

# ИСКУССТВО

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ



1984/12

Р. И. Петрушанская

МУЗЫКА И ПОЭЗИЯ



**ЗНАНИЕ**

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

**НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ**

**ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ**

# **ИСКУССТВО**

**12/1984**

**Издается ежемесячно с 1967 г.**

**Р. И. Петрушанская**  
**МУЗЫКА И ПОЭЗИЯ**

**ББК 85.244**

**П 30**

ПЕТРУШАНСКАЯ Римма Иосифовна — музыковед, автор ряда брошюр и многих статей по советской музыке.

Рецензенты: С. Л. Яковенко — заслуженный артист РСФСР, солист Московской филармонии; М. Рыцарева, — кандидат искусствоведения, член Союза композиторов СССР.

**Петрушанская Р. И.**

П30 Музыка и поэзия. — М.: Знание, 1984. — 56 с. —  
(Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Искусство»,  
№ 12).  
15 к.

Слияние музыки и поэзии дало искусству особый жанр — вокальную музыку в ее многочисленных формах: от песни до вокального цикла, от ансамбля до сложнейших оперных форм. В брошюре рассказывается о наиболее примечательных явлениях камерно-вокального жанра последних лет, о стилистических чертах и тематическом разнообразии, отличающем советскую вокальную музыку сегодняшнего дня.

**4905000000**

**ББК 85.244  
782**

## Введение

«Друзья-соперники» — назвал поэзию и музыку видный советский музыковед А. Сохор, так определив сложные взаимоотношения между этими древними, но вечно юными видами художественного творчества, равно прекрасными и поистине удивительными способами выражения человеком своих эмоций, мыслей, представлений о мире.

На протяжении столетий, даже тысячелетий, начиная с древнейших времен, с момента зарождения столь разных и столь близких видов искусства, поэзия и музыка постоянно тяготели друг к другу, вступали в теснейший контакт, создавая чрезвычайно плодотворный синтез, по существу особый и самостоятельный вид искусства — вокальную музыку. Оратория и опера, кантата и мадригал, романс и баллада и прежде всего песня заняли в истории развития музыкальной культуры одно из ведущих мест, особенно если иметь в виду не только их количественный и удельный вес по сравнению с музыкой инструментальной, но также и их значимость и популярность среди самых различных возрастных, национальных и социальных групп населения земного шара. И действительно, кто не любит оперу или романс, кто в своей жизни не пел песен? Существование вокальных жанров музыки кажется естественным и вечным, словно они существовали всегда, словно родились вместе с человеком...

«Возникнув из некогда единого искусства песни, поэзия и музыка в процессе своего исторического (и уже самостоятельного) развития постоянно тяготеют друг к

другу», — пишет в своей фундаментальной работе «Музыка и поэтическое слово» крупнейший советский исследователь вокальной музыки В. А. Васина-Гроссман. Результатом этого тяготения и является вокальная музыка — синтетическое искусство, глубокое познание которого невозможно без учета закономерностей обоих составляющих элементов и их взаимоотношений, подчас довольно сложных».

Вокальная музыка за века своего существования и развития прошла длинный путь, накопила огромный багаж, а с ним и солидный груз проблем. Основные из них — вопросы соотношения стиха и музыки, вопросы содержания вокального произведения, а также ритма, интонации, композиции, стиля, тесно связанных с каждой эпохой, с различными направлениями в искусстве, личностью поэта и композитора, вопросы исполнительства. Все они так или иначе получают освещение в специальной литературе, к которой мы и обращаем любознательного читателя. Задача данной брошюры скромнее: в популярной форме рассказать об истории и основных проблемах камерно-вокальной музыки, на отдельных, наиболее ярких примерах показать нынешнее его состояние. В нашем рассказе мы сознательно ограничиваем себя (и читателя!) жанром именно камерно-вокальной музыки, только едва и по поводу касаясь жанров оперы, оратории, кантаты. И это ограничение не случайно. Камерно-вокальный жанр сам по себе столь разнообразен, имеет столь богатую историю, что требует отдельного разговора. Примечательная особенность его состоит в том, что в этой малой

форме, как в капле живой росы, отражается и получает новую силу и форму все многообразие лирической поэзии, созданной человечеством на протяжении веков и вместившей в себя глубокую и драматичную, эмоциональную и философичную, общественную и сугубо личную «жизнь человеческого духа». И именно в камерно-вокальном жанре наиболее ясно можно обнаружить результаты не простого сложения двух искусств — поэзии и музыки, но творческого их синтеза.

## Немного истории

Поэзия и музыка словно родились под знаком Близнецов. И хотя совершенно очевидно, что «рождение» этих искусств было вовсе не одновременным, оба означены постоянным тяготением друг к другу. Тайны тут нет: оба этих рода искусства выросли из одного зерна, вышли из одного лона — народного музыкально-поэтического искусства.

Наши далекие предки не знали поэзии отдельно от музыки. Искусство на первобытной стадии развития представляло собой триединство: музыка — слово — танец. Что же было вначале — поэтическое слово или музыка? Наука дает убедительный ответ на этот вопрос — музыка! Археологи находят в раскопках времен палеолита (40 тыс. лет назад) примитивные музыкальные инструменты: кости птиц с пробитыми отверстиями, звучащие камни. Трудовые выкрики, охотничьи и боевые сигналы были первыми ростками будущей музыки, но как много столетий должно было еще пройти до ее истинного рождения! Через ритуальные танцы,

боевые песне-пляски, игры в охоту и бои шло человечество к своей будущей музыкальной культуре.

«Для музыковеда, как и для литературоведа, примечательную важность имеет то обстоятельство, — писал А. Сохор, — что для поэзии синкретическое слияние с музыкой было единственной формой ее существования в доисторические времена, тогда как музыка знала уже тогда и иные формы, чисто инструментальные, связанные с сигнальными функциями или сопровождением танцевальных и прочих движений».

А слова? Да, постепенно к напевам присоединялись и слова-заклинания, но можно ли их называть стихами?

Вот один из таких «стихов»-заклинаний, обращенный к бойцу, разящему врага:

Меть ему в лоб  
Меть ему в грудь  
Меть ему в печень  
Меть ему в сердце  
Когда же победит,  
Меть ему в спину,  
Ого, ого, ого!

Позже возникло хоровое пение и разделение на два полухория, своеобразный поединок-диалог между двумя группами племени. Вслед за военными песнями-плясками наши предки создавали трудовые, а затем и любовные песни, и песни-славления, и гимны-заклинания.

Сложным, долгим путем шло создание таких уникальных явлений, как народно-песенное искусство и эпос во всем многообразии своих жанровых, поэтических и музыкальных модификаций. В песнях-гимнах героям заложены истоки героического эпоса, в стеланиях по усопшим — песни-пла-

чи, в любовных напевах — зачатки будущей лирической поэзии. В следующие эпохи развитие музыкально-поэтического искусства у разных народов складывалось по-разному. История музыки зафиксировала и проанализировала такие различные (но в чем-то и сходные) явления, как мистерии Древнего Египта, триединое (музыка — слово — танец) искусство народов Индии, лирическая поэзия с музыкой китайской «Книги песен» — «Шицзин», древнеиндийская «Песнь песней» царя Соломона, представляющая собой сборник любовных обрядовых, свадебных песен и псалмы царя Давида, гимнопедии и гипорхемы древнегреческого искусства и, наконец, героический эпос Гомера «Илиада» и «Одиссея».

Поэтическое искусство Древней Греции было поистине уникальным явлением. Недаром Маркс писал, что греческое искусство и эпос «продолжают служить нормой и недосягаемым образцом». Под аккомпанемент лиры, кифары, авлоса пели древние поэты свои песни, и пение это называлось лирикой, кифаристикой, авлетикой в зависимости от аккомпанирующего инструмента. Под аккомпанемент кифары чаще других исполнялись песни, связанные с общественными событиями, а в сопровождении лиры — любовного, элегического характера. Песни-стихотворения, исполняемые под музыку, назывались меликой, мелической поэзией.

Предание рассказывает о хромоногом поэте Тиртее, создателе античного анапеста, со стихами-песнями которого воины шли в бой. При исполнении анапестических стихов в Элладе исполнители не только аккомпанирова-

ли себе на каком-нибудь инструменте, но и приплясывали, отбивая такт ногой на последнем слоге (отсюда — поэтический термин «стопа»).

В странах античной культуры, Греции и Рима, существовали развитые многообразные формы вокально-поэтического искусства — сольного и хорового. В Греции (в Спарте) создавались женские и детские хоры, союзы певцов и танцоров. Хоровому искусству придавалось столь важное значение, что даже Платон определял музыку как умение управлять хором. Высшего своего расцвета и подъема хоровая лирика достигает в одах крупнейшего греческого поэта и музыканта Пиндара, создавшего яркие образцы торжественного, приподнятого искусства. Хоровая культура стала основой знаменитой греческой трагедии — вершины мусических искусств. Из хора выделялся запевала, рассказывающий об общественных событиях, боях и победах. Так рождался эпос.

Лирическая же поэзия, сольная и по преимуществу мелическая, т. е. напевная, исполнявшаяся под аккомпанемент музыкального инструмента, нараспев, имела, по видимому, разнообразные и развитые мелодии, о которых мы, к сожалению, не можем судить — они не дошли до нашего времени. Сохранились лишь более поздние поэтические тексты Алкея, Коринны, Сафо, да и то не в оригиналах, а в папирусах древних переписчиков Александрии.

Огромное значение придавали греки ритму, объединяющему слово, пение, инструментальному музыке и танец. Ритм, по понятиям греков, заключал в себе мужское начало, мелодия — жен-

ское. Этот приоритет ритма идет еще от древнейшего праискусства доисторических времен.

Классический период древнегреческого искусства характерен еще одним важным элементом — господством одноголосной мелодики. Она обеспечивала теснейшую связь со стихом, отчетливость произнесения текста. Стихотворный текст рождался прежде музыки или опережал ее сочинение, т. е. стихи диктовали музыкальное воплощение, и метр стиха определял ритм музыки.

Собранные по крохам стихи и сведения о музыке Древней Эллады, а также Древнего Рима представляют собой необычайную ценность для истории поэзии и музыки. Помимо высочайших художественных достоинств, многие из них заключают важнейшие сведения по теории стиха и музыки. Из них мы узнаем, что греки открыли диатонические лады, в основе которых лежал тетрахорд (кварта), ставшие на многие столетия основными для европейской музыки (дорийский, лидийский, фригийский, миксолидийский), знали и применяли энгармонизм и хроматику. Особенно ценной заслугой греков стала разработка теории музыки и музыкальной эстетики, тесно связанной с их философскими учениями, в центре которой лежит понятие об этосе — выразительных возможностях, воспитательном и общественном значении музыки. «Подобно тому как гимнастика способствует развитию физических качеств, так точно и музыка способна оказать некоторое воздействие на этическую природу», — писал Аристотель, а Платон утверждал: «Ритм и гармония» лучше всего проникают в глубь души и

сильнее всего захватывают ее».

Греки же ввели целый ряд музыкальных и поэтических терминов, которые живут по сей день. Употребляя их, мы даже порой не осознаем, что они пришли к нам из такого давнего далека, полагая их терминами русскими или, по крайней мере, русифицированными европейскими: музыка, мелодия, гамма, ритм, хор, строфа, стих, стопа и множество других.

Музыкально-поэтические жанры античного искусства стали основой будущих поэтических жанров: элегии, дифирамба, оды и др. Греки создали не только свой знаменитый гекзаметр, но и целый ряд стихотворных размеров или стоп, в том числе дактиль, хорей, амфибрахий, анапест. Жанр дифирамба был торжественным гимном в честь бога Дионисия и вообще в честь героев сражений. Элегия — грустно-лирическая песня (но иногда и боевая, нравоучительная, философская), исполнявшаяся обычно под жалобный аккомпанемент флейты, — стала популярнейшим поэтическим жанром и дошла до XIX столетия: ей отдали дань и русские поэты Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Языков, Некрасов, Фет, а в XX в. — Блок. Сохранили по сей день свое непреходящее значение такие жанры, как эпиграмма, ода, застольная песня, гимн. Вершиной музыкальной теории античности стали работы Аристоксена (4 в. д. н. э.), сумевшего понять и раскрыть всю важность и необходимость темперированного строя, на два тысячелетия предвосхитив будущее музыкальной теории.

