

Кодовое слово:	watcher
Наименование статьи:	«Гармония как основа музыкальной интерпретации поэтического текста (на примере стихотворения Гейне-Лермонтова «Сосна»)»
Номинация:	Теория музыки (музыкальная форма, гармония, полифония)
Фамилия, имя, отчество автора:	Михасева Екатерина Андреевна
Наименование учебного заведения:	Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова
Специальность, курс:	Теория музыки. 4 курс СПО
Фамилия, имя, отчество научного руководителя:	Опарина Юлия Михайловна, доцент кафедры «Теория музыки»

Стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова «На севере диком» («Сосна») заинтересовало множество отечественных композиторов. Оно послужило литературной основой для одноименных музыкальных произведений различных жанров: романсов, ансамблей (дуэтов и трио), хоров.

Существует более ста различных музыкальных прочтений¹ поэтического текста. Самые известные из них принадлежат выдающимся авторам: А. Даргомыжскому, М. Балакиреву, Н. Римскому-Корсакову, С. Танееву, С. Рахманинову.

Знаменитый текст был создан Лермонтовым в 1841 году по просьбе князя П.А. Вяземского². Являясь искусным переводом стихотворения немецкого поэта Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» («Сосна стоит одиноко»)³, русскоязычный вариант стал самостоятельным художественным произведением.

М. Лермонтов был не единственным русским поэтом-переводчиком⁴. К тексту Г. Гейне обращались русские поэты⁵: Ф. Тютчев, А. Фет, М. Михайлов, П. Вейнберг, А. Майков.

В отношении художественного содержания и синтаксиса в большинстве переводов авторы сохраняют очертания подстрочника. И только версия Лермонтова раскрывает смысл стихотворения более широко и многопланово⁶. Вероятно, именно художественные достоинства стихотворения Лермонтова вдохновили многих композиторов на создание музыки⁷.

¹ В приложении III приведен список музыкальных произведений, написанных на переводы стихотворения Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» (преимущественно на текст М.Ю. Лермонтова).

² Петр Андреевич Вяземский (1792-1878) – выдающийся русский поэт, литературный критик, историк и публицист. Близкий друг поэта А.С. Пушкина.

³ Стихотворение Гейне приобрело известность за пределами Германии и было переведено на разные языки мира, в том числе и эсперанто (международный язык, созданный варшавским лингвистом Лазарем Марковичем Заменгофом в 1887 году).

⁴ В приложениях I и II приводится список русских авторов-переводчиков, а также некоторые версии переводов.

⁵ Количество выполненных русскоязычных переводов велико. В приложении I представлены лишь некоторые из них.

⁶ Некоторую близость к трактовке Лермонтова обнаруживает лишь версия А.Н. Майкова «Инеем снежным, как ризой, покрыт...».

⁷ Стихотворение Лермонтова вызвало интерес и среди художников. В приложении IV представлена картина И. Шишкина «На севере диком».

Ниже приведены тексты стихотворений Гейне (с дословным переводом) и Лермонтова:

Стихотворение Г. Гейне:

«Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh';
Ihn schläfert; mit weißer Decke
Umhüllen ihn Eis und Schnee.

Дословный перевод стихотворения Г. Гейне:

Кедр (сосна) стоит одиноко
На севере на холодной вершине.
Он дремлет, белым покрывалом
Окутывают его лед и снег.

Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand».

Он грезит о пальме,
Которая далеко на востоке
Одиноко и молча печалится
На пылающей скале.

Стихотворение М.Ю. Лермонтова

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна.
И дремлет качаясь, и снегом сыпучим
Одета, как ризой, она.

И снится ей все, что в пустыне далекой –
В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

На первый взгляд, стихотворение Лермонтова сюжетно вполне соответствует первоисточнику. Однако, при более детальном анализе обнаруживаются существенные и даже концептуальные различия.

Содержание стихотворения Г. Гейне заключается в сопоставлении двух образов – мужского и женского. Подразумевая под словом «Fichtenbaum» мужской облик⁸, поэт выводит на первый план историю любви.

Так, русский академик и лингвист Л.В. Щерба в своих «Опытах лингвистического толкования стихотворений» отмечает, что в произведении «<...> мужеский род (Fichtenbaum) – не случаен и в своем противоположении

⁸ Слово «Fichtenbaum» в немецком языке – мужского рода.

женскому роду *Palme*, он создает образ мужской неудовлетворенной любви к далекой, а потому недоступной женщине» [3, 131].

В версии Лермонтова «пальме» противопоставлена «сосна»⁹. Контраст мужского и женского обличий уходит на второй план и становится не так очевиден. М.Л. Щерба указывает, что Лермонтов «женским родом “сосны” отнял у образа всю его любовную устремленность и превратил сильную мужскую любовь в прекрасные мечты» [3, 131].

Образ лермонтовской сосны символизирует глубокое духовное одиночество и мечту о поиске родственной души, возможно, своего «альтер-эго». В стихотворении возникает и мотив противопоставления реальной жизни (в ее печалях) и мечты о счастье, о приобретении душой свободы.

И оттого, что, по Лермонтову, пальма сосне именно *снится*, возникает еще одна, религиозная, корреляция: душа, будучи плененной и несвободной в своей земной и материальной оболочке, обретет счастье в ином, прекрасном мире, ныне для нее недостижимом.

Передаче смысловых различий стихотворения Гейне и транскрипции Лермонтова служат и особенности синтаксической структуры текста. Так, в первоисточнике Гейне соблюдается прямой синтаксический порядок слов в предложении, присущий естественной речи: «Кедр (сосна) стоит одиноко // На севере на холодной вершине» (Подлежащее, сказуемое, определение, обстоятельство).

В лермонтовском прочтении синтаксис существенно изменен: «На севере диком стоит одиноко // На голой вершине сосна» (обстоятельство, сказуемое, определение, обстоятельство, подлежащее). Такой инверсионный порядок слов и, особенно, помещение ключевого слова (подлежащего «сосна») в конец предложения кардинально меняет характер высказывания. Возникает ощущение «эпического зачина», и, своего рода, кинематографический эффект «приближения» – главное слово «сосна» становится самым ярким по

⁹ Хочется отметить, что авторы других поэтических переводов стихотворения Гейне для сохранения идеи первоисточника вместо «сосны» применяют варианты «кедр» и даже «дуб» (см. Приложение II).

выразительности. Аналогично во второй строфе поэт акцентирует слово «пальма» (образный смысловой антагонист «сосны»), перенося его в последнюю строку стихотворения.

Обстоятельственные слова в переводе вынесены, по замечанию Щербы, вперед, «благодаря чему получается вместо сдержанного делового тона немецкого оригинала тон эпический, тон благодушного рассказа»[3, 99]. Расположение определений после существительных («на севере диком», «снегом сыпучим») усиливает повествовательный тон высказывания.

