

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

МИХАЙЛОВА Ирина Николаевна

**Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века
в камерном вокальном творчестве композиторов
начала XX столетия
(Р. Глиэр, А. Гречанинов)**

Научная специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор В. Б. Валькова

Москва — 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ.....	18
ГЛАВА 2. ГЛИЭР И ПОЭЗИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА.....	50
2.1.Образный мир и особенности выбора поэтических источников. Основные группы вокальных миниатюр.....	52
2.2.Приемы музыкального воплощения поэзии.....	68
2.3.Цикл «Газелы о розе» Р.Глиэра: музыкальное отражение символистской поэзии.....	84
ГЛАВА 3. ЛАБОРАТОРИЯ «МОДЕРНИЗМА»: КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА А. ГРЕЧАНИНОВА НАЧАЛА XX ВЕКА.....	98
3.1.Образная система и организации вокальных циклов.....	100
3.2.Особенности музыкального языка	114
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	161
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	166
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА.....	184
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	189

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Интерес к культуре Серебряного века не угасает в отечественной науке вот уже на протяжении почти трех десятилетий. Небывалая активность творческой мысли, смелость экспериментов, порой граничащая со скандальностью, а также огромное количество разнонаправленных художественных течений, их взаимодействие и переплетение — все это определило специфику отечественной культуры периода рубежа XIX—XX веков, вплоть до революции 1917 года и обусловило особое внимание к ней.

Вокальная музыка в наследии Р. Глиэра и А. Гречанинова — одна из важных сфер творчества этих композиторов. Именно в ней изначально проявились многие свойства художественного мышления обоих музыкантов. Однако эта часть их наследия на данный момент практически не исследована. Между тем, романсы Р. Глиэра и А. Гречанинова на стихи современных им поэтов представляют собой ценный материал для исследования специфики камерной вокальной музыки начала XX века. В них нашли отражение магистральные для того времени направления в развитии жанра. Потому особенно важно более пристальное изучение образцов вокальной музыки выбранных композиторов.

Выбор камерно-вокальных произведений именно Р. Глиэра и А. Гречанинова в качестве материала нашего исследования объясняется явной заинтересованностью этих композиторов современной и, в частности, символистской поэзией, что наглядно проявляется в их вокальном творчестве. Интересно, что данные композиторы создали наибольшее количество вокальных миниатюр на стихи своих современников. Этот факт был выявлен в ходе исследования и представлен в 1-й главе работы. Особый интерес проявляли названные композиторы к поэзии символистов (К. Бальмонт, А. Блок, Вяч. Иванов, В. Брюсов, М. Лохвицкая, Д. Мережковский, А. Белый и др.), в

меньшей степени – акмеистов (С. Городецкий) и авторов-современников, стоящих вне каких-либо групп (А. Толстой, И. Бунин, П. Я. (Петр Якубовский), В. Горянский и др.).

Некоторые тенденции, характерные для музыкального искусства рубежа XIX-XX веков, нашли, пожалуй, даже более яркое воплощение в творчестве выбранных композиторов, нежели у других именитых современников — например, С. Рахманинова, Н. Мясковского или ученика Глиэра и одного из самых смелых новаторов С. Прокофьева. Несомненная художественная ценность, яркость образов и музыкального языка, а также малая изученность творчества Р.М. Глиэра и А. Гречанинова в целом делает их вокальное наследие весьма перспективным для исследования, и, в свою очередь, для понимания целого ряда явлений, показательных для выбранного периода.

Анализ произведений Глиэра и Гречанинова в данной работе нацелен не только на выявление актуальных для их времени приемов в музыке, но и на раскрытие мало освещенных в литературе особенностей стиля выбранных авторов.

В настоящее время в музыке обоих композиторов остаются неисследованные и даже вовсе неизвестные страницы. Это касается, прежде всего, неопубликованных романсов А. Гречанинова и Р. Глиэра, которым в диссертации уделяется специальное внимание.

Цель диссертации – опираясь на изучение специфической образной системы в поэзии рубежа веков, а также ее роли в сфере камерного вокального творчества Р. Глиэра и А. Гречанинова, установить особенности воплощения этими композиторами поэзии Серебряного века.

В круг **задач** исследования входят:

- выявление специфической системы образов, вошедших в музыку вместе с новой поэзией Серебряного века;
- установление музыкальных средств и приемов, с помощью которых эти образы нашли свое воплощение в музыке;

- создание дополнительных штрихов к индивидуальным творческим портретам каждого из композиторов (Р. Глиэр, А. Гречанинов) в опоре на их камерное вокальное творчество;

- рассмотрение образной системы и музыкальных особенностей камерной вокальной лирики избранных композиторов;

- введение в музыковедческую среду ранее не опубликованных романсов Р. Глиэра и А. Гречанинова на стихи поэтов-символистов.

Решению всех этих задач посвящены отдельные главы работы.

Объект исследования — камерные вокальные произведения Р. Глиэра и А. Гречанинова на стихи поэтов начала XX века (до 1920-х гг.)

Предмет исследования — стилистические особенности указанной группы романсов Р. Глиэра и А. Гречанинова и особенности отражения в них поэзии Серебряного века.

Материалом исследования стали вокальные опусы композиторов избранного временного промежутка (до начала 1920-х гг.), созданные на стихи поэтов-современников и включающие как единичные, так и циклические произведения избранных авторов. Также в работе представлены архивные материалы — рукописи пяти неизданных романсов А. Гречанинова на тексты разных авторов «Россия-любовь» и «Оболью горячей кровью» (Ф. Сологуб), «Мир на земле» (Вяч. Иванов), «Счастье» (С. Городецкий), «Ты ко мне приходила не раз» (сл. неизвестного автора), а также три неизданных произведения Р. Глиэра — две поэмы для сопрано с оркестром «Белый лебедь» и «Леда» на текст Д. Мережковского, а также «стихотворение для голоса» «Когда ночами» на стихи И. Северянина. С целью расширения контекстного поля было рассмотрено камерное вокальное творчество С. Рахманинова, Н. Мясковского, М. Гнесина и других композиторов начала XX века.

Избранная тематика исследования, а также круг поставленных целей и задач предполагает и определенные *ограничения материала*. Так, в работе не обсуждаются сложные проблемы, связанные с установлением содержания

понятий «модернизм», «символизм», «модерн», «акмеизм» и др., и их специфические проявления в музыкальном искусстве. В соответствии с музыковедческой направленностью предлагаемого исследования в нем не содержатся попытки новых выводов в области истории поэтического искусства и стиховедения. Автор опирается здесь на уже существующие разработки, лишь дополняя их некоторыми новыми наблюдениями. Все упомянутые научные данные о значении и особенностях различных художественных течений и поэтических новаций русского серебряного века учитываются в предлагаемых анализах – настолько, насколько вокальная музыка способна отражать характер поэтического источника.

Степень разработанности темы исследования. На сегодняшний день существует множество исследований, посвященных разным сферам культуры Серебряного века, в том числе и особым взаимоотношениям поэзии и музыки этого времени, а также их взаимодействию.

Среди обобщающих работ важное место занимает книга Т. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи¹», где автор анализирует влияние ведущих направлений XX века (символизма, акмеизма и др.) на разные сферы музыкального искусства и на творчество отдельных композиторов. Книга содержит также важные наблюдения о характере взаимовлияния поэзии и музыки в начале XX века. Исследователь отмечает, что очевидный литературоцентризм самой эпохи наложил свой отпечаток на творчество многих композиторов того времени. В их музыке влияние современной поэзии проявилось в разной степени. Так, влияние символистской эстетики, по мнению исследователя, особенно ощутимо в вокальной лирике и симфоническом творчестве целого ряда авторов, расцвет творчества которых пришелся на изучаемый период. В качестве примеров приводятся фрагменты произведений М. Гнесина, Н. Мясковского, А. Лурье, А. Скрябина, раннего

¹Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.

С. Прокофьева. И, напротив, стремление к «прекрасной ясности»² в противовес символистской усложненности и зыбкости определяет творчество таких композиторов, как И. Стравинский и Н. Метнер. При этом вокальные произведения интересующих нас авторов – Р. Глиэра и А. Гречанинова – в аналитическом плане не рассматриваются.

Важность роли музыки в художественной культуре этого периода, а также особенно сильное влияние философии на все русское искусство отмечала Л. Корабельникова в статье «Музыка в художественной культуре Серебряного века»³. Автор акцентирует внимание на том, что музыка этого периода словно вбирала в себя поэтику, стилистику и язык литературных шедевров своей эпохи, способствуя, с одной стороны, еще большему ее распространению, а с другой — видоизменялась, преображалась сама.

О тесной взаимосвязи поэзии и музыки Серебряного века говорится и в исследовании Л. Гервер «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов»⁴. Автор отмечает исключительную символическую роль самой музыки и значение музыкальности как характерной черты всей художественной эпохи. Музыкальные инструменты, звуки, даже музыкальные приемы развития становятся прерогативой не только собственно музыки, но и поэзии и живописи: «в русской поэзии начала XX века <...> важнейшей особенностью новой мифологии можно считать преобладание мотивов оживления <...> музыкальных инструментов <...>. У многих поэтов звучание инструментов — это единственная форма их существования в мире»⁵. Также это касается и собственно языковых средств (достаточно вспомнить внутреннюю музыкальность поэзии символистов, «симфонии» А. Белого или живописные «сонаты» («Соната солнца», «Соната моря») М. Чюрлёниса, мир музыкальных звуков в поэзии А. Блока и

²Термин Т.Н. Левой.

³Корабельникова Л.З. Музыка в художественной культуре серебряного века / История русской музыки. Т. 10-А. М.: Музыка, 1997. 545 с.

⁴Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 258 с.

⁵Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов ... С. 73-77

В. Маяковского). Новая поэзия с ее необычной образной составляющей дала толчок развитию художественно-выразительных средств в области собственно музыкальных языковых приемов, значительно обогатив уже имеющуюся палитру.

Схожие аспекты взаимодействия поэзии и музыки рассматриваются также в работах Б. Каца («Музыкальные ключи к русской поэзии»⁶), Е. Лаптевой («Музыкальность как стилиобразующий фактор поэзии А. Блока»⁷), А. Михайлова («Слово и музыка. Музыка как событие в истории слова»⁸), Т. Билаловой («Феномен "петербургского текста" в русской камерной вокальной лирике начала XX века»⁹), М. Алексеевой («Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике»¹⁰), М. Журы («Интегративная роль музыки в культуре Серебряного века»¹¹), Л. Мартыненко («Музыкальность русской поэзии как культурный феномен»¹²).

О специфике выбора и очевидном образном сходстве стихотворений, избираемых композиторами в качестве основы своих произведений и образующих некий общий, или «совокупный текст», говорится в работах Л. Гервер¹³. Продуктивность такого подхода открывает возможность использовать его для анализа вокального наследия разных авторов, и подобные идеи, несомненно,

⁶Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб.: Композитор, 1997. 268 с.

⁷Лаптева Е.Р. Музыкальность как стилиобразующий фактор поэзии А.Блока // Язык и стиль художественного произведения: Сборник научных трудов / Отв. ред. С.М. Одинцова. Курган: Изд-во КГУ, 1998. С. 15-17.

⁸Михайлов А.В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А.В. Михайлова // Научные труды МГК им. Чайковского. Сб.36 / Ред. – сост. Е.И. Чигарева, Е.М. Царева, Д.Р. Петров. М.: МГК, 2002. С. 6-23.

⁹Билалова Т.В. Феномен «петербургского текста» в русской камерно-вокальной лирике начала XX века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 Екатеринбург, 2005. 224 с.

¹⁰Алексеева М.В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: автореф. дис. канд. филос. наук : 09.00.04 М., 2010. 164 с.

¹¹Жура М.В. Интегративная роль музыки в культуре Серебряного века. URL: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/18.html (дата обращения: 27.05.2017)

¹²Мартыненко Л.Р. Музыкальность русской поэзии как культурный феномен: автореф. дис. ... канд. культурологи: 24.00.01 Нижневартовск, 2011. 137 с.

¹³Гервер Л.Л. Совокупный поэтический текст романсового творчества композитора как объект мифологической реконструкции / Миф. Музыка. Обряд. М.: Индрик, 2007. С. 65-72; Ее же. «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романсах Мусоргского и Римского-Корсакова // Русская музыка. Рубежи истории: материалы международной научной конференции // Редколлегия С. Савенко, И. Скворцова и др. М.: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, 2005. С. 78—99; Ее же. Поэзия вокального творчества композитора как единый текст: романсы Мусоргского и Римского-Корсакова // Вестник истории, литературы, искусства: Альманах // Российская академия наук, Отделение историко-филологических наук; Главный редактор Г.М. Бонгард-Левин. М.: Собрание, Наука, 2010. Т. 7. С. 190—200.

будут учитываться в наших анализах. Однако в диссертации акцент делается на несколько ином аспекте, а именно на чисто музыкальных особенностях воплощения поэзии. Использование предложенного Л. Гервер понятия ограничивается в нашем случае тем, что в поле исследования входит только характерная часть избираемых поэтических текстов, по которой трудно судить о полном «совокупном тексте».

Интересные наблюдения о творческом взаимодействии поэтов и музыкантов периода рубежа веков, параллелях в их исканиях, а также в самой культурной жизни двух столиц — Москвы и Петербурга — отражены в статье В. Вальковой «Русские музыканты среди группировок Серебряного века»¹⁴. Обнаружение и анализ импрессионистских черт в отечественной музыке данного периода рассматриваются в работе А. Садуовой «Импрессионизм в русской музыке рубежа XX-XXI веков: истоки, тенденции, стилевые особенности»¹⁵.

Одной из первых попыток специального осмысления особенностей камерной вокальной музыки Серебряного века стала статья В. Васиной-Гроссман «О некоторых особенностях камерной вокальной музыки рубежа XIX-XX веков»¹⁶ (1975), в которой автор отмечает появление именно в этот период нового рода романса — «стихотворения с музыкой», возникшего как результат синтеза поэтического слова и музыки. Исследователь указывает на специфику музыкально-речевого интонирования, усиление роли инструментального начала, проникновение в романс элементов фольклора, а также свободно трактуемую форму. Эти наблюдения получили подтверждение и развитие в работах Е. Дурандиной «Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX - XX вв. Историко-стилевые аспекты»¹⁷ и А. Рябовой «Камерно-вокальная музыка в

¹⁴Валькова В.Б. Русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века М.: Музыка и время. 2012. № 2. С. 18–21.

¹⁵Садуова А.Т. Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX-XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности: дис. ...канд. иск.: 17.00.02. Уфа, 2011. 247 с.

¹⁶Васина-Гроссман В.А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX-XX века // Музыка и современность. Сб. статей. / Сост. и общ. ред. Д.В. Фришмана. М.: Музыка, 1975. Вып. 9. С. 131-160.

¹⁷Дурандина Е.Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. 240 с.

контексте эстетико-стилевых исканий Серебряного века»¹⁸. Концентрированным выводом этих работ можно считать следующее высказывание Е. Дурандиной: «С развитием романсового жанра музыкальная культура этого времени связана самым тесным образом. Именно романс вновь, как и в начале XIX века, превратился в некий “барометр эпохи” (Асафьев): “стихотворения с музыкой” стали зеркальным отражением новой русской поэзии, резонируя ее поискам, в частности, отвечая поэзии Блока, Бальмонта новыми звукоритмами и звукоформулами, ритмоинтонациями, иной степени свободой композиции (Прокофьев и Мясковский, Стравинский, Лурье, Рославец, Ан. Александров)»¹⁹.

Важны для нашего исследования и выявленные отечественной наукой связи музыки со стилем модерн²⁰. Тесное взаимодействие различных сфер культуры, стремление как можно полнее отразить реалии жизни и времени — все это стало стимулом для рождения стиля модерн, под которым «подразумевается особый тип художественного мышления, характерный для рубежа XIX-XX веков. Стиль модерн выражает новаторскую суть художественного творчества этого исторического периода, определяет способ видения, способ изображения и способ выражения времени²¹». При этом важно отметить, что «стиль модерн, по сравнению с понятием эпоха модерна — более частное <...> явление. Он <...> подразумевает именно и только художественное творчество, в данном случае музыкальное творчество, саму музыкальную материю²²». Стиль модерн нашел яркое воплощение в музыке, поэзии, живописи. При этом в музыке его черты проявились в таких особенностях музыкального языка, как дробность и

¹⁸Рябова А.В. Камерно-вокальная музыка в контексте эстетико-стилевых исканий Серебряного века: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 Саранск, 2005. 163 с., прил.

¹⁹Дурандина Е.Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты. С. 15.

²⁰Под «модерном» обычно понимается некий «большой» стиль европейского искусства конца 19 - начала 20 века, в то время как «модернизм» - понятие более частное, это скорее общее название разнородных художественных явлений XX века, опирающихся на новую систему ценностей, новые художественные приемы выразительности и т.д.

²¹Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков: Монография. М.: Композитор, 2009. С. 49.

²²Там же. С. 49.

мозаичность тематизма, орнаментальность мелодических линий и фактуры, текучесть и свобода в построении формы и др.

В настоящее время существует целый пласт исследований, посвященных этому явлению. В числе наиболее значимых можно отметить такие работы, как «Модерн: история стиля»²³ Д. Сарабьянова, «Лики Серебряного века – Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский»²⁴ В. Логиновой, «Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков»²⁵ И. Скворцовой, «Мотив острова в творчестве С. Рахманинова: к вопросу «Рахманинов и культура модерна»²⁶ Б. Егоровой. Близкие явления, связанные с влияниями на музыку идей русского авангарда, рассматриваются в книге «Музыкальная композиция: модернизм,—постмодернизм (история, теория, практика)»²⁷ Н. Гуляницкой, в диссертации А. Гостевой²⁸, в работе Л. Ситски (L.Sitsky) «Music of the repressed Russian avant-garde», 1900 – 1929»²⁹.

Также существуют исследования, посвященные более частным аспектам: аналитические работы, раскрывающие особенности камерного вокального творчества отдельных композиторов на стихи поэтов-современников. В качестве примеров можно привести статью Л. Скафтымовой «Романсы Рахманинова op.38 (к проблеме стиля)»³⁰, работы М. Карачевской «М.Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества»³¹ и Ю. Опариной «Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов»³².

²³ Сарабьянов Д.В. Модерн: история стиля. М.: Галарт, 2001. 343 с.

²⁴ Логинова В.А. Лики Серебряного века – Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский: учебное пособие. Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. 262 с.

²⁵ Скворцова И.А. Указ. соч.

²⁶ Егорова Б.Ф. Мотив острова в творчестве С.Рахманинова: к вопросу «Рахманинов и культура модерна» // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему / Ред.-сост. А.М. Цукер. Ростов-на-Дону, 1994 г. С. 64-74.

²⁷ Гуляницкая Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика). М.: Языки славянской культуры, 2014. 368 с.

²⁸ Гостева А.М. Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 М., 2016. 290 с.

²⁹ Sitsky L. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900 – 1929. London: Greenwood Press, 1994. 348 p.

³⁰ Скафтымова Л.А. Романсы Рахманинова op. 38 (к проблеме стиля) // Стилевые особенности русской музыки XIX-XX веков. Сборник научных трудов. Л.: ЛОЛГК, 1983. С. 84-96.

³¹ Карачевская М.А. М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества: дис. ... канд. иск.: 17.00.02 М., 2010. 336 с.

³² Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 М., 2014. 482 с.

Довольно обширный круг исследований посвящен вокальной лирике Н. Мясковского: статьи Е. Потяркиной «Николай Мясковский и Константин Бальмонт»³³ и Т. Билаловой «Поэзия "Северного вестника" в ранних романсах Мясковского»³⁴, работа Е. Лобановой «Раннее камерно-вокальное творчество Н. Мясковского и русский поэтический символизм»³⁵. Общие выводы этих работ о взаимодействии поэзии и музыки также являются опорой в нашем исследовании.

Существующая на сегодняшний день литература, посвященная творчеству Р. Глиэра и А. Гречанинова в целом, крайне скудна. Так, жизненный и творческий путь Р. Глиэра кратко описывается в монографии З. Гулинской³⁶ (1986), исследованию симфонического творчества и, в частности, 3-й симфонии «Илья Муромец» посвящены статьи В. Вальковой³⁷ и О. Скрынниковой³⁸, некоторые общие аспекты наследия композитора представлены в статье Т. Масловской и Л. Строкань «Р. Глиэр: диалог с эпохой»³⁹, романсам Глиэра ор. 6 уделено специальное внимание в работе А. Наумова (статья «Ранние романсы Р. Глиэра в контексте русской камерно-вокальной музыки рубежа XIX-XX вв.: к проблеме академизма»⁴⁰). Этими публикациями практически исчерпывается современная литература о Р. Глиэре.

Сходная (хотя и несколько более благополучная) ситуация наблюдается и в сфере исследования творчества А. Гречанинова. Здесь в первую очередь стоит

³³Потяркина, Е.Е. Николай Мясковский и Константин Бальмонт // Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XX века: сб. статей / Ред.-сост. Долинская Е. Б. М.: Композитор, 2006. С. 58- 70.

³⁴Билалова Т.В. Поэзия «Северного вестника» в ранних романсах Мясковского // Неизвестный Мясковский взгляд их XXI века / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2006. 224 с.

³⁵Лобанова Е.В. Раннее камерно-вокальное творчество Н. Мясковского и русский поэтический символизм: дис. ...канд. иск.: 17.00.02 М., 2016. 257 с.

³⁶Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. М.: Музыка, 1986. 220 с.

³⁷Валькова В.Б. Третья симфония Р.М. Глиэра: богатырский эпос на фоне Серебряного века // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Н.Новгород. №2. 2012. С. 61-67.

³⁸Скрынникова О.А. «Илья Муромец» Р. Глиэра в контексте искусства модерн // Музыка в культурном пространстве Европы-России. События, Личность. История. СПб.: Российский институт истории искусств, 2014. С. 209-221.

³⁹Масловская Т.Ю., Строкань Л. Р. Глиэр: диалог с эпохой // Альфред Шнитке: художник и эпоха. Саратов, 2010. С. 88 – 93.

⁴⁰Наумов А.В. Ранние романсы Р. Глиэра в контексте русской камерно-вокальной музыки рубежа XIX-XX вв.: к проблеме академизма URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/rannie-romansy-r-gliera-v-kontekste-russkoy-kamerno-vokalnoy-muzyki-rubezha-xix-xx-vv-kprobleme-akademizma> (дата обращения: 20.05.2017)

назвать автобиографический труд самого композитора под названием «Моя жизнь», а также работы монографического плана — книги Ю. Паисова «Александр Гречанинов. Жизнь и творчество»⁴¹ (2004) и О. Томпаковой «Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов»⁴² (2007), нотно-библиографический справочник Ю. Александрова⁴³ (1978), а также посвященные оперной или вокально-хоровой музыке статьи М. Рахмановой⁴⁴ (История русской музыки, т. 10а, 1997), О. Томпаковой, Б. Тюнеева и др. Камерной вокальной музыке композитора посвящены в основном небольшие параграфы в тех же работах монографического плана или статьи, преимущественно советского периода. Так, весьма бегло затрагивается музыка романсов Гречанинова в «Истории русской музыки» (Том 10а, 1997). В главе, написанной М. Рахмановой, более пристальное внимание уделяется хоровой, в частности, церковной музыке; кратко упоминается она и в работе Т. Левой «Русская музыка XX века в художественном контексте эпохи» (1991) в главе, освещающей основные тенденции в романсовой лирике рубежа веков, а также в книге Л. Рапацкой «Искусство "серебряного века"»⁴⁵ (1996). Новый импульс для изучения наследия композитора дают исторические материалы, опубликованные Е. Сигейкиной.⁴⁶

Важной вехой в исследовании камерно-вокальных жанров Серебряного века стали труды И. Степановой и Е. Ручьевской, а также уже упоминавшаяся книга Т. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи». Отдельная глава работы Т. Левой — «Поэзия символизма в романсовой лирике» — рассматривает взаимосвязи собственно символистской поэзии и камерной вокальной музыки, но преимущественно на материале творчества ведущих композиторов эпохи — С. Прокофьева, И. Стравинского, отчасти Н. Мясковского.

⁴¹Паисов Ю.И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. М.: Композитор, 2004.

⁴²Томпакова О.М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2007. С. 114.

⁴³Александров Ю.А. А.Т. Гречанинов: Нотно-библиографический справочник. М.: Советский композитор, 1978. 103 с.

⁴⁴Келдыш Ю.В. История русской музыки. Монография. Том 10а. М.: Музыка, 1997. 545 с.

⁴⁵Рапацкая Л.А. Искусство Серебряного века. М.: Просвещение: Владос, 1996. 190 с.

⁴⁶А.Т. Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т. / Сост., вступ. статья и комм. Е.Б. Сигейкиной. М.: Музыка, 2017. 720 с., 512 с.

Базовыми работами, взятыми в качестве основы для изучения культуры Серебряного века, стали в нашем исследовании труды А. Белого, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, К. Бальмонта, В. Брюсова, книги Вл. Соловьева, С. Маковского; исследования Н. Кожевниковой, А. Пайман, Е. Воскресенской, В. Пяста, Б. Михайловского, З. Минц, С. Венегрова, А. Ханзен-Лёве, В. Бердинских, Ф. Степуна, Ю. Лотмана и др. Все они раскрывают разные стороны художественного творчества рассматриваемого исторического периода. Некоторые из них (труды поэтов и исследователей, живших в начале XX века), являясь, по сути, настоящими документами эпохи, рассказывают об идейной основе новых направлений, предпосылках их появления, особенностях и задачах; другие же (работы авторов второй половины XX и начала XXI века) — помогают представить всю картину эпохи в целом, степень влияния различных направлений друг на друга и в том числе на смежные сферы искусства (музыку, живопись, театр).

Научная новизна исследования напрямую связана со спецификой самого материала. В диссертации комплексно изучаются и впервые становятся объектом отдельного исследования все романсы Р. Глиэра и А. Гречанинова на стихи поэтов Серебряного века.

Также в диссертации впервые рассматриваются некоторые романсы, никогда не публиковавшиеся и ранее не попадавшие в поле внимания комментаторов: пять романсов А. Гречанинова на стихи Ф. Сологуба, Вяч. Иванова и С. Городецкого и три «стихотворения с музыкой» Р. Глиэра. В работе сделаны выводы об особенностях стилистики романсов Р. Глиэра и А. Гречанинова на стихи разных авторов-современников: своеобразное воплощение в музыке новой поэзии рубежа веков как отражение противоречивого духа самой эпохи.

Теоретическая и практическая значимость. Теоретическая значимость диссертации состоит в углублении научных сведений относительно камерной вокальной музыки Р. Глиэра и А. Гречанинова на стихи поэтов-современников.

Материалы диссертации могут быть использованы в курсе истории русской музыки в вузе, на кафедрах концертмейстерского и вокального искусства, могут обогатить репертуарный список певцов; стать источником для последующих исследований творчества как данных авторов, так и русской камерно-вокальной музыки, а также в целом музыкальной культуры России рубежа XIX – начала XX века.

Методология исследования связана с характером изучаемой проблемы, т.е. с анализом камерно-вокальных сочинений в контексте эпохи. Наличие в самом жанре романса двух составляющих — собственно музыки и поэзии — предполагает в качестве ведущего использовать комплексный подход. В связи с тем, что сам предмет изучения (а именно все избранные романсы) рассматривается с определенного ракурса, т.е. в контексте определенной художественной среды, в работе были использованы элементы комплексного подхода. Также в анализах романсов использовались методы анализа вокальных сочинений, разработанных в трудах В. Васиной-Гроссман, Е. Ручьевской, И. Степановой

Особенность самой темы исследования определила обращение к сфере междисциплинарных знаний (эстетики, литературоведения, философии), выходящих за пределы музыковедения. В связи с этим в качестве «опорных точек» нами были избраны труды А. Ханзен-Леве, М. Гаспарова, Н. Кожевниковой, А. Пайман, М. Воскресенской, теоретические работы поэтов и идеологов символизма.

Положения, выносимые на защиту:

1. Камерные вокальные сочинения Р. Глиэра и А. Гречанинова — важная сфера творчества обоих композиторов, где изначально ярко проявились многие характерные черты стиля и мышления композиторов.
2. Камерное вокальное творчество начала XX века у обоих композиторов оказалось созвучно новой поэзии рубежа веков, стало ее своеобразным отражением и интерпретацией.

3. Под влиянием поэзии рубежа веков в камерных вокальных миниатюрах избранного периода появляются новые черты и особенности, касающиеся как элементов музыкального языка, так и самой формы произведений.

4. Избранные композиторы проявляют индивидуальные предпочтения в выборе поэтических источников и в их трактовке: Р.Глиэр склонен к сложной философской лирике и многозначной символике, обращаясь во многих миниатюрах к поэзии Вяч. Иванова; А.Гречанинов предпочитает субъективно лирическую сферу, отраженную в стихах К.Бальмонта, Ф Сологуба и др.

5. Свойственный обоим авторам интерес к новой поэзии сочетается с различиями в подходах к компоновке материала: А. Гречанинов объединяет свои миниатюры в своеобразные тематические циклы, подчеркивая их внутреннюю взаимосвязь, в то время как Р. Глиэр тяготеет к их обособленному изложению в рамках разных опусов (единственное исключение в данном случае – цикл «Газелы о розе»).

Степень достоверности и апробация результатов. Подлинность рассмотренных материалов (как опубликованных сочинений, так и обнаруженных в архивах рукописей), применение проверенных методов изучения, тщательный, подробный анализ самого нотного текста — все это может служить подтверждением достоверности результатов проведенного исследования.

По материалам диссертации были оформлены доклады на конференции «Отечественная музыка: современность и история, дискурс и контекст» (2014 г., Дом композиторов) и «Музыка в истории литературы / Литература в истории музыки» (2015 г., МГК им. П. И. Чайковского), а также опубликованы статьи ВАК в журналах «Музыкальная академия» № 2 – 2015 («Вокальная лирика русских композиторов начала XX века в диалоге с поэзией современников»), «Музыковедение» № 8 – 2016 («Вокальный цикл "Цветы зла" А. Гречанинова: к проблеме музыкального прочтения символистской поэзии»), «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» («Образный мир камерной

вокальной музыки Р. М. Глиэра»). Диссертация прошла обсуждение на кафедре истории музыки Российской академии музыки им. Гнесиных 20 декабря 2017 г. и была рекомендована к защите.

Структура работы. Диссертация включает в себя следующие разделы: Введение, три главы, Заключение, библиографический список и Приложение, состоящее из нотных примеров. **Во Введении** обоснована актуальность темы диссертации, определена степень ее разработанности, сформулированы цели, задачи и методы исследования, определена научная новизна и методология исследования, его практическая и теоретическая значимость. Главы работы разделены на параграфы, в конце каждой из них делаются определенные выводы.

1 глава посвящена общим особенностям отражения поэзии Серебряного века в жанрах камерной вокальной русской музыки начала XX столетия. **2 глава** работы, состоящая из трех параграфов, посвящена рассмотрению камерного вокального творчества Р. Глиэра: определена значимость данной сферы в творчестве композитора в целом, обоснована избирательность в отборе поэтических источников и приверженность символистской поэзии в частности, рассмотрена специфика организации вокальных циклов на символистские стихи, проведен анализ музыкального языка произведений, созданных на стихи авторов-современников до 1923 г. включительно, в том числе трех неизданных автографов романсов композитора.

В 3 главе работы, состоящей из двух параграфов, рассматривается камерное вокальное творчество А. Гречанинова: роль камерной вокальной лирики в контексте всего творческого наследия композитора, специфика отбора поэтических источников и организации вокальных циклов, особенности музыкального языка романсов (до 1923 г.) на тексты поэтов-современников, в том числе пяти неизданных автографов вокальных миниатюр. **В Заключении** диссертации сделаны основные выводы относительно проведенного исследования. Завершает работу библиографический список, включающий свыше 180 источников.

ГЛАВА 1. МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА В РУССКОЙ ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ НАЧАЛА XX СТОЛЕТИЯ

Одна из важнейших проблем в изучении вокальной лирики – предпочтения композиторов в выборе поэтических текстов для их музыкального воплощения. Этот выбор для русских композиторов начала XX века чрезвычайно показателен и обнаруживает целый ряд существенных закономерностей. Т. Левая в своей работе «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» одной из первых обратилась к этой проблеме, сделав ряд важных наблюдений, которые могут послужить опорой для более детального рассмотрения.

Очевидные предпочтения, выделенные в книге Т. Лево́й, получают более конкретное отражение в предлагаемых здесь двух статистических таблицах. Они сформированы по частотному принципу в зависимости от количества обращений композиторов к творчеству поэтов-современников, начиная с самого «популярного» и далее – по убывающей. Одновременно идет подсчет и сравнение общей численности романсов с количеством отдельных произведений и тех, что включены в группы или циклы, обозначенные единым опусом. Это необходимо для того, чтобы понять степень влияния поэзии определенного направления на творчество композиторов рубежа XIX-XX вв. В свою очередь, результаты станут важным свидетельством различного восприятия современной поэзии, чему будет уделено специальное внимание в данной главе.

При составлении таблиц автор стремился по возможности наиболее полно учесть все образцы, однако при этом оказались неизбежны определенные ограничения: некоторые опусы остаются неопубликованными, к другим на данный момент нет доступа и т.д., что влечет за собой неизбежную неполноту таблицы. Тем не менее, представленная информация вполне отражает общие тенденции, характерные для музыкального искусства рубежа XIX-XX веков.

Данные таблиц получены преимущественно благодаря анализу нотного каталога Российской Государственной Библиотеки, данных архивов РГАЛИ и ВМОМК им. М. И. Глинки а также сведений, находящихся в свободном доступе в интернете (см. Таблицы 1, 2). Для удобства и ясности понимания в работе представлены именно две таблицы. При этом в первой из них отражена информация о количестве отдельных романсов на стихи определенных авторов рубежа веков по сравнению с их общим числом, а во второй (опять же в сравнении с общим количеством написанного) указана доля миниатюр, вошедших в «монографические», т.е. включающие в себя романсы на стихи лишь одного поэта, опусы. Подобное разграничение позволяет точно определить степень заинтересованности композиторов рубежа XIX-XX веков творчеством отдельных поэтов, а значит, определенными темами и образами этой поэзии.

Таблица 1.

Поэты	Общее количество вокальных миниатюр, написанных на стихи определенного автора	Количество отдельных, не объединенных в опусы, романсов	Композиторы
К. Бальмонт	121	91	М. Гнесин, Р. Глиэр, С. Василенко, С. Прокофьев, И. Стравинский, А. Гречанинов, В. Ребиков, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов, Н. Черепнин, А. Аренский.
Ф. Тютчев	36	36	С. Танеев, Н. Метнер, А. Гречанинов, С. Рахманинов, Н. Черепнин, Р. Глиэр
А. Толстой	34	34	Р. Глиэр, А. Гречанинов, С. Василенко, С. Рахманинов, А. Аренский, С. Танеев, В. Ребиков

И. Бунин	32	32	Р. Глиэр, С. Василенко, В. Ребиков, А. Гречанинов, С. Рахманинов
З. Гиппиус	26	4	С. Прокофьев, Н. Мяковский
Вяч. Иванов	26	12	М. Гнесин, Р. Глиэр, А. Гречанинов, С. Василенко, Н. Мяковский
А. Блок	23	10	М. Гнесин, Р. Глиэр, С. Василенко, С. Рахманинов, А. Гречанинов
В. Брюсов	21	13	С. Василенко, В. Ребиков, Р. Глиэр, А. Гречанинов, С. Рахманинов, Н. Метнер
Ф. Сологуб	18	10	М. Гнесин, Р. Глиэр, А. Гречанинов, С. Рахманинов, Н. Метнер
М. Лохвицкая	16	16	Р. Глиэр, С. Василенко, В. Ребиков
А. Ахматова	15	5	А. Лурье, М. Гнесин
С. Городецкий	10	3	А. Гречанинов, С. Василенко, И. Стравинский, Н. Черепнин
Л. Столица	10	6	Р. Глиэр, А. Гречанинов, В. Ребиков
Н. Минский	8	5	Р. Глиэр, С. Рахманинов, А. Аренский, А. Гречанинов
П. Я. (П. Якубовский)	7	7	Р. Глиэр
Вл. Соловьев	7	7	Р. Глиэр, А. Гречанинов, А. Аренский
А. Белый	6	3	Р. Глиэр, Н. Метнер, А. Гречанинов, С. Рахманинов
Г. Галина	6	4	М. Гнесин, С. Рахманинов,

			Р. Глиэр, А. Гречанинов
Скиталец (С. Петров)	5	5	Р. Глиэр
С. Маковский	5	5	Р. Глиэр
К. Р. (Романов)	5	5	В. Ребиков, Р. Глиэр, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов
Д. Мережковский	5	5	Р. Глиэр, А. Гречанинов, Н. Черепнин, С. Рахманинов
И. Северянин	3	3	С. Василенко, С. Рахманинов, А. Гречанинов
Г. Чулков	2	2	С. Василенко
Б. Ю. (Поплавский)	2	2	В. Ребиков
М. Горький	1	1	Р. Глиэр
В. Маяковский	1	1	А. Лурье
С. Парнок	1	1	М. Гнесин
Б. Верин	1	1	С. Прокофьев
В. Горянский	1	1	С. Прокофьев
Н. Русанов	1	1	В. Ребиков
Л. Андреев	1	1	В. Ребиков
Н. Агнивцев	1	1	С. Прокофьев

Таблица 2.

Поэты	Общее количество вокальных миниатюр композиторов рубежа веков, написанных на стихи определенного автора	Количество романсов в «монографических» опусах, посвященных одному автору	Композиторы
К. Бальмонт	121	5 опусов (30 романсов)	С. Прокофьев, Н. Мясковский (2), С. Василенко, И. Стравинский
А. Блок	23	3 опуса (11 романсов, 2 поэмы)	Н. Мясковский, М. Гнесин (2)
З. Гиппиус	26	5 опусов (22 романа)	Н. Мясковский (5)
Вяч. Иванов	26	3 опуса (14 романсов)	Н. Мясковский, М. Гнесин, Р. Глиэр
В. Брюсов	21	3 опуса (8 романсов)	В. Ребиков (2), А. Гречанинов
Ф. Сологуб	18	2 опуса (8 романсов)	А. Лурье, А. Гречанинов (2)
А. Ахматова	15	2 опуса (10 романсов)	С. Прокофьев, А. Лурье
Л. Столица	10	2 опуса (4 романа)	А. Гречанинов
С. Городецкий	10	2 опуса (7 романсов)	И. Стравинский, А. Гречанинов
Н. Минский	8	1 опус (3 романа)	А. Гречанинов
А. Белый	6	1 опус (3 романа)	А. Гречанинов

Таблицы со всей наглядностью показывают уже отмечавшееся (в том числе и Т. Левой) почти исключительное внимание к творчеству поэтов, традиционно причисляющихся к символизму, что вполне соответствует духу эпохи. По справедливому утверждению Т. Левой, символизм был «современностью,

притягательной и беспокойной»⁴⁷. Явное преобладание музыкальных произведений, написанных на символистские тексты, объясняется спецификой видения мира их авторами, созвучной ведущим настроениям и духовным исканиям самой эпохи.