Высокого расцвета достигла поэзия и в Древнем Риме, где I в.

до нашей эры дал такие великие имена, как Катулл, Тибулл, Проперций и особенно Овидий и Гораций. Лирика этих поэтов соединяла в себе элегичность и музыкальность эллинической мелики, остроту восприятия мира, глубину человеческих переживаний. Оды Горация, элегии Овидия, мелические стихи и эпиграммы Катулла принадлежат к выдающимся произведениям мировой литературы.

Более пятнадцати столетий нашей эры поэзия и музыка развивались параллельно, постоянно вступая в контакт, переплетаясь, сливаясь воедино. «Оба этих элемента (ритм, интонация. — Р. П.), присущие поэзии и музыке, проявляются в каждом из искусств своим особым образом, сохраняя при этом черты общности, обусловленные единством истоков — неразделимостью двух начал в древнейшем искусстве — песне» (В. Васина-Гроссман). «Ритмическая организация, — полагает исследователь русской поэзии Г. Поспелов, — возникла в стихах из музыки».

Вокальные сочинения, рожденные на протяжении столетий, можно подразделить на две большие группы по признаку подчиненности. В одной из групп главенствующую роль занимала поэзия, в другой — музыка. В религиозных песнопениях средневековья, как и в античном мелическом искусстве, музыка играла подчиненную роль. В церковных псалмодиях, юбилеях исползовались не произведения поэтического творчества, но молитвы, канонические культовые тексты и поучения. Задача музыки состояла лишь в том, чтобы озвучить текст. И тем не менее

в этой прикладной музыке были достигнуты замечательные художественные образцы. Рядом же с культовой музыкой бурно развивалось народное песенное искусство. Круг средневековых песенных жанров был весьма разнообразным: песни любовные, шуточные, сатирические и антиклерикальные. Певчие их крестьяне, школяры, подмастерья, бродячие певцы и актеры подвергались подчас жестоким гонениям. (Вспомним историю гоений скотоморохов на Руси, немецких шпильманов в Германии.) Пели былины и эдды, исторические песни, рассказы о «делах давно минувших дней». То были, как правило, простейшие куплетные напевы, расцвеченные повторениями, сопоставлениями, вариантами.

Образцом для многих европейских стран стало искусство французских трубадуров (X в.), представлявшее собой характерное выражение светской рыцарской культуры. Однако в искусстве трубадуров и труверов во Франции, миннезингеров — поэтов-певцов в странах немецкой культуры (XII—XIII вв.), несмотря на яркость, разнообразие мелодики, большую гибкость интонирования, напевность (мы располагаем большим количеством записанных образцов вокальной лирики средневековья) музыка тем не менее еще не стала равноправным партнером в союзе с поэзией, содержание и сюжет песен играли главенствующую роль. Так, в поэзии трубадуров (музыка и текст, как правило, создавались одним лицом) ритм напева определялся размером стиха и был ему всецело подчинен. Ритмическая организация стиха определяла и характер напева: бодрый, маршеоб-



разный, грустный, скорбный или торжественный. Пение далеко не всегда сопровождалось игрой на инструментах. Инструментальная музыка звучала лишь во вступлении, интерлюдии или постлюдии в таких, например, напевах как канцоны, сервенты, тенсоны.

В те далекие времена рыцарское искусство еще не считалось профессиональным. Исполнение стихов и песнопений в «честь прекрасной дамы» жило параллельно с народным искусством вагантов, шпильманов, жонглеров — этих скоморохов Европы. Но могучий поток рыцарского искусства, охвативший все европейские страны, сливаясь с не менее мощным потоком народного — городского и сельского музицирования — создал музыкально-поэтическое направление с разработанным комплексом выразительных средств и четкой музыкальной письменностью, что стало основой будущих романсов и песен.

Пришедшее на смену одноголосному пению многоголосие продвинуло далеко вперед историю вокальной музыки — церковной и светской. Не менее двух веков был чрезвычайно популярен в Европе жанр мотета — своеобразный романс средневековья, первый, по существу, светский многоголосный жанр (XII—XIV вв.). Мотет дожил до XVII—XVIII столетий, став торжественным и развитым жанром хоровой музыки, в котором работали крупнейшие мастера полифонической музыки, в том числе и И. С. Бах.

В эпоху раннего и позднего Возрождения мы наблюдаем активное наступление жанров светской музыки, подкрепленных но-

выми возможностями развитого многоголосия. Светские песенные и танцевальные жанры — французские шансоны, итальянские фраттолы, виланеллы, качччи, баллады, испанские вильянсико и романсы, английские кэчи и раунды, немецкие, чешские, польские песни — отражали все многообразие гуманистических идей эпохи. Именно в это время начинается формирование типа музыканта-профессионала, получающего специальное музыкальное образование в школах и академиях. Бурное развитие инструментальных жанров, создание ансамблей и оркестров и, наконец, рождение оперы (Флоренция, XVI в.) дает толчок развитию новых вокальных жанров: оратории, кантаты, сольной песни.

Италия — родина прекрасного и нежного вокального жанра, не потерявшего своей свежести и привлекательности до наших дней, — мадригала, состоящего из коротких куплетов (2—3 строки) с припевом — ритурнелем. Если мотет мы называли романсом средневековья, то мадригал — подлинный хозяин и глава камерно-вокальных жанров эпохи Возрождения. Это уже новая и гораздо более высокая ступень развития камерно-вокальной музыки, отличающейся многоголосием, и по своему значению и сложности она приближается к поэтическому тексту, а в чем-то и превосходит его. Свободная мелодика, хроматизмы, увеличенные и уменьшенные интервалы, то убыстрение темпа, то введение более дробных длительностей, вплоть до шестнадцатых (новшество!), — все это говорило о свободе музыкального мышления, раскованности, новом мироощу-

щении, свойственном человеку Возрождения. И все эти свойства вобрал в себя скромный и изысканный мадригал! Надо сказать, что народные истоки мадригала вызвали бурную ненависть у защитников старого искусства, называвших мадригаллистов «грубиянами, невежами». Высочайших образцов мадригального искусства достиг слепой флорентийский органист Франческо Ландино, автор мадригалов на стихи своего современника, земляка и тезки Франческо Петрарки.

«Сладостная выразительность» мадригалов Ландино, возвышенная лирика Габриелли, Джезуальдо ди Веноза, будущего отца оперы Монтеверди и крупнейшего мастера церковной вокальной музыки Палестрины подняли жанр мадригала на высоту большого искусства. В этом гибком и подвижном жанре музыка уже далеко не служанка, а, скорее, госпожа, она сложна и самостоятельна.

В XV—XVI вв. вокальная музыка движется по пути все большего усложнения. Это со всей очевидностью проявилось в творчестве выдающегося нидерландского композитора Жоскена де Пре, автора мессы, мотетов, светских песен, и особенно в творчестве крупнейшего автора мотетов, мадригалов, виланелл франко-фламандского мастера Орlando ди Лассо, обобщившего опыт своих предшественников. Песни Лассо «Милому прекрасному вину», «На рынке в Аррасе», «Он старик — я молода» и, наконец, знаменитое «Эхо» — непременный и эффектный номер в программах многих современных хоровых коллективов. Среди мастеров этого времени выделя-

ются Гийом де Мишо, автор многочисленных баллад, и Филипп де Ветри, автор трактата «Арс Нова», давшего название целому направлению в музыке.

Яркость, свежесть мелодии, остроумие и легкость отличают французские шансоны. Одним из ярких представителей этого жанра в XVI в. был Клеман Жанекен, «весельчак и хохотун».

Подлинными соавторами композиторов были поэты Возрождения: Петрарка (1304—1374) в Италии и поэты «Плеяды» во Франции во главе с Пьером Ронсаром. Заметим попутно, что творчество этих поэтов пестрит музыкальными терминами-названиями, определяющими жанровую характеристику их стихотворений: канцоны, баллады, мадригалы, рондо. Пожалуй, именно тогда, в эпоху раннего Возрождения, и начался постепенный процесс отделения поэзии от музыки (определить точные, даже приблизительные границы начала этого процесса невозможно). Появление на рубеже XVI—XVII вв. новых жанров — оперы, симфонии, оратории, кантаты — и стиховых систем нового времени еще более отдалило поэзию от музыки, разделило на два самостоятельных вида искусства, но отнюдь не уничтожило их родовых признаков и взаимного тяготения друг к другу.

Мы не ставим своей задачей подробно описывать вокальные жанры в их историческом развитии — это уже сделано историками музыки. Нам было важно подчеркнуть, что синтез поэзии и музыки — процесс живой, изменчивый, что на этом длительном пути появлялись многочисленные формы взаимодействия этих

двух искусств друг с другом: синкретическое искусство античности, двуединство «поэт—композитор» в эпоху средневековья, сочинение вокальной музыки на тексты авторской поэзии в эпоху Возрождения. И параллельно развивающееся по своим законам сильное, мощное народно-песенное искусство.

## Романтическая поэзия и романтическая музыка

Совершив короткую «пробежку» по столетиям, мы, наконец, попадаем в XVIII и следующий XIX в., когда сформировался и расцвел новый жанр камерно-вокальной музыки — романс.

Великая французская революция совершила гигантский переворот не только в общественно-социальном строе стран Европы, но и в огромной степени повлияла на психологию, взгляды, мировоззрение отдельного человека. Революция, открывшая новую эпоху в истории человечества, привела к огромному подъему духовных сил народов Европы, но и принесла разочарование в ее результатах. Бунтарский дух и верность идеалам свободы и братства, глубокое проникновение в душевный мир человека, трагический конфликт с окружающей средой, мотивы одиночества, тоски, разочарованности, стремление к простым и чистым чувствам, к природе — все это стало предметом пристального внимания художников-романтиков, поэтов и музыкантов. И потому жанр романса, своего рода интимная исповедь, лирический монолог человека нового времени о самом сокровенном, стал одним из ведущих в искусстве романтической эпохи.

Романс (исп.) первоначально начал бытовую песню на испанском языке, позже — на языке романских стран (Франция, Италия), как ранее мадригал — песню на итальянском. В отличие от песни народной романс — результат профессионального творчества, как бы особая, более сложная и развитая ветвь вокальной музыки, столь популярной в Европе. Он, если можно так выразиться, несет в себе по сравнению с песней более сложный генетический код. Напомним основные типологические признаки романса, сложившегося как жанр в XIX столетии, и его основные отличия от песни.

Песня обладала и обладает поныне куплетной, строфической формой. Текст песни обычно длиннее ее напева, особенно в народных песнях, и, чтобы уложить его весь в напев, возникают повторы, куплетность, которая расцвечивается, видоизменяется припевом (другой напев). Музыка песни, как правило, проще, чем романса, она отражает как бы общее содержание текста, его основное настроение: грусть или веселье, маршевый или плясовой характер. Песни многообразны по жанрам: лирические, трудовые, гражданские и т. д., и музыка их отражает одну тему или чувство в целом: любовь, счастливую или горькую, удаль, веселье, смелость, борьбу с врагом, разлуку или надежду...

Песня может быть сольной или хоровой (с запевалой), с сопровождением или без него, но, как правило, предназначается она для большого числа людей, поющих или слушающих. Разумеется, профессиональные песни, особенно в наши дни, имеют гораздо

более сложную, развернутую форму, но все же основные составляющие — запев-припев и обобщенность содержания — остаются ее главными признаками.

Романс — это, как правило, сочинение для сольного исполнения в сопровождении фортепьяно, гитары или небольшого ансамбля. В отличие от песни романс — жанр камерный и потому более индивидуализированный, личностный. В романсе чаще выражено не столько вообще чувство или общая идея, сколько конкретное событие или конкретное чувство лирического героя, его переживание, его психологическая характеристика. В романсе связь музыки и поэтического слова гораздо более тесная и сложная, чем в песне, музыка передает не только общий характер и настроение, но все разнообразие поэтических образов, их динамику, всю гамму чувств. Музыка чутко следует за героем стихотворения, соответствует всем изменениям, нюансам текста.

В романсе куплетная форма заменяется более сложной: чаще трехчастной, а порой — четырех- или пятичастной, сквозной, с различным для каждой части мелодическим рисунком, порой повторяющимся в репризе или в заключении.