Перевод Лермонтова можно назвать достаточно вольным: некоторые строки подверглись изменениям. Так, например, поэт добавляет деепричастие «качаясь», подчеркивающее душевное беспокойство, тоску, смятение. Словом «риза» автор привносит в стихотворение некоторый религиозный оттенок.

Таким образом, у Лермонтова смысловый диапазон стихотворения сильно расширяется по отношению с первоисточником. «Мотив одиночества, столь свойственный лермонтовской поэзии, несомненно, налицо, но и он не развит и во всяком случае не стоит на первом плане; зато появляется совершенно новый мотив: мечтания о чем-то далеком и прекрасном, но абсолютно и принципиально недоступном, мечтания, которые в силу этого лишены всякой действительности» [3, 101].

Все это имеет колоссальное значение для музыкальных интерпретаций. Возникает вопрос о передаче философского смысла стихотворения композитором в собственном произведении музыкальными средствами (т.е. вопрос художественного «перевода» с языка поэзии на язык музыки).

Музыка, как искусство невербально выраженного смысла, стремится к передаче общего эмоционального тона поэзии, ее центральной идеи, не уходя в иллюстрирование конкретных деталей текста. «Музыка – искусство бессознательного. <...> На своих волнах (бессознательного) она несет Слово и раскрывает сокровенный, тайный смысл этого Слова» [1, 161].

Музыкальный «перевод» подразумевает переход за грань, когда текст как бы «растворяется» и возрождается в реалиях музыки. Музыкальные средства

определяют степень точности (удачности) передачи глубины поэтического содержания.

На примере различных музыкальных прочтений видно, как особенности поэтического текста переданы в музыке средствами гармонии, формы и фактуры.

Интерпретации С.И. Танеева

Одними из самых убедительных музыкальных версий стихотворения являются сочинения С.И. Танеева. Композитор представил его в двух музыкальных прочтениях: в виде хора (1877) и вокального дуэта (1880).

Идея обеих трактовок текста (как хора, так и вокального дуэта) заключается в сопоставлении двух контрастных образов: сосны и пальмы. Холод «дикого севера», представленный в стихотворении, символизирует одиночество, душевную тоску, невоплощенность и недостижимость желанной мечты, в то время как образ восточной пальмы является символом надежды.

Само различие в исполнительском составе порождает и отличие трактовки в смысловом ее наполнении. Образный мир хора, скорее, обобщенный и возвышенный (свойственный произведению Лермонтова), а дуэта – более камерный, лирический и индивидуализированный (близкий стихотворению Гейне).

И.С. Танеев. Хор «Сосна»

Обращение к жанру хора *a cappella*, его тембро-красочные возможности как нельзя лучше отвечают задаче показать эпическое или, по выражению одного из исследователей, «надличностное начало» [2, 78].

В поэтическом тексте контраст выведен на первый план. Сопоставление образов происходит на уровне формы: две строфы стихотворения, внутренне глубоко связанные, образно противопоставлены друг другу. Музыкальная композиция хора, аналогично стихотворению, выстроена на контрасте двух частей. Однако за внешней полярностью обнаруживается высокая степень общности, выраженная на структурном, ладовом, метrorитмическом и интонационном уровнях.


Хор написан в двухчастной безрепризной форме, части которой интонационно и фактурно не контрастны, однако противопоставлены тонально и имеют разное временное соотношение. Первая часть, представляющая собой большое предложение (с масштабнo-тематической структурой 22112), занимает меньше времени относительно второй части. Это связано с тем, что во второй части происходит расширение посредством многократных повторов (заключительная строка стихотворения «Прекрасная пальма растет» звучит четыре раза).

Схема формы выглядит следующим образом:

Схема музыкальной композиции хора «Сосна» (двухчастная безрепризная форма)		
Разделы	A	B
Строфы	I	II
№№ тактов	1-8	9-24
Тональный план	<i>d-moll</i>	<i>D-dur</i>

Из схемы видно, что мажорная вторая часть в два раза больше по размерам, чем первая.

В данном контексте тональность *d-moll* символизирует «дикий север» и холод, в то время как *D-dur* ассоциируется с теплом южной пустыни. Вообще, прием сопоставления красок одноименных минора и мажора активно используется в музыкальных интерпретациях стихотворения Лермонтова. Исследователи отмечают, что «такое ладотональное решение подчеркивает в образе пальмы ее наполненность светом, — как манящей, но недостижимой мечты» [2, 81].

Отстраненность и «надличностное начало» в произведении выражены средствами метроритма и фактуры. Обращает на себя внимание силлабический принцип вокализации текста (слог = нота) и моноритмичность музыкальных «стоп» (неизменное повторение рисунка ). Четырехстопный амфибрахий музыкально воплощается в удлинении второго слога, из-за чего музыкальный размер становится четырехдольным (пример 1).

Пример 1. Графическое изображение первых строк стихотворения
Лермонтова и их ритмическое решение Танеевым в хоре «Сосна»

- / - - / - - / - - / - - / - - / - - /

На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди - но - ко на го - лой вер - ши - не сос - на.

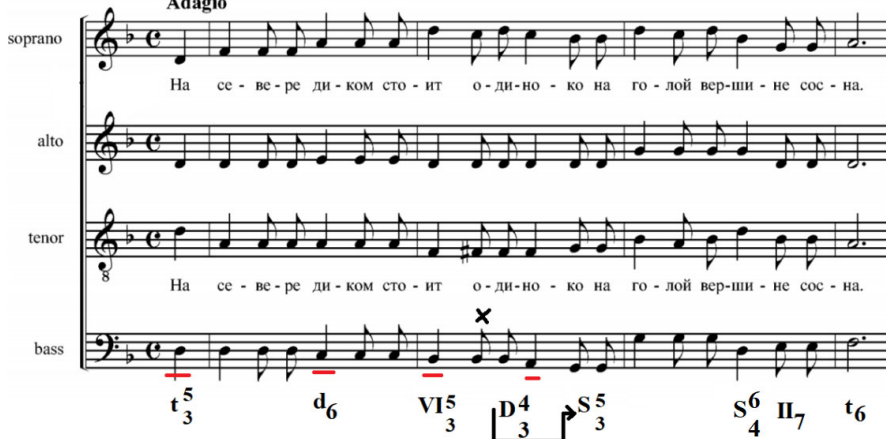


На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди - но - ко на го - лой вер - ши - не сос - на.

Репетиционное повторение звука внутри стопы вносит некую хоральную «суровость». Нисходящий фригийский ход в басу (характерный для барочной музыки), строгий четырехголосный склад сближает начало хора с церковным пением (пример 2).