Сейчас не вызывает сомнений тот факт, что одной из предпосылок пышного расцвета культуры рубежа веков, причем как в России, так и за рубежом стал *символизм* — новое течение, на целое десятилетие занявшее ведущие позиции сначала в литературе и живописи, затем, несколько позже — музыкальной и театральной среде.

Эстетика символизма, его особенности и характерные черты подробно описаны во множестве работ разных авторов. В России символизм, появившись в конце XIX века, на долгое время стал центральным художественным направлением, изначально определившим своеобразный колорит самой эпохи Серебряного века. М. Воскресенская в своей работе «Символизм как мировидение Серебряного века» отмечает: «Символизм — доминанта данной культурной эпохи, наиболее влиятельный ее духовный фактор и наиболее адекватный способ ее художественного самовыражения»⁴⁸. О том же в свое время писали и сами современники — теоретики символизма А. Белый («Символизм как миропонимание», «Между двух революций»), Вяч. Иванов («Две стихии в современном символизме»), Д. Мережковский (статья «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»⁴⁹ (1893 г.)), Н. Минский («При свете совести» (1890 г.)). В работах этих авторов были сформулированы основные «законы» символизма в искусстве: мистическое содержание, стремление к «прорыву» за грань реальности, индивидуализм, отражение многоликого и непознаваемого мира через символы. Позже в сборниках «Русские символисты»

⁴⁷Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 43.

⁴⁸Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века. М.: Логос, 2005. С. 9.

⁴⁹Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С-Пб.: типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893 г. 192 с.

выходили в свет стихи К. Бальмонта, З. Гиппиус, В. Брюсова, Ф. Сологуба, представлявшие разительный контраст всему, созданному ранее.

Здесь необходимо сделать важное разъяснение. Новаторский характер символистской поэзии определяет тот факт, что в повседневном словесном обиходе Серебряного века такая поэзия часто попадала в разряд «модернистской». При этом «модернизм» выступал в роли особого понятия, объединявшего в то время все смелые поиски современного искусства. Этой терминологической традиции трудно избежать в любых рассуждениях о художественном творчестве той эпохи, что повлияло и на словоупотребление в предлагаемой работе.

Несколько позже осмысление феномена русского символизма, степени его влияния на все пласты культуры Серебряного века стало основой работ таких авторов, как С. Венгеров («Основные черты истории новейшей русской литературы»⁵⁰), А. Лосев («Диалектика мифа»⁵¹ и «Диалектика художественной формы»⁵²), Ф. Степун («Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма»⁵³).

Из современных исследований, посвященных символизму и сыгравших важную роль в процессе его осмысления, в рамках данной работы стоит назвать в первую очередь труд А. Ханзен-Лёве «Русский символизм»⁵⁴ (1999 г.), где подробно рассматривается не только сама эстетика направления, но и образная система символистской поэзии с выделением в ней особых категорий: образы стихий (воды, ветра, огня, отдельное место занимает образ солнца), тишины, смерти, сна, паутины, луны, света и тьмы, пути, бездны, зеркала, мечты, заклятий, а также психологических состояний (замкнутости (круга),

⁵⁰ Венгеров С.А. Основные черты истории новейшей русской литературы. Вступительная лекция, читанная в Санкт-петербургском университете 24 сентября 1897 года // Очерки по истории русской литературы. СПб.: Типография т-ва «Общественная Польза», 1907. Его же. Венгеров С.А. Основные черты истории новейшей русской литературы. 2-е издание. СПб.: Типография т-ва «Общественная Польза», 1907. 1-21 с.

⁵¹ Лосев А.Ф. Диалектика мифа. М.: Академический проспект, 2008. 304 с.

⁵² Лосев А.Ф. Диалектика художественной формы // Форма. – Стиль. – Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 6-296.

⁵³ Степун Ф.А. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма // Пер. с нем. Г. Снежинской, Е. Репак и Л. Маркевич. СПб.: Владимир Даль, 2012. 479 с.

⁵⁴ Ханзен-Лёве А.А. Русский символизм. С-Пб.: Академический проект, 1999. 512 с.

одинокости/отчуждения, беспредельности, усталости, бесчувственности, безмолвия/шепота, безумия) и др. Также символистов привлекали мифические, фантастические образы — русалок, сфинксов, сказочных птиц и т.д. Автор придерживается вполне традиционной трактовки творчества ряда поэтов с позиции «старших» (декадентов) и «младших» символистов (младосимволистов⁵⁵). При этом автор отмечает, что «декадентство» и «символизм» — внутренне родственные понятия, тесно связанные между собой. Более того, декадентство многими, в том числе на рубеже веков, воспринималось как некий предшествующий символизму этап. Так, декадентской считали поэзию З. Гиппиус, Ш. Бодлера, Н. Минского и др.

В исследованиях М. Воскресенской «Символизм как мировидение Серебряного века» и А. Пайман «История русского символизма»⁵⁶ процессуальная сторона феномена, особенности его развития и претворения в убеждениях и действиях самих поэтов-символистов показаны особенно подробно и убедительно выстроены хронологически.

Отдельный интерес представляют особенности собственно языковой сферы символистской поэзии, которые тоже стали предметом исследования в работах таких авторов, как Н. Кожевникова («Словоупотребление в русской поэзии XX века»⁵⁷), А. Веселовский («Историческая поэтика»⁵⁸), Х. Барана («Поэтика русской литературы начала XX века»⁵⁹) и др. Опираясь на эти работы, можно выделить следующие речевые особенности символистской поэзии:

— высказывания объединяются при помощи ассоциативной, а не логической связи;

⁵⁵ В искусствоведении с течением времени сложилась традиция разделять русский символизм на два периода: символизм "старшего" поколения (творчество Д. Мережковского, З. Гиппиус, В. Брюсова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта) и "младшего" (творчество Вяч. Иванова, А. Блока, А. Белого, И. Анненского, Эллиса (Л. Кобылинского), М. Волошина и др.). Хотя, возможно, это разделение можно считать во многом весьма условным. При этом «старших» символистов ввиду образной направленности их творчества часто относят к категории «декадентов» наряду с Н. Минским, М. Лохвицкой, С. Маковским и др.

⁵⁶ Пайман А. История русского символизма / Авторизованный пер. с англ. В.В. Исакович. М.: Республика, 2000. 415 с.

⁵⁷ Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.: Наука, 1986. 256 с.

⁵⁸ Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 648 с.

⁵⁹ Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века. М.: Прогресс — Универс, 1993. 368 с.

– акценты переносятся с предмета на его признак («яркость свеч», «матовость плеч»);

– преобладают абстрактные слова и понятия с широкой палитрой значений; более того, они часто фигурируют в названиях произведений («В безбрежности», «Тишина» и др.);

– в текстах часто наблюдаются совмещения разных типов поэтического слова (например, конкретного и отвлеченного, стилистически нейтрального или окрашенного); заметную роль играют сквозные мотивы;

– обновляются стилистические приемы: активно используются повторы слов и целых конструкций, причем слова при повторе часто меняют свой смысл, обыгрываются синонимия, сложные эпитеты («огнепламенный»), сопоставление антонимов («люблю я свет и тьму»); оксюморон часто оказывается объединенным с метафорой («цепи тягостной свободы», «чернота снегов»), возникают обратные сравнения («мак расцвел луной»), паронимы («купол небес»), нагнетания синонимов, парные конструкции («ты не понял,... не изведаль»), разнородные объединения контрастных слов и др.);

– часто используются элементы стилизации (архаизмы, словесные конструкции прошлых веков, диалектные слова) для создания ощущения погружения в ушедшие эпохи (особенно сильно это проявляется в поэзии Вяч. Иванова и А. Белого);

– язык насыщается метафорами, причем не единичными, что характерно для поэтического языка в целом, а в виде как целых цепочек, приобретающих значение самостоятельных тем, так и метафор-загадок («омут звезд», «неба паутина»); кроме того, метафора может быть и объектом действия («месяц ладью опрокинул»);

– используется активное словообразование (преобладание существительных, оканчивающихся на –ость («зеркальность», «бесконечность»), образование новых сложных слов («среброликий») и др.);

– стих насыщается обилием ассонансов, аллитераций.

Эти признаки, выделенные филологами, в нашем исследовании будут служить ориентирами для определения принадлежности поэтических образцов к символистскому течению.

Символизм нашел яркое воплощение и в русской живописи (М. Чюрленис, М. Врубель, Н. Гущин, В. Борисов-Мусатов), и в драматургии (В. Мейерхольд, Т. Щепкина-Куперник, Е. Васильева, А. Мирэ, А. Таиров и др.). Дань ему в той или иной мере отдали практически все отечественные композиторы рубежа XIX-XX веков (А. Скрябин, С. Рахманинов, С. Танеев, А. Аренский и др.). Влияние этого направления ощутимо и в музыке представителей более молодого поколения — С. Прокофьева, И. Стравинского, Н. Мясковского, М. Гнесина, Р. Глиэра, С. Василенко, А. Гречанинова, А. Лурье, В. Ребикова и др).

Теперь вернемся к приведенным выше таблицам. Их данные позволяют сделать и другие, достаточно конкретные выводы:

- наибольшей популярностью (в силу ряда причин) пользовались произведения таких авторов-современников, как К. Бальмонт, А. Блок, Вяч. Иванов, В. Брюсов, М. Лохвицкая, А. Ахматова и Ф. Сологуб;

- к числу предпочитаемых, но уже в меньшей степени по сравнению с предыдущими, можно отнести тексты А. Толстого, С. Городецкого, И. Бунина, А. Белого, Д. Мережковского, Н. Минского, Скитальца;

- имеются и случаи единичного обращения к стихам определенных авторов-современников (М. Горький, К. Р., В. Маяковский и др.);

- стоит упомянуть также поэтов, творческие опыты которых практически не нашли воплощения в камерном вокальном творчестве, например, футуристов (А. Крученых), имажинистов (С. Есенин, Н. Клюев) и др.

Последнее наблюдение — об отсутствии интереса к поэзии некоторых авторов — заслуживает особого внимания (безусловно, этот вопрос является отдельной и сложной проблемой, требующей специального исследования). Возможно, причиной подобного явления стали и слишком новый язык, и кажущаяся «немузыкальность» поэзии (новые ритмы и рифмы), имманентность

законов музыкального искусства, развивавшегося другими путями. Новые темы и образы требовали исключительно смелых музыкальных решений в силу своей новизны и непривычности, что нашло музыкальное воплощение позже в творчестве отечественных композиторов 2-й половины XX века – Г. Свиридова, Р. Щедрин и др.

При этом выбор поэтического источника для вокальной музыки, его стимулы и мотивы – самостоятельная и сложная проблема, поднимаемая в ряде исследований Л. Гервер. Автор отмечает, что «создавая музыку для пения, композитор ищет слово, которое должно выразить его мысли и чувства. Найденный текст становится для него "своим" и существует отныне в составе "книги" его романсов и песен <...>. В совокупном поэтическом тексте романсов и песен авторское – композиторское – начало проявляется едва ли с той же определенностью, что и в творчестве того или иного поэта»⁶⁰.

Каждый из предпочитаемых композиторами поэтов был привлекателен по-своему. Современники отмечали, что в поэзии *К. Бальмонта* завораживала прежде всего тонкая музыкальность стихов. Исследователь культуры Серебряного века А. Пайман пишет: «Поэзия Бальмонта более богато оркестрована и менее болезненно-индивидуализированная, <...> передает детский взгляд на природу, полную чудес и красоты... Бальмонт <...> открыл значение мига как прорыва»⁶¹. Долгое время критики отказывали поэту в признании философской составляющей его произведений, однако последние сборники говорят об обратном. Стоит также отметить, что именно на его стихи написано самое большое количество камерно-вокальных произведений: циклы «Пять стихотворений для голоса и фортепиано» и романсы «Есть другие планеты», «В моем саду» С. Прокофьева, «Майорийские песни», романс «Песнь любви» С. Василенко, романсы ор. 2 «Из юношеских лет» и «Мадригал» ор. 7 Н. Мясковского, романсы М. Гнесина («Воздушная птичка», «Она, как русалка», «Червь-победитель»), С. Рахманинова («Ветер перелетный»,

⁶⁰Гервер Л.Л. «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романсах Мусоргского и Римского-Корсакова. С. 78.

⁶¹Пайман А. История русского символизма. С. 59-63.

«Ау!», «Островок»), И. Стравинского («Незабудочка-цветок», «Голубь»), С. Танеева («Блаженных слов ушла звезда», «Колыбельная песня», «Пусть отзвучит», «Мечты в одиночестве вянут»), Р. Глиэра («Русалка», «Я больше ее не люблю») и др.

В стихах *В. Брюсова* — одной из центральных фигур символизма — современникам было близко сочетание возвышенного и низменного, таинственного и трагического, воплощение мира страстей и переживаний души, внутренне одинокой. Символ в поэзии Брюсова противопоставлен простым фактам и общепринятым нормам, поэзия начинается там, где кончается земное и начинается беспредельное. «Сам Брюсов часто изображал себя таким, каким его видели собраты по перу, темным гением, играющим двойственную роль в общей мистерии, в соборном действе. Иванов смотрел на него как на младшего, Белый и Блок — как на старшего "брата", прошедшего через адские испытания, вынесшего на своих плечах тяжесть общественного поношения и ставшего в результате мрачноватым и непредсказуемым»⁶². Поэта часто называли «певцом города»: многие узнавали в его призрачных, зыбких рифмах неясные, полу-размытые очертания Петербурга. Известно, что Брюсов отстаивал идеи элитарности, автономности искусства. Помимо Р. Глиэра («Колыбельная песня» и др.), на его стихи создавали романсы В. Ребиков (ор. 16 и 18), С. Рахманинов («Крысолов» из ор. 38).

Большой популярностью у музыкантов пользовалась поэзия одного из главных теоретиков символизма — *Вяч. Иванова*. Интересна прежде всего сама его личность. Будучи человеком исключительной образованности и эрудиции, свои творческие идеалы Иванов искал в органичной культуре Древности — Античности, Средневековья. Вяч. Иванов был на 14 лет старше Белого и Блока. Он, по словам исследователя, «впервые появился на литературной сцене России

⁶²Там же. С. 219.

уже зрелым художником, даровитым ученым с большим диапазоном, прекрасно владеющим новыми и древними языками»⁶³.

В лирике он предлагал метафору заменить религиозным мифом — высшей реальностью человеческого духа, подчеркивал многомерность символа, считая, что подлинный символ всегда беспределен, многомерен и многолик. Чаще всего в его произведениях поднимаются темы смерти и последующего возрождения, прославление жертвенного страдания, соборность и мистическая любовь. «Для Иванова поэзия — творческое действо <...>. [Он, — И.М.] считал, что только поэзия, где музыка приходит на помощь слову, где несказанное и невыразимое можно почувствовать в ритме строки, в звуковой оркестровке, многозначном образе, или в многозначной паузе, — только поэзия дает надежду на восстановление единства между народом и художником...»⁶⁴. В его стихах «нет избытка текучих гласных, безударных слогов, глаголов, нет той легкости и звучности, к которым мы привыкли в русской поэзии»⁶⁵. Изображаемые пейзажи у поэта, как правило, — это образы неживой природы, а сами стихи насыщаются особым религиозно-философским смыслом, что усложняло их понимание для широкого круга читателей: «современники, безусловно, находили поэзию Иванова трудной для понимания»⁶⁶. Тем не менее, его тексты стали основой для «3-х набросков» ор.8 Н. Мясковского, циклов «6 романсов» А. Гречанинова, «Газелы о розе» Р. Глиэра, «Rosarium», «Посвящения» ор. 10 М. Гнесина.

Поэзия *З. Гиппиус* отличается мрачными настроениями и более соотносима с понятием «диаволического символизма» (А. Ханзен-Леве). Она ориентирована скорее внутрь, а не вовне: основное внимание уделяется духовной стороне жизни лирического героя, образам стихий, рассуждению по поводу «вечных» религиозно-философских вопросов: «Поэзия Гиппиус воспеваает любовь и смерть. В этой поэзии — любовь всех видов и оттенков <...>. Однако темы небытия и

⁶³ Там же. С. 173.

⁶⁴ Там же. С. 181.

⁶⁵ Там же. С. 175.

⁶⁶ Там же. С. 176.

смерти в творчестве Гиппиус часто выражены сильнее, нежели темы любви и стремления к Богу. Она пишет о человеческой смерти <...>, но главным образом — о смерти души, смерти метафизической и вечной»⁶⁷. Общая концепция ее творчества отвечает обозначенной А. Ханзен-Леве образной модели: «Человек-творец, воплощенный в поэте, не способен существовать в гармонии с собой в повседневном мире (в мире быта), но он не способен также преодолеть границы этого мира и языка и потому должен мучительно сомневаться в реальности, истинности, аутентичности своих предчувствий и представлений об "ином", подлинном, неземном мире, поскольку этот мир дает о себе знать лишь в виде снов и желаний»⁶⁸. Ощущение духа эпохи сделало стихи поэтессы популярными не только в литературной, но и в музыкальной среде, хотя интерес к подобной поэзии скорее избирательный. Среди композиторов, писавших на ее стихи, можно назвать С. Прокофьева (романс «Серое платице»), а также Н. Мясковского, который более других отдал дань творчеству поэтессы (циклы «На грани», «Предчувствия» и т.д.).

Ф. Сологуба в творческой среде именовали «поэтом Смерти» — настолько мрачным было его творчество. Идея самоуничтожения пронизывает всю его поэзию: автор не принимает Божий мир, не преклоняется перед святынями храма, а, напротив, в минуты душевных волнений обращается к дьяволу. С другой стороны, в его поэзии важное место занимает весьма интересный образ-символ — «"тайный сад" — особый «воображаемый Мир, сосредоточивающий в себе то, чего так не хватает изголодавшимся по любви детям, — жизнь и красоту»⁶⁹. С ним тесно связаны многие проникновенные лирические образы поэзии Сологуба, а также тема возвышенной любви, образ совершенной девы, матери. На его тексты писали М. Гнесин («Недотыкомка»), С. Рахманинов («Сон»), А. Аренский («Я не сказал тебе»), А. Гречанинов («Россия-любовь»), Р. Глиэр («Под звучными волнами», «Засмеешься ли ты», «Грустные взоры склоняя»).

⁶⁷ Там же. С. 46.

⁶⁸ Ханзен-Леве А.А. Русский символизм. С. 57

⁶⁹ Пайман А. История русского символизма. С. 51.

Творчество *А. Блока* привлекало многих своей загадочностью, парадоксальным сочетанием мистического и бытового, а также особой музыкальностью интонаций, родственных интонациям цыганского романса. Темы любви, Софии (или вечной женственности), а также России занимают ведущее место в его творчестве. Как показал анализ, в основу камерно-вокальных произведений чаще всего ложились стихи лирико-философской (нередко с оттенком своеобразной символистской пейзажной лирики) или любовной тематики, свидетельством чему могут быть «стихотворения с музыкой» М. Гнесина «Из современной поэзии», его же драматическая песня «Балаган», романсы С. Рахманинова «Ночью в саду у меня», Н. Мясковского «Медлительной чредой нисходит день осенний», Р. Глиэра «Когда я прозревал».

Поэзия *Д. Мережковского* — автора романов, статей и эссе, одного из ведущих теоретиков символизма, — насыщена сложной символикой и мистическим содержанием: «Для него мир не был прозрачен <...>. Поэт говорит о "сумраке ночи", "сырой земле", "холодной синей дали"»⁷⁰. На стихи Мережковского написано значительно меньше произведений, что, вероятно, объясняется их особой, прежде всего смысловой усложненностью. Примерами музыкального их воплощения могут быть романсы С. Рахманинова («О нет, молю, не уходи», «Христос воскрес», «Пощады я молю»), Р. Глиэра («Одиночество», автографы «Леда», «Белый лебедь»).

Н. Минский, С. Маковский, Л. Столица, Г. Галина и др. своей поэзией создавали тот неповторимый дух декаданса, которым буквально дышала эпоха. Настроения одиночества, покинутости и, напротив, любовного экстатического порыва сближают эту поэзию с некоторыми образцами позднего романтизма. Сумрачная лирика С. Маковского и Н. Минского нашла особый отклик в сердцах таких композиторов, как Р. Глиэр и А. Гречанинов, активно привлекавших стихи этих авторов в качестве литературной основы своих вокальных миниатюр (триптих «Мертвые листья» А. Гречанинова, «Восточная песнь», «Безумный

⁷⁰ Там же. С. 34.

жрец», «Я звал тебя», «Слышу я голос», «В этом мире» Р. Глиэра). Первозданная мощь и красота языческой Руси словно встает перед слушателем в стихах *Л. Столицы* — поэтессы периода рубежа веков, творчество которой, начавшись в русле символизма, позже вышло за его рамки и органично влилось уже в иное направление — акмеизм. Как отмечают исследователи, она «обратилась к народной языческой стихии с ее природным и космическим универсализмом <...>. Она давала возможность поэтессе выразить свое мироощущение»⁷¹. Особый колорит поэтического дарования Столицы оказался близким Р. Глиэру и в особенности А. Гречанинову и В. Ребикову: на стихи поэтессы написаны романсы Р. Глиэра «Лада», четыре ритмодекламации В. Ребикова («Городки», «Стенка», «Пляска», «Качели»), вокальные миниатюры А. Гречанинова «Лада» и «Птица Финикс» ор. 68, «К дождю», «К росам» ор. 69.

Если же говорить о предпочтениях музыкантов в сфере поэзии символистского направления, то здесь складывается весьма интересная картина. Наблюдения показывают, что особенно сильное влияние это направление оказало на таких композиторов, как Р. Глиэр и Н. Мясковский: в их камерном вокальном творчестве из всех произведений современных авторов предпочтение отдано поэтам, имевшим среди современников репутацию символистов. При этом у Р. Глиэра преобладают одиночные романсы на стихи практически всех представителей этого направления, в то время как Н. Мясковский тяготеет больше к созданию вокальных опусов на тексты отдельных поэтов: З. Гиппиус, К. Бальмонта⁷². Все это — яркий пример приверженности символизму в «чистом» виде и одновременно подтверждение его глубокого влияния не только на творчество, но и на мировосприятие-музыкантов.

В камерном вокальном творчестве других композиторов, таких как М. Гнесин, А. Лурье, С. Василенко, С. Прокофьев, А. Гречанинов, В. Ребиков

⁷¹Дворникова Л.Я., Резвый В.А. Любовь Столица. Голос Незримого. М.: Водолей, 2013. С. 621.

⁷²Особенности вокальных миниатюр композитора, написанных на стихи З. Гиппиус и К. Бальмонта, рассматриваются в исследовании Е. Лобановой «Раннее камерно-вокальное творчество Н. Мясковского и русский поэтический символизм».

ощущается сильное влияние символистской поэзии, но границы приверженности ему начинают размываться: в 1910-е годы появляются произведения на стихи акмеистов (А. Ахматова, С. Городецкий), декадентов⁷³ (Н. Минский, М. Лохвицкая) и даже футуристов (В. Маяковский, И. Северянин), а также поэтов, находящихся вне каких-либо групп (М. Горького, А. Толстого, П. Я⁷⁴, Г. Галиной, И. Бунина, Б. Верина, С. Парнок и др.). Возможно, данное явление объясняется наступившим в 1910-е годы кризисом символизма, когда его сильно потеснили другие направления.

Отдельного внимания заслуживает и соотношение в творчестве ряда композиторов единичных романсов и входящих в опусы, созданные на стихи кого-либо из поэтов-современников. У некоторых композиторов доля камерно-вокальных произведений, входящих в опусы, окажется значительно больше доли единичных романсов (Н. Мяковский, С. Прокофьев), что свидетельствует о сосредоточенности на поэзии определенных авторов и особом их влиянии на творчество композиторов. Так, известны, например, приверженность Н. Мяковского мрачной поэзии З. Гиппиус, интеллектуальной лирике Вяч. Иванова, поэзии А. Блока и К. Бальмонта, а также факт довольно тесного общения С. Прокофьева и К. Бальмонта, их восхищения творчеством друг друга (во всяком случае, в дореволюционный период). Последний случай весьма интересен: поэт и композитор, имевшие схожие эстетические взгляды, изначально тесно общались и сотрудничали. Об этом говорит содержание частной переписки, а также знаменитые посвящения, оставленные К. Бальмонтом в «Деревянной книге» С. Прокофьева и дарственное нотное издание «Сарказмов» с пометкой С. Прокофьева «Нашему Солнцу несколько отрывков темноты». Однако в 1923 г. их дружба расстроилась из-за невыполненного поэтом обещания, касающегося

⁷³З.Г. Минц рассматривает «декадентство» в рамках символизма, включая его в «разные грани [символизма], разные полюсы», и отмечая, что «общепринятое разделение на “декадентство” и “символизм”, на “старших” и “младших” символистов,... представляется поверхностным....» (Минц З. Г. Символ у Блока / Russian Literature. 1979. №V, VII. С. 243-244.)

⁷⁴Петр Якубовский.

гонорара за совместный концерт. После данного инцидента поэзия К. Бальмонта исчезает из творчества С. Прокофьева.

При этом, если выстроить своеобразную иерархию с точки зрения преобладания «монографических» опусов (то есть романсов на стихи одного поэта-современника), то окажется что наибольшее количество таких опусов встречается в творчестве Н. Мясковского (9 опусов) и А. Гречанинова (6 опусов). Однако интересно еще и то, что упомянутые композиторы предпочитают совершенно разных авторов: у Н. Мясковского созданы опусы камерно-вокальных произведений на стихи З. Гиппиус, К. Бальмонта, А. Блока и Вяч. Иванова, в то время как у А. Гречанинова — на стихи В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого, С. Городецкого и Н. Минского. Это несомненно говорит о значении индивидуального авторского видения, его строгой избирательности, обусловленной степенью влияния определенных образов поэзии того или иного автора.

Отдельной проблемой (практически не поставленной в современной науке) может стать и влияние музыки на восприятие поэзии современниками. Обилие музыкальных произведений на стихи кого-либо из поэтов способствовало созданию множества различных интерпретаций текста, каждый раз показывая его с новой стороны, словно «освещая поэзию музыкой». Это, в свою очередь, могло влиять на восприятие современниками творчества избранных композиторами поэтов, способствуя популярности их поэзии. Возможно, степень этой популярности отчасти определялся выбором, который делали музыканты. Некоторые стихотворения отдельных авторов привлекали особое внимание музыкантов. Например, на стихи И. Бунина «Ночь печальна» написаны романсы С. Рахманинова и Р. Глиэра, на стихи К. Бальмонта «Все мне грезится море» — миниатюры М. Гнесина, Р. Глиэра и Н. Мясковского, «Ты была мне сестрой» — В. Ребикова и Р. Глиэра, на текст А. Блока «Девушка пела» — романсы М. Гнесина и С. Василенко, стихотворение Л. Столицы «Лада» легло в основу романсов Р. Глиэра и А. Гречанинова.

Интересно, что подавляющее большинство романсов созданы на «модернистские» тексты декадентов/символистов (Л. Столица, К. Бальмонт, А. Блок), являвшихся современниками композиторов (напомним, что здесь и далее определение «модернистский» употребляется в том условном смысле, в каком его использовали представители русского Серебряного века – как обозначение любых новаторских течений в искусстве). Особенно часто в орбиту этого определения попадал символизм. При всем разнообразии тематики текстов (любовная тоска расставания в стихотворении А. Апухтина; сны и мечты, любовное томление у К. Бальмонта; философские размышления о жизни и смерти у А. Блока; пантеистическое видение природы у Л. Столицы), во всех можно найти некую общность настроения, пессимистический настрой или скрытую грусть, тоску по недостижимому. Подобные настроения в целом объяснимы и вполне характерны для искусства рубежа XIX-XX веков, чем и объясняется интерес к подобного рода поэзии.

Еще более конкретные данные мы можем получить из таблицы, определяющей процентное соотношение произведений поэтов-современников в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX века (см. Таблицу 3):

Таблица 3.

Композитор	Общее количество вокальных миниатюр	Количество вокальных миниатюр, написанных на стихи авторов рубежа XIX-XX вв.
Р. Глиэр	≈124	70 (≈ 55%)
А Гречанинов	≈ 150	40 (≈ 27%)
Н. Мясковский	≈117	47 (≈ 40%)
С. Василенко	≈120-130	40 (≈ 30%)
М Гнесин	≈54	21 (≈ 38%)
А. Лурье	≈33	14 (≈ 42%)

В. Ребиков	≈106	29 (≈ 27%)
С. Прокофьев	≈68	15 (≈ 22%)
С. Рахманинов	≈71	13 (≈ 18%)
И. Стравинский	≈ 28	4 (≈ 14%)
Н. Метнер	≈ 102	5 (≈5%)
А. Аренский	≈40	2 (≈5%)
С. Танеев	≈50	2 (≈4%)

Здесь сто́ит отметить весьма неожиданный результат: самое активное обращение к поэзии современников отмечено у Р. Глиэра (с большим отрывом от всех остальных), не причисляемого обычно к приверженцам нового искусства. Далее идут имена композиторов, также не в первую очередь определявших для историков облик музыкальной эпохи. Наконец, почти в конце списка – ведущие авторы своего времени (С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Танеев). В этом – парадокс, который еще ждет своего осмысления (в данном случае оно находится за пределами задач нашего исследования).

Поэзия рубежа XIX-XX вв. оказала огромное влияние на всю отечественную культуру этого периода, затронув все ее сферы. При этом, как уже говорилось, в музыкальной среде наибольшую популярность завоевал символизм, ставший своеобразным камертоном эпохи и обогативший искусство новыми образами и средствами художественной выразительности. Символистская поэзия, очень музыкальная по своей природе, многое «позаимствовала» из собственно музыки.

Отдельного внимания заслуживает место, которое занимает в этой общей картине камерное вокальное творчество С. Рахманинова: как автор романсов он может быть упомянут и в связи с «традиционалистами», и в связи с «новаторами» (ор. 38). Так, если в более ранних опусах на стихи символистов⁷⁵ изменений стиля

⁷⁵ Романсы ор. 4 и ор. 26 на стихи Д. Мережковского («О нет, молю, не уходи», «Пошады я молю»), ор. 14 и 34 на стихи К. Бальмонта («Островок», «Ветер перелетный»), ор. 26 на стихи И. Бунина («Ночь печальна»), хотя и написаны на стихи поэтов-современников, в плане музыки не имеют какого-либо отчетливого символистского колорита (специфических гармоний, необычных ритмических или фактурных решений и т.д.). Музыка

не наблюдается, то в ор. 38 (1916), оказавшемся в симптоматичном хронологическом соседстве с этюдами-картинами ор. 39 (1917), поворот очевиден. Вокальные миниатюры, составляющие этот последний вокальный опус Рахманинова, являются ярким свидетельством эволюции стиля композитора. Изменения стиля и образности во многом спровоцированы обращением к текстам поэтов-символистов: А. Блока, И. Северянина, В. Брюсова, К. Бальмонта, А. Белого и Ф. Сологуба. Глубинной причиной перемен, скорее всего, стала тревожная атмосфера первых военных лет, наполненных грозowymi предвестиями новых потрясений. Выделение этого вокального цикла в рамках данной главы объясняется исключительной наглядностью влияний символистской поэзии, что достаточно глубоко осмыслено в отечественной литературе и потому может послужить опорой для анализа других образцов.

В связи с обращением к новой – символистской образности в период рубежа веков на первый план в вокальном творчестве С. Рахманинова, (как и С. Прокофьева, Н. Мясковского, М. Гнесина, Р. Глиэра и др.) выходит новый жанр — *«стихотворение с музыкой»*. Известно, что С. Танеев, одним из первых в русской музыке обратившийся к этому жанру, обозначал его как «стихотворение для голоса с фортепиано». В связи с этим, думается, уместным будет понимание этих двух обозначений как синонимов.

Самые же ранние упоминания о данном жанре относятся к концу XIX века и связаны с именем немецкого композитора, мастера в области камерной вокальной лирики Гуго Вольфа. Именно он первым стал называть свои романсы «стихотворениями для голоса»: об этом, например, свидетельствует один из самых известных его вокальных циклов — «Стихотворения Э.Мёрике для голоса соло и фортепиано, положенные на музыку Гуго Вольфом». Как утверждает исследователь творчества Вольфа В. Коннов, «Вольф намеренно отнес свое имя на второе место после имени поэта и поместил на титульном листе портрет

Мёрике в знак своего преклонения перед его поэзией»⁷⁶. Стремление максимально точно и полно воплотить в музыке самые сложные поэтические образы, философские размышления, зыбкость и переменчивость мира стала для Вольфа поводом к созданию нового жанра.

О сути понятия говорит Л. Корабельникова: «...сам термин был "знамением времени" и отражал качественно иное взаимодействие музыки и текста, вокальной партии и партии фортепиано»⁷⁷. Исследователь выделяет некоторые специфические черты жанра, среди которых: «непривычно большие размеры, многочастность, многосоставность <...>, симфонизация развития <...> или развернутая поэмность <...>, свободная сквозная композиция <...>»⁷⁸. Отдельный акцент автор делает на специфике самой темы произведения и особенностях ее изложения: «... сами темы здесь иные <...> преобладают не музыкальные темы широко распевного склада <...>, а темы-тезисы <...>. Основная тема (или тематическое образование) <...> экспонируется либо на первых словах текста, либо в начальных тактах фортепиано, не повторяющихся затем в вокальной партии»⁷⁹. Еще один важный момент, как отмечает автор, — степень взаимосвязи мелодий голоса и сопровождения: «взаимоотношения вокальной и инструментальной сфер с точки зрения интонационно-тематического содержания иные: не фортепиано заимствует у голоса его выразительные способности — декламационность или распевность, а голосу поручается тема инструментального склада»⁸⁰.

В итоге появление нового жанра — «стихотворения с музыкой» — стало очевидным доказательством сильного влияния слова, т.е. поэтических текстов новой поэзии начала XX века, на музыку, чего не наблюдалось ранее в подобной степени. Соответственно, влияние новой поэзии существенно сказалось и на особенностях самого музыкального языка.

⁷⁶Коннов В.П. Песни Г.Вольфа. М.: Музыка, 1988. С. 306.

⁷⁷Корабельникова Л.З. Музыка в художественной культуре серебряного века. С. 197.

⁷⁸Там же. С. 197-198.

⁷⁹Там же. С. 198.

⁸⁰Там же. С. 198-199.

По мнению ряда исследователей (в частности, М. Карачевской, Ю. Опариной, Е. Лобановой), о сильном влиянии поэтического слова на музыку говорят следующие особенности:

— широко понимаемая «омузыкаленная декламационность»⁸¹, произрастающая из теснейшего единения словесного текста и музыки, стремления подчеркнуть скрытый смысл, подтекст;

— символизация музыкальных интонаций (обретение в них определенных символов, знаков, выраженных в своеобразных мелодически оформленных лейтмотивах (например, лейтмотив розы в цикле "Газелы о розе") или кратких сквозных многозначительных мотивах ("мотив судьбы" в "Славит меч багряной славой" из того же цикла);

— мозаичность мелодики, стремление к сквозному развитию определенных интонаций-«символов», а также весьма часто наблюдаемое явление равноправия или даже подчинения вокальной партии линии фортепианного сопровождения;

— звукоизобразительные элементы, служащие для подчеркивания или усиления особого психологического контекста, отражающие символическую образность;

— размытость формы и усложнение гармонического языка, его колористичность.

Все перечисленные свойства можно обнаружить в камерных вокальных миниатюрах композиторов рубежа веков, в том числе — и с особой наглядностью — в опусе 38 Рахманинова.

Образ одиночества, оторванности от мира людей становится центральным в данном цикле, объединяя различные по облику и настроению произведения. «Развитие темы одиночества, порыва и зова, не находящего ответа, идет в романсах от глубоко щемящей, искренней скорби безутешной "Ивушки", через

⁸¹Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 46.

призыв-заклинание "К ней", тонкую, своеобразную иронию "Крысолова" к туманно-бесплотному образу, манящему и недостижимому в романсе "Ау!"»⁸².

В образной сфере начинают доминировать образы-состояния⁸³, уменьшается роль эмоционального начала, возрастает философичность высказывания. В соответствии с этим изменяются и средства музыкальной выразительности: детализируется мелодика, усложняется и становится более изощренной структура аккордовых комплексов, возрастает роль гармонии и микротематического развития, наблюдаются попытки преодоления куплетности за счет использования «встречного» ритма (термин Е. Ручьевской⁸⁴), а расплывчатость, как бы «размытость» тоники привносит в музыку этих «стихотворений» черты импрессионизма.

«Стихотворения» ор. 38 демонстрируют самые разные *образы-состояния*, которые в обобщенном виде представлены как грусть и тоска («Ночью в саду у меня»), безответный призыв («К ней», «Ау!»), любование красотой в широком, отчасти символистском значении («Маргаритки»), магическая замороженность («Крысолов», «Сон»). Завуалированность смыслов и философичность высказывания создает атмосферу тайны, недосказанности.

Говоря о символистской «окраске» поэтических текстов, использованных в произведении, важно отметить новую эмоциональную атмосферу — игру подтекстами, намеренную недоговоренность, таинственную многозначительность и скрытую глубокую меланхолию: одинокая страдающая девушка представлена ивушкой в романсе «Ночью в саду у меня»; женская красота иносказательно описана в «Маргаритках»; образ поэта, художника, бродящего по свету и завораживающего своим искусством — таков истинный облик героя «Крысолова»; объятия сна в одноименном стихотворении напоминают крылья

⁸² Скафтымова Л.А. Романсы Рахманинова ор. 38 (к проблеме стиля). С. 85.

⁸³ Под понятием «образы-состояния» подразумеваются образы, данные сквозь призму переживаний героя, неразрывно связанные с его психологическим состоянием. Как правило, это образы статические, застылые, окрашенные чувствами героя и непосредственно их отражающие.

⁸⁴ Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. Анализ вокальных произведений: учебное пособие. Л.: Музыка, 1988. 352 с.

огромной птицы с бездонными очами, а в романсах «К ней» и «Ау!» герой словно ищет, но никак не может найти свою возлюбленную, хотя ее призрак, фантом постоянно возникает перед взором.

Выражению всей многогранности образов подчинены и средства музыкальной выразительности. Так, если говорить об общем *тональном развитии цикла*, то налицо движение от g-moll (единственной минорной тональности первого произведения «Ночью в саду у меня») через F-dur («К ней» и «Маргаритки») и C-dur («Крысолов») к Des-dur («Сон», «Ау!»), однако эта мажорность в силу довольно своеобразной характеристики лада в каждом отдельном «стихотворении» оказывается настолько сильно поколебленной, что воспринимается уже не как просветление, а скорее как пустотность, некая бестелесность, еще раз подтверждающая отсутствие определенности, размытость образов и смыслов. Обновление средств музыкальной выразительности приводит к исчезновению широко развернутой мелодики, на смену которой приходит сдержанная декламационность, обнаруживается особое внимание к силлабике слова (разделению его на слоги), к театральности, стремление к разомкнутости формы и размытости тонально-гармонического языка.

В итоге весь обновленный комплекс музыкально-выразительных средств позволяет наиболее полно и точно отразить содержание и смысл новой поэзии, акцентировать внимание на образах-символах, тем самым способствуя еще большему взаимопроникновению музыки и текста.

Взаимоотношения музыки и поэзии характеризуются не только степенью влияния модернистской и, в частности, символистской поэзии на творческий стиль композиторов-современников. Не меньший интерес вызывает и обратная позиция — отношение поэтов к музыке. Одни считали ее «высшим из искусств», другие — естественной составляющей человеческой жизни.