Романсы можно — условно, конечно! — подразделить на такие, где музыка играет ведущую, главенствующую роль, а стихи лишь служат основой для выражения композитором всей полноты своих ощущений и мыслей. К другой группе мы относим романсы, где текст является основным художественным и смысловым компонентом, а музыка как бы подчинена его задачам. В

иных — что бывает значительно реже — стихи и музыка адекватны друг другу, равновелики и сливаются в новом неразделимом художественном синтезе.

Романс развивался в различных направлениях — это зависело от времени, национальной его принадлежности, традиций. И теперь, исследуя этот жанр, мы сталкиваемся с огромным его разнообразием. Романсы напевные и речитативные, бытовые и близкие к развернутым оперным формам, романсы, по характеру и складу тяготеющие к песням, и сложные монологические построения, романсы-исповеди и романсы-сценки... Влияние поэзии позволило (или заставило) композиторам уже в конце XIX в. именовать некоторые свои романсы стихотворениями с музыкой — так называли их Гуго Вольф, С. Рахманинов и С. Танеев.

Романсы вообще, а в XX в. в особенности отличает стремление к цикличности, объединению под флагом одного поэта или нескольких в «групповой портрет» по принципу тематического единства.

Европейский романс как жанр зародился еще в XVIII в., но подлинного расцвета он достиг позже, в первой половине XIX в. в творчестве великих немецких композиторов-романтиков Шуберта и Шумана. Однако необходимо вспомнить о песнях-романсах гиганта предыдущей классической эпохи — гениального Бетховена. Именно в его творчестве немецкая Lied\* «впервые поднялась над уровнем бытового искусства и стала выразительницей разнообраз-

\* Lied — песня, романс. Термин «романс» у немецких композиторов вообще отсутствует.

разных и сложных идей и чувств» (В. Конен).

Бетховен обращался к поэзии своих великих соотечественников Шиллера и Гёте и малоизвестных Геллерта и Ейтелеса. Писал песни военные и походные: «Свободный человек», «Прощальная песня венских добровольцев», «Военная песня австрийцев», массовые, в которых слышны отзвуки недавней революции; делал обработки народных песен: уэльских, ирландских, шотландских, полных глубиной искренности и простоты, трогательной печали и светлой радости — их у Бетховена свыше полутора.

Цикл «К далекой возлюбленной» написан Бетховеном на слова неизвестного нам поэта А. Ейтелеса. Стихи Ейтелеса полны романтической атрибутики: влюбленный юноша просит солнце, горы, облака передать его любимой привет, свою печаль и надежду. Бетховен пишет глубоко проникновенные, полные любви и томления романсы. Мелодике каждой строфы соответствует свое музыкальное настроение, а развитие и яркий фортепьянный аккомпанемент превращают их в маленькие вокальные драмы. Цикл Бетховена превосходит будущие вокальные циклы романтиков, объединенные одной темой, одним героем.

Следующее развитие романса связано с именем гениального немецкого композитора-романтика Франца Шуберта.

Любимый жанр Ф. Шуберта — песня (Lied). Его вокальное творчество теснейшим образом связано с немецкой народной песней и бытовой музыкой венского предместья, выходцем из которого и певцом которого он был. Мир

«маленького человека» привлекает композитора-романтика, ему он отдает весь жар своей души. Необычайная мелодическая выразительность песен Шуберта, их щемящая проникновенность и безыскусная простота покоряют слушателя и поныне. Лирика «простых и естественных мыслей и глубокой человечности» (Б. Асафьев) отличает вокальное творчество гениального венского романтика. Художественный вкус Шуберта был сформирован высочайшими образцами немецкой поэзии. Творчество Гёте, Шиллера восхищало композитора с юности, им он оставался верен всю свою недолгую жизнь. Более семидесяти песен на тексты Гёте и более пятидесяти на тексты Шиллера — убедительное тому доказательство. Писал он песни и на слова Петрарки, Шекспира, Вальтера Скотта. Постоянными соавторами Шуберта были и его современники, немецкие поэты-романтики Клопшток, Майерхоф, Мюллер, Рюккерт, Уланд, Шлегель, Рельштаб, Гейне.

«Что за неисчерпаемое богатство мелодического изобретения! Какая роскошь фантазии!» — писал о песнях Шуберта П. И. Чайковский. Исключительный мелодический дар композитора, его неповторимые разнообразнейшие интонации по красоте не имеют себе равных. Мы то слышим нежную кантилену, то танцевальные и маршевые мелодии, то строгую декламацию. Оригинальные, чисто «шубертовские», они в то же время теснейшим образом связаны с народной бытовой немецкой песней. И всегда или почти всегда они изобразительны.

Мы слышим «жужжание прялки» в «Маргарите за прялкой», наприя-

женный, нервный стук копыт лошади в «Лесном царе», плеск воды в «Форели», движение мельничного колеса в песне «В путь». Высоко развитое поэтическое чутье позволило Шуберту максимально приблизить мелодическую выразительность песни к характеру поэтической речи именно немецкой поэзии.

Особое место в вокальной лирике Шуберта занимают его вокальные циклы. «Прекрасную мельничиху» на слова В. Мюллера (20 песен, ор. 25) не случайно называют «Романом в письмах». Тема любви юноши и тема дороги сплетены здесь воедино в двадцати вокальных миниатюрах.

Второй цикл, особенно знаменитый, трагический «Зимний путь» (24 песни на тексты Мюллера, ор. 89). Юноша, отвергнутый возлюбленной, отправляется в путь, в неизвестность. Ритм равномерного шага пронизывает весь цикл как безнадежная поступь обреченного человека...

Вокальное творчество Шуберта занимает в истории европейской культуры особое и очень важное место. Именно с Шуберта началась история немецкой романтической вокальной лирики и именно Шуберт открыл нам многих немецких поэтов.

Не меньшее, если не большее влияние оказала романтическая литература, в частности, поэзия, на творчество другого выдающегося немецкого композитора Роберта Шумана. Искусство Шумана пронизано тем беспокойным, бунтарским духом, который роднит его с Байроном, Гейне, Гюго, Берлиозом, Вагнером и другими выдающимися художниками-романтиками. Мятельные порывы и поэтическая мечтатель-

ность, исповедальность и глубокая эмоциональность, доходящая порой до экзатичности, характерны для всего творчества Шумана — вокального и инструментального.

Огромное место в жизни Шумана занимала литература. Он равно увлекался поэзией и музыкой, и постоянное соединение этих двух близких сфер искусства — одна из характернейших примет его творчества. Любовная лирика и тонкое изображение природы, героические мотивы и бытовые сценки, скорь и романтика свободы — все это наваяно образами поэзии, стихами любимых поэтов. «Круг песен» на стихи Гейне, «Мирты» на тексты Гёте, Гейне, Рюккерта, Байрона, Бернса, Мура, Мозена, «Круг песен» на тексты Эйхендорфа и, наконец, два знаменитых цикла «Любовь и жизнь женщины» на стихи Шамиссо и «Любовь поэта» из «Лирического интермеццо» Гейне.

Наследие Шумана — тридцать три сборника романсов, и у него, как у Шуберта, отчетливо ощутима связь с немецким фольклором, с его интонациями, куплетной формой стиха.

Поражает постижение Шуманом характерных «примет» каждого поэта, попавшего в орбиту его интересов: будь то простодушные мечтания Шамиссо, драматичные излияния Гейне или бунтарская романтика Байрона. Особенно примечателен цикл на стихи Гейне «Любовь поэта». Здесь поэт и композитор «словно дышали одним сердцем». От грустной исповеди, через скорь и страдание ведут нас поэт и композитор к трагической развязке. И лишь в эпилоге цикла звучит мотив просветления и романтической мечты.

Простотой, ясностью, даже про-

стодушием, как и сама поэзия Шамиссо, отличается цикл «Любовь и жизнь женщины». В цикле восемь песен, связанных единой музыкальной драматургией. Перед нами разворачивается незамысловатая и трогательная история женской судьбы с ее первой любовью, стыдливой и страстной, замужеством, рождением ребенка, потерей любимого мужа... Теснейшая связь музыки с поэтическим словом проявляется у Шумана в точном выделении стихотворных пауз, акцентов, ударений, пристальном следовании за движением поэтической мысли, ее разворачиванием, кульминациями, спадами. Шуман писал, что «стремился передать мысли стихотворения почти дословно». И наряду с этим насыщенность, многозначность фортепьянной партии. Все это создает особую, шумановскую атмосферу «скрытых психологических движений души». Стихи в воплощении композитора подчас приобретают новую глубину, новый психологический подтекст.

Каждому поэту, будь то Гейне или Байрон, Шамиссо или Мёрике, у Шумана соответствует свой круг интонаций, свой гармонический язык. Теснейшая связь с поэзией, ее структурой, формой, интонациями — огромная заслуга Шумана в развитии европейского романса XIX столетия. Эти черты романсного стиля нашли последователей в немецкой вокальной лирике среди младших его современников — Брамса, Вольфа.

Иоганнес Брамс — выдающийся немецкий композитор, сплавивший в своем искусстве немецкие, венгерские и славянские корни — создал 380 вокальных сочинений, из них 200 песен для голоса с

фортепьяно, целый ряд обработок немецких народных песен. В его романсах, дуэтах, квартетах слитность вокальной партии и фортепьянного сопровождения достигает необычайной высоты и органического единства.

Романсы и песни Брамса — это удивительное сочетание народного духа с оригинальным авторским мышлением. Помимо сборника обработок, который он назвал «Немецкие народные песни для голоса с фортепиано», Брамс создает и самостоятельные, авторские песни на народные тексты.

Среди же профессиональных стихов Брамс выбирал для своих романсов те, что были по духу, содержанию близки народным песням и сказаниям. Такова его «Прекрасная Магелона» — вокальный цикл из пятнадцати романсов на слова Людвига Тика, поэта, известного не только как приверженца романтической поэзии, но и собирателя народных сказок.

Три вокальных цикла на слова Мёрике, Эйхендорфа, Гёте, «Испанская книга песен», «Итальянская книга песен» (обе на народные тексты), песни на стихи Шекспира, Байрона, Гёте, Микеланджело, других поэтов составляют ценнейшее вокальное наследие замечательного австрийского композитора Гуго Вольфа (1860—1903), чье творчество давно и высоко оценено профессионалами, но, к сожалению, не получило еще того распространения и известности среди широких кругов слушателей, которого оно вполне достойно.

Вольф усложняет форму романсов, стремясь к максимальной точности в передаче не только духа стихотворения, но и индивидуальности каждого поэта, его почер-

ка. Свои циклы он не случайно называет стихотворениями (Мёрике, Эйхендорфа или Гёте). Эта традиция сохранилась до наших дней. Пятьдесят три песни на слова Мёрике, пятьдесят одна — на слова Гёте, двадцать пять — на слова Эйхендорфа — превосходный музыкальный памятник немецким поэтам.

Итак, уже в первой половине XIX столетия в Европе сформировался, а во второй его половине занял ведущее место новый, чрезвычайно разнообразный и богатый жанр романса, поэтической основой которого были по преимуществу произведения поэтов-романтиков, во многом определившие стиль и язык вокальной лирики, ее драматически насыщенный, углубленно психологический, лирический строй. Романс занял ведущее место в музыкальной жизни самых широких слоев народа благодаря своей простоте и эмоциональности. Своим успехом и популярностью он обязан в первую очередь редкому и счастливому стечению обстоятельств (или закономерностей), когда на музыкальном небосклоне в пределах одного столетия (почти одновременно) появилось такое созвездие гениев, какими были Бетховен, Шуберт, Шуман, Брамс, Вольф, Григ, Моноушко, а в России — Глинка, Даргомыжский, Мусоргский, Бородин, Чайковский, Римский-Корсаков, Рахманинов.

## «Золотой век» русского романса

XIX век по праву считают «золотым веком» русского романса. Русский романс — действительно явление удивительное, неповто-

римое в своей прелести, силе чувства, искренности. Сколько красоты и правды в русском романсе! Какая глубина переживания! «Одним из самых замечательных и богатых жанров русской музыки является романс, завоевавший наряду с оперой особую популярность в народе. Не только произведения великих мастеров — Глинки, Даргомыжского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Рахманинова, — но и более скромные по своему значению произведения Алябьева, Варламова, Гурилева и других авторов песен и романсов до сих пор звучат в программах певцов, пользуясь неослабевающей любовью слушателей. Мы с полным правом можем назвать классический романс одним из самых демократических жанров» (В. Васина-Гроссман).