Пример 2. С.И. Танеев. Хор «Сосна» (фрагмент)

d-moll — - фригийский оборот в басу
Adagio



soprano
На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди - но - ко на го - лой вер - ши - не сос - на.

alto

tenor
На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди - но - ко на го - лой вер - ши - не сос - на.

bass
t⁵₃ d₆ VI⁵₃ D⁴₃ S⁵₃ S⁶₄ II₇ t₆

На мелодическом и гармоническом уровнях в произведении проявляется точность воплощения деталей поэтического текста. Строгость «дикого севера» выражена последовательностью трех «чистых», «суровых» аккордов (t^5_3 , d_6 , VI^5_3), типичных для гармонизации фригийского оборота в басу в эпоху барокко¹⁰. Длительное восходящее движение по звукам тонического трезвучия описывает «голую вершину» (т.1–т.2). Отклонение в тональность субдоминанты (*g-moll*) и спускающееся как бы «задержание» (расцветченное функцией доминанты, но интонационно схожее с поведением неаккордового звука в т.2) связано с личностным аспектом и отражает слово «одинок».

¹⁰ Такой вариант гармонизации фригийского оборота в басу, к примеру, является традиционным для произведений Г.Ф. Генделя (например, «Израиль в Египте»).

Плагальность (выраженная преобладанием аккордов субдоминантовой группы – S^5_3, VI^5_3, II_7 , отклонением в субдоминанту и плагальной каденцией), придает звучанию некоторую «мягкость» повествования. Участку дробления в поэтическом тексте, образу «качания»¹¹ соответствует повторение оборота S^6_4, VII_7^4 и закругленной интонации на словах «дремлет качаясь, и снего сыпучим» (т.5–т.6).

«Сон сосны» (во втором разделе композиции) музыкально воплощается следующими гармоническими средствами: преимущественно пребыванием на доминантовом органном пункте и автентическими оборотами (T^6_4, D^5_3). Интонационное и гармоническое сходство с заключительным построением первой части (на словах «и дремлет, качаясь») объясняется синонимическим значением слов «дремлет» и «снится» (пример 3). Восходящая секвенция в ходообразном построении на доминантовом органном пункте отвечает строчке «где солнца восход» (т.9–т.12). Слово «растет» зачастую в мелодии сопровождается скачком на интервалы квинты или сексты (т.15–т.19, т.21 – т.24).

Пример 3. И.С. Танеев. Хор «Сосна».

1 раздел (фрагмент) и 2 раздел (фрагмент)

1 часть

soprano
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим одеда, как ризою, она.

alto

tenor
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим одеда, как ризою, она.

bass

t^5_3 S^6_4 VII_7 S^6_4 D^6_5 D^6_5 (t) d_6 VI_7 S_6 D^5_3

¹¹ Образу «качания», отсутствующему в стихотворении Г. Гейне и обозначенному в интерпретации М. Лермонтова, в музыкальных воплощениях стихотворения отводится особая выразительная роль (претворенная средствами гармонии, фактуры, структурой формы).

2 часть

И снит - ся ей всё, что в пус - ты - не да - лё - кой, в том кра - е, где солн - ца вос - ход, од - на

И снит - ся ей всё, что в пус - ты - не да - лё - кой, в том кра - - - е, в том кра - е, где солн - ца вос - ход,

И снит - ся ей всё, что в пус - ты - не да - лё - кой, в том кра - е, где солн - ца вос - ход,

D^5_3 T^6_4 D^5_3 D_7 T^6_4 VI^5_3 D^5_3 D_2 T_6

Многочисленные повторы фразы «прекрасная пальма растет», как упоминалось ранее, представлены разными гармоническими вариантами (аккордами субдоминантовой группы – S^5_3 и II^4_3 ; доминанты (в виде трезвучия) и тоники). Средством музыкальных повторов, свободных имитаций, переключек в голосах автор передает «многоголосицу мира», «шепот мироздания».

И.С. Танеев. Вокальный дуэт «Сосна»

Специфика камерного жанра вокального дуэта¹² отвечает романтической концепции, близкой оригинальному замыслу стихотворения Г. Гейне. Художественная идея произведения заключается в создании эффекта одновременного повествования от двух лиц (сосны и пальмы), что достигается совместным звучанием голосов на интервальном расстоянии терции и сексты.

Вокальный дуэт написан Танеевым в 1880 году (спустя три года после создания хоровой партитуры).

Как и в рассмотренном хоре, в дуэте автор создает музыкальную композицию в двухчастной безрепризной форме. Соотношение частей относительно друг друга в дуэте решено схожим образом (вторая часть более протяженная). Однако смысловое наполнение разделов различно.

Следуя идее Лермонтова, Танеев большую часть дуэта посвящает образу «сосны» (а не пальмы¹³, как в хоре), трактуя происходящие события сквозь ее призму: сосне снится, что в пространстве, где нет времени и обстоятельств, их души встретятся и обретут гармонию в жизни.

¹² По указанию автора произведение может быть исполнено хором.

¹³ Полярному образу пальмы посвящена только половина второй части.

Связь формы и художественного содержания можно обозначить следующим образом: 1 часть (экспозиция образа сосны), неустойчивый раздел (ход) во 2 части («сон сосны»), устойчивое построение (посвящено образу пальмы).

Идея создания пустынного пространства «дикого севера» становится основой фактурного, ритмического и гармонического решения дуэта. Ладотональное решение выполнено Танеевым таким же образом, как и в хоре: сопоставлением одноименных тональностей (*g-moll–G-dur*). Созданию несколько романтического колорита, меланхоличного настроения и чувства одиночества способствует семантика тональности *g-moll*, характерная для жанра элегии¹⁴.

Общим композиционным принципом хора и вокального дуэта является и мотивное и ритмическое единство, сохраняющееся на протяжении всей композиции. Фактура первой части состоит из двух пластов: «покачивающегося» двузвучного мотива на фоне гудящего тона в басу (пример 4). Повторяющиеся секундовые интонации проходят сквозным движением через все произведение. Исследователь Илларионова отмечает, что «мотив сна, укачивания становится основным лейтмотивом, объединяя собой образы сосны и пальмы, яви и мечты, прошлого и настоящего» [Илларионова 81]. Верно угаданный Танеевым прием создает ощущение опустошенности, застывшего течения жизни.

Пример 4. И.С. Танеев. Дуэт «Сосна» (фрагменты)

The image displays two musical staves from a duet. The left staff, titled 'мотив сна во вступлении', shows a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes. The right staff, titled 'мотив сна во 2 части', shows a similar vocal line and piano accompaniment. Both staves are in G minor and 3/4 time.