Л. Гервер в работе «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов» отмечает, что «запредельное» восприятие музыки (понимание музыки как явления мирового масштаба, музыки, определяющий ход бытия) объединяет

таких поэтов, как Вяч. Иванов, Бальмонт, А. Добролюбов, Блок, Белый, Хлебников, отчасти Мандельштам <...>. С другой стороны, для тех же Блока, Белого, <...> Е. Гуро, Ахматовой музыка — «это "просто" инструментальная игра и пение <...>»⁸⁵. При этом Л. Гервер отмечает, что, как правило, «одно восприятие музыки исключает другое. Бальмонту, Иванову звучит лишь мировая музыка, Ахматовой же — музыка-искусство. Для Блока важнейшее — сопряжение полюсов. В его творчестве "мировая" музыка сосуществует с самыми низшими ступенями иерархической лестницы музыкального искусства <...>: это старинный и цыганский романс и — оперы Вагнера»⁸⁶. При этом «мировая музыка» проявляет себя как высшая гармония сродни отдельным стихиям, человеческая — как фон, на котором развиваются события. «Все многообразие звуков <...> объединяет в себе «мировой оркестр» — ключевое понятие музыкальной мифологии Блока. Его "мировые", "запредельные" скрипки — лишь струнная группа оркестра, всегда подчиненного руке дирижера: вне оркестра, сами по себе, скрипки утрачивают "мировые" свойства, они умеют разве громко рыдать <...>»⁸⁷.

Мир музыки понимался символистами «как мелос высших сфер (Космоса, Бога), гармония, звучащая в душе Поэта»⁸⁸. Об этом рассуждал в свое время А. Белый: «Из символа брызжет музыка. Она минует сознание. Кто не музыкален, тот ничего не поймет. Символ пробуждает музыку души. Когда мир придет в нашу душу, тогда она зазвучит <...> Усилившееся до непомерного музыкальное звучание души — вот магия. В музыке — лары. Музыка — окно, из которого льются в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия. Искусство есть гениальное познание»⁸⁹.

Музыка довольно часто фигурирует в литературных произведениях, появляясь в разных ипостасях в зависимости от творческого видения автора.

⁸⁵ Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов ... С. 16.

⁸⁶ Там же. С. 16-17.

⁸⁷ Там же. С. 87.

⁸⁸ Белый А. Символизм как миропонимание. М., Республика, 1994. С. 39.

⁸⁹ Асмус В.Ф. Философия и эстетика русского символизма. М.: URSS, 2010. С. 246.

Более того, в стихотворениях возникают и музыкальные инструменты, но предстают они порой в весьма неожиданных обликах. Так, «скрипки — важнейшие и самые многоликие инструменты блоковского оркестра. "Запредельные", "мировые" скрипки соседствуют с кабацкой скрипкой»⁹⁰, они же звучат и. И. Анненскому, но только очень лирично, словно две поющие души; у С. Маковского каждый музыкальный инструмент «ведет себя как живое существо»⁹¹, а «отношения между инструментом и исполнителем могут быть очень напряженными»⁹²; для Бальмонта очень важен «мотив звука как такового, отделенного <...> от того, что его порождает»⁹³.

При этом поэзия «заимствует» часть музыкальной терминологии: входят в употребление понятия «инструментовка стиха» (изначально термин был введен в употребление французским теоретиком Рене Гилем, а на русской почве адаптирован Б. Томашевским⁹⁴), «музыка слова» и вообще «музыкальность поэзии». Если изначально под «музыкой стиха» понимали лишь его ритмическое строение в сочетании с фонетической и интонационной составляющими, то с возникновением символизма эта сфера существенно расширилась.

«Инструментовка стиха», опираясь на определенный звуковой тембр, возникающий вследствие фонетико-стилистического подбора в стихе слов с чередованием определенных звуков, способствовала усилению выразительности художественной речи, во многом за счет новых приемов, среди которых можно выделить ассонансы, аллитерацию, звуковые повторы и звукоподражание, анафору, а также внутреннюю и кольцевую рифмы. Так, аллитерационные и ассонансные приемы — своего рода «визитная карточка» бальмонтовской лирики (сам поэт нередко называл это «магией звуков»); ощущение замкнутого круга, безысходности и предопределенности в стихотворении А. Блока «Ночь, улица, фонарь, аптека» во многом возникает благодаря кольцевой рифме и смысловому

⁹⁰Белый А. Символизм как миропонимание. С. 83.

⁹¹Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов ... С. 77.

⁹²Там же. С. 79.

⁹³Там же. С. 80.

⁹⁴Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: учебное пособие. М.: Аспект-Пресс, 1996. 334 с.

повтору и т.д. Все эти новшества в сочетании с богатой образной системой символизма создали особый тип лирики — «суггестивную лирику» (лат. *Suggestio* — внушение, намек, указание), основанную на ассоциациях, смысловых оттенках, передаче смутных, постоянно меняющихся душевных состояний вместо привычных логико-понятийных связей. Она позволила более глубоко воздействовать на мир подсознания читателя, на его чувства «в обход» строгой рациональности разума, что во многом и стало причиной ее беспрецедентной популярности в отечественной культуре периода рубежа веков.

По-своему проявляется у поэтов интерес к инструментальным жанрам, а точнее, к идее их перенесения на литературную почву: А. Белый создает свои «симфонии», В. Брюсов — «сонату», И. Анненский и И. Северянин — «ноктюрны» и т.д. Более того, художественный материал изданного в 1894 г. под редакцией В. Брюсова второго сборника стихов «Русские символисты» был сгруппирован в разделах под названием «ноты», «гаммы», «аккорды», «сюиты».

Музыкальный жанр приобретает способность влиять на характер и смысл стиха. Так, многие произведения В. Маяковского, например, имеют отчетливо-маршевый характер, нередко с «примесью» революционной песни или частушки; в поэзии А. Блока ощутимо влияние цыганского романса и т.д. Все это еще раз подтверждает тесную взаимосвязь литературы и музыки в отечественной культуре рубежа веков.

Весьма интересно и отношение музыкантов периода рубежа веков к творческим объединениям и лозунгам, особенно в сравнении с аналогичной ситуацией в области литературы. Как известно, практически каждое художественное направление рубежа веков, претендующее на завоевание симпатий публики (а в особенности новое, только приобретающее известность), начинало свою деятельность с издания и распространения собственного «устава» - манифеста, декларации и т.д. Примером тому могут служить манифесты символистов («Символизм как миропонимание» А. Белого, «Две стихии в современном искусстве» Вяч. Иванова), акмеистов («Наследие символизма и

акмеизм» С. Городецкого), футуристов («Пощечина общественному вкусу» и «Садок судей») и др. По интересному наблюдению В. Вальковой, «на этом фоне несколько теряются отдельные инициативы музыкантов, <...> [касающиеся весьма, – *И.М.*] конкретных технических новаций <...>: [например, – *И.М.*] концепции "меломимики", "мелопластики" <...> В. Ребикова, новые принципы вокальной декламации М. Ф. Гнесина <...>»⁹⁵. Музыканты не стремились к объединению в союзы и кружки, не преследовали цели как-то декларировать свою деятельность, хотя они весьма активно участвовали в общественной жизни, посещали литературные кружки, салоны, дискутировали по многим философским вопросам. Подобный факт впервые был специально зафиксирован и рассмотрен в уже упомянутой работе В. Вальковой. Он объясняется, с одной стороны, «спецификой музыки как вида искусства — ее непонятностью, отвлеченностью смыслов, более глубокой, чем в других видах искусства погруженностью в иррациональную стихию чувств и интуиции»⁹⁶, с другой — необходимостью «цеховой» солидарности, продиктованной вызовами времени: «все стремления и силы русских музыкантов оказались поглощены чисто профессиональными задачами, которые в сложившихся условиях сами по себе становились некой декларацией и "знаменем", под которыми объединялись все, кто создавал новую славу русского музыкального искусства, <...> новый уровень профессионализма при сохранении своей национальной самобытности стал [их] целью и делом чести <...>»⁹⁷.

Несмотря на отмеченную «внекорпоративность» музыкантов, они, как и поэты, были солидарны с духовными исканиями своего времени, однако, в отличие от последних, характер их вовлеченности в общие поиски был несколько иным. Специфика отклика музыкантов на актуальные эстетические идеи

⁹⁵ Валькова В.Б. Русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века. С. 18–21.

⁹⁶ Валькова В.Б. Русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века. С. 19. То же в кн.: Валькова В.Б. С.В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: Сборник статей // Отв. редактор И.Н. Вановская. Тамбов, Изд-во Першина Р.В., 2016. 200 с.

⁹⁷ Там же.

заключается в том, что эти идеи входили в их творчество не благодаря осознанным намерениям (лозунгам и декларациям), а словно бы «в обход их», т.е. были продиктованы внутренними творческими потребностями.

Еще одно важное обстоятельство: характер отклика на современную поэзию явно зависит от поколения, к которому принадлежит композитор. Так, композиторы старшего поколения (А. Глазунов, С. Танеев, А. Лядов, А. Аренский, С. Ляпунов, М. Ипполитов-Иванов и др.) на передовые поэтические веяния отзывались сдержанно, предпочитая преимущественно проверенную временем поэзию классиков.

Следующее за ними поколение (А. Скрябин, С. Рахманинов, Н. Метнер, С. Василенко, А. Черепнин, Р. Глиэр, А. Гречанинов и др.) весьма различно восприняло новые вызовы времени: одних (А. Скрябин, Р. Глиэр, С. Василенко, А. Гречанинов) передовые веяния эпохи и современная поэзия в частности вывели на новые пути, других (С. Рахманинов, Н. Метнер) коснулись лишь опосредованно и не оказали значительного влияния на их стиль и картину мира.

Особенно стоит сказать о позиции Н. Метнера, творчество которого впитало не только лучшие традиции предыдущего столетия, но и его дух, о чем говорит приверженность композитора к романтически-возвышенной поэзии Ф. Тютчева, В. Гете, М. Лермонтова, А. Фета. Тем более показательны его редкие и мало освещенные в литературе обращения к поэзии В. Брюсова, Ф. Сологуба и А. Белого.

Творчество композиторов третьего поколения, определившее облик русского музыкального искусства в 10-х годах XX века (С. Прокофьев, Н. Мясковский, М. Гнесин, И. Стравинский и др.), оказалось под сильным влиянием новых тенденций, соседствовавших с символизмом, что нашло отражение в авторской стилистике. Так, «скифство» и «варваризм» в наибольшей степени воплотились в творчестве С. Прокофьева и И. Стравинского, а символистское влияние — в музыке Н. Мясковского и М. Гнесина). В собственно вокальной музыке «скифство» с элементами магической заклинательности

проявилось, например, у С. Прокофьева в цикле «стихотворений», написанных на стихи К. Бальмонта; у И. Стравинского языческая Русь и поэтичность народных песен воплотились в опусах на стихи С. Городецкого и К. Бальмонта; сложность, самоуглубленность и пессимистичность внутреннего видения мира Н. Мясковского обусловили его тягу к символистской эстетике, причем к одной из самых мрачных ее сторон — поэзии З. Гиппиус и т.д.

Важно еще и то, что некоторые композиторы второго поколения, в частности, Р. Глиэр и А. Гречанинов, создали наибольшее количество камерных вокальных миниатюр на современные (преимущественно символистские) тексты и, следовательно, в их творчестве влияние поэтов-современников ощущается более всего. Музыкальный язык этих авторов значительно эволюционировал, усложнялся и видоизменялся, причем в полном соответствии с избираемыми поэтическими текстами. Для точного отражения многозначности, завуалированности и фонических эффектов стихотворной речи композиторы прибегали подчас к смелым и новым приемам, выявлению и анализу которых будут посвящены последующие главы работы.

Таким образом, умонастроения эпохи, ее образы и колорит нашли свое яркое выражение в музыке, проявившись в обновленной системе музыкального языка на разных уровнях. Конечно, все музыканты в разной степени прониклись настроениями и идеями Серебряного века в соответствии со своими взглядами и убеждениями, но все же стоит отметить, что творчество довольно многих композиторов (А. Скрябин, Р. Глиэр, С. Василенко, А. Гречанинов, С. Рахманинов, Н. Мясковский, И. Стравинский, С. Прокофьев и др.) подверглось сильному влиянию новых веяний эпохи и по-своему их отразило.

Еще раз подчеркнем тот факт, что на рубеже XIX-XX веков особенно сильное воздействие нового искусства, философии и, конечно же, поэзии испытала на себе сфера камерной вокальной музыки как непосредственно связанная со словом. В творчестве многих композиторов она стала своеобразной

«творческой лабораторией», впоследствии выведшей этих музыкантов на новые пути и в других жанрах и сферах их музыки.

Современная поэзия оказала огромное влияние на таких композиторов, как Р. Глиэр и А. Гречанинов. Именно поэтому особая роль данной поэзии в их творчестве — подтвержденный статистическими данными выбор этих композиторов в качестве материала для исследования.

Глава 2. ГЛИЭР И ПОЭЗИЯ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Р. М. Глиэр — одна из ключевых фигур отечественного музыкального искусства XX века. Перечень написанных композитором произведений огромен и включает пять опер, шесть балетов, три симфонии, пять увертюр, пять концертов, около ста тридцати романсов и «песен для голоса» с фортепиано и множество других произведений в разных жанрах.

Плодотворная творческая деятельность отличала композитора на протяжении всей его жизни — и до революции, и в советский период. Его огромный вклад в отечественное советское искусство, особенно в области оперы и балета, несомненен и в свое время получил широкое признание. Оценка творчества композитора дореволюционного времени пока не сложилась, а его произведения начала XX века до сих пор мало изучены. Созвучность новым образам и настроениям эпохи, стремление максимально полно и точно воплотить их в своей музыке — все это отличает творчество Глиэра начала XX века и потому представляется особенно интересной областью исследования.

Музыкальное искусство, критика, педагогика — вот те сферы, где дарование Глиэра проявилось очень ярко. Однако особенно значительны его достижения в области композиторского творчества. Как писал один из современников, «Глиэр не подражатель, а мастер с собственным лицом, строящий на наследстве прошлого свое оригинальное здание»⁹⁸.

Глиэр по природе своего дарования был новатором. Однако его «анархизм» (понимаемый как склонность нарушать устоявшиеся правила) не был столь радикальным, как у некоторых его современников — например, А. Скрябина или С. Прокофьева. Традиции отечественной композиторской школы — П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, С. Танеева и др. — были прочной

⁹⁸Чемоданов С. Театр — музыка — кино // Известия. 1927. № 179. С. 7.

опорой его творчества, отправной точкой всех его исканий. Как отмечали критики, «по манере письма, чуждой крайней левизны, глиеровское вокальное творчество примыкает к той лирике, которая, ответвляясь от Чайковского, наиболее четко сказывается еще в песнях Рахманинова»⁹⁹. Он не стал изобретателем какой-либо своей особенной теории или жанра, подобно М. Гнесину с его «Теорией музыкального чтения» или В. Ребикову с его ритмо- и мелодекламациями, однако внес огромный вклад в развитие популярного в период рубежа веков жанра «стихотворения с музыкой», появление которого в русской музыке было символически «предсказано» С. Танеевым¹⁰⁰, стал продолжателем традиции претворения в музыкальном искусстве эпической линии симфонизма («Илья Муромец»). Музыкой Глиэра восхищались Н. Римский-Корсаков и С. Прокофьев, она имела большой успех за рубежом: в Америке в 1906 г. состоялась премьера его Первого квартета, в Германии большой популярностью пользовались его вокальные сочинения, «песни для голоса», весьма новаторские с позиции избранных образов и средств их воплощения. По словам исследователя, «музыку Глиэра западноевропейские музыканты и общественность воспринимали как частицу того великого самобытного искусства, которое с новой покоряющей силой заявило о себе в начале столетия»¹⁰¹. Позже, с установлением советской власти, интерес к музыке Р. Глиэра также не ослабевал: она звучала в театрах, в кино и на радио.

В настоящее же время наблюдается противоречивая картина: с одной стороны, признание значения творчества Глиэра и растущий интерес к нему, с другой — тот факт, что произведения композитора исполняются довольно редко, многие из них оказались почти забытыми, а в исследованиях, касающихся его творчества, еще очень много «белых пятен». В особенности это относится к сфере камерной вокальной музыки, хотя и находившейся как бы «на периферии»

⁹⁹ Шипович Н. Концерт композитора Р.М. Глиэра // Киевский пролетарий. 1926. № 3. С. 6.

¹⁰⁰ С.И. Танеев стал одним из первых композиторов, начавшим обозначать свои камерные вокальные миниатюры как «стихотворения для голоса с фортепиано» («Иммортели», четыре стихотворения op.32, Пять и Семь стихотворений на стихи Я. Полонского), предвосхитив их расцвет как особого жанра.

¹⁰¹ Гулинская З.К. Рейнгольд Морицевич Глиэр. С. 60.

творчества Глиэра в целом (по сравнению с оперной и симфонической музыкой), но ставшей своеобразной «творческой лабораторией» композитора, рассмотрению которой и будет посвящено дальнейшее изложение.

§2.1. Образный мир и особенности выбора поэтических источников.

Основные группы вокальных миниатюр

Вокальное творчество — важная часть музыкального наследия Р. Глиэра. В этой сфере композитором было создано свыше ста тридцати миниатюр на стихи самых разных авторов. Начав писать романсы или, как сам композитор их называл, «стихотворения для голоса с фортепиано» с 1902 г., практически сразу после окончания консерватории, он сумел создать целую палитру новых образов, запечатленных в музыке. Подтверждением тому служат отзывы прессы на проходившие концерты Р. Глиэра: «Имя Глиэра в литературе художественного романса занимает видное место. Некоторые из его произведений пользуются широкой популярностью, и вполне по заслугам, ибо общие качества их: всегда удачно подобранный текст, мелодическая четкость его изложения, ясность и содержательность фортепианного сопровождения»¹⁰². Камерная вокальная музыка стала своеобразной экспериментальной сферой, где изначально проявились все те тенденции, которые позже нашли воплощение в других, более масштабных произведениях.

Р. Глиэром написано множество произведений на самые разные тексты — от стихов А. Пушкина до поэзии А. Белого и К. Бальмонта. Подавляющее большинство романсов было издано до 1923 г. небольшими тиражами. В связи с этим нотный текст произведений по сей день остается библиографической редкостью. Три номера никогда не издавались: в РГАЛИ находятся рукописи двух

¹⁰²Шипович Н. Концерт композитора Р.М. Глиэра—// Там же.

поэм для сопрано с оркестром на текст Д. Мережковского («Белый лебедь» и «Леда»), а также одного из «стихотворений для голоса» — «Когда ночами» на стихи И. Северянина. По поводу одного из перечисленных произведений — «Леды» — в прессе 1920-х гг. отмечалось следующее: «Среди <...> последних песен музыкально-живописующего характера обращала на себя внимание поэма "Леда". Сочно и картинно написанная, она обнаруживает новые устремления, новые искания композитора в области мелодического рисунка и созвучий»¹⁰³.

При этом найденный нотный текст миниатюры «Леда» представлен лишь в виде партии голоса (без аккомпанемента); обнаружить полный вариант текста на данный момент не удалось, возможно, по причине его нахождения в личных архивах семьи композитора.

Интересно, что все три произведения (и в особенности миниатюра «Белый лебедь») по своему колориту и особенностям музыкального языка являются яркими примерами «модернистской» линии творчества композитора: изощренность мелодики, усложненность гармонического языка, обилие хроматизмов — все это позволяет отнести обозначенные романсы к особой категории «стихотворений с музыкой», широко представленной в творчестве Р. Глиэра и подробно рассматривающейся в данной работе. По поводу особенностей музыкального языка вокальных миниатюр Глиэра, к числу которых относятся и перечисленные выше, критики отмечали: «Характерно для композитора пристрастие к гармониям на хроматическом басу, к диссонирующим задержаниям, <...> умение красиво пользоваться эффектами резких диссонансов (аккорды с большой септимой, например)»¹⁰⁴. Однако важно, что гармонические образы при этом «свежи, иногда изысканны, но не до той степени, чтобы уклоняться в сторону преднамеренного оригинальничанья и ловить новизну на

¹⁰³Шипович Н. Концерт композитора Р.М. Глиэра // Там же.

¹⁰⁴Русская музыкальная газета. 1907. № 46. С. 1042.

ощушь <...>»¹⁰⁵. Подобные особенности также станут предметом анализа в данной работе.

Современники композитора выделяли вокальную лирику Глиэра как очень важную и стилистически разнообразную сферу его творчества. Один из критиков писал: «Более характерное для Глиэра — качественно и количественно — романское творчество объединяется общностью той совершенной техники и «фактуры», которыми определяется подлинное мастерство. <...> В романском каталоге Глиэра сочинения интимного, почти камерного характера. Однако совсем не редкость встретить у него более широкое, ариозное пение наряду с декоративным сопровождением, задуманным почти симфонически»¹⁰⁶.

В то же время здесь наблюдается весьма интересная особенность: активное сочинение камерных вокальных миниатюр прослеживается вплоть до 1917-23 гг., после чего ракурс творчества композитора заметно меняется. Вокальное творчество Р. Глиэра резко обрывается. Думается, в большей степени это связано с общей тенденцией развития прежде всего крупных жанров, а также самой идеи «искусства для широких масс» в противовес всему индивидуализированному, личностному. Под запретом также оказалось и отражение внутренних переживаний, мыслей и чувств личности: акцент с личностного был смещен на общественное, индивидуальное «я» сменилось коллективным «мы». Потому, возможно, и угас на время жанр «стихотворений с музыкой», чтобы вновь вернуться уже во 2-й половине XX века в творчестве Г. Свиридова, Ю. Шапорина и др., возвративших интерес как к душе отдельного человека, так и к творчеству прежде «запрещенных» поэтов (С. Есенина. А. Блока и др.).

В дальнейшем Глиэр усиленно работает над операми (среди них «Шахсенем», «Гюльсара», «Лейли и Меджнун»), создает первые в своем роде образцы советского балета («Красный мак», а затем и «Медный всадник»); в симфоническом жанре пишет «Торжественную увертюру», поэму «Завещание»,

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Глиэр Р.М. Статьи и заметки о Р.М.Глиэре. на рус., укр., англ. и нем. Яз. Вырезки из газет (февраль 1901 – июнь 1929 г. 98 л. // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 2. Ед. хр. 148. Л. 69.

«Ферганский праздник» и др. После 1923 г. вокальный жанр представлен у него в основном массовыми хоровыми песнями различной тематики (30-е и 40-е гг.), что соответствовало общему увлечению этим жанром, песнями-маршами («Будет Гитлеру конец»); выдающимся достижением «советского» Глиэра стал «Концерт для колоратурного сопрано с оркестром» (1942–1943 гг.). Как таковые, романсы или «песни для голоса» композитор больше не писал (аналогичная тенденция прослеживается в послереволюционном творчестве практически каждого русского композитора начала века). Очевидной причиной тому стал резкий поворот отечественной художественно-музыкальной культуры, свершившийся после революции 1917 г. С установлением власти Советов запрет был наложен на многие произведения неугодных писателей и поэтов, в число которых попадают практически все любимые Глиэром (как и многими другими композиторами) авторы.

Большинство образов камерной вокальной музыки Р. Глиэра дореволюционного периода было навеяно модернистской поэзией рубежа веков, преимущественно символистской (именно эта группа вокальных миниатюр интересует нас прежде всего ввиду избранного ракурса работы). При этом круг настроений и образов камерной вокальной лирики Глиэра весьма широк, в ней представлены произведения разного плана:

- элегические («Как ночь темна», «О, если б грусть моя»),
- патетически-взволнованные («Когда тебя клеймят», «Да, это был лишь сон»),
- драматические («Я больше ее не люблю», «Нет, не могу я заснуть»),
- картинно-пасторальные («Мы плыли с тобой», «Звездочка кроткая»),
- радостно-гимнические («Жить, будем жить!», «Проснись, дитя»),
- усложненно-философские (цикл «Газелы о розе», «Под звучными волнами», «Когда я прозревал»).

Так, в поэтических текстах, выбранных композиторами, символистские черты проступают в соответствующей образности: явное преобладание

настроений тоски, одиночества, безысходности, отождествление жизни со сном или смертью, признание реальности как тени или маски. Подтверждением тому могут служить следующие строфы, лежащие в основе разных «стихотворений с музыкой» Р. Глиэра:

Кто ходит, кто бродит за прудом в тени?
Седые туманы вздыхают.
Цветы, вспоминая минувшие дни,
Холодные слезы роняют.
О сердце больное, забудься, усни...
Над прудом туманы вздыхают.
Кто ходит, кто бродит на той стороне,
За тихой, зеркальной равниной?
(А. Белый)

Поверь мне, люди не поймут
Твоей души до дна!...
Как полон влагою сосуд,

Она тоской полна. (...)
Чужое сердце — мир чужой,
И нет к нему пути!
В него и любящей душой не можем мы войти! (...)
В своей душе, в себе самом ты,
Бедный человек,
В любви, и в дружбе, и во всем —
Один, один навек. (...)
(Д. Мережковский)

Все мне грезится море глубокое,
Бесконечная грусть, безграничная даль,
Трепетание звезд, их мерцанье стоокое,
Догорающих тучек немая печаль. (...)
(К. Бальмонт)

В подобных образцах злободневная проблематика и философский материализм отвергались, акцент делался на мистическом содержании и символичности образов, фиксации мгновений. Высказывания объединяются с помощью ассоциативной, а не логической связи, преобладает интенсивно-метафорический язык с обилием аллитераций, ассонансов и др.

Под звучными волнами
Полночной темноты
Далекими огнями
Колеблются мечты. (...)

(Ф. Сологуб)

Точно призрак умирающий,
 На степи ковыль качается,
 Смотрит месяц догорающий,
 Белой тучкой омрачается.
 И блуждают тени смутные
 По пространству необъятному,
 И непрочные, минутные,
 Что-то шепчут ветру жадному.
 И мерцание минутное
 Исчезает за туманами;
 Утонувшее минувшее
 Возникает над курганами. (...)
 (К. Бальмонт)

Роза меча

Славит меч багряной славой Роза;
 Расцветает в битве правой Роза.

В тридевятом, невидимом царстве
 Пленена густой дубравой Роза.

За вратами из литого злата,
 За шелковой заставой Роза.

Не в твердыне те врата, не в тыне:
 Нитью откана лукавой Роза.

В лютых дебрях, под заклатьем крепким,
 У Змеи тысячеглавой Роза.

Знаменуйте, мученики, латы:
 Льва зовет на пир кровавый Роза.
 (Вяч. Иванов)

Среди любимых поэтов — К. Бальмонт, Вяч. Иванов, М. Лохвицкая, И. Бунин, Д. Ратгауз, В. Брюсов, Л. Столица и др. На рассмотрении подобных предпочтений стоит остановиться подробнее.

В поэзии Бальмонта Р. Глиэра привлекали помимо безусловной музыкальности самих стихов, с одной стороны, искренность и непосредственность чувств, буйство страстей («Я больше ее не люблю», «Как звезды бессмертно горят», «Я боюсь, что любовью», «Свеча горит и меркнет»), с

другой — погруженность в мир иллюзий, мрачной фантастики («Меж подводных стеблей», «Точно призрак умирающий»), что в целом было характерно для самой эпохи.

На стихи другого известного символиста — Вяч. Иванова — у Р. Глиэра написано, пожалуй, одно из самых новаторских произведений — цикл «Газелы о розе» ор. 57, а также романс «Тайна певца». Усложненная символика и метафоричность, отсылки к религиозно-философским образам, богатый мир Востока — все эти особенности поэзии Иванова нашли отражение в музыке композитора. Мотив тайны, некоего сакрального действия, пронизывающий все творчество поэта, оказался необычайно интересен для Глиэра и по-своему воплотился в музыкальном прочтении стихов.

Поэзию Д. Ратгауза Глиэр, вероятно, ощущал преимущественно как символистскую: об этом свидетельствует музыкальный язык его произведений, написанных на тексты поэта («Надвигается сумрак», «Ты весенних обманов не жди», «Сумерки», «На цветах дрожат слезинки», «Ночь серебристая», «Призраки счастья» и др.). В этом Глиэр был близок самим символистам, считавшим Д. Ратгауза, Ф. Тютчева, Н. Минского своими предшественниками. Композитор отдает предпочтение мрачным, «декадентским» стихам, в которых преобладают образы смерти, сумрака, распада, ночи.

Стихи М. Лохвицкой — одной из самых заметных представительниц поэзии Серебряного века — напротив, привлекли Глиэра своим необычайно сильным накалом чувств и страстей. Стихи М. Лохвицкой — явно с «диониссийским» оттенком. Они пронизаны глубоким, драматическим чувством страстной любви, порой словно балансирующей на грани психологического срыва, что не мог не прочувствовать композитор (на тексты М. Лохвицкой написаны такие миниатюры, как «Придешь ли с новой весной», «Поймут ли?», «Могла ль не верить я?», «Тоска любви», «Так долго ждать», «Да, это был лишь сон» и др.).

В поэзии таких авторов, как А. Белый и Л. Столица, Р. Глиэра привлекала, возможно, ее обособленность: внутренне надломленная, противоречивая поэзия

А. Белого, а также пронизанные фольклорными образами и сюжетами с элементами фантастики, сказочности стихи Л. Столицы, безусловно, не могли пройти незамеченными мимо чуткого композиторского восприятия. На эти стихи были написаны такие «стихотворения с музыкой», как «Грезы» (текст А. Белого) и «Лада» (стихи Л. Столицы).

Отдельного внимания заслуживает и анализ образного строя вокальных миниатюр, написанных на стихи авторов-современников Р. Глиэра. Здесь можно выделить несколько основных категорий:

Образы сна особенно характерны для символизма: жизнь и все ее события воспринимаются как сон, а истинная реальность оказывается, по сути, недостижимой (своеобразная отсылка к философским идеям Платона, согласно которым реальный мир на самом деле является лишь тенью другого, идеального мира). Очень часто образ сна оказывается сопряженным с другим, не менее важным — образом смерти (нередко они выступают как синонимы). У Р. Глиэра этот образ воплощен в таких «стихотворениях для голоса с фортепиано», как «Ночь идет» на сл. И. Бунина, «Снова сон» и «Да, это был лишь сон» М. Лохвицкой, «Под звучными волнами» на стихи Ф. Сологуба, «Колыбельная» на текст В. Брюсова.

Одиночество — еще одна образно-эмоциональная сфера символизма. Человек бесконечно одинок, отделен от других и живет в своем собственном мире. А. Ханзен-Лёве отмечает, что «мотив "одиночества" остается характерным для декадентства и после 1900 года и отличает [таких, — *И.М.*] поэтов <...>, [как, — *И.М.*] Брюсов, Бальмонт, Сологуб, З. Гиппиус <...>»¹⁰⁷. В музыке этот мотив также нашел отклик: он лег в основу таких произведений композитора, как «Одиночество» на слова Д. Мережковского, «Сумерки» и «На цветах дрожат слезинки» на тексты Д. Ратгауза, творчество которого находится в рамках предсимволизма (декадентства).

¹⁰⁷ Ханзен-Лёве А.А. Русский символизм. С. 91.

Роза — один из наиболее многозначных и древних символов (заключенные в нем смыслы представлены, например, в энциклопедии «Мифы народов мира»). В искусстве начала века можно найти огромное количество самых разных его интерпретаций: тайна (ср. лат. *sub rosa*, т.е. «под розой» как обозначение тайны), тишина, любовь, смерть, воскресение: «Более полный набор символических значений Розы включает: красоту, совершенство, изящество, радость, любовь, удовольствие, хвалу, славу, пышность, блаженство, аромат, пламенность, гордость, мудрость, молитву, медитацию, тайну, таинство, тишину <...>, [также, — И.М.] может выступать как символ солнца, звезды, богини любви и красоты, <...>»¹⁰⁸.

Включает этот образ и числовые символы: «Роза символизирует число пять, и эта её особенность отражена в католическом обиходе, где чётки и особая молитва по ним называются "Розарий" (лат. *Rosarium*, нем. *Rosenkranz*), причём "Розарий" соотносится с размышлением о трёх "пятерцах" — пяти "радостных", пяти "скорбных" и пяти "славных" таинствах жизни девы Марии, которая и сама почитается как Роза <...>»¹⁰⁹. В качестве символических значений могут выступать такие, как «...милосердие, милость, всепрощение, божественная любовь, мученичество, победа. В средневековом христианском искусстве Роза символизирует небесное блаженство (постепенно вытесняя лилию в передаче этого смысла)»¹¹⁰.

Части Розы тоже получают символическое значение: «её зелень соотносится с радостью, шипы — с печалью, сам цветок — со славой <...> Красная Роза — христианский символ земного мира; <...> Белая Роза — чистота, <...> духовность, абстрактная мысль, тишина <...> Красная и белая Роза — единство, союз <...> блаженная душа, <...> Роза на кресте — смерть Христа»¹¹¹. Также (в разных

¹⁰⁸Мифы народов мира: энциклопедия [Электронный ресурс] / под ред. С.А. Токарева. М.:2008. С. 872.

¹⁰⁹Там же.

¹¹⁰Там же.

¹¹¹Там же. С. 873

аспектах) роза как символ может означать и духовную избранность, совершенство, быть символом земной чувственной страсти.

Весь этот комплекс символических значений заметнее всего повлиял на образность цикла «стихотворений с музыкой» «Газелы о розе», включающий семь вокальных миниатюр на стихи Вяч. Иванова.

Смерть — излюбленный символ и декадентской, и зрелой символистской поэзии. Обычно ему сопутствуют образы тлена, распада, увядания, холода и мрака, забвения. Отчасти этот образ связан с позднеромантическими мотивами в русской поэзии рубежа веков, однако символизм обогатил его новыми градациями оттенков: смерть уже не ассоциируется с ужасом, она соотносима скорее с пустотой, беззвучием, с ситуацией, когда привычно-яркие краски мира блекнут, а звуки стихают, нисходят до шепота. Смысловая значимость этой образной сферы во многом обусловлена символикой «лунного мира» (по классификации А. Ханзен-Лёве): «обман лунного начала состоит в том, что "страстность" — лишь внешняя иллюзия, за которой скрывается внутренняя пустота, холод и бесстрашие»¹¹², «лунный мир бесцветен, <...> блеск луны все [трансформирует, — И.М.] в <...> смертельную бледность»¹¹³. Естественно, что в обыденной жизни композитор относился к этой теме скорее негативно: «Какая гадость смерть. Что может быть отвратительнее ее?»¹¹⁴. Тем не менее, не обратиться к столь важному символу в поэзии он не мог. Символика смерти отчетливо проявляется в таких произведениях Р. Глиэра, как «Смерть» на стихи И. Бунина, «Точно призрак умирающий» и «Меж подводных стеблей» на слова К. Бальмонта.

Грусть, тоска, безысходность — также типичные для символизма состояния — тесно связаны с пессимистической идеей о невозможности вырваться за грань этого мира, за грань земных чувств, эмоций и страстей.

¹¹² Ханзен-Лёве А. А. Русский символизм. С. 205

¹¹³ Там же. С. 209.

¹¹⁴ Письмо Р.М. Глиэра к М.Р. Глиэру от 9.03 1904 г. // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 2. Ед.хр. 37. Л.13. (Письма Глиэра Р.М. Глиэру М.Р. (жене, рожд. Ренквист). 09.03—апрель 1904 г.)

Отчасти пессимизм был свойственен и Глиэру, особенно в самом начале его творческого пути, хотя он и пытался его преодолевать. Чувствами нескрываемой грусти, тоски, а нередко и безысходности пронизаны его вокальные миниатюры «Все мне грезится море» на стихи К. Бальмонта, «Падают капли печальные», «Ты весенних обманов не жди» и «Надвигается сумрак» на тексты Д. Ратгауза, «Грезы» на слова А. Белого, «В дали безбрежной» на стихи А. Струве и «Душа моя в плену» на слова П. Я. (Петр Якубовский).

Философские размышления о добре и зле типичны в целом для русской культуры как минувшего XIX века, так и начинавшегося XX. Извечные вопросы бытия, поставленные еще Гоголем и Достоевским, Лермонтовым и Чеховым, в символистской эстетике приобрели облик противоборства между светлой и темной сторонами жизни с явным преобладанием последней. В музыке Р. Глиэра эта тема получила двойное освещение, но все же ряд романсов («Свет победит!» на слова П. Я., «Грядой клубится белою» на текст А. Толстой, «Ручей» на стихи Скитальца) говорят о надежде на преодоления всех жизненных тягот и невзгод.

Фольклорные мотивы с элементами фантастики, образы «злой красоты» появляются в таких произведениях композитора, как «Лада» на слова Л. Столицы, «Русалка» на текст К. Бальмонта, «Леда» на стихи Д. Мережковского. Холодный колорит и безжизненность характеризуют образный и музыкальный строй этих вокальных миниатюр.

Любовь во всем разнообразии ее проявлений — счастливая, взаимная, или терзающая, мучительная также составляет одну из важнейших образных сфер символизма.

Счастье взаимной любви — излюбленная композиторами тема камерной вокальной лирики. В музыке Глиэра ее воплощение весьма традиционно и в целом соответствует канонам романсовой музыки XIX века (мелодии песенного типа с широким дыханием, ясность гармонического языка, тяготение к диатоничности, доминирование линии голоса над аккомпанементом и др.). Непосредственной связи с символистской эстетикой данная категория образов не

имеет и является своего рода данью традициям, идущим еще от П. Чайковского. У Р. Глиэра в подобном ключе написан целый ряд произведений: «Звезды ночью весенней» на стихи И. Бунина, «Как звезды бессмертно горят» на текст К. Бальмонта, «Проснись, дитя» на слова М. Лохвицкой, «Ночь серебристая» и «Призраки счастья» на тексты Д. Ратгауза, «Засмеешься ли ты» на слова Ф. Сологуба, «Из Поля Верлена» В. Брюсова.

С другой стороны, наблюдается явный, неослабевающий интерес и к противоположной стороне этого круга переживаний — *любви терзающей, мучительной, порывистой*. Интересны рассуждения композитора о природе любви: «Нужно, чтобы [в любви, – И.М.] была какая-то таинственность, чтобы не переводить очарования любви на слова и на бумагу <...>. Ведь сама любовь — это тайна, которой никто не может разгадать. Да и нужно ли ее разгадывать. Любить, любить и любить без конца и без меры!»¹¹⁵. У Глиэра среди романсов на стихи авторов-современников можно встретить подобные примеры: «Люблю», «Когда тебя клеймят» и «Так долго ждать» на стихи М. Лохвицкой, «Свеча горит и меркнет», «Я больше ее не люблю» и «Я боюсь, что любовью» на тексты К. Бальмонта, «Грустные взоры склоняя» на слова Ф. Сологуба, «Оттого моя арфа безмолвна» (текст П. Я.), «Берберская песня» (стихи Неизвестного автора)¹¹⁶. Все они также весьма традиционны с точки зрения музыкального и поэтического языка и стоят ближе к чисто романтической традиции, нежели к символизму.