Мы позволили себе столь пространную цитату, ибо она как нельзя точнее выражает место русского романса не только в ряду других музыкальных жанров, но и его значение в нашей сегодняшней жизни. Русский романс продолжает волновать сердца теперь уже миллионов людей. Он дорог и старым, и молодым, профессионалам-музыкантам и людям, далеким от музыки, людям самых разных профессий, социальных групп, ибо он — выражение глубоких и личных, но общих для большинства свойств человеческой природы, тех интимнейших ее сторон, которые не меняются или почти не меняются на протяжении такого короткого срока, как столетие.

Исследователи камерно-вокального творчества великих русских композиторов, разбирая жанры, стиль, природу классического ро-



манса, его развитие на протяжении целого столетия, прежде всего обращают внимание на его истоки: народную песню и бытовую романс. А также, что чрезвычайно важно, на литературную, поэтическую его основу, ибо влияние русской поэзии, различных ее направлений на романс поистине огромно.

Народная песня именно в России, может быть, как нигде более, оказала огромное влияние на все жанры профессиональной музыки — от романса до оперы, оратории, симфонии. Стало уже общим местом вспоминать о народных истоках в творчестве того или иного композитора, но обойтись без этого невозможно.

Поистине, нет ни одного народа, большего или малого, развитого или развивающегося, у которого не было бы песен. Народные песни, наигрыши, пляски и пантомимы — величайшее богатство, каждой даже самой малой народности, в них запечатлены ее история, героическое прошлое, лучшие качества характера, верования, надежды, чувствования.

Песни замечательны тем, что в них заключен сгусток народной жизни, народного духа. «В песнях мы находим также первоисточники национального музыкального языка, которым пользуются композиторы, подобно тому как писатели пользуются богатствами народной речи» (И. Нестьев). Более того, именно в народном песенном искусстве родились важнейшие музыкальные жанры вокальной музыки и принципы ее формообразования.

Песенные тексты полны мудрости, чистоты, печали и любви к родной земле. Вчитываясь, вслушиваясь в них, поражаешься оби-

лю скрытой символики, идущей из глубин древних представлений, от так называемого первобытного анимизма (одухотворение сил природы). Заметили ли вы, что в народных песнях (русских в особенности) так часто употребляются сопоставления, противопоставления душевного состояния героя или героини силам природы, происходящим в ней событиям? Бытует целая развитая система параллелей с миром природы и ее явлениями, а также с предметами быта, с животными, птицами и т. д.

Иные песни, чаще других свадебные, целиком построены на аллегориях. В них девушка — лебедушка, парень — сокол, семья мужа — гусиная стая, слезы — жемчуг, девичья коса — черный шелк. А какое разнообразие чувств несут они в себе! Здесь и горечь женской доли, неразделенной любви, и безудержная удаль, широта и благородство русского характера!

В течение веков в разных областях и губерниях нашей страны в ритме трудового движения и в праздничных застольях насыщалась песенная речь неповторимой поэтической образностью, ритмической, мелодической и ладо-вой вариантностью.

«Область русской протяжной песни — действительно является одним из высших этапов мировой мелодической культуры, ибо в ней человеческое дыхание управляет интонацией глубоких душевных помыслов, на несколько веков вперед сохраняя силу воздействия. Ведь почти каждый отдельный звук протяжной песни облюбовывается, осязается. Вы не можете не чувствовать, что на звуке сосредоточивается душа...» (Асафьев).

Это чрезвычайно важное качество русской песенности — распевание (протяжение одного звука-слога) — придало русской песне удивительную душевность, разливистость, величавость. Эта традиция распевности была подхвачена и развита крупнейшими русскими композиторами-классиками.

Ценность народных песен была замечена передовыми русскими людьми, литераторами и музыкантами еще в середине XVIII столетия. Тогда-то и появился рукописный, изданный позднее (1804—1815) сборник былин, известный под названием «Древние российские стихотворения», авторство которого приписывают полуполюгендарному сибиряку Кирше Данилову. В 1790 г. вышло первое издание сборника «Собрание народных русских песен с их голосами» И. Прача и Н. Львова, а в начале следующего столетия появились песенные сборники И. Рупина, В. Трутовского, Д. Кашина. Собиратели песен ставили своей задачей найти и записать все, что было возможно, все, что было на слуху, и не только основные образцы народных песен, но и их варианты соответственно различным областям и губерниям России. Работали в качестве собирателей и композиторы. А. Варламов составил сборник «Русский певец», А. Алябьев — «Голоса украинских песен». Однако деятельностью композиторов в этой области была не просто собирательской. Они аранжировали песни, обрабатывали их, создавали фортепианное или гитарное сопровождение. Появление сборников народных песен, а тем более в обработанном, усложненном и приспособленном для домашнего музицирования виде отвечало воз-

росшему в русском обществе, особенно после Отечественной войны 1812 г., интересу к народному творчеству и ко всему народному.

Сборники народных песен стали подлинной находкой для поэтов и композиторов. К ним обратили свои взоры Глинка и Даргомыжский, Бородин и Мусоргский, Чайковский, Балакирев, Римский-Корсаков. Балакирев и Римский-Корсаков и сами были составителями таких сборников.

Еще ранее композиторов-классиков народными мелодиями интересовались их предшественники: крупнейшие композиторы XVIII столетия Д. Бортнянский, Е. Фомин, а в первой половине XIX в. на основе песен, включенных в сборники, возник целый пласт новых русских романсов. Наибольшую ценность сохранили до наших дней романсы так называемых дилетантов А. Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева, П. Булахова.

Замечательный композитор Александр Варламов создал образцы романсов, чрезвычайно близких по складу и характеру народным песням. Наряду с романсами романтического, элегического и лирического характера его романсы-песни в народном духе для голоса с фортепьяно составляют большую и ценный раздел его творчества. Музу Варламова недаром считают родной сестрой музы поэта Кольцова, певца русского крестьянского быта. Композитор сделал более пятидесяти обработок народных песен, включив часть из них в свой сборник «Русский певец». На большинстве песен и оригинальных романсов Варламова лежит ясный ответ народной песенности, и по-

тому многие из них не только сохранили свою неуываемую прелесть до наших дней, но, как часто бывает в истории музыки, они «потеряли» своего автора и считаются народными. Таковы «Не шей, ты мне, матушка, красный сарафан» (сл. Н. Цыганкова), «Вдоль по улице метелица метет» (сл. П. Глебова), «Зачем сидишь ты до полночи» (сл. С. Стромилова), «Что отуманилась зоренька ясная» (сл. И. Вельмана), «Что мне жить и тужить» (сл. народные). Популярность этих романсов еще раз подтверждает мысль о самостоятельности и самоценности музыки романсов, ибо поэты, на стихи которых они написаны, не остались в истории литературы как крупные личности.

Творчество крепостного музыканта Александра Гурилева продолжило линию творчества Варламова. Романсы Гурилева проще, интимнее, им чужда варламовская мятежность, широта. Гурилев — лирик, ярче всего он раскрылся в жанре «русской песни». Он, как и Варламов, был автором составителем сборника обработок русских народных песен, приближенных к романсу и даже к арии. Собственные, авторские «русские песни» Гурилева стали чрезвычайно популярны в русской городской среде: таковы «Матушка-голубушка», «Вьется ласточка», «Не шуми, ты, рожь», «Разлука», «На заре туманной юности» (на сл. Кольцова) и, наконец, знаменитый романс «Однозвучно гремит колокольчик» (сл. И. Макарова).

Итак, народная песня, ее жанры, формы, приемы, выразительные средства органично «переплавились» в таком своеобразном и ярком явлении, как русский романс. Профессиональные поэзия

и музыка постепенно объединялись в сложный и интереснейший художественный синтез.

Русская поэзия XIX в., особенно первой его половины — уникальное явление. Главный путь, главное ее направление определил гений Пушкина. Многие жанры русской поэзии нашли свое отражение в русском романсе. Среди них — элегия и баллада. Жанр элегии, освященный В. Жуковским, любимый А. Пушкиным, В. Кюхельбекером, А. Дельвигом, М. Лермонтовым, как бы естественно перевоплотился в русский романс. С ним в романс пришли не только темы скорби, печали, но и философское осмысление жизни. Естественность воплощения русской элегии в жанре романса обусловлена всем строем русского песенного и вокального стиля, его распевностью, проникновенностью. Два романса-элегии М. Глинки — «Не искушай меня без нужды» на слова Е. Баратынского и «Бедный певец» на слова В. Жуковского — лучшие тому примеры. Эти шедевры романсовой лирики сохранили свое значение до наших дней. «Глинкинские романсы, — писал Асафьев, — таят в себе все зерна всех будущих прорастаний русской вокальной камерной музыки... Но до того, как мелодическое искусство Глинки стало выдающейся победой вокальной интонации в ее тесном согласии с интонационным строем и полногласием русского языка и высокомузыкальной напевностью русской крестьянской речи, прошла длительная стадия — стадия претворения распевности древнерусской культовой музыки, затем народно-песенного мелоса, затем искусства кантов с их ритмической неуклюжестью — в вокаль-

ную, стройную эмоциональную, волнующую мелодию романсового стиля».

Глинка неоднократно обращался к пушкинским стихам, среди его романсов такие шедевры, как «Не пой, красавица, при мне», «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья», «Кубок», «Адель», «Ночной зефир», «Я здесь, Инезилья», но вершина пушкинских романсов — элегия «Я помню чудное мгновенье», где стихи и музыка равновелики, где, по словам В. Белинского, «нет границы между идеей и формой, но и та и другая являются целым и единым органическим созданием».

Элегия, достигнув больших высот в творчестве Глинки, Даргомыжского, Бородина, Римского-Корсакова, необычайно обогатила романс элементами и интонациями русской поэтической речи. С элегией в него входят и типичные для русского стихосложения размеры — четырех- и пятистопный ямб, определившие особый тип мелодики: грустно-напевный, декламационный...

Жанр элегии — один из самых «стойких» в русском романсе. В XX в. к нему обращались Танеев, Рахманинов, Метнер, сегодня элегия входит в вокальные циклы советских композиторов.

Русская баллада, развиваясь в русле реалистического направления, вобрала в себя исторические сюжеты, героические темы и свободолюбивые мотивы. Вспомним «Ночной смотр» Глинки на слова Жуковского, «Свадьбу» Даргомыжского, «Море» Бородина. С балладой в русский романс вошла патетическая, восклицательная интонация, яркие выразительные средства. «Образность гармонии и фактуры приходит в рус-

скую вокальную лирику в значительной мере через балладу» (В. Васина-Гроссман).

В развитии русского романса большую роль сыграли танцевальные ритмы. Танцевальность в русском романсе становится подчас средством образности, портретной характеристики героев. Танцевальные ритмы оказали заметное влияние и на поэзию.

Гражданская лирика поэтов-декабристов Бестужева, Рыльева нашла горячий отклик в творчестве русских композиторов.

В поздних романах Алябьева «Изда», «Кабак», «Деревенский сторож» на слова Н. Огарева звучит сострадание к жизни русского крестьянства и пристальное внимание к быту и судьбе простого человека. Эта линия будет развита с большой силой выразительности в следующем поколении композиторов, и прежде всего в творчестве А. Даргомыжского и М. Мусоргского.

Темы одиночества, разочарования проникают в русский романс 40-х годов с поэзией Лермонтова, поэтов последекабристской поры: «Выхожу один я на дорогу» Н. Шашиной, «И скучно, и грустно» А. Даргомыжского. Но наряду с этим в русском романсе сильна тема любви и надежды, родных просторов, убегающей вдаль дороги как символов родины, России; тема моря и пловца, ведущего спор с бурной стихией, как символов борьбы за свободу. Таковы «Моряки» А. Вильбоа на слова Н. Языкова — любимая песня русского демократического студенчества, «Пловцы», «Белеет парус» Варламова.

Таким образом, уже в первой половине столетия сложились теснейшие связи русской песни и

русской реалистической поэзии с вокальной музыкой, связи, плодотворно развивающиеся в последующие десятилетия.