¹⁴ Эмоциональная трактовка тональности *g-moll* имеет сходное толкование в многих музыкальных произведениях. Вспоминаются романсы Г.В. Свиридова «Край ты мой заброшенный», С.В. Рахманинова «Как мне больно...» и «Давно ль, мой друг».



Метр, музыкальный размер (9\8) и ритмическая организация в дуэте обнаруживают прямую связь с поэтической ритмоинтонацией. Танеев сохраняет трехдольную пульсацию метра и придерживается фразового принципа мелодизации текста (что отличает дуэт от хор с силлабической вокализацией текста). Долгими длительностями в мелодии подчеркиваются ключевые слова: «дикий», «одинок», «вершине» (звуковысотная кульминация), «сосна» (тихая кульминация).

Тоническая гармония практически не меняется на протяжении первой широкой фразы (t, II₂, t. $\frac{VII7}{\dagger}$, D₂ → S), за исключением серединной каденции, останавливающейся на субдоминанте (т.б). Местоположение каденции соответствует середине поэтической строфы (на слове «сосна»). Таким образом, средствами гармонии и фактуры внимание сосредотачивается на главном образе стихотворения.

В рамках новой гармонии начинается второе предложение повторно вариантного строения (S, II₅ IV₇^{#1}). Несколько томная «лермонтовская грусть» проявляется в интервальном соотношении между голосами, преимущественно сексты и терции, которые в совокупности с ритмом создают эффект призрачного ускользающего образа и мечты.

Ходообразный модуляционный раздел (т.12–т.19) носит более неустойчивый характер. Смены минорного лада на мажорный еще не происходит; мелодия превращается в речитатив. В ходе происходит смена размера с 9\8 на 3\4, однако сквозное триольное движение ритмически объединяет обе части. Идея неясного скольжения задана хроматическим ходом в самом начале этого построения: нисхождения создают очертания

риторической фигуры *passus duriusculus*¹⁵. На фоне нисходящего хода в гармонии возникают интересные колористические сочетания. Танеев снимает ощущение тональности для изображения таинственного полета сновидений сосны: после *g-moll* сопоставлением следует *es-moll* (тональность «шубертовой» VI ступени); она становится субдоминантой *b-moll*, которая приравнивается к IV ступени ожидаемого *f-moll*, однако вместо него звучит *As-dur*, далее принимающийся за неаполитанскую. После длительных эллиптических блужданий следует разрешение в ясную гармонию мажорного лада *G-dur*. Таким образом, гармоническими средствами создается ощущение миража, долгого странствия и нелегкого пройденного пути к заветному далекому краю.

В заключительном разделе дуэта «темой пальмы» становится видоизмененный мотив «сна сосны», который здесь трансформируется в развернутую восходящую фигурацию по звукам аккорда. Фактурное решение органично отвечает картине восхода солнца. Примечательно, что образ пальмы в дуэте расцветивается самой акцентной гармонической «точкой»: кадансовым квартсекстаккордом (т. 26). Так, в кульминационном центре музыкального произведения находится ключевой символ надежды, несбыточной мечты, выраженный в стихотворении.

Обращает на себя внимание возникшая в конце тематическая арка¹⁶: дополнение является практически точным зеркальным отражением вступления на терции лада в одноименном мажоре, на которой повествование завершается. Такой музыкальный прием привносит в произведение атмосферу неопределенности, где сон с действительностью смешиваются воедино.

¹⁵ *Passus duriusculus* (от лат. «Жестковатый ход») – риторическая фигура в музыке эпохи барокко, символ страдания; фигура тесно связана с теорией аффектов, согласно которой музыка должна служить выражению человеческих страстей (И.С. Бах месса *h-moll* *Crucifixus*, Г. Перселл «Ария Дидона» из оперы «Дидона и Эней», М.П. Мусоргский «Монолог Бориса» из оперы «Борис Годунов»).

¹⁶ Прием использования тематических арок является характерным для сочинений эпического жанра. В данном контексте он соответствует задаче передать тон эпического сказа.

Перечисленные музыкальные средства указывают на то, что все события существуют только в воображении и сновидениях «сосны», подобно иллюзии, в то время как суровая неумолимая реальность продолжает убаюкивать, все глубже погружая в мир грез.

Таким образом, в обеих интерпретациях Танеев придает «пальме» значение символа надежды: в вокальном дуэте она становится надеждой одного человека, а в хоре – всего мира, человечества в целом.

Интерпретация М.А. Балакирева. Романс «Сосна»

М.А. Балакирев трактует стихотворение М. Лермонтова в духе традиций могучей кучки. Романс написан автором в 1895 году и посвящен Саломее Николаевне Лалаевой¹⁷. Балакирев также видит для себя в стихотворении два контрастных образа, которые изображает музыкальными средствами полярно, как север и юг.

Музыкальная композиция строится в двухчастной безрепризной форме, как и в рассмотренных интерпретациях С. Танеева.

Однако разделы формы обнаруживают большую степень контраста. Тематизм второй части не вырастает из предыдущей, а строится на новом независимом материале. Концепция первого предложения заключается в переосмыслении, перегармонизации остинантного звука *cis*, который звучит в фортепианной партии, а затем и в мелодии. Скованность и сдержанность «дикого севера» изображается полнозвучными, охватывающими средний и нижний регистры, аккордами. Их четырехголосный склад сближает с жанром хорала. Сочетание фактурного решения и декламационного подхода в мелодическом языке вокальной партии придает повествованию скованность и сдержанность.

¹⁷ Саломея Николаевна Лалаева – одна из участниц музыкальных вечеров «Веймарского кружка» в доме Пыпиных.

Подразумеваемый тембр валторны¹⁸, обозначенный Балакиревым ремаркой (*quasi corni*), обладает особой семантикой, придающей звучанию задумчивый, тоскливый и даже трагичный характер.

Примечательно, что трехдольный стихотворный размер трансформирован Балакиревым в двухдольный посредством удлинения ударного слога и пауз. Как и в хоре Танеева, главенствует силлабический принцип вокализации текста (пример 5).

Пример 5. Графическое изображение первых строк стихотворения Лермонтова и их ритмическое решение Балакиревым в романсе «Сосна»

- / - - / - - / - - / - - / - - / - - /

На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди - но - ко На го - лой вер - ши - не сос - на.

На се - ве - ре ди - ком сто - ит о - ди - но - ко На го - лой вер - ши - не сос - на.

Композитор старается скрыть в произведении ощущение тонального устоя *fis-moll*, обозначая сначала пустотный тон аккорда (неясно, то ли приму доминанты, то ли квинтовый тон тонического трезвучия). Тоника предстает только в четвертом такте, после сопоставления с одноименным *Fis-dur* на тоническом органном пункте.