Определенный интерес представляют также наблюдения, касающиеся непосредственного воплощения символистских текстов в камерной вокальной музыке. В частности, речь идет о наполненности поэзии характерными признаками, свойственными символизму, и их весьма разнообразному отражению в музыке, прежде всего, в миниатюрах с жанровым обозначением «стихотворения с музыкой». Особенности этого нового жанра уже были подробно рассмотрены в

¹¹⁵Письмо Р.М. Глиэра к М.Р. Глиэр. от 15.03.1904 // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 2. Ед.хр. 37. Л.12 об. 13. (Письма Р.М. Глиэра М.Р. Глиэр (жене, рожд. Ренквист). 09.03—апрель 1904 г.)

¹¹⁶Обозначение «Неизвестный автор» в данном случае выставлено самим композитором.

первой главе, однако, применительно к творчеству Р. Глиэра стоит напомнить и уточнить эти характеристики:

- предельно четкая артикуляция поэтического слова, стремление к сохранению стиха (его формы, смысловых и фразовых акцентов и др.);
- ярко выраженная декламационность, влекущая за собой разорванность мелодической линии, меньшую индивидуализированность тематизма;
- тенденция к размытости формы, приближение ее к широко трактованной циклической без соотнесения с определенным жанром;
- усиление значимости и роли фортепианной партии (и, как следствие, возрастание роли гармонии), воплощающей психологическое начало, часто раскрывая подтекст поэтического слова).

Тем не менее, исследователи и, в частности, И. Степанова, считают, что «несмотря на новое название — "стихотворение с музыкой", — большинство вокальных сочинений первых десятилетий XX века оставались романсами в традиционном смысле этого слова»¹¹⁷. Зачастую это связано с традиционной (не символистской) стилистикой самих стихотворений — даже поэты, считавшиеся символистами, далеко не всегда строго придерживались символистских методов высказывания. Музыканты соответствующим образом откликались на это.

Таким образом, в творчестве Р. Глиэра можно найти примеры обеих тенденций: к явному следованию новой символистской эстетике (с ее стремлением к жанровому обновлению) и к традиционной трактовке жанра. В связи с этим, учитывая также соотношение отмеченных тенденций со свойствами поэзии, представляется удобным разделить камерных вокальных миниатюр композитора на три группы:

- *Первая группа* включает в себя «стихотворения с музыкой», написанные на символистские стихи и воплощающие специфическими музыкальными средствами присущие этой поэзии образы и настроения.

¹¹⁷Степанова И.В. Слово и музыка: диалектика семантических связей. М.: МГК, 1999. С. 191-192.

В этих миниатюрах музыка точно следует за языковыми особенностями символистских стихотворений, в которых (как уже отмечалось в первой главе) высказывания объединяются при помощи ассоциативной, а не логической связи; преобладают абстрактные слова и понятия с широкой палитрой значений, часто фигурирующие в названиях произведений («В безбрежности», «Тишина» и др.); в текстах часто наблюдаются совмещения разных типов поэтического слова (например, конкретного и отвлеченного, стилистически нейтрального или окрашенного); заметную роль играют сквозные мотивы; обновляются стилистические приемы: активно используются повторы слов и целых конструкций, причем слова при повторе часто меняют свой смысл, обыгрываются синонимия, сложные эпитеты («огнепламенный»), сопоставление антонимов («люблю я свет и тьму»); оксюморон часто оказывается объединенным с метафорой («цепи тягостной свободы», «чернота снегов»), возникают обратные сравнения («мак расцвел луной»), паронимы («купол небес»), нагнетания синонимов, парные конструкции («ты не понял,... не изведаль»), разнородные объединения контрастных слов и др.), язык насыщается метафорами, причем не единичными, что характерно для поэтического языка в целом, а в виде как целых цепочек, приобретающих значение самостоятельных тем, так и метафор-загадок («омут звезд», «неба паутина»); кроме того, метафора может быть и объектом действия («месяц ладью опрокинул»); стих насыщается обилием ассонансов, аллитераций и т.д.

- *Вторая группа* — романсы, написанные на стихи поэтов, не входивших в круг символистов, однако в некоторых (избранных Глиэром) произведениях, в той или иной мере отразивших образы и сюжеты, несущие на себе печать символистской эстетики. Это нашло отзвук и в музыкальном их воплощении.

- В *третью группу* будут включены романсы, написанные на несимволистские стихи (в том числе и поэтов с репутацией символистов), вполне традиционные с точки зрения музыкального воплощения.

Здесь стоит напомнить, что в творчестве разных поэтов рубежа веков, и среди символистов в том числе, имеются примеры весьма традиционных поэтических текстов, тяготеющих скорее к романтической лирической сфере, нежели к современным направлениям. Такие стихи воплощают образы природы и быта, чувств человека и не обладают ярко выраженными особенностями новой поэзии рубежа веков ни на уровне образности, ни на уровне языковых средств, о чем более подробно уже говорилось в первой главе данной работы.

Многие из вокальных сочинений композитора — это *произведения, написанные на символистские стихи, нашедшие убедительное воплощение в музыке*. Они составляют первую из упомянутых групп, которая довольно многочисленна и включает в себя такие «стихотворения для голоса», как «Одиночество» на слова Д. Мережковского, «Точно призрак умирающий», «Меж подводных стеблей», «Все мне грезится море» на тексты К. Бальмонта, «Колыбельная песня» на стихи В. Брюсова, «Грезы» на слова А. Белого, «Когда я прозревал» на текст А. Блока, «Под звучными волнами» на стихи Ф. Сологуба и, пожалуй, среди самых ярких произведений этого рода — «Тайна певца» и семь вокальных миниатюр, составивших цикл «Газелы о розе» («Всем Армения богата», «Милый меж юнаков», «Упоена и в неге тонет», «Славит меч багряной славой», «Вся над башней звездочета», «Что любовь?», «Страж последнего порога») на стихи Вяч. Иванова, а также неизданные автографы «Белый лебедь» и «Леда» на тексты Д. Мережковского (см. Приложение). Для них характерны образы одиночества, тоски и безысходности, смерти и сна, а также довольно широко представленная многозначность символической наполненности образа «розы».

Ко второй группе, как уже говорилось, можно отнести *произведения, созданные на стихи поэтов, не причислявших себя к символистам, однако в некоторых случаях стихийно и не намеренно отразивших образы и сюжеты, несущие на себе печать символистской эстетики*. В этих миниатюрах дух декаданса все же ощущается довольно явственно — в этом сказывались и

повсеместное увлечение интеллигенции символистской эстетикой, влиявшей на многие умы того времени, и тесная связь символизма с традициями позднего романтизма, в котором, по сути, и заключены истоки нового поэтического движения. Несмотря на ощутимое сходство настроений поздней романтической поэзии и собственно символистской (тоска, мотивы смерти), между ними пролегает существенная грань: символистские произведения отличаются большей многомерностью воплощенных образов, подчеркнутым культом детали, стремлением к прорыву за пределы реальности, к постижению самых глубоких и опасных тайн бытия, к загадочности и недосказанности. Возможно, Р. Глиэр интуитивно сопоставлял подобную поэзию — овеянную духом декаданса и проникнутую острой печалью и тоской — с символизмом, чем и объясняется усложненность музыкального языка романсов этой группы. Поэтому стилистика таких романсов, как «Лада» на стихи Л. Столицы, «Ночь идет», «Смерть», «Снова сон» на стихи И. Бунина, «Ты весенних обманов не жди», «Надвигается сумрак» Д. Ратгауза и др., несет в себе отголоски символизма. И хотя творчество Л. Столицы и И. Бунина не входит в орбиту символизма, отдельные их стихи были по-особому прочувствованы и интерпретированы Глиэром уже с помощью собственно музыкального языка, что и позволяет включить их в данную группу.

В вокальной лирике Р. Глиэра можно выделить третью группу — *романсы, написанные на современные, но несимволистские тексты, не имеющие отчетливого влияния символистской эстетики и не претендующие на обновление музыкального языка*. Среди образов данной категории преобладают любовные (светлые и мрачные), радостные и светлые. Сюда можно отнести такие миниатюры, как «Свеча горит и меркнет», «Я больше ее не люблю», «Русалка», «Я боюсь, что любовью» на стихи К. Бальмонта, «Да, это был лишь сон», «Люблю», «Если б счастье мое», «Проснись, дитя!» и «Так долго ждать» на тексты М. Лохвицкой, «Снова сон» и «Как светла, как нарядна весна» на слова И. Бунина, «Свет победит» и «Кузнецы» на тексты П. Я., «Падают капли печальные», «Ночь серебристая», на слова Д. Ратгауза, «Грустные взоры

склоняя», «Засмеешься ли ты» на стихи Ф. Сологуба, «Жить, будем жить!» на тексты Г. Галиной, «Я хочу веселья» и «Ручей» на стихи Скитальца и др. Музыкальный язык их весьма традиционен и в целом типичен для романсовой вокальной лирики XIX века.

Чтобы понять роль и место произведений всех трех выделенных здесь групп в творчестве Р. Глиэра, а также определить степень заинтересованности композитора в собственно символистской эстетике и образности, обратимся подробнее к самим произведениям. При этом важно отметить, что анализ будет нацелен не только на выявление собственно символистских приемов в музыке, но и на раскрытие особенностей стиля композитора, мало освещенных в музыковедческих работах.

§2.2. Приемы музыкального воплощения поэзии

Как уже было отмечено выше, вокальные миниатюры, созданные на собственно символистские тексты, составляют довольно многочисленную группу «стихотворений с музыкой», в которых влияние новой поэзии рубежа веков отчетливо проявилось уже на уровне *музыкального языка*: в нем наблюдаются некоторые явления, свидетельствующие о сильном влиянии символистской эстетики, причем на различных его уровнях. Так, *мелодика* вбирает в себя элементы мелоса, характерные для вокальной музыки начала XX века в целом: интонационную заостренность и в то же время меньшую индивидуализированность самого тематизма, мотивно-попевочный тип развития, широко понимаемую «омузыкаленную декламационность»¹¹⁸. На смену широкой и развернутой мелодической линии приходят интонационные «ячейки» — субмотивы или отдельные интервалы. К ним относятся, например, интервалы

¹¹⁸Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 46.

восходящей и нисходящей чистой или уменьшенной квинты, терцовые и секундовые интонации, хроматические последовательности («Славит меч багряной славой», «Грезы», «Надвигается сумрак», автографах романсов «Когда ночами», «Леда») (см. Приложение).

При этом мелодика некоторых сочинений может отличаться относительной статичностью за счет многократных повторов и ладово-гармонического колорирования — примерами могут служить номера из цикла «Газелы о розе» или «Точно призрак умирающий» (см. рисунок 1) и др.

Рисунок 1.

Р. М. Глиэр. Романс «Точно призрак умирающий». Слова К. Бальмонта (фрагмент)

The musical score is for a romance by R. M. Gliere. It is written for voice (Canto) and piano (Piano). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The piano accompaniment features a strong, repetitive harmonic pattern in the right hand, while the left hand has a more active, flowing line. The vocal line is sparse, with long rests, and the lyrics are in Russian and German.

Lyrics:

при - зракъ	у - ми - ра - ю - щий,	На сте -
Ha - che	ei - ner Gei - sterwelt,	woogt der

Замедленность, статичность развития материала создает эффект особой суггестивности, настойчивого внушения.

Детализирует и углубляет значение мелодики и особая роль фортепианной партии как некоего психологического дополнения образа, создающего его многомерную глубину, что характерно для воплощения символистских образов в музыке и встречаются в близких по настроению произведениях других авторов

(например, в «стихотворениях» для голоса и фортепиано Н. Мясковского на стихи К. Бальмонта и З. Гиппиус, М. Гнесина на стихи К. Бальмонта, А. Блока и др.). Яркий пример особой выразительной роли фортепианной «заставки-вступления» — «Страж последнего порога» (№7, цикл «Газелы о розе»). Октавное изложение мелодии в аккомпанементе, сурово-терпкие сопоставления в гармонии создают аскетичный тон высказывания (см. рисунок 2). В романсе «Славит меч багряной славой» медленные унисонно-октавные инструментальные вступительные разделы рожают ощущение некоего пролога к основному действию (см. рисунок 3).

Рисунок 2.

Р. М. Глиэр. Романс «Страж последнего порога». Слова Вяч. Иванова (фрагмент)

Moderato. $\text{♩} = 68$.

Canto.

Moderato. $\text{♩} = 68$.

Piano. *f*

Страж послед-ня-го по-ро-га- Po- за-
Letz-ter Schwellen treu-ge Wa-che, Ro-se,

Дверь не-вс-ти на чер-то-га Po- за-
Tür-te Tür zum Braut-ge-ma-che, Ro-se,

Рисунок 3.

Р. М. Глиэр. Романс «Славит меч багряной славой». Слова Вяч. Иванова (фрагмент)

Marciale. $\text{♩} = 120$.

Canto.

Marciale. $\text{♩} = 120$.

Piano. *f cresc.*

Сла-вит меч ба-ря-ной сла-вой Po- за-
Schwert, dich rühmt im Hand-ge-fecht die Ro-se,

Рас-цв-та-еть вбит в пра-вой Po- за-
Up-pig blüht im Kampf ums Recht die Ro-se,

Аналогичные примеры многозначительных фортепианных вступлений можно встретить также в «стихотворениях» с музыкой «Одиночество» (слова Д. Мережковского), «Под звучными волнами» (текст Ф. Сологуба), «Точно

призрак умирающий» (стихи К. Бальмонта), «Грезы» (слова А. Белого), «Когда я прозревал» (стихи А. Блока), «Меж подводных стеблей» (текст К. Бальмонта), "Белый лебедь" (текст Д. Мережковского) и др. (см. рисунки 4 и 5). В одном случае – романс «Одиночество» — (рисунок 4) вступление своей статичностью и приглушенным звучанием создает впечатление тихих неспешных шагов, затаенных шорохов; в другом — миниатюра «Грезы» — (рисунок 5) — ощущение подавленности, скорбной безжизненности.

Рисунок 4.

Р. М. Глиэр. Романс «Одиночество».
Слова Д. Мережковского (фрагмент)

САМОТНІСТЬ ОДИНОЧЕСТВО

Слова Д. МЕРЕЖКОВСКОГО. Музыка Р. ГЛИЭРА.
Слова Д. МЕРЕЖКОВСКОГО. Музыка Р. ГЛИЭРА.

Рисунок 5.

Р. М. Глиэр. Романс «Грезы».
Слова Андрея Белого (фрагмент)

Грёзы. Träume.

Слова Андрея БЕЛОГО. Deutsch von Léon Edelstein. Worte von Andrej Belyj.
Музыка R. ГЛИЭРА. Op. 59. № 6. Musik von R. GLIERE.

Важно, что на этом роль своеобразных инструментальных «прологов», вступительных мотивов - «тезисов» не заканчивается: отзвучав, они не исчезают, растворяясь в музыкальной ткани, как это часто бывает в классических образцах. В некоторых случаях данный материал становится своеобразным дополнительным голосом, вторящим вокальной мелодии. При этом он как бы вступает в полемику с вокальной линией (примеры — №1, 2, 4, 7 из цикла

«Газелы о розе», «Меж подводных стеблей», «Когда я прозревал», «Надвигается сумрак» и др.), или ложится в основу самой темы, повторяясь уже в звучании голоса (№ 2 и 6 из «Газел о розе»). Так, в номере «Всем Армения богата» (№1) цикла «Газелы о розе» начальный мелодический оборот инструментального вступления (ля—си-бемоль—ре—ми) становится уже аккордовым аккомпанементом к вокальной мелодии (такты 13-15); в миниатюре «Меж подводных стеблей» зыбкие, неясные триольные фигурации вступления, словно призрачные тени, впоследствии «сопровождают» партию голоса, будучи неразрывно с ней связаны; в «стихотворении» «Надвигается сумрак» ползущие интонации вступительного раздела впоследствии становятся своеобразным «вторым голосом», неотвязно следующим за вокальной линией (такты 6-13) и т.д.

Иногда мотивы, аналогичные вступительным, появляются и в заключительном разделе произведения, как бы замыкая его и подводя итог всему сказанному, заостряя внимание на определенной мысли (№1, №3, №4, №6 «Газел о розе»).

Особую роль фортепианной партии в вокальной музыке Р. Глиэра отмечали и современники: «Как одну из счастливых особенностей в обработке и отделке склада музыкальной речи, следует указать на способность автора придавать ритмическую живость и рельефность второстепенным, сопровождающим (вернее, *дополняющим изложение главной мысли* (курсив мой — И.М.) голосам. По мере надобности, он так ритмически индивидуализирует свои сопровождающие фигуры, что, приобретая самостоятельную жизненность, они легко входят во внимание, не отвлекая от главного, но в то же время, не обременяя изложение излишним многословьем и многосложностью»¹¹⁹.

Еще одна черта «стихотворений с музыкой» в целом и произведений Р. Глиэра в частности — ярко выраженная *декламационность*. Так, декламационное начало особенно сильно в таких номерах цикла «Газелы о розе», как «Всем Армения богата» (№1), «Славит меч багряной славой» (№4), где также

¹¹⁹Русская музыкальная газета. 1907. № 46. С. 1042.

наблюдается весьма точное совпадение «ритмоинтонации» поэтического слова и музыки (словесные и фразовые ударения полностью совпадают с ритмическим рисунком произведения). В миниатюре «Точно призрак умирающий» (см. рисунок 1) декламационное начало пронизывает все произведение: скупость и лаконичность обрывочных фраз голоса оттеняется «вязкими», застылыми вертикалями аккордов.

Одно из важных свойств гармонии глиэровских «стихотворений с музыкой» — переосмысление тональных тяготений, опора на аккорды полифункциональной природы, обилие всевозможных задержаний к основным тонам аккордов, хроматизация всех элементов музыкальной ткани. Все это создает эффекты нарочитой неясности высказывания, таинственности, блуждания мысли (примерами могут служить «Одиночество», «Когда ночами», «Белый лебедь» и др.). Другое немаловажное средство музыкальной выразительности — *остинатность*, которая трактуется в разных аспектах: создает состояние тревоги, спутанности сознания (романс «Одиночество»), характерной восточной неги («Упоена и в неге тонет», «Что любовь?» из цикла «Газелы о розе»), придает балладные черты («Меж подводных стеблей», «Белый лебедь»). Критики в свое время отмечали, что «музыкальная речь Глиэра обладает отчетливостью и ясностью ритмовки»¹²⁰, что, несомненно, сказывается на образно-смысловой стороне его сочинений.

Звукоподражательность — важная часть психологического пейзажа, играющего большую роль в произведениях на символистскую тематику. В них, развивая романтические традиции, она выходит за пределы простой имитации каких-либо явлений (например, шум дождя, журчание воды и др.) и становится неким навязчивым состоянием, распространяющимся на все произведение в целом. Так происходит, например, в различных «стихотворениях» для голоса и фортепиано Р. Глиэра:

¹²⁰Там же.

Рисунок 7.

Р. М. Глиэр. Романс «Меж подводных стеблей». Слова К. Бальмонта (фрагмент)



Как правило, звукоизобразительные элементы концентрируются в партии фортепиано, в которой формируются, по справедливому наблюдению Т. Левой, «музыкальные эквиваленты литературных символов, приобретающих значение лейтмотивов»¹²¹. При этом они характеризуются краткостью и интонационной ясностью. Так, например, строгие унисоны в произведениях «Всем Армения богата», «Страж последнего порога» из цикла «Газелы о розе» (см. рисунок 3) на стихи Вяч. Иванова наводят на мысль о торжественной вечности розы как символа веры и становятся своеобразным «мотивом судьбы»; в романсе «Грезы» на слова А. Белого они же создают мрачно-застылый фон, рисующий блуждание в тумане.

Смелые новые приемы заметны и на уровне формы произведения. Наряду со стремлением к миниатюризму, проявляющемуся и в лаконизме высказывания, и в

¹²¹Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. С. 47.

самых названиях произведений («мимолетности», «наброски» и др., — названия, весьма характерные для искусства рассматриваемого временного периода), в «стихотворениях для голоса» данной группы наблюдается стремление к отчетливой «смысловой разомкнутости композиций»¹²² (данная тема неоднократно становилась объектом исследования в разных сферах творчества композиторов рубежа веков и, в частности, современника Р. Глиэра С. Рахманинова: этому посвящена работа исследователя Е. Скурко¹²³).

В методах построения целого это проявляется в частом употреблении форм со множеством контрастных разделов, в тенденции к сквозному строению (в качестве примера можно сослаться на номера цикла «Газелы о розе»).

Однако в музыке Р. Глиэра, имевшего природную склонность к упорядоченности мышления и ясности музыкальной формы, грани самой формы в большинстве случаев остаются вполне определенными: даже сквозные формы имеют нередко элементы трехчастной или концентрической структуры, что в определенном смысле является характерной чертой стиля Р. Глиэра, в котором упорядоченность все же имеет превалирующее значение. Так, трехчастное композиционное построение присутствует в таких вокальных миниатюрах, как «Сумерки», «Все мне грезится море», «Смерть», «Под звучными волнами»; в куплетной форме с чертами трехчастной написаны романсы «Меж подводных стеблей», «Когда я прозревал»; сквозное развитие преобладает в таких «стихотворениях для голоса», как «Одиночество», «Грезы», «Колыбельная песня», «Белый лебедь» и др. В подтверждение данного наблюдения можно привести одну из цитат современников: «Законченность формы глиэровского романса распространяется в одинаковой мере на обе его слагаемых — вокальную партию и аккомпанемент»¹²⁴, — писал один из современных критиков. Ярким примером концентрированного воплощения всех этих особенностей может

¹²² Там же. С. 48.

¹²³ Скурко Е.Р. К вопросу формообразования в инструментальной музыке Рахманинова // Музыкальная академия. 2014. № 4. С. 59-65.

¹²⁴ Подборка газетных вырезок за декабрь 1925 г. // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп.2. Ед.хр. 148. Л. 69.

служить единственный камерный вокальный цикл Р. Глиэра — «Газелы о розе», который будет подробнее рассмотрен в отдельном параграфе этой главы.

Не менее интересен и музыкальный язык второй группы миниатюр — *произведений, созданных на стихи поэтов, не причислявших себя к символистам, однако в некоторых своих произведениях близких символистской эстетике*. К ним относятся такие романсы, как «Лада» на стихи Л. Столицы, «Ночь идет», «Смерть», «Снова сон» на стихи И. Бунина, «Ты весенних обманов не жди», «Надвигается сумрак» Д. Ратгауза и др. Символистские черты здесь проступают как в образном строе и названиях стихов, так и в музыке, приобретающей особые качества:

— тенденция к созданию музыкальными средствами своеобразного «психологического пейзажа», особенно за счет средств партии сопровождения: изображение звуков природы, тихого шума леса в романсе «Лада» (см. рисунок 8) на стихи Л. Столицы или дрожащих призрачных теней (остинатные фигурации на фоне безжизненно повторяющихся интонаций пустых квинт, печальных секст и напряженных тритонов) в романсе «Смерть» на слова И. Бунина (см. рисунок 9);

Рисунок 8.

Р. М. Глиэр. Романс «Лада». Слова
Л. Столицы (фрагмент)

Con moto

rit.

a tempo

В ро-ще бе-ре-зовой Ла-да ро-дит-ся ю-на-я, со-на-м
La-da, im Bir-kenwald e-bei ge-bo-ren, liegt in der Wie-ge nam

влюль-ке ле-жит. Ли-а у мой ро-зовой, как под-но-бо-о, о, о,
mel-ig und züe. Ro-sen-rot, wohl-ge-stalt ist ihr Ge-sicht - chen,

cresc.

о-чи за-до-мы, как чер-но-шо-о-е. Дочь про-бу-
mi-de die Aug-lein ruhn, grün wie die Fick-chen, schau'n trau'n-der.

Рисунок 9.

Р. М. Глиэр. Романс «Смерть». Слова
И. Бунина (фрагмент)

И мой дво-и-ни мо-гиль-ный, как буд-то ждет, че-
es steht mein Dop-pelgän-ger, vom Mond im-glänzt, als

-го-то при-ду-не... Но я и-ду-и
lan-ge-er hier... Geh' ich, so weilt mein

тень, кра-б бес-силь-ный, о-нять под-зет, о-
Schat-ten, schlaf' nicht län-ger und schleicht mir nach, wie

— элементы декламационности, хотя и значительно менее заметные в сравнении со «стихотворениями с музыкой» на собственно символистскую поэзию («Лада», «Надвигается сумрак»). Так, декламационность пронизывает и романс «Ты весенних обманов не жди» (слова Д. Ратгауза): тональность es-moll, приглушенная речитация вокальной линии, сдерживаемая протянутыми аккордовыми вертикалями, создает ощущение застылости и оцепенения (см. рисунок 10). И даже активизация движения в среднем разделе произведения (изображение завываний ветра) не нарушает изначального настроения;

иной модернистской эстетики. Их объединяет общность романтической образной сферы и относительная традиционность музыкального языка.

Романсам этой группы тоже не чужды элементы звукоизобразительности, но, в отличие от «стихотворений для голоса» на символистскую тематику, они не несут какой-либо дополнительной смысловой нагрузки, а скорее напрямую отражают мысли, настроения и образы, о которых повествуется в вокальной партии. Важную роль при этом играет иллюстративно-изобразительное начало. Так, оживленные фигурации шестнадцатых в романсе «Ручей» (см. рисунок 11) на стихи Скитальца изображают быстрое течение ручья, проводя параллель с аналогичными примерами использования сходных приемов в музыке, например, в романсе «Ручей» Ф. Шуберта. Общий образ стремительного движения напоминает и о «Попутной песне» М. Глинки.

В романсе «Ночь идет» на стихи И. Бунина легкие фигурации тридцать вторых длительностей в единстве с тонально-гармонической ясностью создают эффект легкого дуновения ветерка (см. рисунок 12).

В романсах на стихи М. Лохвицкой, К. Бальмонта, воплощающих различные градации проявления любовных чувств, порыв выражен средствами фактуры сопровождения — стремительными пассажами шестнадцатых или упругой пульсацией аккордов восьмых длительностей, а также плавными контурами волнообразной мелодической линии голоса (см. рисунки 13 и 14).

Рисунок 13.

Р. М. Глиэр. Романс «Да, это был лишь сон». Слова М. Лохвицкой (фрагмент)

Рисунок 14.

Р. М. Глиэр. Романс «Если б счастье мое». Слова М. Лохвицкой (фрагмент)

Аналогичные и в целом весьма традиционные фактурные и мелодические решения можно найти также и в романсах на стихи Ф. Сологуба («Засмеешься ли ты», «Грустные взоры склоняя» — фигурации романтического типа либо оstinatный бас в аккомпанементе (см. рисунок 15), П. Я. («Душа моя в плену» — мерная аккордовая пульсация (см. рисунок 16), Д. Ратгауза («Ночь серебристая», «Призраки счастья» — звукоизобразительные мотивы шестнадцатых, ровные пассажи триолей, напевность и мелодичность вокальной линии) и др.

Рисунок 15.

Р. М. Глиэр. Романс «Засмеешься ли ты». Слова Ф. Сологуба (фрагмент)

Andante. 4=67.

Canto.

За-смь-ешь-ся ли ты, мне не ве-се-ло, но не-
Wenn dein La-chen er-schallt, blei-ß ich trüb ge-stant; doch mein

Andante. 4=67.

Piano.

Чаль мо-я ста-нетъ свѣт-ла,
Her - zeleid scheint mir ver - klärt,

Рисунок 16.

Р. М. Глиэр. Романс «Душа моя в плену». Слова П. Я. (Петра Якубовского) (фрагмент)

...ли е-го ды-ха-немъ мрач-ной ску-ки... И сол-нце, какъ скво-рьды, бро-
ein. ge-haucht den O-dem Lan-ger. wet-le... Die Son-nе, gran-ит-flori, blickt

...се-ет мерт-вый взо-р, и при-срач-ны, какъ сон, и ра-до-сти, и му-ки!
ster. bens-müd her-ab, ge-spen-stisch wie im Traum folgt Un-ge-mach dem Het-le.

rit.

Нередко в мелодике и ритме некоторых романсов данной группы можно отметить признаки танцевальных жанров (повторность ритмических групп, равномерность метрической пульсации, танцевального типа мелодика и др.).

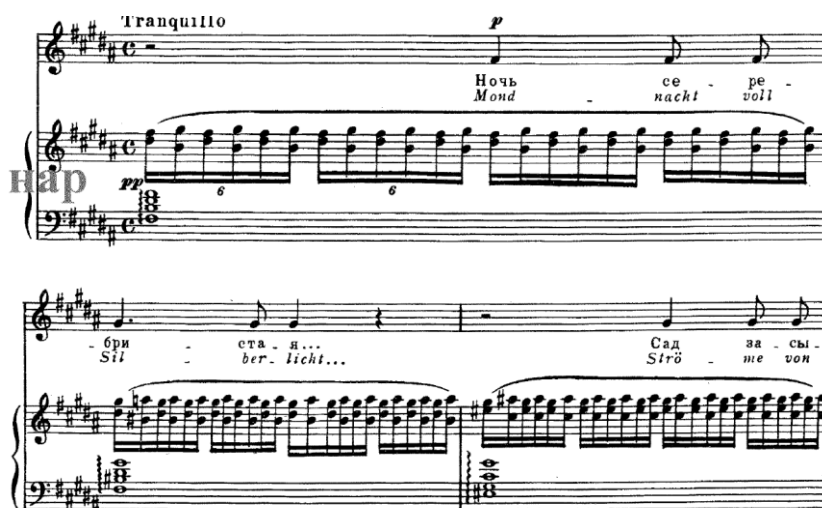
При этом гармонический язык также сохраняет свою традиционность: из множества колористических приемов, в изобилии применяемых композитором в «стихотворениях для голоса» на символистскую поэзию, в данном случае чаще всего мелодии просты и ясны, с минимальным количеством альтерированных тонов и т.д.

В качестве одного из ярких примеров отмеченных свойств можно привести романс Р. Глиэра «Ночь серебристая» (слова Д. Ратгауза). Все музыкально-выразительные средства здесь направлены на создание таинственной и романтической картины ночи: легкие фигурации аккомпанемента имитируют дрожащую гладь воды, восходящая линия в целом диатонической мелодии, возникающие эпизодически «томные» хроматизмы, негромкая звучность создают

ощущение особой завороченности, вслушивания в тишину и одновременно сдерживание страстного порыва чувств (см. рисунок 17).

Рисунок 17.

Р. М. Глиэр. Романс «Ночь серебристая». Слова Д. Ратгауза (фрагмент)



В итоге можно сделать вывод о разнообразии камерных вокальных миниатюр Р. Глиэра — от отчетливо модернистских «стихотворений с музыкой» до романсов, выдержанных в традициях камерной вокальной лирики XIX века.

§2.3. Цикл «Газелы о розе» Р. Глиэра: музыкальное отражение символистской поэзии

«Газелы о розе» (ор.57) — единственный цикл в камерном вокальном творчестве композитора, написанный на стихи одного автора — Вяч. Иванова. Более того, именно в нем в наиболее полной степени проявились все те средства музыкальной выразительности, которые и определили облик романсов, или «стихотворений с музыкой», написанных на символистские тексты. Этот опус, пожалуй, один из показательных примеров своеобразного и чуткого отклика музыканта на ярко выраженную символистскую суть поэзии. Тенденции, нашедшие воплощение в данном цикле, встречаются и в других камерных

вокальных произведениях композитора, написанных на стихи поэтов-символистов, и нехарактерны для произведений композитора на иную, несимволистскую поэзию, поэтому их вполне можно считать специфичными для конкретной избранной области.

В качестве основы для цикла ор. 57 Глиэром взяты семь из более чем восьмидесяти стихотворений сборника «Rosarium» Вяч. Иванова, несколько переосмысленные и составившие свою очередность: с порядковыми номерами из сборника Иванова совпадают только два романса из семи у Глиэра — 5-й и 7-й (ниже в скобках указано положение стихотворений в цикле Иванова и отмечены изменения названий самим Глиэром, которых мы будем придерживаться в анализе вокальных миниатюр):

1. «Всем Армения богата» (у Вяч. Иванова — «Роза преображения», №2)

Всем Армения богата, Роза!
о пышной тиар и злата Роза.

Много в древней храмов островерхих;
Но священной Арарата — Роза.

Принесли твой свет от Суристана
Дэвы до ключей Эвфрата, Роза;

И до двери Тигра от Персиды
Пери — негу аромата, Роза.

Ты в канун сияешь Вардава
До восхода от заката, Роза.

В Вардавар Мессии, на Фаворе,
Расцвела, в Эдем подъята, Роза.

2. «Милый меж юнаков» (у Вяч. Иванова — «Роза союза», №3)

«Ты — Роза, и я — Роза».
Кандиотская песня

Ты меж юношами Крита — роза;
Я меж дев зовусь Харита-Роза.

Мы, что два куста, светвились в купу:
Белой алая увита роза.

Аль — прохожий скажет — садоводом
К белой алая привита роза?

Белый куст, ты рой пчелиный кроешь!
Как уста, моя раскрыта роза.

Жальте пчелы! Отомщу не жалом:
Кровью солнца ядовита роза.

Мною вспыхнет, что бледнее млела
Скатных зерен маргарита, роза!

3. «Упоена и в неге тонет» (у Вяч. Иванова — «Роза обручения», №6)

Упоена и в неге тонет роза;
А соловей поет и стонет, роза,

В сплетенье куш, тобой благоуханных,
Пока восточных гор не тронет Роза.

Усыплена волшебным обаяньем,
Колеблет лень и стебель клонит роза;

А царь певцов поет — и под наитьем
Предутренним росу уронит роза.

О женихе поет он, о влюбленном...
Лелеет плен и чар не гонит роза:

В бездонных снах, с кольцом любви забвенной,
Обет одной любви хоронит роза.

4. «Славит меч багряной славой» (у Вяч. Иванова — «Роза меч», №1)

Славит меч багряной славой Роза;
Расцветает в битве правой Роза.

В тридевятом, невидимом царстве
Пленена густой дубравой Роза.

За вратами из литого злата,
За шелковою заставой Роза.

Не в твердыне те врата, не в тыне:
Нитью откана лукавой Роза.

В лютых дебрях, под заклатьем крепким,
У Змеи тысячеглавой Роза.

Знаменуйте, мученики, латы:
Льва зовет на пир кровавый Роза.

5. «Вся над башней звездочета» (у Вяч. Иванова — «Роза трех волхвов», №5)

Вся над башней звездочета Роза;
Пчел рои поит без счета Роза.

Но таит заимфом дымно-рдяным
Царские в Эдем ворота Роза,

Заронила к трем волхвам, в три улья,
Райский мед святого сота Роза.

Расцвела в садах царевых, долу,
У священного кивота Роза.

Из пурпурных недр явила чудо
Голубиногое возлета Роза.

В твердь глядят волхвы: звездой новой
Славит ночь солнцеворота Роза.

6. «Что любовь?» (у Вяч. Иванова — «Роза возврата», №4)

Что — любовь? Поведай, лира! — Роза.
От Зенита до Надира — Роза.

Молодая мужа ревновала -
К деве-лилии, Кашмира роза.

И завяла... Так вверяет в бурю
Лепестки крылам эфира роза.

Легкой пташкой в рай впорхнула, к дэвам.
«В дом вернись,— ей вестник мира,— Роза!»

У дверей, под кипарисом юным,
Зацвела, зардела сиром — роза.

Милый обоняет: негу нарда,
Негу льет родного мира роза.

Жизнью дышащей родного тела
Напоет сон зефира роза.

Плачет он — узнал подругу... Тело

Странниц-душ в юдоли мира — роза.

7. «Страж последнего порога» (у Вяч. Иванова — «Роза вечных врат, №7)

Страж последнего порога — Роза.

Дверь невестина чертога — Роза.

Разомкнутся с тяжким стоном цепи;

Но твое мерило строго, Роза.

Меж столпов, меж адамантных, рдеет

И струит дыханье Бога — Роза.

«Вся я здесь благоухаю,— молвит,-

Да уснет земли тревога»,— Роза.

Девам; «Белоогненного,— молвит,-

Узрите Единорога»,— Роза.

Женам: «Совершилось!— молвит.— Вскоре

Полная луна двурога»,— Роза.

Юношам: «С главы кто даст мне локон,

На земле возможет много»,— Роза,

«С паладином на полнощной страже

Обмену кольцо залога, Роза».

Странники любви, с терпеньем ждите:

Верная в пути подмога — Роза,

Расцветет и воспарит над стеблем,

Вождь вам алый и дорога,— Роза.

Отдельного внимания заслуживает роза как центральный символ в творчестве Вяч. Иванова. Один из первых исследователей творчества поэта В. Пяст отмечал, что «у Вячеслава Иванова роза связывает бесконечное число символов. Какой бы момент судьбы мы не взяли, они сопровождаются у него розами. Движение розы соединяет все и проникает во все. <...> У Вяч. Иванова

все символы <...> переплетают и соединяют розы. Роза всюду: она как бы в миниатюре сжимает весь мир»¹²⁵.

В подобной последовательности у Иванова угадывается некий путь души, аналогичный земному пути человека: борьба за веру, истинное знание («Роза меча»), раскрытие сути веры — быть подобием Рая, практически недостижимого на Земле («Роза преображения»), познание возвышенной любви, соединяющей чистоту и страсть, грусть и радость, мужское и женское (белая и алая розы) («Роза союза»), расставание в земной жизни и узнавание, единение после смерти («Роза возврата»), торжество веры, чистой и святой («Роза трех волхвов»), слияние земной и небесной любви как двух граней единого явления («Роза обручения»), познание многомерности мира, воздаяние каждому по заслугам («Роза вечных врат»). Такая (возможная) трактовка вполне логично вытекает из мировоззренческой позиции поэта, считавшего, что окончание земного пути еще не есть конец всего, а также что истинная вера и любовь (в том числе и ее собственно религиозный аспект) способна дать человеку высший идеал — образ Рая, лежащего по ту сторону земных тревог.

Р. Глиэр, вероятно, тоже разделял подобные идеи: увлечение мистицизмом, попытки прорыва за грань реальности было весьма характерным явлением на рубеже веков, захватившим многих представителей культуры и искусства своего времени. Однако, создавая цикл «Газелы о розе», композитор по-иному, нежели Вяч. Иванов, представлял себе путь души. Так, изначальным исходным моментом, идеалом всего сущего для него была Роза как символ Рая и истинной веры, способной затмить собой «тиары, злато» (№1 «Всем Армения богата»). В отличие от очередности стихотворений цикла у Вяч. Иванова, где образные сферы небесной и земной любви практически неделимы, весь цикл у Р. Глиэра условно можно разделить на две образно-тематические группы стихотворений: первая — образ розы как символ веры и религии, вторая — роза как символ любви

¹²⁵Пяст В.А. Вячеслав Иванов // Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.: Типография Товарищества М.О. Вольф, 1910. С. 403.

(духовной и земной), в соответствии с которыми выстраивается собственно музыкальное повествование.

Романсы «Милый меж юнаков» (№ 2) и «Упоена и в неге тонет» (№3) образуют своеобразный мини-цикл, посвященный теме «земной» Любви. «Славит меч багряной славой» (№4) — пример призыва на борьбу за духовную истину, без которой гармоничное существование оказывается невозможным. Романс «Вся над башней звездочета» (№5) раскрывает смысл веры и религии (отсылка к текстам Нового завета) — разжечь, «заронить» в сердце человека «мед святого сота», т.е. истины.

