн.: Вопросы музыкальной формы, вып. 1. М., 1967
- Мясковский Н. Анатолий Александров. — В кн.: А. Н. Александров. М., 1979
- Полякова Л. Некоторые вопросы творческого стиля Г. Свиридова. — В кн.: Музыка и современность. М., 1962
- Полякова Л. Заметки о сочинениях 60-х годов. — В кн.: Георгий Свиридов. М., 1971
- Протопопов Вл. О романсах Шапорина. — Советская музыка, 1961, № 3
- Рогожина Н. Вокальный цикл Д. Кабалевского «Десять сонетов Шекспира» (пояснение). М., 1961
- Рогожина Н. Романсы и песни С. Прокофьева. М., 1971
- Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина). — В кн.: Пoesия и музыка. М., 1973
- Соxор А. Большая правда о «маленьком» человеке (цикл «Из еврейской народной поэзии» и его место в творчестве Шостаковича). — В кн.: Дмитрий Шостакович. М., 1967
- Соxор А. Две «тетради» В. Гаврилина. — Советская музыка, 1965, № 11
- Спектор Н. «Сонет 66» в творчестве Шостаковича. — В кн.: Из истории русской и советской музыки, вып. 3. М., 1978
- Шевляков Е. Современные проблемы русского советского лирического романса. — В кн.: Вопросы теории и эстетики, вып. 15. Л., 1977
- Шлифштейн С. Лирика революционной мечты [о вокальном цикле М. Кусс]. — Советская музыка, 1953, № 3
- Элик М. Свиридов и поэзия. — В кн.: Георгий Свиридов. М., 1971

## СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение (О путях советского романса)</i>	3
Н. Мясковский	33
С. Прокофьев	63
Ан. Александров	100
Ю. Шапорин	125
Ю. Кочуров	161
В. Шебалин	189
Д. Шостакович	218
Г. Свиридов	255
В. Гаврилин	290
<i>Заключение</i>	305
<i>Что читать о камерно-вокальной музыке советских композиторов</i>	314



**Васина-Гроссман В. Мастера советского**  
**В 19** романа: Исследование. — 2-е изд., перераб.,  
дополн. — М.: Музыка, 1980. — 317 с., нот.

Книга посвящена истории развития советского романа. Это исследование состоит из отдельных очерков о творчестве крупнейших композиторов Ю. Шапорина, В. Шебалина, Н. Мясковского, Ан. Александрова, Ю. Кочурова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова и В. Гаврилина. Книга предназначена для композиторов, певцов, музыковедов, студентов средних и высших учебных музыкальных заведений.

**В** 90103—446  
026(01)—80 576—80 4905000000

**ББК 49.5**  
**78С2**

ИБ № 2832

***Вера Андреевна  
Васина-Гроссман***

**Мастера  
советского  
романса**

*2-е издание  
переработанное,  
дополненное*

Редактор *Т. Коровина*  
Художник *Б. Резников*  
Худож. редактор *Ю. Зеленков*  
Техн. редактор *С. Белоглазова*  
Корректор *Н. Горшкова*

Подписано в набор 21.06.80.

Подписано в печать 03.10.80.

Формат бумаги 84×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>.

Бумага кн.-журн.

Гарнитура литературная. Печать высокая.  
Объем печ. л. 10,0. Усл. п. л. 16,8. Уч.-изд. л. 17,04.  
Тираж 7000 экз. Изд. № 11023. Зак. № 676.  
Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР  
по делам издательств, полиграфии  
и книжной торговли

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

## ВЫШЛИ ИЗ ПЕЧАТИ

### КНИГИ

Советская музыкальная культура. История.  
Традиции. Современность

*Сборник статей*



**С. Скребков**  
Избранные статьи



**А. Ступель**  
Русская мысль о музыке

*Исследование*



**В. Задерацкий**  
Полифоническое мышление И. Стравинского

*Исследование*



**Е. Орлова**  
Петр Ильич Чайковский

*Монография*

Вышедшие из печати издания поступают в магазины,  
распространяющие музыкальную литературу

# ГОТОВЯТСЯ К ПЕЧАТИ

## КНИГИ

Музыкальная эстетика Германии XIX века

*Сборник статей*



**Г. Головинский**

Композитор и фольклор

*Очерки*



**Т. Ливанова**

Из истории музыки и музыкознания за рубежом

*Сборник статей*



**Н. Савинов**

Мир оперного спектакля

*Заметки режиссера*

Вышедшие из печати издания поступают в магазины,  
распространяющие музыкальную литературу