Идея хроматического нисходящего движения задана в самом начале произведения. «Сползающие» звуки, становящиеся впоследствии задержаниями, отсылают к символике *passus duriusculus*, наполняющего художественное содержание трагичностью и безнадежностью. Интересно отметить, что аналогичный метод создания ощущения тональной неопределенности присутствует и в вокальном дуэте Танеева, однако отличие заключается в расположении этих элементов: в романсе Балакирева техника используется не в середине музыкальной композиции, а в ее начале.

¹⁸ Тембр валторны занимает особое место в музыке русских композиторов. Так, в творчестве П.И. Чайковского тембру данного духового инструмента поручены главные темы многих произведений (мелодия вступления к первой части во «Второй симфонии», основная тема симфонии «Манфред», соло валторны из второй части «Пятой симфонии», «Четвертая симфония» и др.)

Средствами гармонии Балакирев создает в музыке картину туманной загадочности и неясности (в ходообразном разделе). Переход ко второй части композиции выполнен энгармонической модуляцией в тональность шестой ступени (*D-dur*), затрагивающей далекие тональности (примечателен *f-moll*). Обозначенный эффект усиливают эллипсисы (пример 6).

Пример 6. М.А. Балакирев. Романс «Сосна» (фрагмент)

Harmonic analysis for Example 6:

fis-moll *pp f-moll d-moll D-dur*

И дрем - лет, ка - ча - ясь, и сне - гом сы - пу - чим О - де - та, как ри - зой, о - на.

pp

S_6 D_7 (t) Π_4 D_7 Π_4 $VII_2 = VII_6$ $D^4 = DD^4$ D_7 $D^6 (\text{III}_6) = D_6(t) T$

3 3 5 3 3

Образ «качания» передан в фактуре неоднозначным колебанием звуков *h* и *fis*, *b* и *f*. Повторяющийся «покачивающийся» мелодический оборот обнаруживает интонационную схожесть с хором Танеева: последовательность нисходящего скачка, восходящего хода на терцию и репетиции на одном звуке (пример 7).

Пример 7. И.С. Танеев. Хор «Сосна» (фрагмент) и
М.А. Балакирев. Романс «Сосна» (фрагмент)

Хор С. Танеева "Сосна"

И дрем - лет, ка - ча - ясь, и сне - гом сы - пу - чим

Романс М. Балакирева "Сосна"

И дрем - лет, ка - ча - ясь, и сне - гом сы - пу - чим

Во второй части произведения мелодический язык в некоторой степени становится близким вокальному дуэту Танеева. Меняется распределение ролей гармонии и мелодии: гармония практически застывает на тоническом органном пункте, а мелодия расцветает и впервые приобретает движение. Так, композитор превращает второй раздел композиции в «восточные арабески». Широкие фразы, ладовая переменность (*D-dur/h-moll*), ярко выраженная

мелодическая орнаментика, органные пункты типичны для образа востока в творчестве русских композиторов¹⁹.

Основная тональность возвращается за пределами второй части произведения, в краткой постлюдии (т.36–т.38). Совершенно неуволимо происходит обратная модуляция: IV^6_5 в тональности *D-dur* становится неаполитанским для изначального *fis-moll*. Подобно Танееву, в романсе Балакирева «прекрасная пальма» является лишь недостижимой мечтой «сосны».

Интерпретация Н.А. Римского-Корсакова. Хор «На севере диком»

В наиболее мрачном ключе прочитываются главные поэтические образы стихотворения М.Ю. Лермонтова «Сосна» в музыкальной интерпретации Н.А. Римского-Корсакова (1876 г.)²⁰.

Композитор неслучайно сближает хоровую партитуру с жанром фуги. Многократное полифоническое проведение неизменной музыкальной темы во всех голосах, текстовые повторы строф стихотворения, усиленные неоднократными повторениями-перекличкам внутри одной фразы, создают иллюзию «разносящегося эха».

Текстовое повторение начального предложения влияет на структуру первой части, которая уподобляется форме бар, типичной для хорала: *Stollen, Stollen, Abgesang*, то есть, А А В. Так, Римский-Корсаков музыкальными средствами передает застылость и холодность горного пространства. Ощущение неумолимого, неизбежного одиночества в хоре достигается ритмическим фактором: пунктирный ритм обостряет интонацию, придавая звучанию жесткий суровый характер. Трехдольный размер превращен композитором в четырехдольный (аналогично интерпретациям Танеева и

¹⁹ Например, восточная фантазия «Исламей» М. Балакирева, «Половецкие пляски» из второго действия оперы «Князь Игорь» А.Бородина, «Каватина Кончаковны» из оперы «Князь Игорь» А. Бородина и др.

²⁰ Хор «На севере диком» является не первым обращением композитора к поэтическому тексту Г. Гейне. В 1866 году Римским-Корсаковым написан романс «Ель и пальма» на перевод М. Михайлова.

Балакирева). Ритмическая организация произведения в совокупности с пунктирным штрихом отсылает к жанру похоронного марша.

В первой части хора преобладают плагальные обороты и натуральный минор, придающие звучанию некую суровость и отрешенность. Хоральную строгость диктует фригийский оборот в басу в тональности натуральной доминанты.

Доминанта, представленная в натуральном виде, лишь в каденции звучит в гармоническом варианте. Так, ключевые слова первой строфы стихотворения («сосна» и «риза») расцветаются выразительной гармонией D^5_3 и оказываются в центре.

Образ неподвижной сосны, закованной «белым покрывалом снега и льда», создается на тональном уровне. Семантика двух сопоставленных тональностей *a-moll*/*e-moll* наполняет произведение мрачными красками.

Вторая часть хора несет более возвышенный характер. Однако благодаря выдержанному полифоническому типу развития и остигатному ритму контраст разделов формы не так очевиден. Даже смена минорного лада на одноименный мажорный (*A-dur*) не вносит значительной степени эмоционального обновления.

Основными гармоническими центрами становятся главные функции лада: T, S и D (с преобладанием доминантовой сферы). Ощущение пребывания в состоянии сна усиливается многократными повторами не только фраз, но и отдельных слов (слово «снится» в одной фразе повторяется пять раз). Оно прерывается только на мгновение: на строках «солнца восход» неожиданно наступает динамическая кульминация.

Довольно мрачное звучание на строках стихотворения «одна и грустна» создается следующими музыкальными средствами: неожиданным возвращением одноименного минора (*a-moll*), гармонией VI (для мажора VIb), сопоставленной с D; нисходящим направлением мелодических линий, уменьшением общего диапазона хоровых партий, динамикой *p*.

Обращает на себя гармония увеличенного трезвучия ($III^{5_3\#5}$), краской которого выделены определения в стихотворении («прекрасная», «горючем»).