Две последних пьесы цикла — №6 («Что любовь?») и №7 («Страж последнего порога») связанными идеями возвращения (несмотря на разлуку в смерти) и воздаяния каждому согласно его ожиданиям при условии соблюдения заветов Розы (веры).

Декламационность пронизывает весь цикл. Как ведущий принцип, она реализуется в разных аспектах в партии голоса. Так, например, в №1 цикла «Газелы о розе» в заключительном разделе поступенное, звучащее *forte* и неуклонно восходящее движение мелодии приобретает характер скандирования, провозглашая святость Розы — символа Эдема; в №4 («Славит меч багряной славой») декламационное начало является господствующим и служит своеобразным призывом к освобождению розы «из лютых дебрей»; в №7 («Страж последнего порога») аскетичная декламационность инструментального вступления переходит и в вокальную партию: в начальном и заключительном разделах торжественный тон речитатива с поддержкой унисонно-октавных вертикалей сопровождения оттеняется разве что небольшими распевными фразами, напоминающими о розе как символе.

Несмотря на то, что значение данного символа в цикле многообразно, есть некий общий элемент, объединяющий все градации образных оттенков и являющийся своеобразным претворением лейтмотивного принципа. В соответствии с каждой строкой стихотворного текста, оканчивающейся

символистски трактованным словом «роза», Глиэр в музыкальный текст вносит небольшой мотив, звуки которого «распевают» это слово (несколько томный триольный распев, сначала охватывает диапазон ум.4 и, постепенно сужаясь, превращается в скупую декламационную речитацию на одном звуке), определяя, таким образом, структурные грани формы (окончания фраз, предложений и т.д.). При этом количество звуков, приходящихся на произнесение слова-символа, может варьироваться (от двух до пяти). Общей чертой во всех случаях является интонационное родство — распеваемое изначально триольно-секундовое ядро — своеобразная лейтинтонация слова «роза» (см. рисунки 18 и 19).

Рисунок 18.

Р.М. Глиэр. Цикл «Газелы о розе» ор. 57. Романс «Всем Армения богата»

а) такты 11-12

Музыкальный фрагмент, такты 11-12. Включает вокальную партию и фортепиано. В вокальной партии видны ноты, соответствующие слогам «Ро» и «за!». В фортепиано — аккомпанемент с триолями.

б) такты 16-17

Музыкальный фрагмент, такты 16-17. Включает вокальную партию и фортепиано. В вокальной партии видны ноты, соответствующие слогам «эла - та» и «Ро - за.». В фортепиано — аккомпанемент с триолями.

в) такты 25-26

А - па - па - та - По - за.
А - ра - rat ist Ro - se.

Рисунок 19.

Р.М. Глиэр. Романс «Страж последнего порога»

а) такты 7-8 (в примере — с 5 по 8)

Страж послед-ня-го по - ро - га - По - за.
Letz - ter Schwelle treu - e Wa - che, Ro - se,

б) такты 11-12 (в примере — с 9 по 12)

Дверь не-вѣс-ти-на чер - то - га По - за.
Trau - te Tür zum Braut - ge - ma - che, Ro - se.

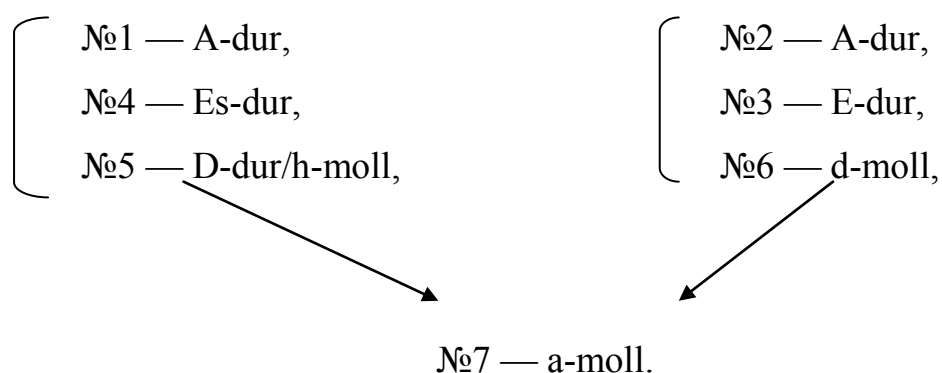
в) такты 16- 17



Введение подобного лейтмотива-символа подчеркивает связь между первым и последним номерами: начало пути как обретение себя в вере (№1 «Всем Армения богата») перекликается с его окончанием — с наказом для всех остальных, ныне живущих, видеть взаимосвязь единого и целого круговорота жизни № 7 (Страж последнего порога)). В дальнейшем этот лейтмотив постепенно видоизменяется, как бы сужается, и в финале движение замирает на общем тоне (ми), который для обеих пьес является квинтовым тоном тонического трезвучия (A-dur и a-moll) одноименных тональностей.

Не менее интересен и тональный план цикла. Если учесть, что весь цикл условно можно разделить на две образно-тематические группы стихотворений (образ розы — символа веры и религии, и розы как символа любви), то окажется, что связаны между собой единой темой №1, 4, 5 и №2, 3, 6. При этом последний номер — №7 — имеет тесную связь с обеими образно-тематическими группами, поскольку объединяет в себе обе грани символа.

Если сопоставить основные тональности каждого из номеров (гармонический план многих из них весьма насыщен и изобилует всевозможными отклонениями, модуляциями, а также тональными сопоставлениями внутри каждого из «стихотворений»), то получатся следующие тематические группы романсов:



Тональный план первой группы «стихотворений» для голоса, связанной с розой как символом веры (№№1, 4 и 5, а также №7), имеет последовательность A-dur — Es-dur — D-dur/h-moll — a-moll, что можно представить, как постепенный переход из одной тональности в одноименную другую через далекий Es-dur и родственную тональность IV ступени. Это соотносится с общей концепцией и направленностью развития: зародившись и окрепнув (№№1, 4 и 5), роза-вера направляет действия человека от самой юности в далеких странствиях и до конца пути в соответствии с «мерилом строгим» (№7), становясь путеводной звездой и торжествуя в конце жизни.

Вторая группа, включающая №2, 3, 6 и завершающий 7-й, тоже имеет свою внутреннюю логику развития, нашедшую отражение в тональном плане: A-dur — E-dur — d-moll — a-moll. Здесь также наблюдается итоговый переход из одной одноименной тональности в другую, но более плавный: каждое последующее событие косвенно связано с предыдущим, и все резюмируется финальным №7, в котором даются своеобразные наставления розы и юным влюбленным, и зрелым мужам и женам — всем «странникам любви», образы которых уже возникали в предыдущих романсах этой группы.

В итоге можно видеть не только тесное, взаимопроникающее единство всех смысловых граней символа розы, но и общую направленность развития событий, показывающую непрерывность круговорота жизни (переход A-dur в a-moll), в

которой смерть — не абсолютный конец всего сущего, а лишь новый виток бытия.

Еще одним объединяющим моментом в цикле о розе и одновременно специфическим признаком вокальной лирики Р. Глиэра может служить широко трактуемая трехчастность, нередко соединяемая с признаками вариационного и сквозного развития. Например, каждый номер в цикле имеет «обрамление» — вступительный и заключительный разделы, оттеняющие музыкальное развитие середины. Это, как правило, инструментальные разделы, играющие роль пролога и эпилога основного действия и несущие определенную смысловую нагрузку (более подробно о роли подобных разделов уже было сказано ранее).

В целом же цикл является, безусловно, одним из ярчайших и концентрированных проявлений символистской эстетики, где воплощению многозначного символа Розы подчинены практически все, уже описанные выше, средства выразительности: особый тип вокального интонирования (декламационность), введение лейтинтонации, важность и значимость фортепианной партии, содержащей некий смысловой подтекст и дополняющей вокальную линию, смены фактуры и метра, а также широко понимаемая трехчастность. Как специфическое средство в цикле используется также особая логика тонального плана. Все это выделяет данный цикл как в рамках творчества Р. Глиэра, так и во всей камерной вокальной музыке рубежа веков, в которой проявляется очевидное влияние символизма.

Обобщая все вышесказанное, можно сделать некоторые выводы об особенностях воплощения стихотворных текстов различной и, в частности, символистской тематики в музыке Р. Глиэра:

1. Среди большого количества произведений камерной вокальной лирики, составляющих творческое наследие Р. Глиэра, большую и важную часть (приблизительно половину) занимают «стихотворения с музыкой» (в работе определены как составляющие первую группу произведений), написанные на стихи преимущественно поэтов-символистов, современников композитора. Среди

них преобладают вокальные миниатюры на темы одиночества (Д. Мережковский), обреченности и тоски (М. Лохвицкой, К. Бальмонта), смерти и сна (К. Бальмонт), любви во всем многообразии ее проявлений (Лохвицкая, Бальмонт. Сологуб), тайны (Вяч. Иванов), а также философская лирика.

2. В романсах данной группы можно встретить различные средства воплощения символистской поэзии Вяч. Иванова, Д. Мережковского, В. Брюсова, А. Белого и А. Блока: широко понимаемая декламационность; звукоизобразительные эффекты, изысканность, сложность и смелость гармонического языка; частые, порой контрастные смены фактуры, колебания метра и ритма, неожиданные фразовые и динамические акценты, сложность (смысловая и техническая) фортепианной партии, завуалированная, глубинная логика развития, разомкнутость формы и др.). Многозначность и многомерность образов, преобладающее ощущение недосказанности, загадочности, размытая грань между явью и сном (смертью) и т.д. сочетается с отчетливыми контурами формы, что является характерной чертой музыкального языка композитора.

3. Большинство романсов композитора имеют вид самостоятельных высказываний, воплощающих отдельные образы (композитор не объединяет их в тематические циклы и мыслит каждое как законченное целое). Своеобразное исключение — цикл «Газелы о розе» на стихи Вяч. Иванова — пример ярчайшего в творчестве Глиэра «концентрированного» проявления целого комплекса особых музыкально-выразительных средств в рамках одного опуса, номера которого композиционно и логически связаны между собой, насыщены скрытой символикой.

4. Помимо чисто символистских миниатюр в творчестве Р. Глиэра можно выделить еще две группы романсов (в работе обозначены как *вторая*, включающая произведения, созданные на близкие символизму стихи поэтов, не входивших в круг символистов, и *третья* — романсы, написанные на современные несимволистские тексты, не имеющие отчетливого влияния символистской эстетики). Свою роль при этом играет общий мрачный колорит,

образы смерти, сумрака, ночи, которые особенно тонко были прочувствованы композитором и вызывали в нем непосредственный отклик. Романсы последней, третьей группы — традиционные романтические вокальные миниатюры, созданные в лучших традициях XIX века.

5. Полученные данные (в том числе – материалы таблиц, приведенных в Первой главе) говорят о том, что Р. Глиэр превзошел практически всех отечественных композиторов периода рубежа XIX-XX вв. в количестве романсов на тексты поэтов-современников. Наибольшей популярностью у Глиэра пользовалась лирика Вяч. Иванова, К. Бальмонта, Д. Мережковского, Д. Ратгауза и М. Лохвицкой; в несколько меньшей степени — Ф. Сологуба и А. Белого (рассуждения о причинах подобных предпочтений представлены в параграфе 2.1 данной главы). Представлена в вокальном наследии Глиэра также поэзия некоторых авторов, стоящих вне каких-либо групп (И. Бунина, А. Толстого П. Я. и др.).

В результате проведенного в этой главе анализа вокальных миниатюр (как изданных, так и находящихся по сей день в рукописных вариантах в архивах) было выявлено, что символистские черты нашли яркое отражение на уровне музыкального языка композитора, став важным подтверждением очевидного влияния самого духа эпохи на музыкальную сферу в целом и творчество Р. Глиэра в частности.

ГЛАВА 3. ЛАБОРАТОРИЯ «МОДЕРНИЗМА»: КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА А. Т. ГРЕЧАНИНОВА НАЧАЛА XX ВЕКА

Александр Тихонович Гречанинов (1864-1956) известен, прежде всего, как один из ярчайших представителей нового направления в русской духовной музыке начала XX века. Его особые заслуги в этой области признавались и позже: «Как композитор церковной музыки А. Т. Гречанинов занимает сейчас одно из первых мест среди русских духовных композиторов»¹²⁶, - писала газета «Русская мысль» в 1954 году. Он автор *четырёх литургий* (1897, 1902-1903, 1917-1926, 1943-1945), *восьми кантат*¹²⁷, *пяти месс*¹²⁸, более ста произведений для хоров различного состава. Однако помимо собственно церковной музыки Гречаниновым было написано множество произведений светской вокальной музыки, в числе которых *две́сти вокальных миниатюр* для голоса, десятки вокальных квартетов и дуэтов.

Таким образом, центральное место в наследии композитора занимают вокальные жанры, как духовные, так и светские. Исследователи справедливо отмечают, что «ведущими в творчестве Гречанинова становятся <...> хоры и камерная вокальная лирика <...> Произведения этого вида составляют большую и едва ли не самую лучшую и популярную часть его творческого наследия в целом»¹²⁹. Однако его творчество не ограничивается только вокальной и хоровой музыкой и включает в себя также *пять симфоний* (1893-1894, 1902-1909, 1920-1923, 1923-1927, 1936-1938), *Рассо́дию на русские темы* (1940), *три симфонических поэмы* («К Победе!», 1941-1943, «Элегическая», 1944 и

¹²⁶Поль В. Привет А.Т. Гречанинову (к девяностолетию со дня рождения) // Русская мысль. 1954. № 702. С. 3.

¹²⁷«Памяти М.И. Глинки» и «Пир Вальтасара», 1891-1892, «Самсон» (1893), «Ветер» (1902), «19 февраля 1861 года» (1910-1911), «Хвалите бога» (1913-1914), «Бог всемогущий» (1946), «Кантата» (б/н)

¹²⁸«Вселенская» (1933-1938), «Праздничная» (1937), «Месса для детских и женских голосов и органа» (1939), «И на земле Мир» (1942), «И духа святого» (1943)

¹²⁹Томпакова О.М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. С. 22.

«Лирическая», 1947-1948), а также две увертюры: («Концертная», 1892, «Праздничная», 1945), множество камерных инструментальных сочинений.

Музыку А. Гречанинова ценили М. Ипполитов-Иванов и Р. Глиэр, Е. Гнесина и Ф. Шаляпин, она имела успех за рубежом. Как отмечает О. М. Томпакова, «в Америке Гречанинов был одной из центральных фигур русского художественного зарубежья <...>. Американцы любили Гречанинова и его музыку»¹³⁰.

Соотечественники Гречанинова отмечали смелость его творческих исканий. Так, В. Пастухов в статье «Романсы и песни А.Т. Гречанинова» следующим образом отзывается о его вокальном творчестве: «Вообще лирика — стихия Гречанинова <...>. А.Т. начал свои первые опыты в композиции с сочинения лирических песен. С течением времени выросло мастерство, усложнялась гармонизация, структура становилась более изящной и тонкой, но богатство мелодической изобразительности, сердечная теплота и мягкость никогда не покидали композитора»¹³¹.

Б. Асафьев в своей нотографической заметке «Песенное творчество Гречанинова» также отмечает: «Гречанинов всегда изобильно щедр на романсы <...>. Изменялись влияния, которым композитор подвергался, но они приносили с собой изменение колорита, но не сущности творческой <...>. Даровитость его и даже индивидуальная одаренность не подлежат сомнению, и в серии романсов, послуживших импульсом к этой заметке, встречаются несколько очень славных и своеобразных»¹³².

В нашей же стране долгое время, с 1925 (когда композитор навсегда покинул Россию) и вплоть до 1944 г., произведения композитора почти не исполнялись (в особенности это касается духовных сочинений), и лишь в 1944

¹³⁰ Томпакова О.М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. С. 99.

¹³¹ Пастухов В. Романсы и песни А.Т. Гречанинова // А.Т.Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т. Т.1./ Сост., вступ. статья и комм. Е.Б. Сигейкиной. М.: Музыка, 2017. С. 293-294.

¹³² Игорь Глебов (Б. Асафьев) Песенное творчество Гречанинова: нотографическая заметка // А.Т.Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т. Т.1./ Сост., вступ. статья и комм. Е.Б. Сигейкиной. М.: Музыка, 2017. С. 263-266.

году в преддверии 80-летнего юбилея композитора, во многом благодаря усилиям Р. Глиэра, в Большом зале Московской консерватории исполнили его Четвертую симфонию и фрагменты из оперы «Добрыня Никитич»; были организованы камерные концерты и радиопередачи о Гречанинове. Думается, именно длительной изоляцией творчества Гречанинова от России и объясняется малая его изученность даже на сегодняшний день. В особенности это касается сферы камерной вокальной музыки, являющейся одной из лучших страниц не только творчества самого композитора, но и русской вокальной музыки в целом.

В связи с ракурсом настоящей работы в данной главе будут рассматриваться романсы, созданные в первые десятилетия XX века вплоть до 1923 г. При этом нам придется включить в поле внимания не только музыкальное воплощение современной композитору поэзии, но и некоторые миниатюры, написанные на стихи разных авторов как XIX века, так и современников. Это связано с тем, что одной из особенностей построения вокальных циклов у композитора является совмещение в одном опусе поэзии разных эпох, однако подход композитора ко всем стихам продиктован и определен духом и свойствами именно современной ему поэзии.

§3.1. Образная система и организации вокальных циклов

Вокальная музыка — одно из важнейших направлений творчества А. Гречанинова. По справедливому суждению исследователя, «ее приоритетность объясняется изначальной природной склонностью композитора, его ощущением музыки именно как пения <...>»¹³³. В этой сфере композитором создано свыше двухсот произведений, не считая детской музыки. Некоторые из них («Колыбельная» op.1, «Узник», «Сентябрь», «Когда волнуется желтеющая нива»)

¹³³Паисов Ю.И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. С.420.

получили известность и стали репертуарными еще при жизни автора, однако наряду с ними существует еще множество не известных широкой публике романсов и песен, необычайно интересных и по своей музыке, и в отношении выбора поэтического источника. Как отмечает О. М. Томпакова, «область песни и романса Гречанинова чрезвычайно обширна и охватывает разнообразные сюжеты, жанры и формы. Он не чуждался ни романтической баллады, ни элегии, ни драматического повествования, ни концертной арии, ни нового для эпохи жанра массово-революционной песни»¹³⁴.

Гречанинову с детства была знакома и привычна сфера камерно-вокального музицирования. Сам композитор в книге «Моя жизнь» пишет, что родители «были музыкальны от природы <...>. Мать <...> за работой всегда что-нибудь напевала <...>. Отец <...> часто любил петь церковные песни <...>»¹³⁵. Первые впечатления будущего композитора были связаны именно с вокальной лирикой, потому неудивительно, что «романсовое творчество было для Гречанинова самым емкимместилищем душевных движений, образов и настроений».

Особенности вокальной лирики Гречанинова напрямую связаны с эволюцией творчества композитора. Ю. Паисов в своей работе предлагает следующую общую периодизацию: ранний период — до конца столетия, второй — примерно 1901-1912 гг., третий — с 1912 по 1925 гг. и четвертый (эмигрантский) — после 1925 г. В свою очередь, О. Томпакова выделяет три основных этапа: ранний период — до 1906 г., рубежный — 1907-1925, эмигрантский — 1925-1956. При этом заметим, что особое качество — активные поиски нового — объединяет практически все камерные вокальные миниатюры, созданные в период с 1907 по 1923 г. Эти годы (с небольшой поправкой) совпадают с выделенным Томпаковой «рубежным» периодом. Поэтому, ввиду избранного ракурса нашей работы вполне уместно выделить именно этот этап творчества.

¹³⁴Томпакова О.М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. С. 114.

¹³⁵Гречанинов А.Т. Моя жизнь. Нью-Йорк: Новый журнал, 1951. С. 8.

При дальнейшем рассмотрении вокального творчества композитора мы будем придерживаться именно такой позиции.

А. Т. Гречанинов оставил огромное вокальное наследие. При этом нотный текст многих романсов на стихи поэтов-современников — Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, Л. Столицы и др. — и сегодня считается библиографической редкостью. К тому же пять произведений никогда не издавались. В архиве ВМОМК им. М.И. Глинки хранятся рукописи двух патриотических революционных песен («Россия-любовь» на стихи Ф. Сологуба¹³⁶ и «Мир на земле», текст Вяч. Иванова¹³⁷) и трех вокальных миниатюр: «Счастье»¹³⁸ (стихи С. Городецкого) и два романса на стихи Ф. Сологуба, написанные в духе «стихотворений с музыкой» («Оболью горячей кровью»¹³⁹ и «Ты ко мне приходила не раз»¹⁴⁰) (см. Приложение).

Интересно то, что все эти пять миниатюр символически отражают основные направления творчества Гречанинова. Так, *романсы на стихи Ф. Сологуба «Оболью горячей кровью»* (см. рисунок 20), *«Ты ко мне приходила не раз»* (см. рисунок 21) можно отнести к «модернистской» линии творчества композитора: изощренная мелодика, усложненность тонально-гармонического развития, колористичность, обилие хроматики, декламационность — все это роднит упомянутые произведения с музыкой вокальных циклов «К звездам», «Цветы зла», «В сумерках» и др. В целом подобный «обновленный» музыкальный язык характерен для большинства камерных вокальных миниатюр композитора, и именно они и будут подробно рассматриваться в данной работе.

¹³⁶Романс для голоса с ф-но «Россия-любовь» (сл. Ф. Сологуба): рук. авт-ф // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22. № 75. Ед.хр. 145.

¹³⁷Романс для голоса с ф-но «Мир на земле» (сл. Вяч. Иванова): рук. авт-ф // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22. № 70. Ед.хр. 132.

¹³⁸Романс для голоса с ф-но «Счастье» (сл. С. Городецкого): рук. авт-ф // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22. № 77. Ед.хр. 149.

¹³⁹Романс для голоса с ф-но «Оболью горячей кровью» (сл. Ф. Сологуба): рук. авт-ф // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22. № 136.

¹⁴⁰Романс для голоса с ф-но «Ты ко мне приходила не раз»: рук. авт-ф (сл. Ф. Сологуба) // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22. № 151.

Рисунок 20.

А. Т. Гречанинов Романс
«Оболью горячей кровью». Слова
Ф. Сологуба (фрагмент)

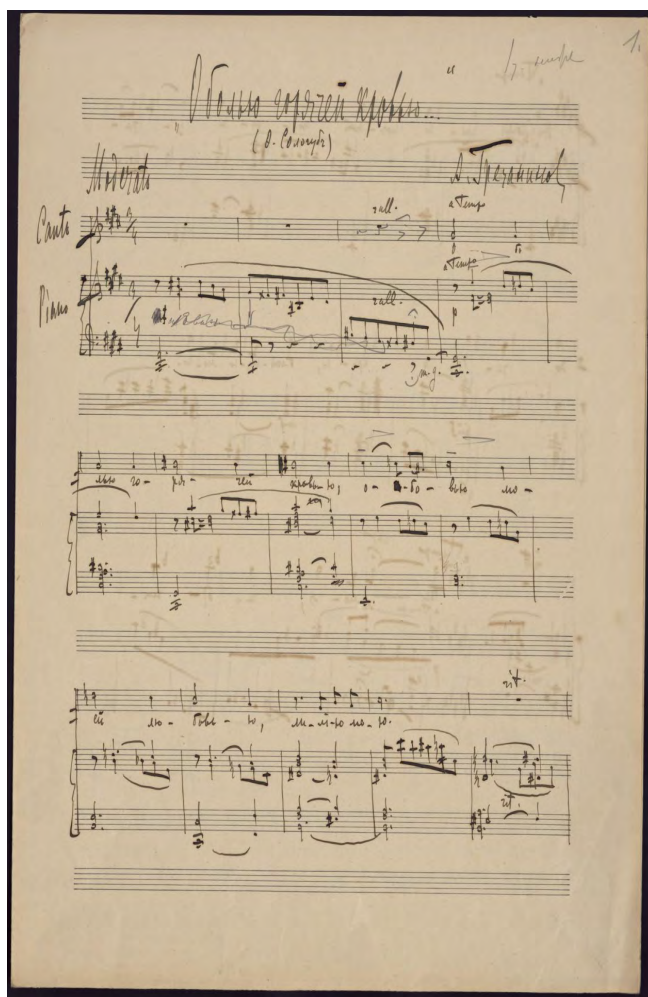
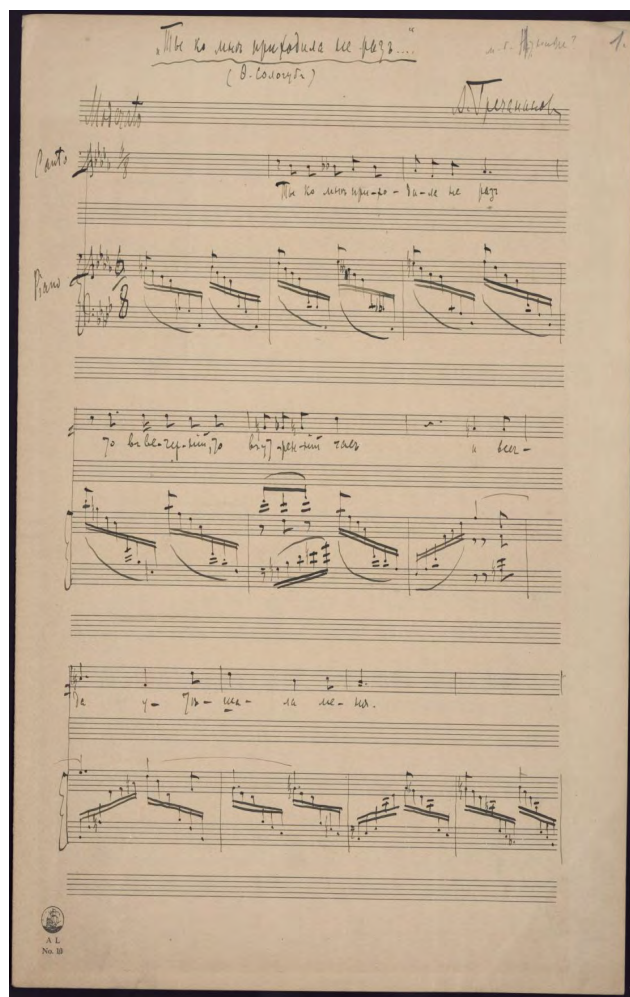


Рисунок 21.

А. Т. Гречанинов. Романс «Ты
ко мне приходила не раз». Слова
Ф. Сологуба (фрагмент)



Миниатюры «Россия-любовь» (1917) (см. рисунок 22) и «Мир на земле» (1905) (см. рисунок 23) на тексты Ф. Сологуба и Вяч. Иванова написаны под впечатлением русских революций: 1905 года и февральской 1917 года. Это яркие примеры только зарождавшегося на рубеже веков нового жанра массовой песни, который, как показала история, станет одним из самых востребованных в послереволюционное время и в советский период. Как отмечает исследователь, «в годы революции Гречаниновым был создан ряд произведений, которые можно

отнести к первым образцам музыкально-агитационной массовой литературы¹⁴¹». Рассчитанные преимущественно на неискушенную, массовую публику, эти произведения отличаются ясностью гармонического языка, простотой формы и мелодики, однако при этом отнюдь не банальны и не лишены индивидуальной характерности. Литературной основой послужили стихи патриотической направленности, написанные в духе прославляющих величие своей страны гимнов. Примеров подобных миниатюр в творческом наследии композитора не так много¹⁴², и они тоже стали своеобразной данью времени, подобно появившимся в 1905-1906 годах обработкам «Дубинушки» А. К. Глазунова и Н.А. Римского-Корсакова, явившихся своеобразным проявлением интереса к массовой революционной песне.

¹⁴¹Томпакова О.М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. С. 62.

¹⁴²В жанре революционной песни у А. Гречанинова написаны также «Траурный гимн» для смешанного хора, «Кузнец» и «Песни борьбы» для голоса и фортепиано, а также «Песни борьбы» и «Сборщик на колокол».

Рисунок 22.

А. Т. Гречанинов Романс
«Россия - любовь». Слова
Ф. Сологуба (фрагмент)

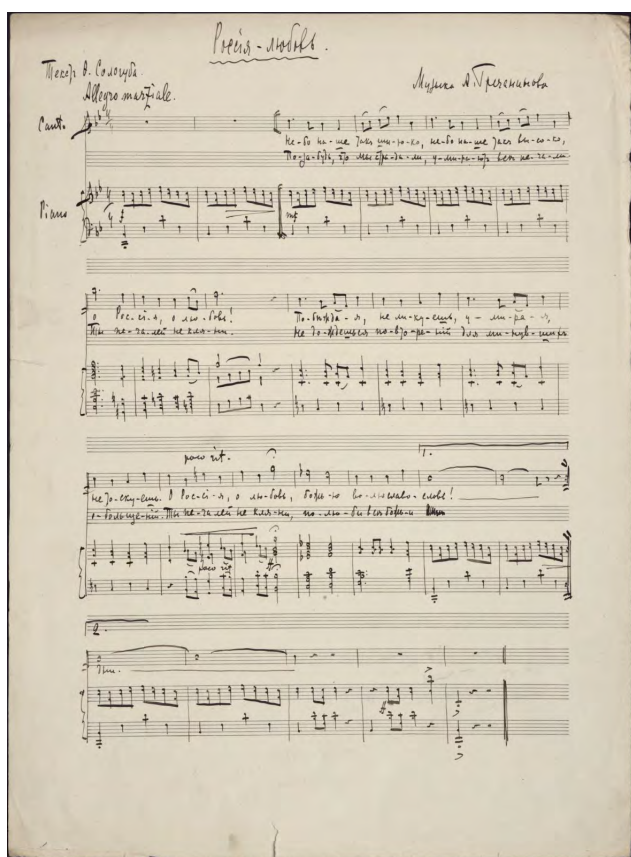


Рисунок 23.

А. Т. Гречанинов. Романс «Мир
на земле». Слова Ф. Сологуба
(фрагмент)



Несколько особняком ото всех названных стоит романс «Счастье» на стихи С. Городецкого, и, тем не менее, он тоже красноречиво говорит еще об одной грани творчества Гречанинова — типично романсовой лирике, по особенностям музыкального языка и средствам выразительности родственной лучшим романсам П. Чайковского и С. Рахманинова. Как и у всех русских композиторов рубежа веков, независимо от степени новаторства в их творчестве, здесь так или иначе ощущается родство с классической русской композиторской школой. В камерной вокальной лирике композитора можно найти немало подобных примеров вокальных миниатюр (в особенности в ранний период творчества), например, романсы «Край ты мой», «Колыбельная», «Вечерний звон» и др. (см. рисунок 24).

французов — Дебюсси и Равеля и немцев — Рихарда Штрауса и Макса Регера. Это не могло пройти мимо меня, не оказав влияния <...>»¹⁴³.

Вокальную музыку композитора можно считать своеобразной «творческой лабораторией», поскольку именно через нее в творчество Гречанинова входили новые образы и темы, а также новые музыкальные приемы и средства воплощения.

Примечательно, что именно романсы М. Рахманова считает «наиболее интересной <...> группой произведений, которую автор [А. Т. Гречанинов — И. М.] в автобиографии характеризует как "носящую на себе признаки искания нового"»¹⁴⁴. Сам композитор также отмечал особое место вокальной музыки в своем творчестве, подчеркивая, что частое «уклонение» в модернизм¹⁴⁵ происходило именно в этой сфере: «в светской музыке я делал это довольно часто, так например, когда писал на изысканные тексты поэтов Бодлера, <...> Вяч. Иванова, <...> Влад. Соловьева и Гейне и других <...>»¹⁴⁶. Все это обнаруживается «в тяготении композитора к <...> детализированному выражению поэтического слова в музыке, в стремлении уравнивать в правах вокальную и фортепианную партии, а в целом — в стремлении освоить новый для эпохи вокальный жанр — "стихотворение с музыкой"»¹⁴⁷.

Как уже говорилось, среди поэтов, на стихи которых Гречанинов создавал вокальные миниатюры, композитор отдает явное предпочтение поэзии своих современников, причем самых разных творческих направлений. Весомое место занимают произведения, написанные на стихи поэтов-символистов (В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Белого, К. Бальмонта, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, Вл. Соловьева), а также акмеистов (С. Городецкий) и поэтов-современников,

¹⁴³Гречанинов А.Т. Моя жизнь. С. 98-99.

¹⁴⁴ИРМ Т. 10а, С. 190.

¹⁴⁵Напомним, что под словом «модернизм» в период рубежа веков часто понималось все то новаторское, что привнесла в поэзию и музыку новая эпоха «серебряного века». В данном случае модернизм и символизм — синонимичные понятия. В тот же круг близких понятий включалось и «декадентство».

¹⁴⁶Там же. С. 153.

¹⁴⁷Томпакова О.М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. С. 43.

стоящих вне каких-либо групп (Л. Столица, Г. Галина, А. Толстой, а также Н. Минского и Ф. Тютчева как предтеч символизма).

Особого внимания заслуживает интерес композитора к поэзии символиста Ф. Сологуба — певца ночи, тьмы, основной идеей поэзии которого является противопоставление мечты и действительности, а также поэтическая любовь к Родине. На его стихи Гречаниновым написаны цикл «Тишина» (ор.72), а также целый ряд «стихотворений с музыкой», из которых три никогда не издавались: это «Полдневный сон природы», «Оболью горячей кровью», «Ты ко мне приходила не раз». Эти неизданные рукописи также свидетельствуют о сильном символистском влиянии. Примечательно, что все романсы на стихи Сологуба были созданы Гречаниновым до 1923 г., еще в России, и они, несомненно, носят на себе печать эпохи.

Еще один автор, поэзия которого была особенно интересна Гречанинову — Вяч. Иванов. Несмотря на заметную усложненность, стихи Иванова, в противовес Сологубу, словно пронизаны внутренним светом и имеют совершенно особый колорит. Неслучайно поэзия Вяч. Иванова лежит в основе таких изысканных, лирических романсов цикла «Триптих» (ор.73, 1915 г.), как «Весенняя оттепель», «Ладья любви», «Сияй в блаженной светлой сени», а также в поздних «Романских сонетах» (ор.160, 1939 г.).

Поэзия Вл. Соловьева — идеолога «младосимволизма», «слава которого как философа затмила славу поэта»¹⁴⁸, — была особенно дорога Гречанинову: «только Гречанинов — самый последовательный музыкальный интерпретатор Соловьева»¹⁴⁹, — утверждает О. Томпакова.

Стихи Л. Столицы — поэтессы Серебряного века, прославлявшей языческую Русь и одухотворенную природу, — также были близки композитору и легли в основу двух циклов: «Музыкальные картинки» (ор.68) и «Две песни Лады» (ор. 69).

¹⁴⁸Там же. С. 68.

¹⁴⁹Там же.

Кроме того, композитора привлекает Ш. Бодлер «с его признанием неодолимости зла в жизни и тоской по недостигаемой гармонии»¹⁵⁰, интересен ему и Ф. Тютчев как предтеча русского символизма. Ш. Бодлер в своём сборнике «Цветы зла» одним из первых в зарубежной литературе обратился к образам тлена, распада, смерти. Его идеи, в особенности касающиеся сопоставления звуков, запахов и форм, впоследствии были подхвачены декадентами (символистами). Поэзия Бодлера вдохновила А. Гречанинова на создание одного из первых своих «модернистских» опусов 1910-х гг. — «Цветы зла» ор. 48.

Как известно, романтизм — один из ближайших истоков символизма. Более того, отчетливо видны взаимосвязи романтического и символистского искусства: поэтический символизм сознательно выводился его представителями из романтической традиции — это видно в «манифесте» Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»: «в сущности все поколение XIX века носит в душе своей то же <...>, что камнем лежит на нашем сердце. Но придут другие <...> и <...> будут продолжать их дело»¹⁵¹. Поэзия Дж. Байрона, Г. Гейне и Ф. Шиллера — кумиров эпохи романтизма в западноевропейском искусстве — своим печально-лирическим колоритом, романтически-возвышенными образами также привлекала композитора. В творчестве Гречанинова имеются как отдельные романсы на стихи данных авторов, так и включенные в образно-тематические циклы. Одним из наиболее наглядных примеров могут служить романсы на стихи этих поэтов из цикла ор. 74, где слияние пейзажной лирики с чувствами человека, одухотворенность природы под влиянием высокого чувства любви становятся центральной идеей. Потому не кажется противоестественным включение в данный опус наряду с западноевропейской поэзией стихов Ф. Тютчева, проникнутых сходными настроениями, пейзажными по своей природе.

¹⁵⁰Бердинских В.А. История русской поэзии. Модернизм и авангард. М.: Ломоносов, 2013. С. 68.

¹⁵¹Мережковский Д.С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. С. 4.

В связи с этим наблюдается интересная особенность в выборе поэтических источников для музыкальных циклов, свойственная в начале прошлого века, пожалуй, только А. Гречанинову: стремление объединять в одном опусе стихи разных авторов, часто не связанных ни эпохой, ни эстетическими предпочтениями (например, Г. Гейне и В. Соловьева, Ф. Тютчева и Вяч. Иванова и др.). Думается, причина этого отчасти кроется в уже отмеченном особом отношении к ряду авторов, которое сложилось в начале XX века. Стихи Ш. Бодлера, Г. Гейне, Н. Минского и Ф. Тютчева многие поэты и музыканты того времени воспринимали как предсимволистские¹⁵², что давало основания совмещать их в одном опусе. И хотя поэзия Г. Гейне и Ф. Тютчева декадентской не считалась, ее специфическая образность часто ощущалась музыкантами рубежа веков как родственная новым направлениям в искусстве.

Ни сам композитор (в мемуарах или частной переписке), ни исследователи его творчества не дают однозначного объяснения склонности композитора объединять в одном цикле поэтические образцы разных эпох и стилей. Однако само это свойство подчеркивается неоднократно. Так, Ю. Паисов отмечает общую склонность Гречанинова «к художественному освоению, оригинальному музыкальному прочтению поэтических произведений самых разных стилей и направлений»¹⁵³.

Еще одна важная особенность – использование формы цикла с определенно обозначенным кругом образов. О. Томпакова пишет в связи с циклом «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера (1909) о том, что композитор «впервые в своей практике <...> прибегает к вокальной форме цикла, содержание [которого – *И.М.*] определяется программным названием. Он следовал этому, идущему еще от романтиков способу расширения круга выразительных средств, <...> который так

¹⁵² А. Ханзен-Лёве и З. Минц отмечают, что «декадентство» и «символизм» - внутренне родственные понятия, тесно связанные между собой (подробнее об этом уже было сказано в первой главе).

¹⁵³ Паисов Ю.И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. С. 429.

сильно развился в эпоху символизма <...>¹⁵⁴. Индивидуальная трактовка этой формы будет предметом нашего дальнейшего рассмотрения.

В вокальном творчестве Гречанинова можно выделить два основных типа построения опусов:

1. «моноциклы», написанные на стихи одного автора (цикл «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера, цикл ор. 68 на стихи Л. Столицы, цикл «Тишина» на стихи Ф. Сологуба и др.), объединенные общей идеей, принципами развития или образным сходством;

2. опусы, включающие стихотворения поэтов различных стран и эпох.