Существует мнение, что композиторы-классики были далеко не всегда разборчивы в выборе текстов для своих произведений, ибо привлекали порой в соавторы второстепенных и третьестепенных поэтов. Тут приводят в пример содружество М. Глинки с Н. Кукольниковом и М. Мусоргского, писавшего на стихи А. Голенищева-Кутузова, и особенно часто упоминают П. Чайковского, который почти не писал романсов на стихи А. Пушкина, зато привлекал к своим сочинениям, помимо Ф. Тютчева, А. Толстого, А. Фета, и Л. Мея, совсем уже слабых поэтов: Д. Ратгауза, Е. Ростопчину, Н. Грекова. Да, верно, привлекали. Но было ли это случайностью, неразборчивостью или принципом?

Глинка в одном из писем утверждал, что стихи «должны ясно выражать дело». Его содружество с Кукольниковом было примером того, как средняя, подчас банальная поэзия благодаря своей мелодической природе воплощалась в великое творение. Вспомним:

Уймись, волнения страсти,  
Засни, безнадежное сердце:  
Я плачу, я стражду,  
Душа истомилась в разлуке...  
Напрасно надежда  
Мне счастье гадает,  
Не верю, не верю,  
Обетам коварным...

Н. Кукольник

Читать трудно — так и слышится мелодия гениального романса. Да и стихи ли это? Скорее, подтекстовка (что не раз делал Кукольник для Глинки).

К шедеврам вокальной лирики

Глинки относим мы и цикл из 12 песен на слова Кукольника «Прощание с Петербургом», куда вошли такие изумительные романсы, как «Жаворонок» и «Попутная песня».

Тексты Кукольника для Глинки «выражали дело», т. е. давали общее эмоциональное настроение, имели необходимую композитору форму, ритмику. Большего и не требовалось: текст, выполнив свою функцию, уходил в тень сплясавших лучей музыки. Зато в пушкинских романсах уже совсем иное дело, здесь точное «совпадение» стихов и музыки, не подчинение, а содружество.

Конечно, композиторы не случайно, а совершенно сознательно выбирали именно те тексты, которые так или иначе отвечали их задачам, их внутреннему и социальному заказу. В этом смысле особенно показательна работа композиторов «Могучей кучки» и их старшего современника Даргомыжского. Создав целое созвездие романсов на стихи глубоко почитаемого им Пушкина, Даргомыжский обращался и к той поэзии, которая соответствовала его взглядам демократического художника 40-х годов, давала ему возможность выражения своих идей, претворения тезиса «хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды». И потому наряду с прелестными пушкинскими романсами «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Я вас любил», лермонтовскими «Мне грустно», «И скучно и грустно» Даргомыжский сознательно обращался к тем поэтам, с помощью которых он мог отразить тему «маленького человека», занявшую столь важное место в русской прозе 40—60-х годов, идущей от

Гоголя и всей «натуральной школы». Так рождались романсы на стихи Беранже (в переводе Курочкина) — «Старый капрал», «Червяк», знаменитый «Титулярный советник» на слова вовсе неизвестного поэта Вейнберга. И баллада «Свадьба» («Нас венчали не в церкви») на слова Тимофеева. Что за Тимофеев? Кто знает его сейчас? А слова его стихотворения, воспевающие любовь, свободную от церковных догм, были близки и понятны широким слоям демократической молодежи 60-х годов. «Свадьбу» любил и напевал В. И. Ленин.

Для композитора была прежде всего важна смысловая, сюжетная сторона стиха. В его романсах редко встречается строфическая форма, он предпочитает отразить в музыке все детали сюжета, для многих его романсов характерно ритмическое расчленение текста, декламационность, а не напевность.

Даргомыжский много потрудился для претворения в русском романсе речевой интонации, первым, пожалуй, введя столь широко в романс речитатив, до той поры применяемый лишь в опере. Разговорная, порой бытовая интонация слышна нам в его вокальных «сценках». Скороговорка в пушкинском «Мельнике»: Женка — что за сапоги?

Ах, ты пьяница, бездельник!

Где ты видишь сапоги?.

Это ведра!

Лепетание в «Червяке» Беранже:

Да я червяк в сравнении с ним...

Его сиятельством самим...

Восклициания, знаки вопроса, отчетливо выделяемые интонацией.

Поэтическая и живая разговорная речь активно входили в

музыку романсов, изменяя и обновляя привычные романсные традиции. По-разному подходили к проблеме воплощения поэтического слова представители новой русской школы. И если романсы Бородина скорее напевные, то у Мусоргского преобладает речевая интонация. Однако оба они, принадлежа к одному идейно-эстетическому направлению, чрезвычайно важное место отводили именно содержанию поэтического текста, его сюжету, его идейной и смысловой нагрузке. Тексты для многих своих романсов и песен они писали сами. Бородин, обладая серьезным литературным дарованием, написал на собственные тексты лучшие свои романсы: «Море», «Спящая княжна», «Песня темного леса», «Фальшивая нота», на стихи Гейне — «Из слез моих», «Отравой полны мои песни».

Как и Бородин, Мусоргский часто сам писал тексты для своих романсов-песен. В романсах, как и в операх, он последовательно развивал принципы демократического реалистического искусства, провозглашенные содружеством «Могучая кучка». Пристально всматривается композитор в жизнь простых, угнетенных людей с ее нищетой и отчаянием. И если в опере Мусоргский стремился раскрыть ключевые, поворотные моменты в истории русского народа, то в романсах и песнях предметом его внимания стал простой человек, бедняк. В романсах Мусоргский исследует также такие важные вопросы бытия, как тайна жизни и смерти. Еще более отчетливо, чем у его коллег, у Мусоргского претворен принцип преобладания речевой интонации над распевностью, аккомпанемент в

романсах скуп и сдержан, он лишь эмоциональный и изобразительный фон.

Романсы или песни Мусоргского (он почти всегда называл свои вокальные опусы песнями) представляют собой маленькие драмы, выразительные, почти зрительные театральные сценки.

Образы нищеты и горького отчаяния особенно откровенны в таких гениальных песнях, как «Гопак», «Светик-Савишна», «Сиротка», «Семинарист». Плач, стон прорываются в мольбах сиротки: «Барин мой миленький, барин мой добренький...» и в причитаниях юродивого в «Савишне».

«Это Шекспир в музыке», — сказал А. Серов о песне «Светик-Савишна». Сцены-плачи народного горя, обличительные, пародийные образы подняты Мусоргским до высот подлинной трагедии.

На собственный текст Мусоргский написал и один из своих проникновеннейших циклов — «Детскую», где душевный мир ребенка, его речь, его испуг, обиды, удивление перед неизвестным и чудесным миром передает композитор через богатейшую гамму интонаций, то сказовых, то песенных, то речевых.

Одним из постоянных соавторов Мусоргского был поэт А. Голенищев-Кутузов. На его стихи написал композитор балладу «Забывтый» и свои знаменитые циклы «Без солнца», «Песни и пляски смерти». «Песни и пляски смерти» — эти четыре поразительные по силе воздействия одноактные трагедии — стали классикой русской камерно-вокальной музыки. И можем ли мы теперь осуждать композитора за выбор соавтора, сумевшего проникнуться заботами своего великого друга?

Работа над созданием нового вокально-речевого стиля, стремление выразить через речевую интонацию глубинные мысли, чувства и переживания человека, отразить драматичнейшие стороны жизни народной имели для Мусоргского глубокий социальный смысл.

Кюи в восторженной рецензии на «Детскую» Мусоргского, отмечая новаторский смысл цикла, его глубоко реалистический и психологически точный характер, тут же оговаривается: «Петь их нельзя, (части цикла. — Р. П.) да и нет в них, и не может быть романсовой певучести. Их нужно говорить, но говорить, строго сохраняя интонацию нот, написанных автором... Пора гг. исполнителям приучиться, кроме музыки певучей, и к исполнению музыки декламационной».

Эта рецензия написана в сентябре 1872 г. Уже тогда, в конце прошлого столетия шли споры о стиле романсов, о методе претворения речевой интонации в музыкальную, о возможных границах этого претворения, а также и об исполнении новых романсов. Мы знаем теперь, что художественные принципы Мусоргского оказались не только новаторскими, но и «реформаторскими» (Асафьев) и чрезвычайно перспективными, они нашли свое претворение и развитие в творчестве крупнейших художников XX в.: И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова и их последователей, дали жизнь целому направлению в оперной и камерно-вокальной музыке.

Совсем иной принцип, иные задачи наблюдаем мы у другого гения русской музыки — П. Чайковского. И соответственно иной подход к поэтическому тексту. Чай-

ковский искал в поэзии музыкальности, напевности, пригодности текста для мелодического распевания. В письме к Н. Ф. фон Мекк Чайковский сообщает: «Фет в свои лучшие минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область». «Главное в вокальной музыке — правдивость чувств, воспроизведения чувств и настроений».

Романсы Чайковского — поэтичайшие страницы русской вокальной лирики. Однако еще при жизни (а уж после смерти особенно) композитор удостоивался многочисленных упреков в случайности выбора поэтических текстов для своих романсов, в предпочтении слабой, порой слащавой поэзии. Действительно, панорама имен поэтических соавторов Чайковского необычайно пестра. Тут и выдающиеся поэты: Лермонтов, Тютчев, Фет, А. Толстой и поэты второго круга: Плещеев, Майков, Мей, Огарев. И переводы из Гейне, Мицкевича, и наряду с этим поэты, ставшие известными лишь благодаря Чайковскому: Ратгауз, Растопчина, Суриков, Сырокомли, Щербина, Греков. О чем это говорит?

В творчестве Чайковского, как у всякого большого и искреннего художника, огромный диапазон различных настроений, чувств, мыслей, даже оттенков чувств: от радостно-взволнованных до трагически безнадежных. Но все они подчинены огромной и мощной лирической стихии. Не случайно романсы Чайковского называют его лирическим интимным дневником и одновременно лабораторией творческой мысли, где переплавлялись и откуда выходили самые яркие, сильные и

крупные его музыкальные дебри: оперы, симфонии. И огромность диапазона, и лирическая напряженность души требовали обращения к поэтам, разным и по таланту, и по стилю.

Какой бы романс ни привести в пример, будь то взволнованный, весь в бурном движении «День ли царит» на слова Апухтина или восторженно-патетический дифирамб любви «То было раннюю весной» на слова А. Толстого, сдержанно-страстное признание «Мы сидели с тобой» на слова Ратгауза или поэтичайший гимн «Растворил я окно» на слова К. Р., в каждом можно увидеть, как «музыка преобразует стихи. Как только они становятся текстом, то есть включаются в синтетическое произведение в качестве его составной части, они перестают быть тождественными сами себе. Стихотворение, положенное на музыку, начинает жить второй, параллельной жизнью, непременно иной, чем первая, данная ей поэтом» (М. Элик). В романсах Чайковского поэзия подчас не только подчиняется музыке, но как бы растворяется в ней.

Но как же тогда реформа Мусоргского, его требование к содержательности текста, его социальной направленности? Как же с кредо Даргомыжского: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды»? Не есть ли путь Чайковского шаг назад? Ни в коей мере. Путь Чайковского другой, особый, это иная, но мощная, цветущая и плодоносящая ветвь одного дерева — русской вокальной музыки. «Чайковский и композиторы «Могучей кучки», возглавляя различные творческие течения, принадлежали к одному направлению русского искусст-



ва — они были представителями реализма в музыке» (Н. Туманина) и противопоставлять их было бы глубоко ошибочным. Высоко поэтические и истинно национальные по своей природе, романсы Чайковского, как и все его творчество, — отражение социальных, интеллектуальных и глубоко личностных сторон человека его времени, они — новая страница русской музыкальной истории. В романсах Чайковский, как и Мусоргский, — новатор. Огромная работа композитора в области романса, в которой мы наблюдаем «переосмысление традиций, симфонизацию малой формы, тесное слияние вокального и инструментального начал, взаимодействие песенности, ариозности, декламационного речитатива» (Н. Туманина), — это новое слово, это движение вперед, «к новым берегам».

На этом витке спирали мы уже слышим дыхание нового века, и следующую страницу истории уже листает «ветер грядущих перемен». Этот ветер с новой силой ворвался в жизнь России со стихами А. Блока и В. Маяковского, с музыкой А. Скрябина и С. Рахманинова, провозвестившего радостно и грозно:

Весна идет, весна идет!  
Мы молодой весны гонцы!  
Она нас выслала вперед.