Плагальная каденция на тоническом органном пункте способствует сохранению в произведении единого образа.

Таким образом, в хоре Н. Римского-Корсакова образы сосны и пальмы контрастно не разделены. Они, наоборот, в художественном плане представляют единую «духовную сущность». Отличительной чертой данной интерпретации является временной фактор, который выходит на первый план в драматургии произведения.

Образ юга в стихотворении понимается композитором не только в качестве географического местоположения или символа надежды (что типично для музыкальных прочтений поэтического текста Лермонтова); «пальма» предстает в качестве прекрасного прошлого, а «сосна» в таком случае – жестокого, холодного будущего. Так, сюжетное содержание стихотворения Лермонтова приобретает весьма трагичный оттенок, в виду за невозможностью преодолеть временное пространство.

Интерпретация С.В. Рахманинова. Хор «Сосна»

Женский хор «Сосна» С.В. Рахманинова (1895) можно назвать наиболее напряженным и трагическим воплощением стихотворения Лермонтова.

Основным композиционным приемом в произведении, распространяющимся на все элементы музыкального языка, становится ярко выраженный образный контраст. Некоторые музыкальные приемы, в виду частоты их использования композиторами, можно назвать традиционными для интерпретаций стихотворения: двухчастная безрепризная форма, одноименные мажор и минор; неожиданные ладогармонические сдвиги в ходообразном построении (для создания ощущения неясного тонального устоя). В мелодическом языке: репетиции на одном звуке, нисходящие хроматические движения.

Однако произведение Рахманинова привлекает внимание тем, как уникальными приемами композитор колористически описывает северную природу. Декламационные речитации на одном тоне сочетаются с

неожиданными резкими тритоновыми интонациями, подчеркнутыми синкопированным ритмом. Так, в поэтическом тексте автор выделяет определения («диком», «голой»). Хроматическая идея в хоре выполнена несколько иначе: если в произведениях Балакирева и Танеева нисходящие хроматизмы являлись частью фортепианного сопровождения и, как правило, обозначались довольно крупными длительностями, то в хоре Рахманинова хроматизирована сама мелодическая линия (на словах «одинок», «и дремлет, качаясь, и снегом сыпучим»).

Состояние «дремы» реализуется в музыке посредством эллипсисов, часто в далеких для *a-moll* тональностях (*Es\es*, *Cis\cis*; пример 8). Так, средствами гармонии изображается «покачивание сосны» в разные стороны (подобно тому, как тональный устой на мгновение сменяется иными тональными сферами).

Пример 8. С.В. Рахманинов. Хор «Сосна» (фрагмент)

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system is the vocal line, starting with the tempo marking 'a-moll' and dynamic 'pp'. The lyrics are: 'и дрем - лет, ка - ча - ясь, и сне - гом сы - пу - чим о - де - та, как ри - зой, о - на'. The piano accompaniment is shown in two systems below. The first system includes harmonic analysis: t_6 , $IV_7^{\#1}$, DD_7 , $D_7 \rightarrow (Vb)$, Π_7 , and $D_7 \rightarrow$. The second system includes: $\rightarrow (S)$, $D_7 \rightarrow (III\#)$, VII_7 , and t_5^3 . The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp'.

Яркие темповые и динамические контрасты наполняют произведение движением, благодаря которому застылость в полной мере не ощущается.

Рахманинов не ставит перед собой задачу точного перенесения метра стихотворения в произведение (в отличие от рассмотренных интерпретаций, где поэтический штрих остался в практически неизменном виде). Ритм

приобретает «угловатые» черты средством пунктирного ритма и контраста длинных и менее продолжительных длительностей. Несмотря на некоторые повторяющиеся фигуры, ритмическая организация довольно разнообразна, ее сложно назвать остигатной (в отличии от версий Танеева, Балакирева и, особенно, Римского-Корсакова).

Особую колористическую роль в произведении выполняет партия фортепиано. Фактура развивается от унисонного дублирования хоровых партий до развернутого изложения. Триольное движение с хроматическими подголосками в аккомпанементе в ходообразном построении на словах «и дремлет, качаясь» изображает зыбкую дымку сновидения.

Художественный эффект странствия, «полета мысли сосны» к далекому краю в музыке выражается уменьшением степени устойчивости. Ощущение «туманности», выводящей к иным тональным сферам, достигается средством энгармонических замен увеличенного трезвучия. Сперва $Ув^5_3$ воспринимается в близких *a-moll* тональностях: в *F-dur* (тональности VI ступени как VI^{b1}) и в *d-moll* (в субдоминанте как III). Переход в сферу одноименного *A-dur* не сразу, сначала затрагивая параллельный минор (*fis*). Тенденция неясности тонального устоя наблюдается в раннее рассмотренных музыкальных воплощениях стихотворения Лермонтова: в дуэте Танеева и в романсе Балакирева (в обоих случаях средством эллиптической цепочки).

Примечательно, что смена на мажорный лад *A-dur* происходит не в начале второго раздела формы (как происходило во всех рассмотренных ранее интерпретациях), а только в завершении музыкальной композиции на словах «прекрасная пальма». Таким образом, образ «пальмы» выделяется самой яркой мажорной краской в произведении.

Интерпретация М.М. Ипполитова-Иванова. Хор «Сосна»

Оригинальность композиционного подхода Ипполитова-Иванова заключается в создании формы (куплетной, т.е. повторенный период),

гармоническое строение которой подходит для музыкального воплощения обоих образов (сосны и пальмы).

Общий композиционный принцип заключается в мотивном и ритмическом единстве, сохраняющемся на протяжении всего произведения. Ощущение отстраненности возникает благодаря ритмической организации, которая выполнена таким же образом, как и в музыкальных воплощениях С. Танеева (хор) и М. Балакирева (т.е. силлабический принцип вокализации текста). Хоральную суровость создают многократные повторения тонической функции с неизменной мелодией (репетиция на одном тоне) и гармонизация фригийского оборота в басу (t^5_3 , d_6 , VI^5_3). Подразумеваемое строгое четырехголосие сближает повествование с церковным пением.

Главные слова стихотворения («диком», «одинок», «вершине») в музыке обозначены сильной долей такта, непродолжительной сменой гармонии (с преобладающего t^5_3 на аккорды II_2 , VII^5_3) и динамическими акцентами (f). Так, художественный эффект «качания» в интерпретации Ипполитова-Иванова передан средством не только гармонических смен, но и динамического контраста ($f-p$).