Художественное единство каждого конкретного опуса проявляется по-разному. Например, в ор. 51 на стихи Г. Гейне и Вл. Соловьева все номера объединены одним сквозным образом — печали и мрака, царящих как в реальной жизни, так и в душе лирического героя. В цикле ор. 54 «К звездам» («Ad astra») связующим началом становится сама логика развития действия. Так, от первого номера, воплощающего радостное, «громкое», возвышенно-романтическое ожидание грядущего счастья («громко песнь веселая полетится»), протягивается нить ко второму, где показан таинственный и недостижимый образ любимой; третий номер цикла — крик отчаяния и боли, сменяющийся в четвертом номере печально-светлым рефлексирующим отдохновением на лоне природы и, наконец, пятый номер воплощает стремление сохранить свои чувства в тайне, в тишине и молчании. В итоге явственно прослеживается принцип своеобразного «эмоционального диминуэндо», направленного от ярких «солнечных» чувств к «лунной» тишине и мраку. Идея философского постижения жизни красной нитью проходит через цикл ор. 74, написанный на стихи Ф. Тютчева, Вяч. Иванова, Шиллера и Дж. Байрона, объединяя общей логикой образного развития довольно различные стихи.

¹⁵⁴Томпакова О.М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов. С. 69.

Через современную поэзию в музыку композитора входит новая, специфическая система образов, характерных для Серебряного века, уже отмеченная в предыдущих главах, но обретающая индивидуальные смысловые обертоны в творчестве Гречанинова:

1. *Образ смерти*, но не как естественного итога жизни, а как некоей «альтернативной реальности», второй стороны существования, когда завеса кажущегося и мнимого как бы спадает с глаз («Смерть», «Давно, как маска восковая», «На опушке», «И снова будет все, что есть», «Смерть» из цикла «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера);

2. *Образ тишины как абсолютного молчания, остановки времени и одновременно смерти всех звуков сразу, олицетворения небытия, беспредельности, жизни как сна* («Silentium», цикл «Тишина» на стихи Ф. Сологуба, «Еще томительно горя», «Призыв» из цикла «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера).

Метафора *жизни как сна* становится очень близка композитору. Подтверждением тому могут быть строки, взятые из стихотворений, лежащих в основе романсов А. Гречанинова:

Я проснулся внезапно в ночной тишине,
И душа испугалась молчания ночи.
Я увидел на темной стене
Чьи-то скорбные очи.
Без конца на пустой и безмолвной стене
Эти полные скорби и ужаса очи
Все мерещатся мне в тишине
Леденеющей ночи.
(А. Блок)

Давно, как маска восковая,
Мне на лицо легла печаль...
Среди живых я не живая,
И мертвой жизни мне не жаль,
И мне не снять железной цепи,
В той цепи звенья изо лжи.
Навек одна я в темном склепе
И свечи гаснут...
(Черубина де Габриак)

3. *Образы сказочных, фантастических существ, заимствованных из фольклора и показанных в языческом, архаическом виде, в единстве с мощью и красотой природы («Лада», «Птица Финикс», «Сирена»);*

4. *Красочно-колористический, одухотворенный образ природы, таинственный и непостижимый, показанный сквозь призму человеческих чувств и подчас становящийся как бы отдельным от остального мира пространством («Полдневный сон природы», «К дождю», «К росам»);*

5. *Любовь в самых разных, но преимущественно драматичных, роковых проявлениях, с привкусом одержимости и порой со стремлением вместить целую жизнь в одно мгновение («Ладья любви», «Я люблю тебя» из цикла Ш. Бодлера «Цветы зла», «Угрюм и зол» и др.).*

Специфическая образная сфера нашла отражение в новых средствах музыкального языка:

- усложнении тонально-гармонического мышления (вплоть до выхода за пределы тонального мышления),
- заметной размытости граней формы (объединенной сквозной лейтмотивной системой),
- господстве принципа «омузыкаленной декламационности», что будет рассмотрено подробнее в дальнейшем.

По словам исследователя, «крутой стилевой поворот <...> в сторону символизма, модерна <...>»¹⁵⁵, явно был вдохновлен «модернистской» поэзией. Действительно, в это время созданы как единичные романсы на стихи современных поэтов, так и циклы на символистскую («Цветы зла», «К звездам», «Мертвые листья», «В сумерках») и архаическую тематику («Две песни Лады»), а также созвучные символизму и модерну образцы стилизации («Песни на стихи А. Белого», триптих «У криницы» на стихи Вяч. Иванова). Образы смерти, распада, увядания, стремление в иные миры, к прорыву за грань обыденной реальности с одной стороны, и, с другой стороны, кристальная чистота и ясность

¹⁵⁵Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. С. 449.

мысли, зримая конкретность образов с некоторым неявным ироническим оттенком — все это нашло воплощение в обновленных, усложненных средствах музыкального языка композитора, о чем более подробно будет сказано далее.

3.2. Особенности музыкального языка

Ранее было отмечено, что большинство романсов композитора написаны на тексты как русских поэтов-символистов (Сологуб, Вяч. Иванов, К. Бальмонт), так и представителей зарубежной ветви этого направления (Ш. Бодлер, П. Верлен), а также на стихи ряда авторов, стоящих вне каких-либо групп (Л. Столица, И. Бунин, А. Толстой). Под их влиянием в сфере музыкального языка «модернистских» романсов композитора появляются специфические черты, на рассмотрении которых стоит остановиться подробнее.

Если говорить об определяющем элементе *музыкального языка* Гречанинова, несущем особый выразительный смысл, то здесь, безусловно, стоит отметить мелодику. Выразительная и пластичная, она в одних случаях отличается определенной симметрией построения, во многом благодаря попевочному принципу, заимствованному композитором из мелодического склада русской народной песни («Птица Финикс», «Еще томлюсь тоской желаний», «На опушке»), в других — особой прямолинейностью, статичностью, декламационностью («Посвящение», «На чужбине», «Нам суждено страдать» из цикла «Драматическая поэма»; «Кошмар» из цикла «В сумерки» и др.). Фактура романсов отличается обилием фигурационных элементов, красочной вариационностью, подголосочно-полифоническим сплетением голосов («Призыв», «Сирена», «Оболью горячей кровью», «И снова будет все, что есть», «Ладья любви», «Еще томительно горя»), особой «омузыкаленной» декламационностью» (термин Т. Левой), пронизывающей всю музыкальную

ткань, причем не только собственно вокальную мелодию (циклы «Драматическая поэма», «Цветы зла»), но и партию фортепиано. Последняя углубляет и детализирует значение мелодики.

Так, скрытые подголоски, словно «подпевающие» основной мелодии («Оболью горячей кровью», «Успокоение», «Гимн», «Под вихрем») или вступающие с ней в диалог («Призыв», «Preludium», «Еще томлюсь тоской желаний», «Silentium») (см. рисунок 25), а также интонации, имитирующие неспешные шаги («На чужбине») (см. рисунок 26) или полные горести стоны («Нам суждено страдать») образуют как бы второй, эмоционально-психологический план произведения, создавая его многомерную глубину (см. рисунок 27).

Рисунок 25.

А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» op.54. Романс «Silentium!». Слова Ф. Тютчева (фрагмент)



Рисунок 26

А. Т. Гречанинов. Цикл «Драматическая поэма» op.51. Романс «На чужбине». Слова Г. Гейне (фрагмент)



Рисунок 27.

А. Т.Гречанинов. Цикл «Драматическая поэма» op.51. Романс «Нам суждено страдать». Слова Г. Гейне (фрагмент)

Moderato

Нам суж - де - но стра - дать,
Ja, lei - den müs - sen wir

f con espressione

При этом интересно очевидное сходство последней миниатюры с романсом С.Рахманинова «О, не грусти» (см. рисунок 28), проявляющееся в поступенно восходящей линии мелодии, схожем строении фраз и мотивов.

Рисунок 28.

С. В.Рахманинов. Романс «О, не грусти» Слова А. Апухтина (фрагмент)

VIII. О, НЕ ГРУСТИ!..

Слова А. АПУХТИНА

Andante

О, не гру-сти по мне! Я

mf cresc. p pp non legato

Однако, в отличие от Рахманинова, у которого мелодическая линия голоса поддерживается красочными аккордами, Гречанинов избирает иное решение для аккомпанемента: вместо полнозвучных аккордов — более прозрачная мелодизированная фактура, заостряющая внимание на общей мысли номера — «нам суждено страдать».

Стоит также отметить еще одну особенность вокальной лирики Гречанинова: мелодическое развитие в романсах композитора во многом обусловлено *«феноменом ключевого слова или группы слов»* (свойство, впервые отмеченное в его творчестве Ю. Паисовым, хотя и не представленное им в детальных анализах). Все музыкально-речевые обороты подчинены внутренней логике мотивно-интонационного воплощения и развития этих смысловых сгустков — слов, имеющих значение образов-символов. Исследователь называет их «квинтэссенцией образного смысла произведения». Паисов подчеркивает, что «именно распев этих слов и содержит суть гречаниновской интерпретации поэтической первоосновы»¹⁵⁶. Отсюда и особая лейтинтонационность романсов Гречанинова: каждое значимое слово-образ получает свою музыкальную «лейтинтонацию», которая проходит через все произведение или даже через весь цикл. Эту особенность можно обнаружить и в романсах его современника Р. Глиэра, однако, в отличие от Гречанинова, проявление ее не столь очевидно и присутствует лишь в тематическом цикле «Газелы о розе», где своеобразной лейтинтонацией становится мотив, связанный с символикой розы. Остальные «стихотворения с музыкой» Глиэра более разрозненны и, в отличие от романсов Гречанинова, не объединены в образно-смысловые циклы.

В музыке композитора можно встретить множество примеров подобного явления, но особенно «показательным» в этом отношении является цикл «Цветы зла». Выбранный композитором поэтический источник принадлежит другой эпохе («Цветы зла» написаны Бодлером в 1857 г.), однако этот опус настолько

¹⁵⁶Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. С. 431.

характерен для «модернистских» исканий композитора, что может быть органично включен в ряд произведений на стихи поэтов начала XX века.

Музыка вокального цикла **«Цветы зла» (стихи Ш. Бодлера в переводе Н.З¹⁵⁷. (ор. 48, 1909 г.)** — яркий пример «модернистской» линии творчества композитора. Его музыка была написана именно на русский текст, хотя французский оригинал дан второй строчкой в тексте. Здесь впервые явно проявился интерес композитора к декадентской поэзии. Пять разнохарактерных номеров связаны общей концепцией противостояния жизни и смерти, единой системой лейтмотивов и сквозных музыкальных интонаций, создавая органичное целое. Радостное воспевание жизни и любви, слышимое в начале цикла («Гимн», «Призыв»), постепенно сменяется настроением грусти, тоски и обреченности («Вечерний аккорд») и приводит действие к финальному номеру «Смерть» как некоему итогу всего пути.

В соответствии с образной стороной меняется и тональный колорит цикла: светлые, мажорные тональности сменяются минорными (Fis-E-Cis-e-c). Особая связь между отдельными номерами цикла устанавливается благодаря ключевым словам, несущим особый символический смысл: они выделяются автором с помощью характерных интонаций — своего рода небольших «лейтмотивов», составляющих две полярные образные сферы цикла — идеальный «горный» мир, мечта и неприглядная, лишенная гармонии действительность, выйти за грани которой практически невозможно. Пессимистическая идея разочарования и недостижимости идеала последовательно проходит через все номера цикла, достигая кульминации в последних номерах.

Первый номер — **«Гимн»** — воспекает полноту и радость жизни, а также самое сильное из всех чувств — любовь. Это — радостное и восторженное обращение к образу идеальной возлюбленной, являющейся, однако, образом не этого, грешного, а другого, идеального мира:

¹⁵⁷ Автора перевода установить не удалось.

Тебе, любимой, тебе, прекрасной,
Непорочной, чистой и ясной,
Как ангел,
Верный раб твой шлет привет:
Бессмертна будь вовек!...

Ты свежа, как цветок орхидеи,
Расцветающий в сумраке грез,
Ты прекрасна, как рая виденье,
Как мир дивный, не знающий слез...

Как семя мускуса, сокрыта
На дне ты вечности моей...

Один из центральных образов этого номера, приобретающий значение символа — «мир дивный», «ясный» — представляет собой идеальный план бытия. В связи с этим в музыке он акцентируется интонациями нисходящей чистой и уменьшенной квинты, попадающих на сильную долю такта (со словами «и ясной» — dis-gis (см. рисунок 29, фрагменты а), «мир дивный» — b-e) (см. рисунок 29, фрагмент б).

Рисунок 29.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» op.48. Романс «Гимн» (фрагменты)

фрагмент а)



фрагмент б)



Помимо этой смысловой сферы в первом номере цикла появляются и другие важные образы, наделенные «лейтинтонациями»: это «орхидея» — символ совершенства, гармонии и любви, а также «сумрак грез», «рая виденье», отсылающие к далекой прекрасной мечте. Все они характеризуются интонацией чистой кварты (звучащей как некий манящий призыв), возникающей также на

сильной доле такта. Особенно интересно сходство интонаций, приходящихся на слова «орхидея» (h-fis) и «рая виденье» (b-f), что еще раз подтверждает идею единства всей образно-смысловой сферы «горних миров». В то же время нисходящей интонацией тритона (b-e) охарактеризован образ «мира дивного», что как бы намекает на его эфемерность, недостижимость и нереальность (см. рисунок 30).

Рисунок 30.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» op.48. Романс «Гимн» (фрагмент)

..ток ор - хи - де - и, рас - цве - та - ю - щий в сум - ра - ке
frais qui par - fu - me l'ath - mos - phé - re d'un cher gé -

грез; ты пре - крас - на, как ра - я ви -
..duit, en - cen - soir ou - bli - é qui

день - с, как мир див - ный, не зна - ю - щий слез.
fu - me en se - cret à tra - vers la nuit.

sempre p

pp

pp

В данном случае совершенные консонансы олицетворяют некий «идеальный план» бытия, таинственный, лишенный изъянов. Однако мир светлых образов не единственный в номере. Образы-символы печали, горя — «слезы»,

«любовь», — как отдаленный отголосок грядущих событий возникают уже в первой части цикла. И хотя на данном этапе контраст образов выражен еще неярко, по мере движения к финалу он становится все более очевидным и резким. Так, уже в первом номере появляется один из основных образов-символов — «слезы», характеризующийся в вокальной партии интонацией малой терции, а также сопутствующие ему «уточнения» — «где истину найти» (малая терция и уменьшенная квинта), «сокрыта» (увеличенная кварта), которым вторят нисходящие секунды-вздохи в аккомпанементе (см. рисунок 31).

Рисунок 31.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс «Гимн» (фрагмент)

Музыкальный фрагмент из романса «Гимн» (фрагмент) из цикла «Цветы зла» (ор. 48) А. Т. Гречанинова. Фрагмент включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия содержит текст: «где ис - ти - ну най - а - ves vé - ri - -ти? -té?». Фортепиано содержит текст: «Как се - мя мус - ку - са, со - кры - та Grain de musc qui gis, in - vi - si - ble,». Музыкальная запись включает динамические и темповые указания: *pp*, *ff*, *Più tranquillo* и *accel.*

Интересно, что образ-символ «любовь» выражен мягкой интонацией восходящей малой терции (e-g), то есть изначально составляет выявленную музыкой смысловую параллель слову «слезы» и как бы подготавливает скорбный финал цикла. В последний раз данная интонация появляется в предпоследнем номере — «Вечерний аккорд», где невозможность достижения счастья становится очевидной (см. рисунки 32 и 33).

Рисунок 32.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №1 «Гимн»
(фрагмент 4)

Più vivo e molto ardentemente

Лю - бовь,
Com - ment,

ff

Рисунок 33.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №4 «Вечерний
аккорд» (фрагмент)

лю - бовь, наш та - инст - вен - ный впр!
qui hait le né - ant vaste et noir!

poco meno mosso

mf

stirando

lunga

p

Любовь в данном цикле выступает как ведущий образ-символ: его лейтинтонации встречаются не только в вокальной партии, но и в музыке инструментального сопровождения. Отдельного внимания заслуживает инструментальное вступление, создающее общее настроение номера и несущее важные предпосылки для дальнейшего развития. Написанное в духе своеобразного речитативного монолога, оно включает в себе две контрастные темы: первая, состоящая из двух элементов — порывистого, решительного, в

динамике *ff* и приглушенного *p* (*sostenuto*); вторая — изысканная, неспешная, с пометкой «*teneramente*» (мягко, нежно) (см. рисунки 34 и 35).

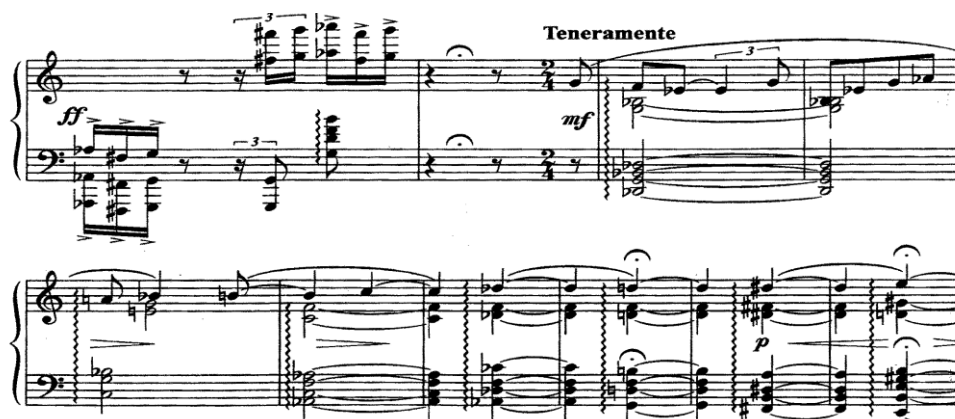
Рисунок 34.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» op.54. Романс №1 «Гимн». Слова Ш. Бодлера (1-я лейттема)



Рисунок 35.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» op.54. Романс №1 «Гимн». Слова Ш. Бодлера (2-я лейттема)



Гармоническая усложненность, обилие уточняющих авторских ремарок (*rubato*, *sostenuto*, *teneramente*), фонические эффекты — все это способствует созданию загадочного, двуединого образа любви, таящейся в вечности и почти недоступной для обычного человека.

В дальнейшем своеобразное лейтмотивное развитие получают обе темы: первая трижды проводится в №1 (см. рисунок 36), вторая появляется в кульминации и в фортепианной партии коды второго номера (см. рисунок 37).

Рисунок 36.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №1 «Гимн»
(фрагмент, такты 35-40)

..вет, при - вет: бес - смерт - на будь во - век!
..lut, sa - lut en im - mor - ta - li - té!

con affetazione

f *ff*

poco rit. *a tempo*

ff *ff* *p*

Рисунок 37.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №2 «Призыв»
(фрагмент, такты 35-38)

В *Tempo I*

Там,
Là,
там,
là,
там всё
tout n'est

moto
con molto espressione

Стремление к сквозному развитию, изощренность мелодики и частые гармонические модуляции всякий раз расцвечивают образ новыми красками, словно выявляя бесконечность его граней. Схожие элементы развития, изощренность мелодики можно обнаружить и в других миниатюрах композитора, например, (и особенно ярко) в романсе «Ты ко мне приходила не раз» (см. рисунок 21 на с. 108).

Второй номер — «*Призыв*» — уносит в иной, идеальный мир, пронизанный любовью и негой. Стихотворный текст отличается обилием эпитетов, анафор (одинаковых или сходных начал строк), призванных предельно заострить внимание на этом иллюзорном мире («там»):

Там роскошь, маня седой стариной,
В комнате нашей царит,
Там растут цветы неземной красоты,
Там амбры волна парит.
Там живет тишина...
Там зеркал глубина,
Там богатство Востока,
Все любовью горит.

В музыке подобный принцип повторности, акцентирующий внимания на образе иного мира, отражен в использовании рондообразной формы с неизменно

возникающим рефреном, воплощающим прекрасный и светлый образ идеального мира.

Утонченные изгибы мелодии, ее распевность и плавность, частые колебания метра и темпа (*rubato*), а также явственно ощутимый восточный колорит (хроматизация подголосков, мелодический мажор) — все это помогает созданию состояния неги, волшебства чар, рождающих в себе далекий образ мечты (см. рисунки 38 и 39).

Рисунок 38.

А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №2 «Призыв» (фрагмент, такты 35-38)



Рисунок 39.

А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №2 «Призыв» (фрагмент, такты 17-23)

Музыкальный фрагмент для рисунка 39. Включает вокальную партию с русскими и французскими текстами и фортепианное сопровождение. В вокальной партии используются третины. Фортепианная партия содержит арpeggiated аккорды и третины. Надпись *a tempo* и *espressivo*.

Показательны приемы, с помощью которых композитор акцентирует внимание на смысловых доминантах стихотворного текста. Так, образы светлые, возвышенные, например, «мечта», «заката лучи», «неземная красота» представлены квартовыми и квинтовыми интонациями, «блеск», «тишина» — спокойной интонацией большой сексты. В то же время образы ирреальные, непостижимые характеризуются остродиссонантными звучаниями («зеркал глубина» — уменьшенная квинта, «страдание» — малая секунда) (см. рисунок 40). Все эти «лейтинтонации» попеременно возникают на протяжении всего цикла.

Рисунок 40.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №2 «Призыв»
(фрагменты)

а) лейтинтонация образа мечты (чистая квинта), такты 44-48.

ritard. a tempo

-страсть - я меч - та.
calme et vo - lup - té.

calando

б) лейтинтонация образа красоты (сочетание интонаций чистой квинты и кварты), такты 59-61.

ты не - зем - ной кра - со - ты, там
fleurs mè - lant leurs o - deurs aux

в) лейтинтонация образа «тишина» (большая секста), такты 66-68.

Comodo

Там жи - вет ти - ши - на...
les ri - ches pla - fonds,

mf

г) лейтинтонация образа «зеркал глубина» (уменьшенная квинта),
такты 69-71.

д) лейтинтонация образа «страдание» (малая секунда), такты 75-77.

Третий номер — «*Я люблю тебя*» — лирическая и одновременно драматическая кульминация цикла, где романтически-возвышенные чувства приобретают странный, зловещий оттенок.

Я люблю тебя страстно, как ночи мерцанье,
Как песнь нежной грусти, как мрака молчанье,
А ты, жизнь моя, радость, ты холодна,
Ты не любишь, бежишь, презираешь меня...

Я хочу овладеть и упиться тобой,
Как красавицы трупом владеет червяк земляной.
И я хочу, как зверь кровожадный, ужасный-
Выпить с уст ледяных яд лобзаний бесстрастных.

Однако здесь же происходит и заметный перелом в драматургии всего цикла: воплощенное в первых строках чувство любви и восторга, охватившее героя, в ответ встречает холод и презрение, любовь перерождается в мстительные и жестокие порывы. Соответственно и музыка передает резкие вспышки гнева (внезапные переходы от *piano* к *forte*, унисонно-октавное дублирование вокальной линии в партии аккомпанемента, движение по звукам хроматической гаммы), и

решительный, волевой порыв (восходящая мелодическая линия в пунктирном ритме) (см. рисунки 41 и 42).

Рисунок 41.

А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №3 «Я люблю тебя» (фрагмент, такты 13-15)



Рисунок 42.

А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №3 «Я люблю тебя» (фрагмент, такты 44-46)



В сфере мелодики начинают преобладать диссонантные созвучия, передающие эмоции негативной окраски («царица обманчивых, грозных ночей» — интонация уменьшенной квинты, «ты жестока» — большой ноны, «зверь кровожадный» — малой ноны), а интенсивное тонально-гармоническое модулирование вносит эффект спутанности сознания героя.

Четвертая часть — «*Вечерний аккорд*» — уводит в сферу мрачной, типично символистской лирики.

Спустила ночь свой черный вуаль погребальный,
 Как дым, закурились цветы: розы и мак;
 И сказка знойной любви
 Властно наполнила мрак.
 Бред сладострастный нежного вальса печального.
 Как дым, закурились цветы: розы и мак...

Здесь преобладают мрак и печаль, а в качестве образов-символов выступают «солнце, тонущее в крови», а также контрастно сопоставляемые «роза» (знак любви) и «мак» (символ сна).

Произведение строится как непрерывная цепочка разрозненных фраз и мотивов, с многократным повторением отдельных оборотов («небо — большой саркофаг», «солнце тонет в крови») акцентирующих внимание на образах смерти и тлена. Специфической чертой становится продиктованная строением самого стиха фрагментарность мелодии. Доминирующей становится интонация секунды — малой («цветы», «мак», «сказка», «дым») и большой («розы», «мрак»), дополняемая светло-печальной интонацией малой терции («любовь») и резкой уменьшенной квинты («враг»). От проникновенных кварто-квинтовых интонаций предыдущих частей остается лишь слабый отголосок (интонация чистой квинты, возникающая при упоминании о «сладострастном» прошлом) (см. рисунок 43).

Рисунок 43.

А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №4 «Вечерний аккорд» (фрагмент)



мак;
-soir;

лю-бовь, наш та-инст-вен-ный враг!
qui hait le né-ant vaste et noir!

poco accel.

Завершает опус мрачно-драматический романс «*Смерть*».

О смерть, страшный кормчий, час настал: поднимем якорь!
Мир наскучил нам давно, о смерть, мы ждем тебя!..
Смерть, скорей нас укрепи,
Яд свой пролей нам в сердце!..
В безвестной глубине мы найдем новый мир...

При этом в музыке сделан акцент на «культе смерти», унаследованном от романтиков (философия А. Шопенгауэра, музыка Ф. Листа и Р. Вагнера). Неотвратимость смерти выражена решительными кварто-квинтовыми интонациями в мелодии («о смерть, час настал», «ждем», «укрепи»), тревожно-возбужденном характере вокальной партии и сопровождения, резких динамических и тональных сдвигах (см. рисунок 44).

Рисунок 44.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №5 «Смерть»
(фрагмент, такты 8-10)

я - корь! Мир на - ску - чил нам дав - но, о смерть, мы ждем те -
l'an - cre! le pa - ys nous en - nu - ie, ô Mort! Ar - pa - reil -

mf

f

poco accel.

p

ff

dim.

p stacc.

Оканчивается номер интонациями, воплощающими трагическую иронию: музыка обнажает психологический подтекст слов «новый мир», а обещанное «мы найдем», звучит хотя и торжественно, но с надломом и драматической напряженностью (скрытое в нисходящих терциях и секундах *lamento*, заострение ладовых тяготений к тонике соседством высокой VII и низкой II ступеней (см. рисунок 45)).

Рисунок 45.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №5 «Смерть»
(фрагмент, такты 45-52)

а *sempre*

не най-дем мы но - вый мир,
 .pu pour trou - ver du poi - veau,

poco più mosso

мы най-дем.
 du poi-veau.

sempre fff

con tutta forza

1909

Цикл «Цветы зла» стал первым произведением композитора, в котором весьма сильно проявилось влияние декадентской символистской эстетики. Прежде всего, это касается музыкального языка рассмотренных миниатюр и особых «символизированных интервалов», вполне соответствующих жанру «стихотворений для голоса» с фортепиано (хотя сам композитор не дает им подобного определения).

«Омузыкаленная декламационность», усложненность и изысканность гармонического языка, заметная размытость граней формы, изощренная мелодика, акцент на мотивно-интонационном развитии и чуткая фиксация каждого слова — все представлено в данном цикле. Однако каждая из миниатюр, безусловно, имеет свой особый музыкальный «колорит».

Все эти особенности позже в разной степени проявятся и в других сочинениях композитора «рубежного» периода.

Непосредственное влияние символистской эстетики ощущается в вокальном цикле «В сумерках» ор. 63 (1913 г.), созданном в переломный для автора период

жизни. Здесь господствуют настроения грусти, апатии, безысходности. Цикл состоит из 5 романсов на стихи поэтов разных эпох и стран — К. Бальмонта, А. Блока, Г. Гейне и Ф. Тютчева. Обрамляющие цикл романсы — *№1 «Кошмар»* на стихи А. Блока и *№5 «И снилась мне»* на слова Г. Гейне — среди самых мрачных в творчестве А. Гречанинова. В обеих миниатюрах доминируют образы страшного сна, некоего ирреального кошмара.

Я проснулся внезапно в ночной тишине,
И душа испугалась молчания ночи.
Я увидел на темной стене
Чьи-то скорбные очи... («Кошмар»)

И снилась мне далекая страна,
Снегами белыми покрылася она.
Под снегом я лежал похоронен,
В холодный сон, сон смерти погружен... («И снилась мне»)

Как следствие — применение особых звукоизобразительных приемов и «феномена ключевого слова» в том числе, избегание традиционных кадансов, децентрализация лада, предельная хроматизация аккордики, гармоническая разомкнутость разделов формы, обилие тональных сдвигов и альтераций, резкие динамические перепады (фигуры смерти и нисхождения в бездну – *passus duriusculus* и *catabasis*) (см. рисунки 46 и 47).



СИН- - - - - ЛАСЬ МНѢ ДА - ЛЕ- - - - - КА - Я СТРА-
tribum - - - - - le mir von ei - - - - - ner weis - ten

rit.

pp

rit.

Ha, die weit - - - - - me war

бъ - - - - - мь - мь по - - - - - жры - - - - - я - ся о -

der - deckt von stil - - - - - lem, wei - ßem

non legato

m. g.

Обращает на себя внимание тот факт, что ключевые слова и их сочетания в этих номерах интонационно схожи: доминирует интонация чистой кварты — некоего «зова» мрачных снов («очи», «тишина», «далекая страна», «небо темное»), и лишь в единственном случае — в последнем номере — на слове «любовью» звучит интонация чистой квинты (h-e), словно отголосок другого, светлого и недостижимого мира (см. рисунок 48).

Рисунок 48.

А. Т. Гречанинов. Цикл «В сумерках» ор. 63. Романс №5 «И снилась мне». Текст Г. Гейне (фрагмент)



Романс №2 «Угрюм и зол» (сл. Г. Гейне) пронизан мрачными и тоскливыми настроениями:

Угрюм и зол, с остывшею душою,
Скитаюсь я под небом чуждых стран,
Осенних дней сгустившийся туман
Весь мертвый край окутывает мглою.

Ощущение безысходности и неотвязности мрачных дум вносит непрерывное оstinatное движение шестнадцатых в аккомпанементе, а отрешенный характер монолога героя создает скупая декламационность фраз вокальной партии с преобладанием тесных секундowych и малотерцовых интонаций («угрюм и зол», «туман», (см. рисунок 49).

Рисунок 49.

А. Т. Гречанинов. Цикл «В сумерках» ор. 63. Романс №2 «Угрюм и зол».

Текст Г. Гейне (фрагмент)

Moderato assai. A. Gretschaninow, Op. 63 № 2.

Piano.

p

mf *ritard.* *p*

Moderato.

угрюмъ и золъ, съ о - стыв.ше-ю ду - ши - ю,
droes'nen Sinn im kal - ten Her - zen he - gend,

mf *p*

Ver -

Романсы №3 «Не знаю я, коснется ль благодать» и №4 «На опушке»

вносят некоторое просветление: здесь говорится о смерти и воскресении.

Луг золотой от осенних цветов.
 Томные зовы печальной кукушки.
 Скорую смерть повстречать ты готов?
 Трижды «ку-ку» пронеслось на опушке.
 Три мне еще обещает весны
 Эта кудесница гулкового леса.

Полно. Не нужно. Я видел все сны.
 Пусть поскорее сгустится завеса. («На опушке»)

Не знаю я, коснется ль благодать
 Моей души болезненно-греховной,

Удастся ль ей воскреснуть и восстать,
Пройдет ли обморок духовный?... («Не знаю я...»)

Однако даже в светло-пасторальную поначалу музыку романса «На опушке» вторгается роковой мотив — предвестник смерти (предвосхищающий слова «трижды “ку-ку” пронеслось...»). Диатоничность и спокойствие мелодики и гармонического языка резко нарушается внезапным вторжением неожиданных альтераций, тревожным тремоло в аккомпанементе (см. рисунок 50).

Рисунок 50.

А. Т. Гречанинов. Цикл «В сумерках» ор. 63. Романс №4 «На опушке».
Текст К.Бальмонта (фрагмент)

а) Начало романса, такты 1-7

The musical score is for the beginning of the romance «На опушке» by A. T. Grechaninov. It is in 6/8 time and consists of two systems. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The tempo is marked «moderato.» and the mood is «molto rubando». The piano part features a tremolo in the right hand. The second system continues the melody and accompaniment, with the piano part marked «mf».

Лугъ — зо — зо —
Gol — dig be —

той отъ ве-се-ни-ихъ-цвѣ — той —
sät ist von Blu-men der Grund,

б) средняя часть (вторжение «роковых интонаций»), такты 13-18.

смерть по-встрѣчать ты го-товъ?
Tod, den der Ruf mir tut kund?

Триж - - - ды - ку - ку! про-неслось на о -
Drei - - - mal er tönt' er; wie klang es so

в) окончание, такты 38-46.

Poco meno mosso. *ri - tar - dan - do*
 Пуеть по - ско - рѣ - суге - тит - ся за - нѣ - са.
Mög' drum der Tod zu sich neh - men mich bal - de.

Tempo I.
tempo rubando poco rit. p

В дальнейшем былое успокоение уже не возвращается: звучание становится бурно-порывистым, инструментальное сопровождение словно вступает в полемику с вокальной партией. И лишь в самом конце произведения в фортепианной постлюдии робко звучит отголосок начальной диатонической темы в пасторальном F-dur.

Интересно, что музыка данной миниатюры строится почти целиком на интонациях зова — чистой кварты и большой терции (соответствуют ключевым словам «кукушка», «ты готов?», «не нужно»), оттеняемая светлой большой терцией в кульминации (перед словами «ку-ку»), и лишь в конце при слове

«завеса» (синоним смерти) появляется мрачная, напряженная интонация уменьшенной квинты (b-e). Это словно говорит о недостижимости светлого идеала, о невозможности выйти из-под власти кошмара.

Название цикла — «В сумерках» — очень точно соответствует образной направленности и текста, и музыки. «Сумрачное» состояние полусна, скрытых и явных тревог, акцентирование темы смерти определяет музыкально-выразительные средства, среди которых стоит отметить возрастание изощренности интонаций, углубление хроматизации тональности, частые колебания метра, стремление к преодолению граней формы.

Новый язык поэзии рубежа веков оказал большое влияние на разные сферы музыкального языка. Помимо новаторских решений в области мелодики и ритмики (о чем уже было сказано ранее) значительные изменения проникают и в *тонально-гармоническую сферу* камерной вокальной лирики Гречанинова. Несмотря на то, что для музыки композитора в целом характерна довольно определенная тональная основа, оригинальное использование народных ладов, текучесть музыкальной ткани, хроматизация лада, обилие побочных тонов в аккордах и красочных наслоений мелодических линий приводит к возникновению в камерных вокальных миниатюрах, с одной стороны, острых, напряженных созвучий, часто полиладовой структуры (в особенности это касается романсов на стихи поэтов-символистов — «Кошмар» на сл. А. Блока), «Что-то здесь осиротело» на сл. Вл. Соловьева), с другой — изысканных гармоний в духе импрессионистов (прежде всего в произведениях, посвященных теме природы, воплощению душевного слияния с нею, таких как «Лада» и «Птица феникс» на сл. Л. Столицы, «Полдневный сон природы» на сл. Ф. Сологуба, «К дождю», «К росам» на сл. Л. Столицы и др.).

В сфере камерной вокальной лирики продолжением поисков новой образности, *обновленного (во многом под влиянием символизма) музыкального языка* стал *op. 54, «К звездам» («Ad astra»)*, созданный в 1911 году и

включающий пять стихотворений разных авторов: Г. Гейне (в русском переводе¹⁵⁸), Ф. Тютчева, Черубины де Габриак (Е. Дмитриевой) и Ф. Сологуба.

Своеобразие данного цикла заключается в новом подходе автора к проблемам музыкально-стилевого единства и интонационно-гармонического своеобразия. Приоритетным направлением развития избирается уже не мотивно-интонационная, а *тонально-гармоническая сфера*. К тому же, здесь представлено сразу несколько родственных, но все же глубоко индивидуальных образов, связанных друг с другом посредством символистской эстетики. В этом проявился единый подход композитора к современной и романтической поэзии с явным сближением их свойств. Первый номер цикла — «*Preludium*» на стихи Г. Гейне — воплощает противоречивые чувства: с одной стороны, в нем ощущается грусть по былому, уже ушедшему; с другой — теплится надежда на грядущие перемены:

Не сердитесь в нетерпении,
Что еще из сердца рвется
Старой боли стон и громко
В новых песнях раздается...
Подождите: это эхо
Старой песни расплывется,
И из груди исцеленной
Песнь веселая польется.

Сочетание образов печального прошлого и уже близкого будущего, надежда на счастье — все это находит отражение в музыке. В начале пьесы — определенный до-мажор, у фортепиано появляется типичный знак скорби – *passus duriusculus*. Однако дальше тонально-гармоническое развитие усложняется. До последних тактов романса слушатель остается в неведении относительно основной тональности: сначала это f-moll (погружение в сферу прошлого), далее следует довольно протяженный «участок» тональных «блужданий», и лишь в последних двух тактах пьесы краски проясняются в светлом, ликующем звучании C-dur. Эффект общей неопределенности усиливается также с помощью постоянных колебаний метра на относительно небольшом звуковом пространстве (форма миниатюры — двухчастная безрепризная) (см. рисунок 51).

¹⁵⁸ Автор перевода не установлен.

Рисунок 51.

А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» оп. 54. Романс №1 «Preludium».

Текст Г. Гейне (фрагмент)

а) начало произведения

Allegro. *con grazia*

Canto. *mf-pp*

Но сер - ди - тесь въ не - тер - пѣн - и, что е - ще изъ серд - ца
Par - don - nez, im - pa - ti - en - te, si des chants de ma souf -

Piano.

б) «тональные блуждания»

3

э - хо ста - рой пѣ - ни рас - плы - вет - ся, и изъ гру - ди,
cho des vieil - les pa - res va s'é - tein - dre. Et ton cœur gué -

не - цѣ - ден - ной пѣснь ве - се -
ri, pa - si - ble, chan - te - ra

p cresc. poco a poco

rit

в) окончание

poco rit. *a tempo*

Второй номер цикла — «Еще томлюсь тоской желаний» на слова Ф. Тютчева — описывает сферу эмоциональных порывов героя, его метания, надежды и мечты.

Еще томлюсь тоской желаний,
 Еще стремлюсь к тебе душой
 И в сумраке воспоминаний
 Еще ловлю я образ твой...
 Он предо мной везде, всегда,
 Недостижимый, неизменный
 Как ночью на небе звезда.

В полном соответствии с поэтическим источником музыка романса отмечена общей тональной и гармонической неустойчивостью (см. рисунок 52).

Рисунок 52.

А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» оп. 54. Романс №2 «Еще томлюсь тоской желаний». Текст Ф. Тютчева (фрагмент)



Третий номер — «*Давно, как маска восковая*» (стихотворение Черубины де Габриак-Е. Дмитриевой) — воплощает тему смерти и сна. Реальная земная жизнь героине кажется пустой и холодной маской небытия.

Давно, как маска восковая,
Мне на лицо легла печаль...
Среди живых я не живая,
И, мертвой, мира мне не жаль,
И мне не снять железной цепи,
В той цепи звенья изо лжи.
Навек одна я в темном склепе
И свечи гаснут...

Декламационного типа мелодия в сочетании с переменным размером и общей гармонической неустойчивостью, ползущими хроматизмами и затаенно-зловещими «шагами» секстолей партии сопровождения в пределах мрачного с-

molл очень точно соответствует заключенному в стихотворных строках образу (см. рисунок 53).