Ф. Тютчев

Рахманинов — композитор рубежа столетий, но все же он более принадлежит XX в. И хотя музыкальный язык его романсов теснейшим образом связан с русской классической традицией, «буря и натиск» нового столетия уже проникли в ткань его произведений, в их плоть и кровь.

Поэты рахманиновского круга: Пушкин и Фет, Лермонтов и Тютчев, а также Майков, Плещеев, Кольцов, А. Толстой, Вяземский, Апухтин, Хомяков и совсем неизвестные: Коринфский, Бекетова, Янов, Галина, Давидова, и уже знакомые: Ратгауз, Голенищев-Кутузов.

Эта пестрота имен — не всеядность, а поиск созвучного мировосприятия, необходимого в данный момент. И из этого поиска родились такие шедевры, как «Весенние воды» Тютчева, «Не пой, красавица, при мне» Пушкина, а также «Здесь хорошо» (сл. Галиной), «Сирень» (сл. Бекетовой), «Люблю тебя» (сл. Янова), «Я жду тебя» (сл. Давидовой).

В романсах Рахманинова, как и Чайковского, музыке принадлежит ведущее место. Яркость мелодического языка, эмоциональная открытость, даже патетика, взволнованность, тонкость лирических излияний в сочетании с яркой избирательностью, богатейшей гармонической тканью, насыщенностью фортепианной фактуры делают его романсы подлинными жизненными драмами в миниатюре.

Рахманинов вел поиск и в ином направлении. Влияние поэзии символистов, искусства модернизма коснулось и его, такой ясной и верной классическим традициям музыки. Романсы опуса № 38 написаны на стихи поэтов-символистов: «Ночью в саду у меня» (на сл. Исаакяна в переводе А. Блока), «К ней» (на сл. А. Белого), «Маргаритки» (на сл. И. Северянина), «Крысолов» (на сл. В. Брюсова), «Сон» (на сл. Ф. Сологуба), «Ау» (на сл. К. Бальмонта).

Опус № 38 примечателен тем, что Рахманинов назвал романсы,

вошедшие в него, «Стихотворениями с музыкой», как бы подчеркивая главенствующую роль поэзии. Это сказалось в точном следовании рифмам, метафорам, в детализации музыкальных средств. Центр тяжести перенесен с вокальной партии на фортепианную. Рахманинов как бы переосмысливает мрачную, таинственную образность символической поэзии, привнося в музыку, особенно в фортепианную партию, яркость эмоционального напряжения, патетичность (стихотворение Бальмонта «Ау»), полетность («Сон» Ф. Сологуба).

Важное место в развитии русского романса принадлежит современникам Рахманинова С. Танееву и особенно Н. Метнеру. Настрой и стиль их романсов, несомненно, оказала влияние поэзия символистов, провозгласивших господство «звучащей поэзии», приоритет звука над словом. Тонкая звукопись, глубина переживания, хрупкость и зыбкость звучаний пронизывают романсы Метнера, тем не менее глубокая приверженность классической поэзии обращает его к таким поэтам, как Пушкин, Лермонтов, Тютчев, Фет, Гёте. Метнер создает романсы в разных, но традиционных жанрах: элегии, монологи, дифирамбы, придавая важное значение фортепианной партии как образительному и выразительному элементу. Особенно хороши его романсы «Цветок засохший» на стихи Пушкина, «Бессонница» на стихи Тютчева. Изысканная звукопись, акварельность, уход от действительности, отражение ее в аллегорических образах свойственны и романсам композиторов начала века — Н. Мясковского, Ю. Крейна, М. Гнесина, в твор-

честве которых отразилось не только влияние модернизма, но и сложные идейно-эстетические и этические взгляды художников «эпохи безвременья». И лишь в некоторых романсах и песнях звучали тогда новые мотивы, передовые идеи будущей революции, предчувствие грядущих перемен. Такова, например, «Вакхическая песня» А. Глазунова на стихи Пушкина.

## Советская камерно-вокальная музыка

Перед советскими мастерами с самого начала встали чрезвычайно сложные задачи; сохраняя традиции жанра, лирического по преимуществу, выразить в романсах, вокальных циклах темы и образы новой действительности и сделать это при помощи и поддержке современной поэзии, которая сама по себе явилась качественно новым явлением в литературе.

В начале 20-х годов на фоне бурного развития песни жанр романса был представлен сравнительно скромно. Он казался жанром отжившим, не соответствующим новым задачам революционной эпохи. Существовало мнение о романсе как жанре салонном, мещанском, буржуазном.

И все же романс продолжал существовать и в творчестве мастеров старшего поколения, и молодых. Две группы композиторов: АСМ (Ассоциация современной музыки) и РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов) стояли на диаметрально противоположных идейно-творческих позициях.

В творчестве композиторов, входящих в АСМ, преобладали субъективистские настроения, уход

в мир мрачных чувств, в мир экзотики, любование гармоническим и тембровым колоритом. В эту группу входили такие крупные мастера, как С. Василенко, А. Крейн, В. Щербачев, Ан. Александров, Н. Мясковский, чьи романы и вокальные циклы при всем том представляют важную эпоху в развитии советского романа, а иные из них, такие, как «Александрийские песни» Ан. Александрова, некоторые романы М. Гнесина, В. Щербачева, Н. Мясковского, не утратили своей прелести и по сей день.

Композиторы — члены РАПМа и организованного позже ПРОКОЛЛа (Производственного коллектива Московской консерватории) — А. Давиденко, В. Белый, М. Коваль, Б. Шехтер, Н. Чемберджи — активно боролись за приоритет в вокальной музыке гражданской революционной тематики. Они создавали вокальные «плакаты», монологи, в которых звучали ораторские интонации, сатирические произведения «на злобу дня».

Борьба этих двух групп была, в сущности, не только борьбой двух направлений — решался вопрос о самом существовании романа как жанра, о его дальнейших путях.

Новое десятилетие разрешило проблему: жанр романа обрел «права гражданства», особенно во второй половине 30-х годов. В 1937 г. очень широко отмечалось столетие со дня смерти А. С. Пушкина. Этот юбилей вызвал к жизни мощный поток камерно-вокальной музыки. На стихи Пушкина в эту пору были написаны десятки романсов. А вслед за Пушкиным композиторы обратились к классической русской

поэзии Лермонтова, Тютчева, Фета, Блока, что повлекло за собой возрождение традиций классического русского романа. Однако повторения стилизованных романсов Глинки, Даргомыжского, Чайковского уже быть не могло — иное время диктовало иной подход к творчеству русских поэтов. Принципиально изменилось отношение к поэтическому слову — оно становилось равным в союзе с музыкой. Многие романы 30-х годов, особенно романсы Ю. Шапорина, Ан. Александрова, В. Шебалина, Ю. Кочурова, — серьезные удаchi жанра. Эмоциональной силой и проникновением в мир поэта отмечен цикл из пяти романсов Ю. Шапорина на стихи Пушкина, среди которых самым популярным стало ярко экспрессивное «Заклятие».

Годы Великой Отечественной войны были временем массовой песни: героической и мужественной, глубоко сердечной и веселой, маршевой и лирической. В романах же преобладала героическая тема. Романсы-баллады, такие, как «Капитан Гастелло» А. Хачатуряна, «Нас нельзя победить» Д. Кабалевского и многие другие, занимали видное место в репертуаре радиопередач, в концертах фронтовых бригад. Патриотическая тема — тема Родины, России стала в те годы ведущей. Наряду с ней в романах очень важное место занимала лирика. Романсы военных лет в своей стилистике смыкались с жанром песни, но вместе с тем и оперы, оратории: драматичность сюжетов, масштабность приближали их к оперной или ораториальной арии.

Именно тогда в стремлении придать сочинению монументаль-

ность, значимость композиторы начали создавать вокальные поэмы, циклы романсов. Расширился и круг поэтических имен: в орбиту внимания композиторов входят советские поэты: А. Сурков, Е. Долматовский, К. Симонов, Н. Тихонов, русские поэты-классики, а также поэты английские — В. Шекспир, Р. Бернс в переводах С. Маршака. К ним обратились Д. Шостакович, Т. Хренников, Г. Свиридов.

Наметившиеся в это время тенденции к расширению поэтического круга, сближению с массовыми жанрами и жанрами оперы, симфонии, поиски в области интонации, укрупнение масштабов содержания и формы — все это стало основополагающим и для последующих десятилетий.

### Поэтические образы современной камерно-вокальной музыки

В Политехнический!

В Политехнический!

По снегу фары шипят яичницей.

Милиционеры всвистят панически  
Кому там хнычется?

В Политехнический!

Эти стихи Андрея Вознесенского о поэтическом буме начала 60-х годов. О себе и своих друзьях молодых поэтах, тех, кто «ворвались» в советскую поэзию и, «расталкивая старших по возрасту, сразу, минуя книжные полки, устремились на эстраду» (Ал. Михайлов). О ровесниках-студентах, молодых рабочих, молодых ученых, которые составляли их аудиторию. Имена Евгения Евтушенко, Беллы Ахмадулиной, Юны Мориц и их старших собратьев — Давида Самойлова, Александра Межирова, Бориса Слуцкого, Евге-

ния Винокурова и многих, многих других были на устах у молодежи. Их слушали с восторгом, но и с пристрастием, не прощая слабых стихов, восхищаясь яркими, смелыми. Стихи звучали в студенческих аудиториях, на вечерах поэзии, в клубах, на стадионах. «Физики и лирики» сталкивались в жарких дебатах, открывали новые для себя имена. С особой силой проявился интерес к недавно ушедшим поэтам — С. Есенину, М. Цветаевой, О. Мандельштаму, Д. Хармсу, Г. Табидзе и стихам еще живых тогда мастеров — А. Ахматовой, Б. Пастернака, Н. Заболоцкого, В. Тушновой. На вечерах в Политехническом, как искры в оголенном проводе, вспыхивали споры о поэзии и сразу затихали, когда появлялся на сцене со своей гитарой чуть сутулящийся, тихий и проникновенный Булат Окуджава — певец арбатской юности и арбатского братства.

Поэзия, как во времена Маяковского, становилась глашатаем новых важнейших идей времени. Могли ли композиторы остаться равнодушными к этому «поэтическому взрыву», не откликнуться на зов поэзии — родной сестры музыки?..

В эти годы несколько снизился интерес к поэзии классиков — на стихи Пушкина, Лермонтова, Фета, Тютчева писали меньше и в основном композиторы старшего поколения. Зато в музыку все активнее начинают входить такие поэты, как В. Маяковский, А. Блок, М. Цветаева, Д. Кедрин, Н. Заболоцкий, О. Мандельштам, А. Ахматова, А. Твардовский, С. Щипачев, А. Прокофьев, Е. Долматовский. Композиторы обращаются к поэзии, не всегда легкой для

перевода на язык музыки, трудной не своей «немузыкальностью», нет! (стихи Блока, Мандельштама как раз очень музыкальны). Но трудной своей сложной метафоричностью. Вслед за поэтами старшего поколения в камерную музыку входит следующее: Е. Винокуров, Р. Рождественский, Е. Евтушенко, И. Снегова, Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Н. Рубцов, Л. Васильева.

Композиторы республик обращаются к своим национальным поэтам, прошлым и нынешним. Так рождаются романсы на слова А. Исаакяна, П. Севака, С. Капутикян — в Армении; С. Чиковани, Г. Табидзе — в Грузии; Э. Межелайтиса в В. Марцинкявичуса — в Литве; А. Малышко и А. Кулешова — в Белоруссии; Т. Шевченко и П. Тычины — на Украине; А. Тукая и М. Джалиля — в Татарии; Д. Кугультинова — в Калмыкии; К. Кулиева — в Кабардино-Балкарии; Р. Гамзатова — в Дагестане.

Мы встречаем на титульных листах романсов и сборников последних двух десятилетий имена В. Шекспира и Ф. Вийона, Р. Бернса и П. Элюара, У. Уитмена и Г. Аполлинера, Р.-М. Рильке и Ф. Гарсиа Лорки. Современным читателям благодаря усилиям переводчиков и издателей открылись также сокровища поэзии Древней Эллады, Индии, Китая, Японии, Персии. Поэтические сборники, составленные из драгоценных образцов этих ранее недоступных массовому читателю пластов культуры разных народов, стали появляться уже в начале 50-х годов.