Второе предложение начинается с мажоро-минорного сопоставления ($e-moll$ и $g-moll$, т. е. тональности t и $III^{мин}$). Сумрачный оттенок $g-moll$ становится органичным для отображения в музыке «туманности» строк «и дремлет, качаясь» (из 1 строфы) и «и снится, ей все» (2 строфа). Смена на одноименный $G-dur$ происходит только в каденционном участке формы. Самая яркая краска кадансового квартсектаккорда расцветчивает светлые образы стихотворения: ризы и пальмы.

Таким образом, М.М. Ипполитов-Иванов складывает миниатюру, удивляющую своим изяществом и детализацией.

Музыка, обладая художественными средствами, способна по своей природе воплотить различные стороны «музыкальности» поэзии. Она создает цельную звуковую картину, пространство стихотворения, воплощая в себе элементы поэтического текста. Так, анализ музыкальных интерпретаций стихотворения М.Ю. Лермонтова «Сосна» не может быть осуществлен без понимания «музыкально мира» стихотворения (взаимосвязи композиции стиха и музыкальной формы, поэтической и музыкальной ритмики и интонации).

Композиторские подходы в различной степени тяготения к детализации или обобщения подчеркивают стихотворные особенности и философский смысл поэтического текста, которые выражены следующими музыкальными приемами.

Зачастую, стихотворение Лермонтова интерпретируется композиторами в жанрах хоровой партитуры (для разных исполнительских составов) и камерного романса. Однако, существуют другие трактовки композиции: мелодекламация (Е. Безродная), дуэт (С. Танеев), трио (Н. Дмитриев) и даже импровизация (М. Строева).

Смысл стихотворения (закрывающийся в противопоставлении двух образов) и поэтическая композиция (две строфы) порождают в большинстве музыкальных решений двухчастную безрепризную форму, части которой, на первый взгляд, контрастны друг другу, но при ближайшем рассмотрении содержат общие элементы (интонационные, гармонические, фактурные).

Так, чаще всего первые части написаны в минорах, а вторые – в одноименных мажорах в разной степени «проявленности» мажора: от четкого соответствия поэтическим строфам (хор и дуэт С. Танеева), до «вкраплений» мажора в соответствии с более детализированным почтением текста (интерпретации Н. Римского-Корсакова и С. Рахманинова). Существуют и иные музыкальные прочтения, например, хор Ипполитова-Иванова написан в куплетной форме (период и его точное повторение с другим текстом).

В рассмотренных интерпретациях наблюдается различная степень соответствия музыкальных мотивов ритмоинтонациям стиха (т.е. перенесения в

той или иной степени лермонтовского метра в музыку): от наиболее точного следования (силлабический принцип вокализации в композициях С. Танеева, Н. Римского-Корсакова, М. Ипполитова-Иванова, М. Балакирева,) до не всегда строгого (в хоре С. Рахманинова). Поэтические структуры выражаются в музыкальных (дробление, суммирование).

Однако, именно гармония, передающая эмоциональную выразительность поэтического текста, становится главным музыкально-выразительным средством. Перегармонизация остинатного звука (в большей степени выраженная в романсе М. Балакирева) понимается как способ изображения в произведении ощущения статичности и застылости «дикого севера». «Туманность» сновидения сосны выражается в стремлении «скрыть» тональный устой (средством эллипсисов и простых или энгармонических модуляций – С. Танеев (дуэт), М. Балакирев; энгармонизмом одного и того же аккорда – С. Рахманинов).

Рассмотренные в работе музыкальные воплощения стихотворения М.Ю. Лермонтова «Сосна» – лишь малая часть известных нам в той или иной мере прочтений. Исследование данного вопроса может стать основой для новых трудов.

Список литературы:

1. *Ефимова И.* «...И музыка, и слово...» О творческом методе Г.В. Свиридова. Монография. Красноярск: КГУ, 2002.
2. *Илларионова А.* «Ein Fichtenbaum...» Генриха Гейне в русской вокально-хоровой музыке рубежа XIX–XX веков. // Культура и искусство Германии. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С.В. Рахманинова. 2013. С. 77-83
3. *Щерба Л.* Опыты лингвистического толкования стихотворений. М.: Гос. учебно-педагогическое издательство Москва просвещения РСФСР, 1957. С. 97-109.

Приложение I

Список русскоязычных поэтических переводов стихотворения Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» («Сосна стоит одиноко») в хронологическом порядке.

Тютчев Ф. И.	«С чужой стороны»	1824 г.
Фет А. А.	«Одинокий дуб»	1841 г.
Лермонтов М. Ю.	«На севере диком» («Сосна»)	1841 г.
Михайлов М. Л.	«На северном голом утесе...»	1856 г.
Вейнберг П. И.	«На северной, голой вершине...»	1858 г.
Майков А. Н.	«Инеем снежным, как ризой, покрыт...»	1866 г.
Уманец Л. И.	«На севере диком, на круче бесплодной...»	1887 г.
Веселовский Ю. А.	«Под северным небом, на склоне суровом...»	1898 г.
Гиппиус В. В.	«На севере кедр одиноко...»	1910-е гг.
Павлов И. П.	«Незыблемо кедр одинокий стоит...»	2 пол. XX в.
Энгельке А. А.	«На голой скале, одиноко...»	2 пол. XX в.
Хархурин А. (Товий Хархур)	«На севере кедр одинокий...»	XXI в.

Приложение II

Ф. Тютчев «С чужой стороны»

«На севере мрачном, на дикой скале
Кедр одинокий под снегом белеет,
И сладко заснул он в инистой мгле,
И сон его вьюга лелеет.

Про юную пальму все снится ему,
Что в дальних пределах Востока,
Под пламенным небом, на знойном холму
Стоит и цветет, одинока...»

А. Фет «Одинокий дуб»

«На севере дуб одинокий
Стоит на пригорке крутом;
Он дремлет, сурово покрытый
И снежным, и ледяным ковром.

Во сне ему видится пальма,
В далекой восточной стране,
В безмолвной, глубокой печали,
Одна, на горячей скале».

А. Майков «Инеем снежным, как ризой покрыт...»

«Инеем снежным, как ризой, покрыт,
Кедр одинокий в пустыне стоит.
Дремлет, могучий, под песнями вьюги,
Дремлет и видит — на пламенном юге
Стройная пальма растет и, с тоской,
Смотрит на север его ледяной».

Приложение III

Хронологический список музыкальных произведений, написанных на переводы стихотворения Г. Гейне «Ein Fichtenbaum steht einsam» (преимущественно на текст М.Ю. Лермонтова).

Пауфлер К. Г.	Романс «На севере диком»	1845 г.
Даргомыжский А. С.	Хор «На севере диком»	1850 г.
Дерфельдт А. А.	Романс «Сосна и пальма»	1850 г.
Маренич И.	Романс «На севере диком»	1853 г.
Людиг М. Я.	Хор «Сосна»	1858 г.
Макаров П. С.	Романс «На севере диком»	1864 г.
Размадзе А. С.	Романс «Сосна»	1866 г.
Римский-Корсаков Н. А.	Романс «Ель и пальма» (перевод М. Михайлова)	1866 г.