Рисунок 53.

А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» op. 54. Романс №3 «Давно, как маска восковая». Текст Черубины де Габриак – Е. Дмитриевой (фрагмент)



Четвертая часть цикла — «*Полдневный сон природы*» на стихи Ф. Сологуба — представляет собой тонкую колористическую пейзажную зарисовку.

Полдневный сон природы
И тих, и темен был,
Светло грустили воды,
И темный лес грустил,
И солнце воздвигало
Блестящую печаль,
И грустно обливало
Безрадостную даль.

Прозрачная фактура, ясный тональный план с незамутненным звучанием cis-moll и чередой изысканно-тонких отклонений, приглушенная динамика (*p*)... Кажется, все здесь дышит покоем и тишиной, овеяно светлой грустью, а преобладающим становится образ волшебного сна (см. рисунок 54).

Рисунок 54.

А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» op. 54. Романс №4 «Полдневный сон природы». Текст Ф. Сологуба (фрагмент)



Заключительный номер цикла — «*Silentium!*» на слова Ф. Тютчева — одна из сложнейших с образной и музыкальной стороны миниатюр Гречанинова. Это стихотворение имеет особое значение в символистской эстетике, так как именно оно стало для символистов своеобразным лозунгом:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства, и мечты свои!
Пускай в душевной глубине
И всходят, и зайдут оне,
Как звезды чистыя в ночи:
Любуйся ими и молчи!

Символика тайны, недосказанности пронизывает все произведение. Ползущие цепочки аккордов, переменный размер, красочные колористические эффекты (имитация шорохов), крайне неустойчивые гармонии и тонально разомкнутая форма (начинаясь в h-moll, оканчивается романс неустойчиво, длительно подготавливаемая тоника не достигается) создают причудливый, словно нереальный образ чего-то скрытого, неосязаемого (см. рисунок 55).

Рисунок 55.

А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» op. 54. Романс №5 «Silentium!».

Текст Ф. Тютчева (фрагмент)

а) начало произведения

Lento.

Canto. *Молчи, скры-вай-ся и та-и и*
Tais-toi et ca-che de ton cœur las

Piano. *чув-ства и меч-ты сна-и!*
sens et les fiers é-lans!

delicatamente
poco sostenuto
p
pp
marcato il basso
molto rit.

б) окончание

con liberta

Canto. *и-мк и мол-чи*
sens et tais-toi!

Piano. *и-мк и мол-чи*
sens et tais-toi!

con liberta
molto accelerando
colla voce

В этом цикле, по сравнению с предыдущими, наблюдаются еще более явные признаки влияния символистской эстетики, проявляющиеся в целом ряде параметров:

— с точки зрения образной направленности обнаруживается стремление к выражению внеземных, «астральных» образов — путеводной звезды («Еще

томлюсь тоской желаний»), смерти как восковой маски («Давно, как маска восковая»), тишины и молчания («Silentium!»);

– усложняется мелодико-интонационная сфера, что проявляется в большей изощренности мелодики за счет всевозможных хроматизмов, необычных интервалов, прихотливой ритмики и т.п.;

– в сфере гармонии наблюдается усиление хроматизации, достигаемое часто за счет тональных отклонений, сдвигов, децентрализации лада (все это создает эффект оторванности от реальности, полета в «иных мирах»);

– большая смысловая наполненность партии инструментального сопровождения, в некоторых моментах даже превышающая по значимости вокальную.

Особую роль приобретает и фортепианное вступление. В миниатюрах «Кошмар» и «Давно, как маска восковая» (цикл «В сумерках» ор. 63) появляющиеся во вступлениях к ним хроматически сползающие звуки, приглушенная динамика, зловещее тремоло создают эффект загадочных призывов, таинственности, как бы приближения неизбежного.

В *цикле «Драматическая поэма» ор. 51* (6 романсов на стихи Г. Гейне в переводе разных авторов¹⁵⁹ и Вл. Соловьева) фортепианные вступления к романсам становятся одним из важнейших элементов повествования, формообразующим и образно-смысловым ключом к прочтению текста. Так, в №1 «Посвящение» печально-меланхоличные интонации с неспешными вертикалями аккордов, открывая и замыкая весь номер, создают своего рода обрамление всей композиции – эпический зачин и завершение; в №3 «Лесом иду я» — легкие триольные фигурации, трели имитируют голоса леса, щебет птиц, определяя настроение всей миниатюры; в №4 «На чужбине» приглушенные секунды в низком регистре, постепенно взбирающиеся по тонам вверх, подражают неспешным шагам человека, характеризую центральный образ повествования; а в

¹⁵⁹Перевод «Посвящения» – Д. Минаев (1835-1889), «Лесом иду я» и «На чужбине» – М. Михайлов (1829-1865), «По вечерам» – В. Лихачев (1849-1910), «Нам суждено страдать» – П. Вейнберг (1831-1908).

№6 «Нам суждено страдать» жалобные секундовые интонации небольшого вступления отражают основную мысль романса

Отличительная особенность «Драматической поэмы» — особая фортепианная постлюдия, завершающая весь цикл в целом, не повторяя буквально его материал, но в концентрированной форме воплощая его ведущие интонации — жалобные секундовые стоны и печально-меланхолический оборот f-b-a (фа-си-бемоль-ля), красной нитью проходящие через все номера опуса и связывающие их воедино (см. рисунок 56).

Рисунок 56.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Драматическая поэма» ор. 51. Постлюдия (фрагмент)



Появление особенно выразительных интервалов в инструментальной партии говорит о значимости роли сопровождения в романсах Гречанинова на

тексты символистской направленности, о глубинной связи музыки с образно-смысловой стороной стихов.

Еще одним важным компонентом камерных вокальных миниатюр Гречанинова является звукоподражательность, привносящая в музыку определенную импрессионистскую красочность. В особенности это касается сочинений композитора, посвященных теме природы и мистического слияния с ней человека. Среди подобных приемов можно выделить следующие:

— голоса завывающего ветра, вихря (стремительные хроматические пассажи в разных регистрах в партии фортепианного сопровождения, резкая диссонантность звучания, быстрый темп) слышны в миниатюрах «Листопад», «Под вихрем»; в музыке квартета «Мертвые корабли» на текст К. Бальмонта;

— мрачный колорит музыки, изображающей кошмарные видения и словно рисующий движение призрачных теней («сползающие» в низком регистре хроматизмы «Кошмара» и романса «Порою туманной», приглушенное движение терциями по полутонам в номере «Иду в лесу», зловещие сухие «стуки» стаккато в низком регистре миниатюры «Давно, как маска восковая» и др.). Все это наделяет музыку настроениями тревоги, напряженного ожидания;

— изображение звуков природы — эхо, шепот трав и листвы, голоса птиц (интонации зова в романсе «Птица Финикс», мягкие терцовые чередования в партии сопровождения в «Ладе», прозрачные фигуры в «Полдневном сне природы»), падающих капель (романсы «Сентябрь» и «Октябрь» ор. 43 на стихи Г. Галиной) создает как бы второй план произведения, показывая собственно отголосок внутри человеческой души.

Звукоизобразительные элементы в основном концентрируются в партии фортепиано и отличаются краткостью и интонационной выразительностью. Более того, в некоторых опусах Гречанинова звукоизобразительность выходит на передний план, подчиняя себе мелодико-гармоническое развитие. Так, один из ярких примеров подобного явления — более скромный по масштабу и замыслу *триптих «Мертвые листья»* на стихи Н. Минского для контральто и струнного

квартета. Ведущим принципом данного цикла становится картинность повествования, создание образов увядающей природы как аллегории смерти и отражение соответствующих эмоциональных состояний человека. В музыке преобладает красочно-колористический образ природы, показанный в импрессионистском ключе. Два первых романса — «Листопад» и «Под вихрем» — рисуют контрастный, но в целом печальный образ осенней природы.

В «*Листопаде*» непрерывное кружение хроматических гармонических цепочек в си миноре словно рисует картину последнего, грустного танца опадающих листьев, а в момент кульминации звучание мрачного ми-бемоль минора оттеняется значительным ритмическим замедлением на словах «А смерть багрянит их и метит», словно воплощая призрак смерти.

«*Под вихрем*» продолжает линию предшествующего номера: образ смерти представлен здесь в виде неистовой бури, своеобразной «пляски смерти», сметающей все на своем пути. Стремительный темп, зловеще-приглушенные кружащиеся фигуры и тремоло в басу, резкие динамические акценты создают картину разбушевавшейся стихии (см. рисунок 57).

Рисунок 58.

А. Т. Гречанинов. Триптих «Мертвые листья» Романс «Успокоение».
Текст Н. Минского (фрагмент)



Другой яркий пример — *цикл ор. 68 на стихи поэта-современника композитора Л. Столицы*, главными образами которого становятся мифологические существа древнего фольклора — *Лада* (богиня брака, любви и природы) и *Птица Феникс* (вечно возрождающийся символ прекрасного). Заимствованные из фольклора поэтические образы, народно-песенные истоки мелодики, соединенные с усложненностью фактуры, обилием хроматизмов и всевозможных отклонений, импрессионистскими сочетаниями созвучий,— все это привносит в музыку явный оттенок фантастичности (см. рисунки 59 и 60), продолжая и по-новому развивая традиции Н. Римского-Корсакова.

Рисунок 59.

А. Т. Гречанинов. Цикл на стихи Л. Столицы ор 68. Романс «Птица Феникс» (фрагмент)

вступление

Moderato. $\text{♩} = 66$. А. ГРЕЧАНИНОВЪ, Ор. 68, № 2.

а tempo

Строй - ны но - ги зной ны - я, крыль я не по -

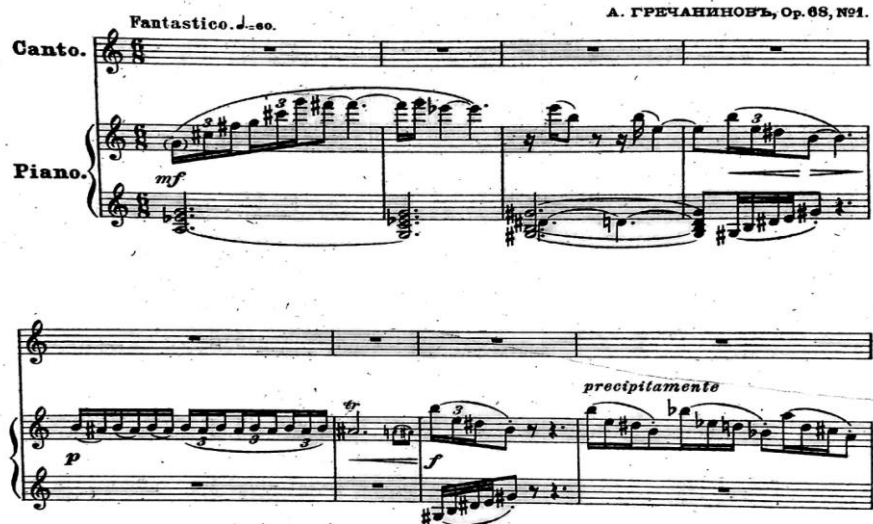
кой ны - я пол - ны си нихъ звѣздъ.

Con moto.

На зем - лѣ у ка - ме - нѣй

Рисунок 60.

А. Т. Гречанинов. Цикл на стихи Л. Столицы ор 68. Романс «Лада»
(фрагмент)



В камерном вокальном творчестве композитора можно выделить еще одну интересную грань, связанную с характерной художественной тенденцией того времени — использование в романсах приема *стилизации*. В этом русле композитором созданы *Три песни на текст А. Белого «В счастливые времена»* ор. 64 и *«Песни Лады»* ор. 69.

Музыка первого из названных опусов — *«В счастливые времена»* ор. 64 — пронизана характерными оборотами менуэтов Гайдна и Моцарта в сочетании с типичными интонациями русского романса конца XVIII века. Нарочитая простота, «элементарность» гармонического языка и мелодики, имитация звучания клавесина, музыкальные цитаты чувствительных романсов («Стонет сизый голубочек» Ф. Дубянского), в сочетании с тривиальными сюжетами (детская ссора, галантное объяснение в любви) приносят юмористический оттенок (см. рисунки 61 и 62).

Рисунок 63.

А. Т. Гречанинов. Цикл «Песни Лады» на стихи Л. Столицы. Романс «К дождю» (фрагмент)



Еще одна сфера вокальной лирики Гречанинова — романсы, написанные на тексты поэтов-современников, но не имеющие очевидного «модернистского» колорита в музыке (подобно упоминавшемуся выше романсу «Счастье» на стихи С. Городецкого).

В первую очередь здесь стоит назвать *триптих* «У криницы» *ор. 73* (текст *Вяч. Иванова*), посвященный религиозной теме: его центральный образ — образ Иисуса Христа. Строгость и кристальная прозрачность музыки этого цикла контрастирует всему прежде созданному композитором. Спокойствие и статичность романса «Под деревом кипарисным» дополняется мерным течением музыки «Криницы» и «Христос воскрес». Отличительной чертой данного цикла можно считать особую повествовательность, близкую архаизированному фольклорному сказу (строгий диатонический распев в диапазоне кварты-квинты)

(см. рисунки 64, 65 и 66). Примечательно, что в № 3 изысканные гармонии передают пасхальный колокольный звон.

Рисунок 64.

А. Т. Гречанинов. Триптих «У криницы» ор. 73 на стихи Вяч. Иванова. Романс №1 «Под дровом кипарисным» (фрагмент)

Для домашнего чтения

Largo religioso.
recitando $\text{♩} = 100$

А. Гречанинов, ор. 73, №1.

Canto.
Подъ тѣмъ, ли подъ дровомъ кипариснымъ алы, о цѣлѣхъ расцвѣтъ.

Piano.
mf *p*

Та... ли... Но пре... ти... же ты.

dolce semplice

Рисунок 65.

А. Т. Гречанинов. Триптих «У криницы» ор. 73 на стихи Вяч. Иванова. Романс №2 «Криница» (фрагмент)

А. Гречанинов, ор. 73, №2.

Canto.
Видѣвъ въ нѣбѣхъ златѣхъ...

Piano.
p

Рисунок 66.

А. Т. Гречанинов. Триптих «У криницы» ор. 73 на стихи Вяч. Иванова.

Романс №3 «Христос воскрес» (фрагмент)



Рассмотренные в этой главе образцы вокальной лирики Гречанинова позволяют выделить некоторые наиболее существенные черты его романсового наследия:

- вокальные миниатюры А. Гречанинова разнообразны с точки зрения поэтического и собственно музыкального содержания; они объединены автором в циклы преимущественно на основе образно-эмоционального сходства, ввиду чего в одном опусе можно обнаружить вокальные миниатюры, созданные на стихи разных с точки зрения стилевой направленности и даже эпох поэтов (например, циклы ор. 54 «К звездам» или ор. 74);

- в круг основных образов входят образы смерти, распада, увядания, видения иной реальности, прорыва за грань бытия к иным мирам, типичные для эпохи символы во всем их многообразии. При этом акцент делается не на философской основе символистской поэзии (как, например, во многих «стихотворениях с музыкой» современника Гречанинова Р.М.Глиэра), а на самом чувстве, ощущении, настроении, вызываемых данной поэзией и находящими прямое отражение в музыке;

- рассмотренные циклы и отдельные вокальные миниатюры отмечены явственной печатью символистской эстетики, давшей миру не только новые художественные образы и приемы работы со словом, но и привнесшей в саму музыку Гречанинова специфические черты, среди которых можно обозначить, например, декламационный характер мелодики; усложненность тонально-гармонического развития вплоть до выхода (в ряде случаев) за пределы тональности (своеобразный символ бессмысленности и запутанности бытия, стремления вырваться за грань реальности), хроматизацию тональности, внезапные смены метра и динамики и др.

Важно отметить, что еще одной чертой творчества композитора в обозначенный период (1907 — 1923 гг.) является разнонаправленность стилевых исканий. Преобладающими являются произведения с символистски-усложненным колоритом (это касается как образной системы, так и музыкального языка), хотя на рубеже 20-х гг. появляется и иное: романсы, воплощающие сказочно-фантастические, юмористические и религиозные образы, представленные в импрессионистски-колористической или подчеркнуто-«элементарной» стилизации (три песни ор. 64 на текст А. Белого, цикл «У криницы»). Все они показывают разные грани творческого дарования композитора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Период рубежа XIX – XX веков стал важной вехой в истории русской культуры, породив множество направлений в разных видах искусства, среди которых важное место заняли поэзия и музыка. Взаимопроникновение этих двух сфер в эпоху Серебряного века отличается необычайной активностью и проблематичностью. С одной стороны, композиторы, искренне интересуясь новой поэзией и попадая под ее влияние, начинают искать новые музыкально-выразительные средства, позволяющие максимально отразить образно-смысловое содержание текстов, с другой – поэты тоже обращаются к музыке, попадают под ее влияние, стремятся переносить и адаптировать некоторые особенности формы и развития музыкальных произведений в литературных текстах.

При этом композиторы, чье творчество (на разных этапах) по времени совпало с эпохой Серебряного века, совершенно по-разному отзывались на новые веяния. В результате аналитической работы было установлено, что особенно сильное влияние новая поэзия и ее авторы оказали на двух композиторов — Р. Глиэра и А. Гречанинова, рассмотрению особенностей камерной вокальной лирики которых и посвящена основная часть работы.

Несмотря на очевидное различие между ними в направленности творчества, на раннем этапе своего композиторского становления оба композитора активно работали в сфере камерной вокальной музыки, и, более того, в некоторых случаях первые смелые музыкальные новшества были апробированы ими в этой области и только позже перенесены и в другие сферы творчества. Оба композитора лидируют в общем «рейтинге» авторов, избравших в качестве литературной основы своих романсов стихи поэтов-современников. Однако восприятие и воплощение образной стороны новой поэзии у Р. Глиэра и А. Гречанинова обнаруживают заметные различия.

В результате анализа произведений Р. Глиэра было установлено, что среди общего количества романсов (или, по собственному определению автора, «стихотворений с музыкой»), преобладают «одинокые» (т.е. не объединенные в тематические циклы) романсы на стихи поэтов преимущественно символистского направления. Исключение составляет единственный в творчестве композитора «моноцикл» — «Газелы о розе» — наиболее «модернистский» из всех сочинений автора с точки зрения концепции и музыкального языка.

В творчестве Глиэра были выделены *три группы романсов*, заметно отличающихся друг от друга как в образно-смысловом, так и в собственно музыкальном плане.

Многие из сочинений композитора — это *произведения, написанные на символистские стихи, нашедшие убедительное воплощение в музыке*. Эта группа довольно многочисленна и включает в себя «стихотворения для голоса», написанные на стихи К. Бальмонта, Вяч. Иванова, В. Брюсова, Ф. Сологуба. А. Белого и др. Для них характерны образы одиночества, тоски и безысходности, смерти и сна, а также многозначительного, полного символической наполненности образа «розы». Музыкальный язык «стихотворений с музыкой» данной группы отличается сложностью и многомерностью, обилием декламационных интонаций, усложненностью гармонии и фактуры и т.д.

Другая группа романсов — *миниатюры, представляющие собой случаи символистского музыкального прочтения стихов поэтов, не причислявших себя к символистам, однако в некоторых случаях стихийно и не намеренно отразивших образы и сюжеты, несущие на себе печать символистской эстетики*. Хотя в этих миниатюрах дух декаданса все же ощущается довольно явственно, по ряду важных параметров они отличаются от собственно символистских самим характером литературного текста. В то же время эти тексты с точки зрения музыкально-образной стороны восприняты самим композитором практически так же, как и символистские. Это касается, прежде всего, романсов на стихи Д. Ратгауза, И. Бунина и Л. Столицы.

В то же время в вокальной лирике Р. Глиэра можно выделить третью группу — *романсы, написанные на современные, но несимволистские тексты, не имеющие отчетливого влияния символистской эстетики*. Среди образов данной категории преобладают любовные (светлые и мрачные). В качестве авторов поэтических текстов чаще всего избираются М. Лохвицкая, несимволистский К. Бальмонт, Г. Галина, А. Толстой и др. Музыкальный язык этих романсов более сдержан и следует лучшим образцам камерной вокальной лирики конца XIX века.

Камерное вокальное *творчество А. Гречанинова* российского периода (до 1923) стало для композитора своеобразной «лабораторией модернизма», однако, по сравнению с Р. Глиэром, развивалось несколько иначе. Гречанинов, в отличие от своего современника, тяготеет к объединению романсов в циклы, выдвигая свой, весьма оригинальный принцип отбора текстов. Он стремится объединять свои миниатюры, прежде всего, исходя из образного сходства, единства смысла и настроений, используя стихи разных авторов, принадлежащих разным национальным традициям и эпохам. В то же время присутствуют в его творчестве и «моноциклы», например, «Цветы зла» на стихи Ш. Бодлера, ор. 68 на стихи Л. Столицы, цикл «Тишина» на стихи Ф. Сологуба).

Соединение в одном цикле стихов нескольких поэтов отчасти объясняется особым отношением к ряду авторов, которое сложилось в начале XX века. Стихи Ш. Бодлера, Г. Гейне, Н. Минского и Ф. Тютчева многие поэты и музыканты того времени воспринимали как предсимволистские, что давало основания совмещать их в одном опусе. И хотя поэзия Г. Гейне и Ф. Тютчева декадентской не считалась, ее специфическая образность часто ощущалась музыкантами рубежа веков как родственная новым направлениям в искусстве. Тем не менее, новаторские черты музыкального языка, порожденные новой поэзией рубежа веков, в камерных вокальных миниатюрах Гречанинова воплотились в полной мере.

Оба избранные для нашего исследования композиторы — и Р. Глиэр, и А. Гречанинов — продолжали классические традиции. Они не стали столь яркими

новаторами, как, например, А. Скрябин или Н. Мясковский, однако сумели внести свой индивидуальный вклад в развитие русской камерно-вокальной музыки, откликнувшись на новые идеи своего времени.

Результатами проведенного исследования можно считать следующие выводы:

- романсы Р. Глиэра и А. Гречанинова отражают основные направления в развитии камерной вокальной музыки начала XX века – усложнение компонентов музыкального языка, новую, более ответственную роль фортепианной партии, хроматизацию лада и широкое использование диссонирующих созвучий, превалирование декламационного начала в мелодике, вбирающей в себя признаки обыденной речи;

- они стали важной сферой творчества, где изначально ярко проявились многие характерные черты стиля и мышления композиторов;

- образная сфера вокальной лирики обоих композиторов весьма различна и опирается на индивидуальные предпочтения композиторов. Так, Р. Глиэр, именуя свои романсы «стихотворениями с музыкой», в большей степени тяготеет к сложной философской лирике с многозначными символами (центральный из них – роза). Подтверждение тому — обилие вокальных миниатюр на стихи Вяч. Иванова, отличающихся изощренностью музыкального языка. А. Гречанинову, напротив, ближе лирически-одухотворенная поэзия (К. Бальмонт, Ф. Сологуб и др.), проистекающая из субъективных переживаний лирического героя. Отсюда необычайное разнообразие тонких эмоциональных оттенков и удивительная колористичность музыки композитора;

- под влиянием новой поэзии в камерных вокальных миниатюрах избранного периода появляются значительные изменения, касающиеся как элементов музыкального языка, так и самой формы произведений;

- при общем сходстве — интересу к новой поэзии, — каждый из композиторов предлагает свой подход к структуре вокальных опусов: А. Гречанинов объединяет свои миниатюры в своеобразные тематические циклы,

в то время как Р. Глиэр тяготеет к их обособленному изложению в рамках разных опусов.

Для расширения аналитических и исторических горизонтов работы в нее включены восемь обнаруженных автором и никогда ранее не издававшихся автографов произведений обоих композиторов. Примечательно, что шесть вокальных миниатюр написаны на стихи Ф. Сологуба («Оболью горячей кровью», «Ты ко мне приходила не раз» и «Россия – любовь» А. Гречанинова), Д. Мережковского («Белый лебедь», «Леда» Р. Глиэра) и Вяч. Иванова («Мир на земле» А. Гречанинова), поэзия которых среди авторов камерной вокальной музыки в целом оказалась менее популярной, нежели, например, стихи К. Бальмонта и А. Блока, и оттого представляет еще больший интерес. Мрачно-пессимистический колорит поэзии Ф. Сологуба, сумрачно-холодная поэзия Д. Мережковского — по сути, родоначальников символизма, а также философская лингвистически-усложненная лирика Вяч. Иванова в камерном вокальном творчестве А. Гречанинова и Р. Глиэра получают своеобразную интерпретацию и открывают новые грани художественной культуры Серебряного века.

Рассмотрение этих произведений показало их полное соответствие всем установленным в диссертации тенденциям.

Проведенное исследование дало дополнительные аргументы для выводов о том, что воплощение поэзии Серебряного века в музыке Р. Глиэра и А. Гречанинова имеет свои характерные особенности, непосредственно связанные с эстетикой различных направлений (в большей степени — с символизмом и отчасти - с акмеизмом) культуры XX столетия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адамович, Г. В. Зинаида Гиппиус / Г. В. Адамович // Зинаида Гиппиус. Тихое пламя : Стихотворения 1889–1938 гг. – М. : Центр – 100, 1996. – С. 3–12.
2. Александров, Ю. А. А. Т. Гречанинов: Нотно-библиографический справочник / Ю. А. Александров. – М. : Советский композитор, 1978. – 103 с.
3. Алексеева, М. В. Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Алексеева Мария Викторовна. – М, 2010. – 164 с.
4. А. Т. Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т.; [сост., вступ. ст. и коммент. Е. Б. Сигейкиной]. — М. : Музыка, 2017.— Т. 1. – 720 с. – Т. 2. – 512 с.
5. Асафьев, Б. В. Русская музыка (XIX и начала XX века) / Б. В. Асафьев – Л. : Музыка, 1968. – 324 с.
6. Асмус, В. Ф. Философия и эстетика русского символизма / В. Ф. Асмус. – М. : URSS, 2010. – 86 с.
7. Бальмонт, К. Д. Избранное: стихотворения, переводы, статьи / К. Д. Бальмонт; [сост., вступ. ст. и коммент. Д. Г. Макогоненко]. – М. : Правда, 1990. – 608 с.
8. Бальмонт, К. Д. Собрание сочинений в 7т. / К. Д. Бальмонт; [вступ. ст. В. Макарова]. – М. : Книжный клуб Книговек, 2010. – Т. 1.: Полное собрание стихов 1909-1914: кн. 1-3. – 504 с.
9. Бальмонт, К. Д. Собрание сочинений в 7т. / К. Д. Бальмонт. М. : Книжный клуб Книговек, 2010. – Т. 2. : Полное собрание стихов 1909-1914: кн. 4-7. – 480 с.
10. Бальмонт, К. Д. Элементарные слова о символической поэзии / К. Д. Бальмонт // Литературные манифесты: От символизма до «Октября»; сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. – М. : Аграф, 2001. – С. 52-61.

11. Баран, Х. Поэтика русской литературы начала XX века / Х. Баран. — М. : Прогресс — Универс, 1993. — 368 с.
12. Белый, А. Критика. Эстетика. Теория символизма в 2х т. / А. Белый; [вступ. ст., сост. А. Л. Казин, коммент. А. Л. Казин, Н. В. Кудряшева]. — М. : Искусство, 1994. — Т. 1. — 478 с.
13. Белый, А. Критицизм и символизм / А. Белый // Литературные манифесты: от символизма до «Октября»; сост. Н. Л. Бродский, Н. П. Сидоров.— М. : Аграф, 2001. — С. 56-61.
14. Белый, А. Между двух революций / А. Белый. — М. : Художественная литература, 1990. — 670 с.
15. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. — М. : Республика, 1994. — 528 с.
16. Белый, А. Симфонии / А. Белый; [вступ. ст., коммент. А. В. Лаврова]. — Л.: Художественная литература, 1991. — 500 с.
17. Бенуа, А. Н. Жизнь художника [Электронный ресурс] / А. Н. Бенуа // Воспоминания. Т. 1. — URL: <http://www.litmir.net/br/?b=39096&p=1>.
18. Бердинских, В. В. История русской поэзии. Модернизм и авангард / В. В. Бердинских. — М. : Ломоносовъ, 2013. — 480 с.
19. Бердяев, Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев — М. : Правда, 1989. — 608 с.
20. Бердяев, Н. А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2х кн. / Н. А. Бердяев. — М. : Искусство, 1994. — 1052 с.
21. Березовая, Л. Г. Культура русской эмиграции (1920-30-е гг.) /Л. Г. Березовая // Новый исторический вестник — М. : Издательство Ипполитова, 2001. — № 3 (5) — С. 120-174.
22. Билалова, Т. В. Поэзия «Северного вестника» в ранних романах Мясковского / Т. В. Билалова // Неизвестный Мясковский взгляд их XXI века ; ред.-сост. Е. Б. Долинская. — М. : Композитор, 2006. — 224 с.

23. Билалова, Т. В. Феномен «петербургского текста» в русской камерно-вокальной лирике начала XX века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Билалова Татьяна Владимировна. – Екатеринбург, 2005. – 224 с.
24. Блок, А. А. Записные книжки / А. А. Блок. — М. : Художественная литература, 1965. — 663 с.
25. Блок, А. А. Собрание сочинений в 8 т. / А. А. Блок; [общ. ред. В.Н. Орлова]. – М. : Художественная литература, 1962. – Т. 5. Очерки, статьи, речи. – 799 с.
26. Бобровский, В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки в 2-х вып. / В. П. Бобровский [отв. ред. Е.Н. Чигарева]. — М. : КомКнига, 2008. - Вып. 2. – 304 с.
27. Бодлер, Ш. Об искусстве / Ш. Бодлер; пер. с фр. Н. И.Столяровой и Л.Д. Липман. – М. : Искусство, 1986. – 421 с.
28. Валькова, В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» / В. Б. Валькова // Музыкальное искусство и наука : сб. ст.; ред.-сост. Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1978. Вып. 3. – С. 168-190.
29. Валькова, В. Б. Музыкальный тематизм – Мышление – Культура : монография / В. Б. Валькова. – Н. Новгород : ННГУ, 1992. – 161 с.
30. Валькова, В. Б. Музыкознание в поисках «вечного» : о понятии «музыкальные архетипы» / В. Б. Валькова // Музыковедение к началу века : прошлое и настоящее : сб. тр. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2002. – С. 60-71.
31. Валькова, В. Б. Русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века / В. Б. Валькова // Музыка и время. – 2012. – № 2. – С. 18–21.
32. Валькова, В. Б. С. В. Рахманинов и русская музыкальная культура его времени: сборник статей. / В. Б. Валькова; отв. редактор И. Н. Вановская. – Тамбов : Изд-во Першина Р.В., 2016. – 200 с.

33. Валькова, В. Б. Третья симфония Р. М. Глиэра: богатырский эпос на фоне Серебряного века / В. Б. Валькова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – Н. Новгород, 2012. – №2 – С. 61-67.

34. Васина-Гроссман, В. А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX-XX веков / В. А. Васина-Гроссман // Музыка и современность. сб. статей; сост. и общ. ред. Д. В. Фришман. — М. : Музыка, 1975. — Вып. 9. — С. 131-160.

35. Венгеров, С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы. Вступительная лекция, читанная в Санкт-петербургском университете 24 сентября 1897 года / С. А. Венгеров // Очерки по истории русской литературы. — СПб. : Типография т-ва «Общественная Польза», 1907. — 1-21 с.

36. Венгеров, С. А. Основные черты истории новейшей русской литературы. 2-е издание / С. А. Венгеров. — СПб. : Типография т-ва «Общественная Польза», 1907. — 492 с.

37. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский – М. : Высшая школа, 1989. — 648 с.

38. Воробьев, И. С. Пролог [вступительная статья] / И. С. Воробьев // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи. — СПб. : Композитор, 2008. — с. 5-24.

39. Воскресенская, М. А. Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX-XX веков / М. А. Воскресенская; [научн. ред. А. Н. Жеравина]. – М. : Логос, 2005. – 236 с.

40. Вульфиус, П. А. Гуго Вольф. От истоков до заката романтической песни / П. А. Вульфиус // Статьи. Воспоминания. Публицистика. – М. : 1980.- 272 с.

41. Гаспаров, М. Л. Русские стихи 1890—1925 гг. в комментариях / М. Л. Гаспаров — М. : Высшая школа, 1993. — 272 с.

42. Гервер, Л. Л. К проблеме «Миф и музыка» / Л. Л. Гервер // Музыка и миф: Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ, 1992. – Вып. 118 – С. 7-21.
43. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов: монография / Л. Л. Гервер. — М. : Индрик, 2001. — 248 с.
44. Гервер, Л. Л. Совокупный поэтический текст романсового творчества композитора как объект мифологической реконструкции / Л. Л. Гервер // Миф. Музыка. Обряд. – М. : Индрик, 2007. – С. 65-72.
45. Гервер, Л. Л. «Тень непроглядная» и «свет в небесной вышине»: к сравнению совокупного поэтического текста в романсах Мусоргского и Римского-Корсакова // Русская музыка. Рубежи истории: материалы международной научной конференции / редколлегия С. Савенко, И. Скворцова и др. — М. : Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. — С. 78—99.
46. Гервер, Л. Л. Поэзия вокального творчества композитора как единый текст: романсы Мусоргского и Римского-Корсакова // Вестник истории, литературы, искусства: Альманах / Российская академия наук, Отделение историко-филологических наук; гл. ред. Г. М. Бонгард-Левин. — М. : Собрание, Наука, 2010. — Т. 7. — С. 190—200.
47. Гервер, Л. Л. Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме) // Научный вестник Московской консерватории. — 2014. — № 1. С. 54-67
48. Гинзбург, Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. — М. : Интрада, 1997. — 409 с.
49. Глебов, И. (Асафьев Б. В.) Русская поэзия в русской музыке / И. Глебов (Б. В. Асафьев). 2-е изд. – Петроград : Петроградская государственная академическая филармония, 1922. – 152 с.
50. Глебов, И. (Асафьев Б. В.) Песенное творчество Гречанинова: нотографическая заметка // А.Т. Гречанинов: Воспоминания. Публикации.

Переписка. В 2 т. [Сост., вступ. статья и комм. Е.Б. Сигейкиной]. — М. : Музыка, 2017. — Т. 1. — С. 263-266.

51. Глиэр, Р. М. Белый лебедь [Ноты] (сл. Д. Мережковского) : рук. авт-ф. Романс для голоса с ф-но / Рейнгольд Глиэр // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед.хр. 245. Л. 1-8 (об).

52. Глиэр, Р. М. Когда ночами [Ноты] (сл. И. Северянина) : рук. авт-ф. Романс для голоса с ф-но / Рейнгольд Глиэр // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед.хр. 285. Л. 1-2 (об).

53. Глиэр, Р. М. Леда [Ноты] (сл. Д. Мережковского) : рук. авт-ф. Романс для голоса с ф-но / Рейнгольд Глиэр // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 1. Ед.хр. 245. Л. 26-27 (об).

54. Глиэр, Р. М. Биографический и нотографический справочник; сост. Б. Яголим. — М. : Мемориальный кабинет Р.М. Глиэра, 2011. — 95 с.

55. Горлов, Н. К. О футуризмах и футуризме (по поводу статьи тов. Троцкого) / Н. К. Горлов // Искусство и быт / Журнал левого фронта искусств, 1923. — № 4. — С. 11.

56. Гостева, А. М. Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гостева Анна Михайловна. — М., 2016. — 290 с.

57. Гречанинов, А. Т. Мир на земле [Ноты] (сл. Вяч. Иванова) : рук. авт-ф. Романс для голоса с ф-но / Александр Гречанинов // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22, № 70. Ед.хр. 132. Л. 1а.

58. Гречанинов, А. Т. Моя жизнь / А.Т. Гречанинов — Нью-Йорк : Новый журнал, 1951. — 155 с.

59. Гречанинов, А. Т. Оболью горячей кровью [Ноты] (сл. Ф. Сологуба) : рук. авт-ф. Романс для голоса с ф-но / Александр Гречанинов // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22, № 136. Л.1-2а.

60. Гречанинов, А. Т. Россия-любовь [Ноты] (сл. Ф. Сологуба) : рук. авт-ф. Романс для голоса с ф-но / Александр Гречанинов // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22, № 75. Ед.хр. 145. Л. 1а.
61. Гречанинов, А. Т. Счастье [Ноты] (сл. С. Городецкого) : рук. авт-ф. Романс для голоса с ф-но / Александр Гречанинов // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22, № 77. Ед.хр. 149. Л.1а-2.
62. Гречанинов, А. Т. Ты ко мне приходила не раз [Ноты] (сл. Ф. Сологуба) : рук. авт-ф. Романс для голоса с ф-но / Александр Гречанинов // ВМОМК им. М.И. Глинки. Ф. 22, № 151. Л.1-2а.
63. Гулинская, З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. К. Гулинская. — М. : Музыка, 1986. — 220 с.
64. Гуляницкая, Н. С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н. С. Гуляницкая. — М. : Языки славянской культуры, 2015. — 368 с.
65. Дашкевич, В. С. Теория интонации [Электронный ресурс] / В. С. Дашкевич. URL: <http://www.vladimirdashkevich.ru/books.html>.
66. Дворникова, Л. Я., Резвый В. А. Любовь Столица. Голос Незримого / Л. Я. Дворникова, В. А. Резвый. — М. : Водолей, 2013. — 728 с.
67. Демидова, О. Р. Метаморфозы в изгнании: литературный быт русского зарубежья / О. Р. Демидова — СПб. : Гиперион, 2003. — 296 с.
68. Демченко, А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века / А. И. Демченко — М. : Композитор, 2006. — 264 с.
69. Долинская, Е. Б. Николай Метнер / Е. Б. Долинская — М. : Музыка, 1966. — 192 с.
70. Дунаев, М. М. Вера в горниле сомнений: православие и русская литература в XVII — XX веках / М. М. Дунаев — М. : Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. — 1056 с.

71. Дурандина, Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты / Е. Е. Дурандина. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2005. – 240 с.
72. Егорова, Б. Ф. Мотив острова в творчестве С.Рахманинова: к вопросу «Рахманинов и культура модерна» / Б. Ф. Егорова // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему; ред.-сост. А.М. Цукер. — Ростов-на-Дону, 1994 г. С. 64-74.
73. Жура, М. В. Интегративная роль музыки в культуре Серебряного века [Электронный ресурс] / М. В. Жура. URL: www.gramota.net/materials/1/2009/7-2/18.html.
74. Иконников, А. А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский / А. А. Иконников. 2-е изд. – М.: Сов. композитор, 1982. – 416 с.
75. Ильина, Н. В. Генезис и духовно-содержательный аспект художественно-философской концепции символизма: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 [электронный ресурс] / Ильина Наталья Владимировна. – Ростов на Дону, 2007. URL: <http://avtoreferat.seluk.ru/atfilosofiya/4908-1-genezis-duhovno-soderzhatelniy-aspekt-hudozhestvennofilosofskoy-koncepcii-simvolizma.php>.
76. Казанцева, Л. П. Музыкальный жанр и его содержание / Л. П. Казанцева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2007. – № 1. – С. 90-94.
77. Карачевская, М. А. М. Ф. Гнесин. Особенности стиля на примере вокального творчества : дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Карачевская Мария Алексеевна. — М., 2010. — 336 с.
78. Кац, Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии / Б. А. Кац. – СПб.: Композитор, 1997. — 268 с.
79. Келдыш, Ю. В. История русской музыки: в 10-ти т. / редколлегия Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова, М. П. Рахманова. – М.: Музыка, 1997. – Т. 10а: 1890-1917 годы – 545 с.
80. Кожевникова, Н. А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века / Н. А. Кожевникова. — М.: Наука, 1986. — 241 с.