Композиторы, так же как и все читатели, были захвачены открывшимся перед ними поэтическим богатством. Одни из них обрати-

лись к древней поэзии, другие — к поэтам, чье творчество не только было ранее объектом внимания композиторов, но даже и отталивало! Так появились сочинения на стихи Г. Державина, А. Сумарокова, В. Тредиаковского. Происходило как бы второе рождение — уже в музыке — таких мастеров стиха, как Е. Баратынский, к тому времени основательно и несправедливо забытый, П. Вяземский, поэтов начала XX в. И. Бунина, К. Бальмонта, С. Городецкого, Саши Черного. (Мы не упоминаем об ораториях, кантатах, хорах, для которых, помимо стихов, композиторы подчас используют тексты документов, рассказы очевидцев исторических событий, выдержки из научных и политических трудов.) И весь этот огромный, всеохватный поэтический арсенал, в особенности же стихи поэтов XX в., потребовал от композиторов решительного музыкального перевооружения.

Действительно, поэзия XX в. по сравнению с поэзией предыдущего — явление качественно новое. Решительным образом изменились темы, содержание, направленность поэзии, ее лирический герой — человек XX в., дитя революций, космических полетов и НТР; изменилась структура, формы поэзии, ее ритмика, образно-семантическая сторона, обогащенная новой лексикой, метафорами, сложными ассоциациями, ассонансными рифмами. Усилилось значение речевой интонации, расширился ее диапазон — от шепчущей до широкозвучательной, от интимно-затаенной до трибунно-ораторской. Поэзия Маяковского, Блока, Ахматовой, Цветаевой, Лорки, Аполлинера, Хьюза, Хикмета со всей ее новизной и

сложностью, масштабностью тем и многогранностью переживаний, обращенная к миллионам сердец, ко всей Планете Людей — эта поэзия поставила перед композиторами труднейшие задачи: выразить в звуках не только настроение, смысл стихотворения, но раскрыть образ, личность самого поэта, его судьбу, дух его поэзии и, шире, образ человека наших дней, идеи и мысли нашей эпохи во всей их сложности, напряженности.

Композиторы, особенно молодые, смело взялись за новую поэзию, стали искать новые пути ее претворения, часто выходя за рамки традиционного романса. И здесь их ожидали немалые трудности, ибо «тяготение современной поэзии к свободе естественной речи с трудом сочетается со строгой временной организованностью музыки» (В. Васина-Гроссман). Трудность воплощения в музыке современной поэзии породила даже такое понятие, как «сопротивление стиха», — его вынес в качестве заголовка к одному из этюдов своей книги «Стань музыкою, слово» молодой ленинградский музыковед Б. Кац, интересно и своеобразно исследующий некоторые аспекты претворения современной поэзии в музыке. Постоянно приходится слышать о «немузыкальности» таких поэтов, как Маяковский, Хлебников, Цветаева, Пастернак, и основания для этого мы находим не только в стихах, но и в декларациях самих поэтов:

«Я не верю стихам, которые поются. Рвутся — да!» — утверждала М. Цветаева.

Поэзия XX в. — сложный конгломерат стилей, манер, направлений, развивающихся в русле современного реалистического ме-

тода. Одни поэты тяготеют к классической традиции силлабо-тонического стихосложения, утвердившейся в XIX в. Другие, развивая традиции Маяковского, Хлебникова, Цветаевой, ломают привычные рамки стиха, его строфику, ритм, рифмы. Исходя из этих различий поэзии, музыканты разделили ее творцов на поэтов музыкальных и немусикальных. Таких, чьи стихи легко могут стать романсом или песней, т. е. их строфика, размер, ритм легко укладываются в строго организованную музыкальную форму, и таких, чьи стихи этой «укладке» сопротивляются.

К поэтам музыкальным в первую очередь относят Блока, Есенина, Ахматову, Заболоцкого, Мандельштама и поэтов «песенной традиции» — Твардовского, Светлова, Исаковского. К «немусикальным» — Цветаеву, Маяковского, Пастернака, Вознесенского. Из поэтов первой группы ранее других предметом «перевода» в вокальный жанр стали Блок, Ахматова, Есенин.

Страстная, горькая и мужественная (и в то же время очень женская) поэзия Анны Ахматовой оказалась необычайно интересной для композиторов. После цикла С. Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой» (1916) ей отдали дань мастера старшего поколения: А. Богатырев, В. Трамбицкий, Б. Терентьев, Е. Макаров, среднего — С. Слонимский, Б. Тищенко, Ю. Фалик, В. Пьянков, Т. Смирнова и, наконец, молодые: М. Минков, А. Кнайфель, Л. Бобылев. Всех перечислить не представляется возможным.

Есенинская лирика также была и остается предметом увлечения композиторов самых различ-

ных поколений и творческих устремлений. Напевность есенинского стиха, его тончайшее ощущение русской природы, его любовь к России, горькая и трогательная, его пронзительная лирика — все это не могло не перелиться в музыку. Есенин на долгие годы стал главным героем творчества выдающегося композитора наших дней Георгия Свиридова. Его кантата «Памяти Сергея Есенина», вокальные циклы «У меня отец — крестьянин» и «Деревянная Русь» дали толчок дальнейшему освоению есенинской поэзии. К ней обратились С. Аксюк, З. Левина, Я. Солодухо, В. Юровский, Н. Пейко, В. Салманов, Г. Шантырь, В. Бунин, В. Гаврилин, Н. Корндорф, композиторы других национальностей: М. Магиденко (Украина), Н. Халмамедов (Туркмения), Ш. Чалаев (Дагестан) и композиторы, работающие преимущественно в жанре песни: А. Флярковский, Ю. Чичков, В. Пьянков, Ил. Катаев, В. Пономаренко.

Поэзия Николая Заболоцкого насыщена философским осмыслением мира, природы, ее законов и движений, стихи эти — словно сама музыка. Вспомним «Весну в лесу», «Ночной сад», «Соловья», «Лесное озеро», «Грозу» и др. с их сложной метафоричностью, сопоставлением сил природы и мысли человека, сосуществующих в неразрывном единстве. К стихам Заболоцкого обращались С. Аксюк, Н. Пейко, А. Николаев, К. Молчанов, В. Успенский, Д. Кривицкий. На фестивале «Московская осень» 1982 г. прозвучал впечатляющий цикл на стихи Н. Заболоцкого «Последняя весна» московского композитора Бориса Чайковского для меццо-

сопрано, флейты, кларнета и фортепиано.

Одним из самых притягательных в последние десятилетия стал для композиторов Александр Блок. Трагическая и высокая муза Блока, его поэзия, вобравшая в себя животрепещущие и вечные проблемы бытия, глубинные человеческие страсти, многогранность поэтического мира Блока, неизменная приверженность «духу музыки» как основе искусства, выражению высшего духовного и нравственного начала, богатейшая звуковая палитра его стихов — все это не могло не привлекать композиторов. «Гениальным поэтом-музыкантом» назвал его Б. Асафьев.

Тема «маленького человека» в «страшном мире» и тема одиночества, тревога за судьбу России и предчувствие грядущих перемен, философское постижение истории, любовь, страсть, отчаяние и радость — все эти столь разные аспекты блоковской поэзии должны были неизбежно войти в круг внимания музыкантов.

На стихи Блока начали писать музыку еще при его жизни. Смерть поэта в 1921 г. усилила интерес к его творчеству, появилось множество романсов. К лучшим произведениям первых десятилетий советской музыки можно причислить вокальные циклы Ю. Шапорина, В. Щербачева, Н. Мясковского, И. Адмони. Сочинений крупной формы, за исключением оратории Ю. Шапорина «На поле Куликовом», не было вовсе. Огромный, всеохватывающий интерес к поэзии Блока вспыхнул в 60—70-е годы. Композиторы словно заново открывали поэта. Каждый искал «своего» Блока и себя в нем. Столетие со дня рождения

поэта вызвало новую волну музыкальных интерпретаций его поэзии.

С концертных эстрад зазвучал сильный и проникновенный голос поэта в оратории В. Салманова «Двенадцать» (1957), в «Пяти песнях о России» Г. Свиридова, в оратории «Песни ветровые» В. Рубина (1961), в кантате «Голос из хора» С. Слонимского (1963). Появляются многочисленные (не во всем равноценные и не всегда удачные) вокально-симфонические произведения В. Фибержана, В. Веселова, Л. Пригожина, Г. Белова, Р. Бойко, А. Бычкова, Г. Юдина, В. Калистратова. И вокальные циклы: «Осенняя элегия» Б. Шнапера, «За гранью прошлых лет» М. Вайнберга, «Страшный мир» Г. Корчмаря, «Балаганчик» М. Минкова, романсы Н. Пейко, В. Рубина, Е. Станковича, Д. Тухманова, в которых Блок предстает если не во всей своей полноте, то во всяком случае в разнообразии, тематическом и эмоциональном.

В справочнике, выпущенном издательством «Советский композитор» в 1980 г., количество произведений, написанных на стихи Блока, переходит за триста пятьдесят. Названо более ста восьмидесяти имен композиторов. Такого количества музыкальных воплощений после Пушкина не удавалось ни один поэт. С тех пор прошло четыре года — сколько написано еще! Но дело, разумеется, не в цифрах. За два десятилетия среди многочисленных интерпретаций блоковской поэзии появились яркие образцы камерно-вокальной, кантатно-ораториальной, хоровой музыки. Иные из них могут по праву стать вровень с поэзией Блока,

укрупнить наше представление о нем.

Однако главную сложность по сей день составляет воплощение в музыке таких «немузыкальных поэтов», как Маяковский, Цветаева, Хлебников, Лорка. Приведем цитату из той же книги «Стань музыкою, слово», где, касаясь воплощения поэзии Маяковского в музыке, критик пишет: «Внешние трудности удесятерились внутренними. Стих сопротивлялся не сам по себе, не отдельными элементами, но всей своей принадлежностью к принципиально новой поэтической речи».

Дороги к такому громадному, угловатому, не укладывающемуся в привычные «модули» высотному зданию, как поэзия Маяковского, композиторы прокладывают с разных сторон. Прежде всего они обратились к его гражданским, революционным стихам. Появились оратории, кантаты, хоры, «плакаты». Самым значительным произведением стала «Патетическая оратория» Георгия Свиридова (1959). В 1961 г. И. Белорусец создал ораторию «Мы требуем мира», а к столетию со дня рождения В. И. Ленина появились оратории и кантаты А. Холминова, А. Эшпая, Б. Тищенко, В. Успенского. Из камерно-вокальных циклов приметным явлением стал четырехчастный цикл В. Богданова-Березовского. В него вошли стихи публицистического характера, жанр каждой части отразил содержание и смысл стихотворения: романс-элегия — «Сергею Есенину», пародийная ария-буффо — «Прозаседавшиеся», массовая песня — «Секрет молодости» и, наконец, торжественный гимн — «Стихи о советском паспорте».

На стихи Маяковского, пре-



имушественно из ранней лирики, создали свои вокальные циклы М. Таривердиев, В. Дашкевич, но о них мы скажем позднее...

В 1965 г. после долгого, более чем сорокалетнего перерыва вышел в свет сборник избранных стихотворений Марины Цветаевой. Ее поэзия сразу же привлекла композиторов, но оказалась одной из сложнейших для воплощения в музыке. Сама влюбленная в музыку Шуберта, Бетховена, Шопена, Цветаева в поэзии отвергала гармоничность, придавая доминирующее значение слову, его смыслу, выразительности, следуя в этом новаторским идеям Маяковского. «Подлинное новаторство ее поэтической речи было естественным воплощением в слове мятущегося, вечно ищущего истины беспокойного духа» (Вс. Рождественский). Это «беспокойство» проявлялось в предельной экспрессивности стихов, ритмической неустойчивости, разорванности фразы, казалось бы, абсолютно противопоказанной романсу. Ну, например:

Кто — чтец? Атлет?  
Солдат? Ни черт, ни лиц,  
Ни лет. Скелет — раз нет  
Лица: газетный лист!

Читатели газет

«Сила ее стихов — не в зрительных образах, а в завораживающем потоке, все время меняющихся, гибких, увлекающих в себя ритмов. То торжественно приподнятые, то разговорно-бытовые, то иронически-насмешливые, они в своем интонационном богатстве мастерски передают переливы гибкой, выразительной, емкой и меткой русской речи» (Вс. Рождественский).