Моисеева Е. П.	Романс «На севере диком»	1869 г.
Кавелин П. А.	Романс «На севере диком»	1871 г.
Мандельштам В.	Романс «На севере диком»	1873 г.
Сахаров П. П.	Хор «На севере диком»	1875 г.
Римский-Корсаков Н. А.	Хор «На севере диком»	1876 г.
Офросимов М. Н.	Романс «Сосна»	1877 г.
Линев Н. Л.	Романс «На севере диком»	1877 г.
Танеев С. И.	Хор «Сосна»	1877 г.
Правоторова Е.	Романс «На севере диком»	1878 г.
Габель С. И.	Романс «Сосна»	1879 г.
Танеев С. И.	Романс «Сосна»	1880 г.
Мандельштам Е. М.	Романс «На севере диком»	1881 г.
Христианович Н. Ф.	Хор «Сосна»	1884 г.
Кебер Р.	Романс «Сосна»	1887 г.
Милорадович М. М.	Романс «На севере диком»	1888 г.
Длусский Э. Я.	Романс «Сосна»	1889 г.
Давыдов К. Ю.	Романс «Сосна»	1890 г.
Чуйков И. Е.	Романс «На севере диком»	1890 г.
Муравьев А. В.	Хор «Сосна»	1891 г.
Зоров М.	Романс «На севере диком»	1892 г.
Копылов А. А.	Хор «На севере диком»	1894 г.
Рахманинов С. В.	Хор «Сосна»	1895 г.
Балакирев М. А.	Романс «Сосна»	1896 г.
Ипполитов-Иванов М. М.	Хор «Сосна»	1896 г.
Ребигов В. И.	Хор «Сосна»	1899 г.
Метнер Н. К.	Романс «Сосна» (перевод М. Слонова)	1900 г.
Одоев В.М.	Романс «На севере диком»	1900 г.
Новиков С. Е.	Романс «На севере диком»	1901 г.
Гольденвейзер А. Б.	Романс «Сосна»	1902 г.

Абисов К. А.	Романс «Сосна»	1902 г.
Зиринг В. А.	Романс «На севере диком»	1902 г.
Корнилов Д. Г.	Хор «На севере диком»	1902 г.
Федоров Б.А.	Романс «Сосна»	1903 г.
Лаппо-Данилевский С.	Романс «На севере диком»	1904 г.
Тимашева-Беринг В. Т.	Дуэт «Сосна»	1905 г.
Безродная Е. Г.	Мелодекламация «Сосна»	1906 г.
Черткова А. К.	Романс «Сосна»	1907 г.
Алчевский Г. А.	Романс «Сосна»	1908 г.
Панченко С. В.	Хор «Сосна»	1909 г.
Манькин-Невструев Н. А.	Романс «Сосна»	1914 г.
Дмоховский П. В.	Хор «На севере диком»	1914 г.
Неказаченко М. И.	Хор «Сосна»	1914 г.
Никольский А. В.	Хор «Сосна»	1914 г.
Крылов П. Д.	Хор «На севере диком»	1915 г.
Аракишвили Д. И.	Романс «На севере диком»	1916 г.
Ломакин Г. Я.	Романс «На севере диком»	1918 г.
Архангельский А. А.	Романс «На севере диком»	1920 г.
Толстяков Н.	Хор «Сосна»	1922 г.
Борхман А. А.	Романс «На севере диком»	1925 г.
Лядова Л. А.	Романс «На севере диком»	1925 г.
Мейчик М. Н.	Романс «На севере диком»	1925 г.
Тархов Д. Ф.	Романс «Сосна»	1928 г.
Сироткин Е. Б	Романс «На севере диком»	1936 г.
Козакевич А. А.	Романс «Сосна»	1937 г.
Никольская О. В.	Романс «На севере диком»	1937 г.
Гедике А. Ф.	Романс «Сосна»	1938 г.
Маклаков В. А.	Романс «На севере диком»	1938 г.
Протопопов С. В.	Романс «На севере диком»	1938 г.

Асафьев Б. В.	Романс «Сосна»	1939 г.
Ефимов Ю. П.	Романс «На севере диком»	1940 г.
Левина З. А.	Романс «На севере диком»	1940 г.
Мосолов А. В.	Романс «На севере диком»	1941 г.
Леман А. С.	Романс «На севере диком»	1941 г.
Дмитриев Н. Д.	Трио «На севере диком»	1948 г.
Мазаев А. Н.	Романс «На севере диком»	1948 г.
Заварская Н.	Романс «На севере диком»	1949 г.
Сендерей С. З.	Хор «На севере диком»	1953 г.
Строева М.	Импровизация на стихотворение «На севере диком»	1956 г.
Шаверзашвили А. В.	Романс «На севере диком»	1958 г.
Толстой Д. А.	Романс «Сосна»	1959 г.
Трубачев С. З.	Романс «На севере диком»	1961 г.
Бурштейн Г. З.	Романс «На севере диком»	1961 г.
Кажлаев М. М.	Баллада для хора с ударными «На севере диком»	1964 г.
Феона А. А.	Романс «Сосна»	1964 г.
Агафонников В. Г.	Хор «На севере диком»	1965 г.
Богданов-Березовский В. М.	Романс «Сосна»	1969 г.
Чичерина С. Н.	Романс «Сосна»	1972 г.
Чайковский Б. А.	Романс «Сосна»	1974 г.
Бойко Р. Г.	Детский хор «На севере диком»	1974 г.
Щуровский Ю. С.	Хор «Сосна»	1978 г.
Николаева Т. П.	Романс «На севере диком»	1979 г.
Шантырь Г. М.	Хор «На севере диком» (3 часть из триптиха на стихи Лермонтова)	1981 г.
Чалаев Ш. Р.	Романс «На севере диком»	1989 г.
Войтюховский И. И.	Романс «Сосна» (перевод А. Фета)	2000 г.

Унковский Н. В.	Романс «Сосна»	2 пол. XIX в.
Шишкин Н. Е.	Хор «Сосна»	1 пол. XX в.
Сметанин Г. А.	Романс «На севере диком»	1 пол. XX в.
Карминский М. В.	Хор «На севере диком»	2 пол. XX в.
Калашников Леонид	Романс «На севере диком»	2 пол. XX в.

Приложение IV

Картина русского художника Шишкина Ивана Ивановича «На севере диком...» (1891 г.), написанная в качестве иллюстрации сборника собрания сочинений Лермонтова к 50-ти летию со дня гибели поэта.