81. Коннов, В. П. Песни Г.Вольфа / В. П. Коннов – М. : Музыка, 1988. – 96 с.
82. Корабельникова, Л. З. Музыка в художественной культуре серебряного века / Л. З. Корабельникова // История русской музыки: в 10-ти т. / редколлегия Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашова, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова, М. П. Рахманова. – М. : Музыка, 1997. – Т. 10а: 1890-1917 годы – 545 с.
83. Костиков, В. В. Не будем проклинять изгнания / В. В. Костиков // Пути и судьбы русской эмиграции. – М. : Международные отношения, 1990. – 464 с.
84. Кремлёв, Ю. А. Из истории некоторых гармонических интонаций / Ю. А. Кремлёв // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1962. –Вып. 1. – С. 169-185.
85. Кузьмина, С. Ф. История русской литературы XX века. Поэзия Серебряного века: учебное пособие / С. Ф. Кузьмина. 2-е изд. – М. : Флинта: Наука, 2009. – 400 с.
86. Куприяновский, П. В. Бальмонт / П. В. Куприяновский, Н. А. Молчанова // Жизнь замечательных людей. — М. : Молодая гвардия, 2014. — 347 с.
87. Лаврентьева, И. В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И. В. Лаврентьева. — М. : Музыка, 1978. — 79 с.
88. Ламм, П. А. Страницы творческой биографии Мясковского / П. А. Ламм. — М. : Советский композитор, 1989. — 365 с.
89. Лаптева, Е. Р. Музыкальность как стилеобразующий фактор поэзии А.Блока / Е. Р. Лаптева // Язык и стиль художественного произведения: Сборник научных трудов; отв. ред. С. М. Одинцова. – Курган : Изд-во КГУ, 1998. – С. 15-17.
90. Левая, Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. — М. : Музыка, 1991. — 166 с.

91. Левая, Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая – СПб. : Издательство им. Н.И.Новикова, 2017. – 424 с.
92. Литературные манифесты: от символизма до «Октября»: сб. статей; сост. Бродский Н. Л., Сидоров Н. П. [Переиздание 1924-го года]. – М. : Аграф, 2001. – 374 с.
93. Лихачёв, Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств / Д. С. Лихачёв // Классическое наследие и современность. – Л.: Наука, 1981. – С. 21-29.
94. Лобанова, Е. В. Раннее камерно-вокальное творчество Н. Мясковского и русский поэтический символизм: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лобанова Елена Владимировна. — М., 2016. — 257 с.
95. Логинова, В. А. Лики Серебряного века – Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский : учебное пособие / В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. – 262 с.
96. Лосев, А. Ф. Диалектика мифа / А. Ф. Лосев – М. : Академический проспект, 2008. – 304 с.
97. Лосев, А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев // Форма. – Стил. – Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 6-296.
98. Лотман, Ю. М. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1972. – 271 с.
99. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман – СПб. : Семиосфера, 2000. – 149 с.
100. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Об искусстве; вступ. ст. Р. Григорьева, С. Даниэля; послесл. М. Лотмана. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 14-285.
101. Мазель, Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк / Л. А. Мазель. 2-е изд. – М. : Музыка, 1991. – 80 с.

102. Маковский, С. К. Портреты современников. На Парнасе «Серебряного века» / С. К. Маковский; сост., подгот. текста и коммент. Е. Г. Домогацкой, Ю. Н. Симоненко. – М. : Аграф, 2000. – 768 с.

103. Мартыненко, Л. Р. Музыкальность русской поэзии как культурный феномен: автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.00 / Мартыненко Люцина Римовна. – Нижневартовск, 2011. – 137 с.

104. Мартынов, В. И. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. И. Мартынов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. статей; ред.-сост. Б. Егоров – Л. : Наука, 1974. – С. 238-248.

105. Масловская, Т. Ю., Строкань, Л. Р. Р. Глиэр: диалог с эпохой // Альфред Шнитке: художник и эпоха / Т. Ю. Масловская, Л. Р. Строкань. – Саратов, 2010. – С. 88 – 93.

106. Медушевский, В. В. Духовно-нравственный анализ музыки [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский – URL: <http://old.portalslovo.ru/rus/art/199/10112/>

107. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский – М. : Композитор, 1993. – 362 с.

108. Медушевский, В. В. Музыкальные жанры и жанровый анализ [Электронный ресурс] / В. В. Медушевский – URL: <http://harmony.musigidunya.az/rus/publ.asp>.

109. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский – М. :Наука, 1976. – 407 с.

110. Мережковский, Д. С. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы / Мережковский Д. С.— СПб. : типо-лит. Б.М. Вольфа, 1893 г. – 192 с.

111. Минц, З. Г. Символ у Блока / З. Г. Минц // Russian Literature. — 1979. — №V. VII.

112. Мифы народов мира: энциклопедия [Электронный ресурс]/ под ред. С. А. Токарева. — М. : 2008. — 1 электрон. опт. диск (CD-ROM)

113. Михайлов, А. В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Материалы научных конференций памяти А. В. Михайлова / Научные труды МГК им. Чайковского. Сб.36; ред. – сост. Е. И. Чигарева, Е. М. Царева, Д. Р. Петров. – М. : МГК, 2002. — С.6-23.

114. Михайлов, М. К. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты / М. К. Михайлов; [вступ. ст. М. Арановского]. – Л. : Музыка, 1990. – 288 с.

115. Михайлова, И. Н. Вокальная лирика русских композиторов начала XX века в диалоге с поэзией современников / И. Н. Михайлова // Музыкальная академия. – 2015. – № 2. – С. 148-153.

116. Михайлова, И. Н. Вокальный цикл «Цветы зла» А. Гречанинова: к проблеме музыкального прочтения символистской поэзии / И. Н. Михайлова // Музыковедение. – 2016. – № 8. – С. 13-24.

117. Михайлова, И. Н. Образный мир камерной вокальной музыки Р.М. Глиэра / И. Н. Михайлова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2016. - № 3. – С. 52-56.

118. Михайлова, И. Н. «Избирательное сродство»: поэзия Серебряного века в камерно-вокальной лирике начала XX столетия / И. Н. Михайлова // Школа молодого исследователя: сборник научных трудов. – 2015. – Вып. 5. – С. 55-64.

119. Михайлова, И. Н. Отечественная культура рубежа XIX-XX веков: образ солнца в контексте символизма / И. Н. Михайлова // Искусствознание: теория, история, практика. – 2013. – Вып. 2 – С.52-60.

120. Михайловский, Б. В. Иванов Вячеслав Иванович / Б. В. Михайловский // Литературная энциклопедия. — М., 1930. — Т. 4. — 716 с.

121. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

122. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке / Е. В. Назайкинский – М. : Владос, 2003. – 248 с., ноты.

123. Наумов, А. В. Ранние романсы Р. Глиэра в контексте русской камерно-вокальной музыки рубежа XIX-XX вв.: к проблеме академизма [Электронный ресурс] / А. В. Наумов. — 2014. — № 10. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/rannie-romansy-r-gliera-v-kontekste-russkoy-kamerno-vokalnoy-muzyki-rubezha-xix-xx-vv-kprobleme-akademizma>
124. Нестьев, И. В. Из истории русского авангарда / И. В. Нестьев // Советская музыка. — 1991. — № 1. — С. 81.
125. Опарина, Ю. М. Музыка слова и слово в музыке: поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Опарина Юлия Михайловна. — М., 2014. — 482 с.
126. Паисов. Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество / Ю. И. Паисов. — М. : Композитор, 2004. — 600 с.
127. Пайман, А. История русского символизма / Авторизованный пер. с англ. В. В. Исакович / А. Пайман — М. : Республика, 2000. — 415 с.
128. Пастухов, В. Романсы и песни А. Т. Гречанинова / В. Пастухов // А. Т. Гречанинов: Воспоминания. Публикации. Переписка. В 2 т. Т. 1.; сост., вступ. статья и комм. Е. Б. Сигейкиной. М., Музыка, 2017. — 720 с., ил.
129. Письмо Глиэра Р. М. М. Р. Глиэр от 15.03.1904 / Письма Р. М. Глиэра М. Р. Глиэр (жене, рожд. Ренквист). Даты 9.03—апрель 1904 г. // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 2. Ед.хр. 37. Л. 12 об., 13.
130. Письмо Глиэра Р. М. М. Р. Глиэр от 9.03 1904 г. / Письма Глиэра Р. М. Глиэр М. Р. (жене, рожд. Ренквист). Даты 9.03—апрель 1904 г. // РГАЛИ. Ф. 2085. Оп. 2. Ед.хр. 37. Л. 13.
131. Поль, В. Привет А. Т. Гречанинову (к девяностолетию со дня рождения) / В. Поль // Русская мысль. — 1954. — № 702. — С. 3.
132. Поляков, М. Я. Вопросы поэтики и художественной семиотики» / М. Я. Поляков — М.: Советский писатель, 1978. — 448 с.

133. Потяркина, Е. Е. Николай Мясковский и Константин Бальмонт / Е. Е. Потяркина // Неизвестный Николай Мясковский. Взгляд из XX века: сб. статей / ред.-сост. Долинская Е. Б. – М. : Композитор, 2006. – С. 58- 70.

134. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора; пер. Н. С. Мавлевич. – М. : МГУ, 1993. – 512 с.

135. Прокофьев, С. С. Дневник. Ч.1. 1907 – 1918 / С. С. Прокофьев. — Париж : sprkfv, 2002. — 812 с.

136. Пяст. В .А. Вячеслав Иванов / В. А. Пяст // Книга о русских поэтах последнего десятилетия; под ред. М. Гофмана. — СПб. : Типография Товарищества М. О. Вольф, 1910. — 410 с.

137. Рапацкая, Л. А. Искусство Серебряного века. / Л. А. Рапацкая – М. : Владос, 1996. – 190 с.

138. Ручьевская, Е. А. , Иванова Л. П., Широкова В. П. Анализ вокальных произведений: учебное пособие / Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, В. П. Широкова. — Л. : Музыка, 1988. — 352 с.

139. Рябова, А. В. Камерно-вокальная музыка в контексте эстетико-стилевых исканий Серебряного века: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Рябова Анна Валерьевна. – Саранск, 2005. – 163 с., прил.

140. Русская музыкальная газета. – 1907. – № 46. – С. 1042.

141. Сабанеев, Л. Л. Воспоминания о России / Л. Л. Сабанеев – М. : Классика-XXI, 2004. – 268 с., ил.

142. Савельева, И. М., Полежаев, А. В. История и время: в поисках утраченного / И. М. Савельева, А. В. Полежаев. — М. : 1997. — 328 с.

143. Савенко, С. И. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке / С. И. Савенко. — М. : Музыка, 2008. — 232 с.

144. Садуова, А. Т. Импрессионизм в русской музыке рубежа XIXXX веков: истоки, тенденции, стиливые особенности: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Садуова Алия Талгатовна. – Уфа, 2011. – 247 с.

145. Сайко, Е. А. Образ культуры Серебряного века: диалог культур, феноменология, риски, эффект напоминания / Е. А. Сайко. – М. : Проспект, 2005. – 256 с.
146. Сарабьянов, Д. В. «Кубофутуризм»: термин и реальность / Д. В. Сарабьянов // Русский кубофутуризм. — СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. — 240 с.
147. Сарабьянов, Д. В. Модерн: история стиля / Д. В. Сарабьянов. – М. : Галарт, 2001 – 343 с.
148. Сахно, И. М. О формах экспрессии в экспрессионизме и в поэзии русского авангарда / И. М. Сахно // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. — М. : Наука, 2003. — С. 137-147.
149. Скафтымова, Л. А. Романсы Рахманинова ор. 38 (к проблеме стиля) / Л. А. Скафтымова // Стилиевые особенности русской музыки XIX-XX веков / Сборник научных трудов — Л. : ЛОЛГК, 1983. — С. 84-96.
150. Скворцова, И. А. Стилъ модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков : Монография / И. А. Скворцова. – М. : Композитор, 2009. – 354 с.
151. Скрынникова, О. «Илья Муромец» Р. Глиэра в контексте искусства модерн // Музыка в культурном пространстве Европы — России. События. Личность. История / отв. ред. и сост. Н. А. Огаркова. — СПб. : Российский институт истории искусств, 2014. – 320 с.
152. Скурко, Е. К вопросу формообразования в инструментальной музыке Рахманинова // Музыкальная академия. – 2014. — № 4. — С. 59-65.
153. Смирнов, И. П. От сказки к роману [Электронный ресурс] / И. П. Смирнов. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/todrl/t27/t27-284.htm>
154. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры / О. В. Соколов – Н. Новгород : Нижегородский ун-т, 1994. – 216 с.

155. Соловьев, Вл. Иллюзия поэтического творчества / Вл. Соловьев // Вестник Европы - № 5 – 1890.
156. Степанова, И. В. Слово и музыка: диалектика семантических связей / И. В. Степанова. – М. : МГК, 1999. – 288 с.
157. Степун, Ф. А. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма; пер. с нем. Г. Снежинской, Е. Репак и Л. Маркевич / Ф. А. Степун — СПб. : Владимир Даль, 2012. — 479 с.
158. Тарускин, Р. Существует ли «русское зарубежье» в музыке? / Р. Тарускин // Liber amicorum Людмиле Ковнацкой. [пер. А. Спиридоновой и В. Хаврова] — СПб. : БиблиоРоссика, 2016. — 624 с.
159. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика: Учебное пособие / Б. В. Томашевский. — М. : Аспект-Пресс, 1996. — 334 с.
160. Томпакова, О. М. Певец русской темы Александр Тихонович Гречанинов / О. М. Томпакова. — СПб. : Композитор Санкт-Петербург, 2007. — 188 с.
161. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное / В. Н. Топоров. – М. : Издательская группа Прогресс Культура, 1995. – 624 с.
162. Умнова, И. Г. Комментарий к композиторскому стилю: к проблеме интерпретации жанра и текста [Электронный ресурс] / И. Г. Умнова – URL: <http://www.astrasong.ru/c/science/article/606>
163. Флоренский, П. А. Антиномии языка / П. А. Флоренский // Вопросы языкознания. – 1988. – № 6. – С. 98-103.
164. Флоренский, П. А. Столп и утверждение Истины / П. А. Флоренский – М. : Правда, 1990. – 491 с., ил.
165. Ханзен–Лёве, А. А. Русский символизм / А. А. Ханзен-Леве. — СПб. : Академический проект, 1999. — 512 с.
166. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова – М. : МГК, 1990. – 260 с.

167. Холопова, В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В. Н. Холопова – СПб. : Лань, 2002. – 368 с., ил.
168. Цуккерман, В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман – М. : Музыка, 1964. – 159 с.
169. Чемоданов, С. Театр – музыка – кино / С. Чемоданов // Известия. – 1927. – № 179. – С. 7.
170. Шаймухаметова, Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: монография / Л. Н. Шаймухаметова – М. : ГИИ, 1999. – 311 с.
171. Шипович, Н. Концерт композитора Р. М. Глиэра / Н. Шипович // Киевский пролетарий. – 1926. – № 111 – С. 6.
172. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. Собр. сочинений в 5 т./ А. Шопенгауэр; [пер. с нем. Ю.И. Айхенвальда]; ред. Ю. Н. Попова, вст. ст. и прим. А. Л. Чанышева. – М. : Московский клуб, 1992. – Т. 1. – 490 с.
173. Эллис (Кобылинский Л. Л.) Русские символисты / Эллис (Л. Л. Кобылинский). — Томск : Водолей, 1997. – 288 с.
174. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны / М. Н. Эпштейн // О литературном развитии XIX-XX веков. – М. : Советский писатель, 1988. – 416 с.
175. Lindner, D. Hugo Wolf. Leben, Lied, Leider. / D. Lindner – Wien, 1960. – 121 p.
176. Moser, H. Das deutsche Lied seit Mozart. / H. Moser – Tutzing, 1968. – 440 p.
177. Pritsker, M. In the musical history of the former Soviet Union... [Электронный ресурс] / M. Pritsker. URL: <http://www.myaskovsky.ru/?id=35>.
178. Reich, W. Alexander Tcherepnin / W. Reich – Bonn. : M.P.:Belaef, 1970. – 120 p.
179. Sams, E. The Songs of Hugo Wolf / E. Sams – London, 1961. – 414 p.
180. Sitsky, L. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900 – 1929 / L. Sitsky. – London : Greenwood Press, 1994. – 348 p.

181. Tausche, A. Hugo Wolfs Morikelieder in Dichtung, Musik und Vortrag. / A. Tausche – Wien, 1947. – 207 p.

182. Zuk, P. Musical modernism in the mirror of the Myaskovsky- Prokof'ev correspondence / P. Zuk // Russian Émigré Culture: Conservatism or Evolution? / ed. by Flamm Ch., Keazor H., Marti R. – Cambridge : Cambridge scholars publishing, 2013. – P. 229-244.

183. Walker, F. Hugo Wolf; a biography. / F. Walker– New York : A.A. Knopf, 1968. – 536 p.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

Рисунок 1. Р. М. Глиэр. Романс «Точно призрак умирающий». Слова К. Бальмонта (фрагмент), с. 69.

Рисунок 2. Р. М. Глиэр. Романс «Страж последнего порога». Слова Вяч. Иванова (фрагмент), с. 70.

Рисунок 3. Р. М. Глиэр. Романс «Славит меч багряной славой». Слова Вяч. Иванова (фрагмент), с. 70.

Рисунок 4. Р. М. Глиэр. Романс «Одиночество». Слова Д. Мережковского (фрагмент), с. 71.

Рисунок 5. Р. М. Глиэр. Романс «Грезы». Слова Андрея Белого (фрагмент), с. 71.

Рисунок 6. Р. М. Глиэр. Романс «Грезы». Слова Андрея Белого (фрагмент), с. 74.

Рисунок 7. Р. М. Глиэр. Романс «Меж подводных стеблей». Слова К. Бальмонта (фрагмент), с. 75.

Рисунок 8. Р. М. Глиэр. Романс «Лада». Слова Л. Столицы (фрагмент), с. 78.

Рисунок 9. Р. М. Глиэр. Романс «Смерть». Слова И. Бунина (фрагмент), с. 78.

Рисунок 10. Р. М. Глиэр. Романс «Ты весенних обманов не жди». Слова Д. Ратгауза, с. 79.

Рисунок 11. Р. М. Глиэр. Романс «Ручей». Слова поэта Скитальца (фрагмент), с. 81.

Рисунок 12. Р. М. Глиэр. Романс «Ночь идет». Слова И. Бунина (фрагмент), с. 81.

Рисунок 13. Р. М. Глиэр. Романс «Да, это был лишь сон». Слова М. Лохвицкой (фрагмент), с. 82.

Рисунок 14. Р. М. Глиэр. Романс «Если б счастье мое». Слова М. Лохвицкой (фрагмент), с. 82.

Рисунок 15. Р. М. Глиэр. Романс «Засмеешься ли ты». Слова Ф. Сологуба (фрагмент), с. 83.

Рисунок 16. Р. М. Глиэр. Романс «Душа моя в плену». Слова П.Я. (Петра Якубовского) (фрагмент), с. 83.

Рисунок 17. Р. М. Глиэр. Романс «Ночь серебристая». Слова Д. Ратгауза (фрагмент), с. 84.

Рисунок 18. Р.М. Глиэр. Цикл «Газелы о розе» ор. 57. Романс «Всем Армения богата». Слова Вяч. Иванова (фрагмент), с. 91-92.

Рисунок 19. Р.М. Глиэр. Цикл «Газелы о розе». Романс «Страж последнего порога». Слова Вяч. Иванова (фрагмент), с. 92-93.

Рисунок 20. А. Т.Гречанинов Романс «Оболью горячей кровью». Слова Ф. Сологуба (фрагмент), с. 103.

Рисунок 21. А. Т. Гречанинов. Романс «Ты ко мне приходила не раз». Слова Ф. Сологуба (фрагмент), с. 103.

Рисунок 22. А. Т. Гречанинов Романс «Россия - любовь». Слова Ф. Сологуба (фрагмент), с. 105.

Рисунок 23. А. Т. Гречанинов. Романс «Мир на земле». Слова Ф. Сологуба (фрагмент), с. 105.

Рисунок 24. А. Т. Гречанинов. Романс «Счастье». Слова С. Городецкого (фрагмент), с. 106.

Рисунок 25. А. Т.Гречанинов. Цикл «К звездам» ор.54. Романс «Silentium!». Слова Ф. Тютчева (фрагмент), с. 115.

Рисунок 26. А. Т. Гречанинов. Цикл «Драматическая поэма» ор.51. Романс «На чужбине». Слова Г. Гейне (фрагмент), с. 115.

Рисунок 27. А. Т. Гречанинов. Цикл «Драматическая поэма» ор.51. Романс «Нам суждено страдать». Слова Г. Гейне (фрагмент), с. 116.

Рисунок 28. С.В. Рахманинов. Романс «О, не грусти» Слова А.Апухтина (фрагмент), с. 116.

Рисунок 29. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор.48. Романс «Гимн» (фрагмент 1), с. 119.

Рисунок 30. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор.48. Романс «Гимн» (фрагмент 2), с. 120.

Рисунок 31. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс «Гимн» (фрагмент 3), с. 121.

Рисунок 32. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №1 «Гимн» (фрагмент 4), с. 122.

Рисунок 33. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №4 «Вечерний аккорд» (фрагмент), с. 122.

Рисунок 34. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор.54. Романс №1 «Гимн». Слова Ш. Бодлера (1-я лейттема), с. 123.

Рисунок 35. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор.54. Романс №1 «Гимн». Слова Ш. Бодлера (2-я лейттема), с. 123.

Рисунок 36 А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №1 «Гимн» (фрагмент 5), с. 124.

Рисунок 37. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №2 «Призыв» (фрагмент 1), с. 125.

Рисунок 38. А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №2 «Призыв» (фрагмент 2), с. 126.

Рисунок 39. А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №2 «Призыв» (фрагмент 3), с. 126.

Рисунок 40. А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №2 «Призыв» (фрагменты), с. 127-128.

Рисунок 41. А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №3 «Я люблю тебя» (фрагмент), с. 129.

Рисунок 42. А. Т.Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №4 «Вечерний аккорд» (фрагмент), с. 129.

Рисунок 43. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №5 «Смерть» (фрагмент), с. 130-131.

Рисунок 44. А. Т. Гречанинов. Цикл «Цветы зла» ор. 48. Романс №5 «Смерть» (фрагмент 2), с. 132.

Рисунок 45. А. Т. Гречанинов. Цикл «В сумерках» ор. 63. Романс №1 «Кошмар». Текст А. Блока (фрагмент), с. 133.

Рисунок 46. А. Т. Гречанинов. Цикл «В сумерках» ор. 63. Романс №5 «И снилась мне». Текст Г. Гейне (фрагмент), с. 135.

Рисунок 47. А. Т. Гречанинов. Цикл «В сумерках» ор. 63. Романс №5 «И снилась мне». Текст Г. Гейне (фрагмент), с. 135-136.

Рисунок 48. А. Т. Гречанинов. Цикл «В сумерках» ор. 63. Романс №2 «Угрюм и зол». Текст Г. Гейне (фрагмент), с. 137.

Рисунок 49. А. Т. Гречанинов. Цикл «В сумерках» ор. 63. Романс №4 «На опушке». Текст К. Бальмонта (фрагмент), с. 138.

Рисунок 50. А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» ор. 54. Романс №1 «Preludium». Текст Г. Гейне (фрагмент), с. 139-140.

Рисунок 51. А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» ор. 54. Романс №2 «Еще томлюсь тоской желаний». Текст Ф. Тютчева (фрагмент), с. 143.

Рисунок 52. А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» ор. 54. Романс №3 «Давно, как маска восковая». Текст Черубины де Габриак – Е. Дмитриевой (фрагмент), с. 144.

Рисунок 53. А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» ор. 54. Романс №4 «Полдневный сон природы». Текст Ф. Сологуба (фрагмент), с. 145.

Рисунок 54. А. Т. Гречанинов. Цикл «К звездам» ор. 54. Романс №5 «Silentium!». Текст Ф. Тютчева (фрагмент), с. 146.

Рисунок 55. А. Т. Гречанинов. Цикл «Драматическая поэма» ор. 51. Постлюдия (фрагмент), с. 147.

Рисунок 56. А. Т. Гречанинов. Триптих «Мертвые листья» Романс «Под вихрем». Текст Н. Минского (фрагмент), с. 149.

Рисунок 57. А. Т. Гречанинов. Триптих «Мертвые листья» Романс «Успокоение». Текст Н. Минского (фрагмент), с. 152.

Рисунок 58. А. Т. Гречанинов. Цикл на стихи Л. Столицы ор 68. Романс «Птица Феникс» (фрагмент), с. 153.

Рисунок 59. А. Т. Гречанинов. Цикл на стихи Л. Столицы ор 68. Романс «Лада» (фрагмент), с. 154.

Рисунок 60. А. Т. Гречанинов. Три песни на текст А. Белого «В счастливые времена». Романс «Ссора» (фрагмент), с. 155.

Рисунок 61. А. Т. Гречанинов. Три песни на текст А. Белого «В счастливые времена». Романс «Объяснение в любви» (фрагмент), с. 156.

Рисунок 62. А. Т. Гречанинов. Цикл «Песни Лады» на стихи Л. Столицы. Романс «К дождю» (фрагмент), с. 156.

Рисунок 63. А. Т. Гречанинов. Триптих «У криницы» ор. 73 на стихи Вяч. Иванова. Романс №1 «Под древом кипарисным», с. 157.

Рисунок 64. А. Т. Гречанинов. Триптих «У криницы» ор. 73 на стихи Вяч. Иванова. Романс №2 «Криница» (фрагмент), с. 158.

Рисунок 65. А. Т. Гречанинов. Триптих «У криницы» ор. 73 на стихи Вяч. Иванова. Романс №2 «Криница» (фрагмент), с. 158.

Рисунок 66. А. Т. Гречанинов. Триптих «У криницы» ор. 73 на стихи Вяч. Иванова. Романс №3 «Христос воскрес» (фрагмент), с. 159.

Таблица 1, с. 19.

Таблица 2, с. 22.

Таблица 3, с. 36.

Приложение

Факсимиле автографов неизданных романсов Р.Глиэра и А. Гречанинова

А.Т. Гречанинов.

Романс «Мир на земле» (текст Вяч. Иванова)

[illegible]

А.Т. Гречанинов. Романс «Оболью горячей кровью» (текст Ф.Сологуба)

Handwritten musical score for the song "Оболью горячей кровью" (I will intoxicate you with hot blood) by A.T. Grechaninov, lyrics by F. Solov'yov.

The score is written on three systems of staves. The first system includes the title and tempo markings: *Moderato* and *And. Trecanico*. The second system includes the tempo marking *rall.* and the word *Tempo*. The third system includes the tempo marking *rit.*.

The lyrics are written in Russian: "Оболью горячей кровью..." (I will intoxicate you with hot blood...).

The score is for voice and piano. The piano part includes a prelude and accompaniment for the vocal lines. The vocal lines are written in a single staff with lyrics underneath. The piano part is written in two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Handwritten notes and markings include: "Canto", "Piano", "rall.", "Tempo", "rit.", and "1.".

a Tempo

for 2 violins
a tempo
Kpa - to kor - kor - no - po - so y - za -

zo za - or, y - Kpo - to, rum - ky - to no - to.

rit. *a Tempo* *rit.*

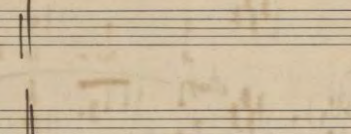
rit. *a Tempo* *rit.*
u - u - u - u -

Handwritten musical score for "The Rose Tree" on aged paper. The score is written on two staves. The top staff contains the melody with lyrics in Russian: "Ма- ма, ты где-то, ма- ма-та ма- ма,". The bottom staff contains the accompaniment, featuring a large, dark, scribbled-out section in the middle. The paper is yellowed and shows signs of age.

Handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on two staves. The top staff contains the melody, and the bottom staff contains the accompaniment. The lyrics "The Rose Tree" are written below the melody. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also handwritten annotations: "rall." (rallentando) and "a tempo" (return to tempo) written above the staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written in ink on aged paper.

[illegible]

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Giuseppe Verdi. The score is written on three staves. The first staff is for the vocal part, marked "meno mosso" and "a tempo". The second and third staves are for the piano accompaniment, also marked "meno mosso" and "a tempo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title "L'Espresso" is written in large, stylized letters at the top right. The name "Giuseppe Verdi" is written in the bottom right corner.



 Schubert
 1823.

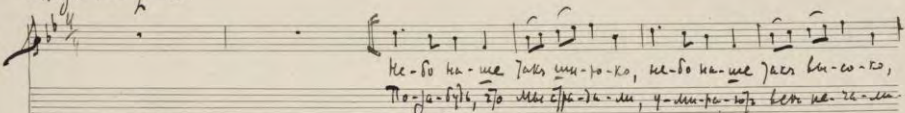
ГММК
Фонд. 22
Инв. 136
Пост. 1200

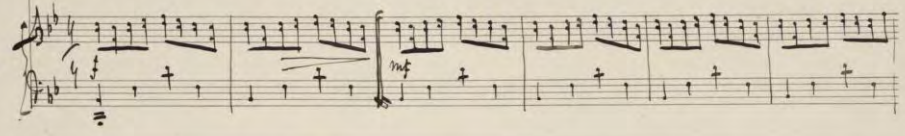
А.Т. Гречанинов. Романс «Россия-любовь» (текст Ф.Сологуба)

Россия - любовь.

Текст Ф. Сологуба. Музыка А. Гречанинова.

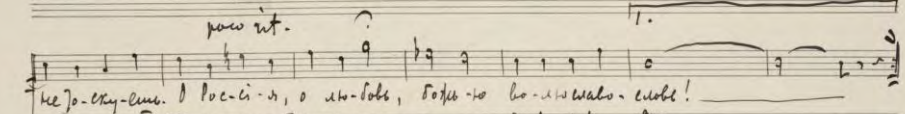
Allegro martiale.

Сольф. 

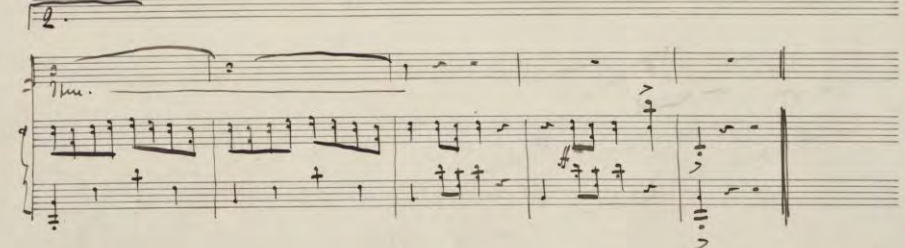
Ритм 

Ке-бо на-ше та-ко, ке-бо на-ше та-ко, ке-бо на-ше та-ко, ке-бо на-ше та-ко,
По-жа-луй, по-жа-луй, по-жа-луй, по-жа-луй, по-жа-луй, по-жа-луй, по-жа-луй, по-жа-луй,

Рос-си-я, о мо-ло-ды! По-бо-ра-и, не-ку-ды, 4-м-ра-и,
Ты не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди,

по-и-ти. 1. 

не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди,
не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди, не-за-ле-ди не-за-ле-ди,

2. 

Handwritten musical score for "Kurskaya Palata" by M. Glinka. The score is written on two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in Russian and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "he-tu-ba-ku nu-yto. - A ky-ba-ku? Muzhik-ko-lye- da-ye- Sa-ka-ko-lye-ny- is ka-ko-lye-". The piano part features chords and arpeggios. The score is handwritten and appears to be a personal manuscript.

Mo-je celine na 2 zvonu a capella.

[illegible]

А.Т. Гречанинов. Романс «Ты ко мне приходи не раз» (текст Ф.Сологуба)

«Ты ко мне приходи не раз...»
(Ф.Сологуб)

А.Т. Гречанинов

Monte

Canto

Piano

Ты ко мне при-хо-ди-де не раз

то в востор-жен-ном, то в у-же-жен-ном та-ле и вост-

ра-да-ла ме-ня.

AL
No. 10

Handwritten musical score on aged paper, featuring vocal and piano parts with Russian lyrics. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Ты мо-ло-д-цо - ко-ри-ца не-рад-на, и бе-ла не-ко-го не-ко-го да-ва, и му-ра-ва и му-ра-ва - о-чи-ва-ва, и му-ра-ва". The piano part includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like "rall." and "a tempo".

System 1:
 Vocal: Ты мо-ло-д-цо - ко-ри-ца не-рад-на, и бе-
 Piano: Accompaniment with slurs and ties.

System 2:
 Vocal: ла — не-ко-го не-ко-го да-ва, и му-
 Piano: Accompaniment with slurs and ties.

System 3:
 Vocal: *rall.* и му-ра-ва — о-чи-ва-ва, и му-
 Piano: Accompaniment with *rall.* and *a tempo* markings.

2

mu no mu-po-kus no-das, u ylor.

The y-mu-ta-mu-es nas, u, ede-wib, de-he

Ta-na boe-ka, zo bo-kypet keet no-7epu n-keu pan,

rall. *a tempo*



Handwritten musical score on aged paper, featuring vocal and piano parts with Russian lyrics. The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamic markings like "p" and "cresc.".

Lyrics (Russian):

до-сто-и-е-с-т-во-е-м-у и до-сто-и-е-с-т-во-е-м-у

мо-ло-да-я - в-е-с-на.

con liberta

Суборова
1923
Юнк.

ГЦММК
Фонд 22
Инв. 151
Пост. 1200

Р.М. Глиэр. Романс «Белый лебедь» (текст Д.Мережковского)



Handwritten musical score for the song "The Rose Tree" (Der Rosenbaum). The score is written on three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German, and the music is in 3/4 time.

System 1:

Vocal line: *stand halt mich da - rauf um - fa - ß dich, - do - st du mit - ne Lip - pen*
 Piano line: *Kas PH - Kose we - ße - ne - se - zu - ho - ro -*

System 2:

Vocal line: *da -*
 Piano line: *Kas...*

System 3:

Vocal line: *ore*
 Piano line: *se - en -*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano accompaniment features a prominent bass line and a more active treble line. The handwriting is in ink on aged paper.

[illegible]

Handwritten musical score on three staves. The top staff contains lyrics in Italian: *...e ora con lei che hanno, per più dolce l'atto loro...*. The middle staff has a boxed number 40. The bottom staff has a boxed number 45. The score is written in a cursive, handwritten style.

40

45

1881 (2) E. Rignone ex. Mozart.

Handwritten musical score on three staves. The top staff contains lyrics in Italian: *...e ora con lei che hanno, per più dolce l'atto loro...*. The middle staff has a boxed number 50. The bottom staff has a boxed number 55. The score is written in a cursive, handwritten style.

50

55

Handwritten musical score on page 204. The score is written on three systems of staves. The top system includes the lyrics "Ich bin der Tod, nicht fürchtet ihn." and "ne do- na". The middle system includes the lyrics "nicht fürchtet ihn." and "ne do- na". The bottom system includes the lyrics "nicht fürchtet ihn." and "ne do- na". The score is marked with "60" and "61".

Handwritten musical score on page 205. The score is written on three systems of staves. The top system includes the lyrics "Hau die Mann- gen, Li dem Glück im" and "acceleran-". The middle system includes the lyrics "Hau die Mann- gen, Li dem Glück im" and "acceleran-". The bottom system includes the lyrics "Hau die Mann- gen, Li dem Glück im" and "acceleran-". The score is marked with "62" and "63".

Handwritten musical score on page 95. The score is written on five systems of staves. The top system includes the lyrics: "Ich bin die Welt, ich bin der Mensch". The notation is complex, featuring many beamed notes and dynamic markings such as "ah!" and "p". The page number "95" is written in the top right corner.

Handwritten musical score on page 10. The score is written on three systems of staves. The notation is complex, featuring many beamed notes and dynamic markings such as "ah!" and "p". The page number "10" is written in the top left corner.

Handwritten musical score on page 206, measures 10-13. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 10-11) includes the instruction *cresc.* and a circled measure number 10. The second system (measures 12-13) includes the instruction *ah!* and a circled measure number 11. The third system (measures 14-15) includes the instruction *piu mosso* and a circled measure number 12. The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score on page 206, measures 16-19. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 16-17) includes the instruction *ah!* and a circled measure number 16. The second system (measures 18-19) includes the instruction *ah!* and a circled measure number 17. The third system (measures 20-21) includes the instruction *ah!* and a circled measure number 18. The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score on page 207, featuring three systems of staves. The notation includes vocal lines with lyrics "ah!" and piano accompaniment. The score is marked with measures 120, 125, and 130. The tempo/mood markings include "poco allargando" and "meno mosso". The key signature is one flat (B-flat).

Handwritten musical score on page 208, featuring three systems of staves. The notation includes vocal lines with lyrics "Kath. ich hab' den Wahr!" and piano accompaniment. The score is marked with measures 135, 140, and 145. The key signature is one flat (B-flat).

Handwritten musical score for a piece titled "Nacht bei Sturm und Regen" (Night at Storm and Rain). The score is written on three systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo/mood is marked "meno mosso e molto tranquillo". The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations and corrections throughout the score, including the word "rit." (ritardando) and "meno mosso e molto tranquillo". A box containing the number "149" is visible in the upper right corner. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

Handwritten musical score for "The Song of the Lark" by Gustav Mahler, measures 155-160. The score is written on six staves, with vocal lines and piano accompaniment. The music is in G major and 4/4 time. The vocal line features a melodic phrase starting on a high note, followed by a descending scale. The piano accompaniment includes arpeggiated chords and a steady bass line. The score is marked with "155", "156", "157", "158", "159", and "160" in the left margin. The word "Lark" is written above the vocal line. The score is signed "Mahler" at the bottom right.

Р.М. Глиэр. Романс «Леда» (текст Д.Мережковского)

[illegible]

Куда, куда вы удалились, / Весна ты пришла, / На лесной опушке / Ты живешь одна. / Прощай, прощай, / Весна ты уходи.

[illegible]

Р.М. Глиэр. Романс «Когда ночами» (текст И.Северянина)

Когда ночами

Rondante

Когда ночами *и тихо-тихо* *и очень тихо*

счастлив

Handwritten musical score for "The Rose Tree" in G major. The score is written on ten staves, with the first five staves for the vocal part and the last five for the piano accompaniment. The lyrics are in German and are written below the vocal staves. The music is in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#).

Vocal Part (Staves 1-5):

- Staff 1: *mus' das an mich*
- Staff 2: *aus in den*
- Staff 3: *schauen*
- Staff 4: *schauen*
- Staff 5: *schauen*

Piano Part (Staves 6-10):

- Staff 6: *schauen*
- Staff 7: *schauen*
- Staff 8: *schauen*
- Staff 9: *schauen*
- Staff 10: *schauen*