Есть у Цветаевой и иные стихи,

гармоничные, поющие, тесно связанные с русской народно-песенной традицией. Как всякий большой поэт Цветаева неоднородна, темы ее поэзии — любовь, расставанье, родина, изгнание, творчество — пронизаны огромной духовностью, напряженно быющей мыслью.

Несмотря на сложность музыкального воплощения поэзии Цветаевой, она оказалась необычайно притягательной для композиторов. В интерпретации цветаевских стихов, как и вообще любой поэзии, сказывается разница стилей и творческих задач композиторов: в одном случае это бытовые романсы, в другом — цикл, представляющий собой драму с конфликтным «сюжетом» и различными характерами персонажей.

Новый, современный этап, на который благодаря новой поэзии вступила камерно-вокальная музыка второй половины XX в., означен активным вторжением в романс новых современных музыкальных средств.

Интересным в этом плане представляется высказывание на страницах журнала «Советская музыка» заслуженного артиста РСФСР певца Сергея Яковенко: «Обращает на себя внимание, — пишет он, — отступление от традиционного вокализирования, выпевания. Прием шпрехштимме\* или шпрехзанг, введенный в композиционную практику в начале века, развит и переосмыслен. Советские авторы опираются на национальную традицию речитатива и мелодекламации, восходящую еще к Фомину, Даргомыжскому, Мусоргскому». Яковенко приводит

\* Sprechstimme — полуразговор-полупение, когда голос скользит по звукам, не задерживаясь на определенной высоте.

в пример вокальный цикл Б. Шнапера на слова Блока, где присутствуют монотонность произнесения, почти чтение: «Ночь. Улица. Фонарь. Аптека» — на фоне пустых аккордов фортепиано; цикл Н. Сидельникова «Мятежный мир поэта», где мы слышим и «свободное чтение», и ритмическое, но произвольное интонирование, и шпрыхстимме, и традиционное пение; или цикл С. Губайдулиной «Рубаят» на стихи Хакани, Хафиза, Хаяма, в котором композитор указывает певцу прием скольжения звука типа глиссандо, что создает своеобразный восточный, сказочный колорит, а пометки композитора «сатанинский смех», «возглас ликования» требуют от певца еще большей театрализации.

Все эти разнообразные приемы и средства выразительности, применение тембровых, сонорных эффектов, полистилистики, переосмысление жанров и свободное их сочетание, применение различных вариантов речевой интонации помогают создать «атмосферу присутствия» поэта, атмосферу места и времени. Использование новых средств и приемов относится к любой поэзии, музыкальной и немusикальной, классической и современной.

Вот два интересных примера. Вокальный цикл А. Шнитке «Три стихотворения Марины Цветаевой», написанный в 1965 г., отразил поиск композитора в области новых средств выразительности: гармонических, тембровых, сонорных. Вокальная партия, то напевная, то речитативная, полна вскриков, шепота, неожиданных скачков в дальние регистры, что создает атмосферу «неуспокоенности»... Композитор то сообща-

ет музыке экзотический характер, даже оттенок некоего языческого заклинания («Проста моя осанка»), то жесткими гармониями, диссонансами выражает фатальность, исступленность, заключенные в стихотворении «Ночь». Сдержанная страсть, самоотвержение взрываются вскриком отчаяния: «Вскрыла жилы».

Иной прием избирает ленинградский композитор Ю. Фалик. Его недавнее сочинение — блоксовая «Незнакомка» — пример необычайно удачного и неожиданного сочетания, казалось бы, несочетаемых жанров. Из тринадцати строк «Незнакомки» композитор выбрал всего шесть. Тихое, синкопированное танго — примета «ресторанной эстетики» начала века — но танго распето хором. Хоральность, его возвышенный тембр очищают танго от банальности, переводят в «романтический» план. На фоне чистого, трепетного звучания хора (в ритме танго!) парит одинокий таинственный женский голос:

И перья страуса склоненные  
В моем качаются мозгу,  
И очи синие бездонные  
Цветут на дальнем берегу.

В «Незнакомке» Фалика сохранен дух поэзии Блока, но поэзии, прочитанной современным художником.

Мы видим, что освоение новой поэзии идет разными путями. Разумеется, чисто техническими или композиционными средствами, хотя и вполне впечатляющими, не достигается цель «постижения» мира поэта. Главным остается содержательная суть произведения.

## Вокальные циклы

Настойчивое стремление проникнуть в духовный мир поэта, выразить в музыке его чувства, личность, мировоззрение все чаще приводит композиторов к форме монографического цикла, созданию «музыкального портрета» поэта. Н. Сидельников, например, назвал свою вокально-инструментальную композицию на слова М. Лермонтова «Мятежный мир поэта», в которую включил десять стихотворений разных лет. Композитор, по его словам, стремился передать многогранность, бездонность гения, разные грани его чувств и мыслей: чистоту, глубокую нежность, гнев, любовь к России и страдания за нее. Показать отношение Лермонтова к обществу и общества к нему.

Г. Свиридов открыл для слушателей Сергея Есенина — певца России, поэта огромного лирического дарования, сложного, противоречивого и необычайно открытого. А глубоко личная приверженность композитора к поэзии Блока, даже своеобразное «служение» ему дают нам возможность снова и снова услышать голос «вещей птицы двадцатого века», голос, наполненный болью и страстью, предчувствием революции и ее предвестьем.

Но не только мир поэта в целом стремятся охватить композиторы, их волнуют и отдельные темы и образы. М. Вайнберг, например, нашел в стихах Габриэлы Мистраль близкую себе тему детства (цикл «Баюкая ребенка»), В. Гаврилин пишет на стихи Г. Гейне две «Немецкие тетради», а на стихи Есенина — «Времена года», В. Салманова привлекли у Ф. Гар-

сиа Лорки «Песни об одиночестве». «Время» — назвал свой цикл на стихи С. Маршака Д. Кабалевский, самым названием определив идею цикла. Параллельно с циклами-монографиями на стихи одного поэта создаются циклы или сборники, состоящие из романсов, песен, «стихотворений» на стихи нескольких поэтов, своеобразный «групповой портрет» (термин В. Васиной-Гроссман), объединенный одной темой или идеей: Родина, Природа, Любовь, Творчество и т. д. Наиболее значительными из длинного ряда произведений «последних десятилетий» можно назвать «Патетическую поэму» А. Петрова — вокально-инструментальный цикл для баритона, двух фортепиано и ударных на стихи И. Сельвинского, Н. Асеева, В. Брюсова, Б. Пастернака, А. Вознесенского, Л. Мартынова, посвященный революции, Ленину; камерную кантату «Знаки зодиака» Б. Чайковского, куда вошли стихотворения Ф. Тютчева, А. Блока, М. Цветаевой, Н. Заболоцкого. Примечательны восемь романсов М. Кусс на стихи К. Кулиева, П. Попова, К. Ваншенкина, П. Когана, Н. Заболоцкого — все о родной природе. Памяти друзей, верности идеалам своего поколения посвящены «Вечерние песни» В. Рубина для солиста, хора и камерного оркестра на слова А. Твардовского, Б. Пастернака, К. Кулиева, Н. Тряпкина, М. Булгакова. Цикл — монография или сборник — форма в вокальной музыке вовсе не новая. Мы помним, какое место занимал вокальный цикл в творчестве немецких романтиков и русских композиторов. Однако в наши дни, особенно в последние десятилетия, вокальные циклы во многом отли-

чаются от прежних, и отличие это принципиальное.

Одна из важных примет вокального цикла (повторяем, не для всех без исключения авторов) — это приоритет поэтического начала над музыкальным, сознательное подчинение композитором своей музыки поэтическому слову или, точнее, выдвижение на первый план содержания, смысла стихов, их интонации, ритмического строя. Но это не рабское подчинение, а, скорее, переосмысление, перевод на язык музыки. Разумеется, любое произведение вокальной музыки несет на себе печать индивидуальности композитора. В одних случаях позиция автора музыки проявляется категорично, в других — содружество с поэтом, согласный дуэт двух единомышленников. И чем ярче дарование композитора, чем сильнее его творческая личность, тем интереснее становится результат этого «турнира» или «дружеского согласия». Вокальный цикл все чаще становится законченным произведением, в котором все части связаны между собой и единством идеи, содержания, порой сюжета, и единой драматургией, и прочными интонационными связями. Тем самым он все более тяготеет к камерно-инструментальным жанрам, к жанру симфоническому или оперному.

Влияние на камерно-вокальный жанр инструментальной музыки — камерной и симфонической, жанров оперы, кантаты, оратории — прямо или опосредованно — важная примета последних десятилетий. Эта тенденция обнаружилась еще в начале 50-х годов. В 1950 г. Г. Свиридов выступает со значительным и ярким сочинением «Страна отцов» — поэмой для те-

нора, баса и фортепиано на слова А. Исаакяна. Цикл этот носит явные черты кантатности. Слушателям среднего поколения памятны споры вокруг оригинального сочинения Эдисона Денисова «Солнце инков» на слова Габриэлли Мистраль для сопрано, трех чтецов и одиннадцати инструментальное, особенно темброво-сонорное, начало несло важную образительную функцию, а вокальная партия неожиданно приобретала инструментальный характер. Сочинение это, скорее, можно отнести к инструментальной сюите, чем к вокальному циклу. Автор назвал его кантатой.

В последнее десятилетие мы наблюдаем все более тесное смыкание с сопредельными жанрами, стирание жанровых границ. Это выражается не только в названии, данном автором своему циклу: поэма, маленькая кантата, не только в увеличении состава исполнителей, но и в явной или скрытой «сюжетности», слитности частей, единой драматургии, монотематизме. Заметим здесь, кстати, что менее масштабные вокальные циклы, написанные только для голоса и фортепиано, также несут в себе новые черты.

Человеку наших дней нужен «и тот жанр, и этот». Важно, чтобы произведение отвечало его сегодняшним требованиям, открывало мир прошлого и настоящего с позиций сегодняшнего дня, говорило с ним современным языком и на современном уровне эстетического мышления.

Традиция единства частей и сюжетности восходит еще к XIX в. Вспомним «Любовь и жизнь женщины» Шумана, «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» Мусорг-

ского. В наши дни она развита и переосмыслена такими крупнейшими мастерами, как Д. Шостакович и Г. Свиридов. Если отдельные номера вокальных циклов романтиков или циклов Рахманинова, Метнера, да и советских авторов первой половины века имеют самостоятельное значение и часто исполняются певцами отдельно, то, скажем, для «Петербургских песен» Свиридова и тем более «Шести стихотворений Марины Цветаевой» Д. Шостаковича это абсолютно исключено. Названные циклы представляют собой единую композицию со своим «сюжетом», жесткой конструкцией формы, четким развитием. Этими свойствами они приближаются к закономерностям сопредельных искусств: симфонии, камерной оперы, музыке драмы и кинофильма. Не случайно вокальный цикл ленинградского композитора В. Гаврилина «Военные письма» стал основой телефильма. Опыты в этом направлении можно было бы продолжать.

Изменились и жанровые определения камерно-вокальной музыки. Все реже мы слышим «романс» и все настойчивее, чаще — песня, стихотворение. Эта замена не случайна: она имеет серьезные основания. Г. Свиридов, В. Гаврилин и ряд других авторов постоянно называют свои композиции песнями, как бы указывая на их песенную природу. Определение «стихотворение» говорит нам о намеренной подчиненности музыки стихам.

Музыкальные характеристики героев цикла становятся все более зримыми, конкретными, сами «песни» приближаются к оперной арии, драматизируются. Ин-

струментальное сопровождение, точнее соучастие, превращает части цикла в маленькие своеобразные сценки, дуэты, трио, квартеты и т. д. Все это позволяет говорить о симфонизации вокальных циклов, о циклах оперного склада, о вокальных драмах. (В свою очередь сами камерно-вокальные жанры влияют на жанры крупной формы.)

На стилистику вокальных жанров оказывает значительное воздействие и современная массовая и эстрадная песня, что ведет к активной демократизации вокального жанра, способствует его популярности. И наконец, все явственнее ощущается связь вокальной музыки с народно-песенными истоками (традиция, также идущая от романса XIX в.), но уже на качественно новом уровне. Композиторы всех республик смело разрабатывают глубокие и древние пласты своей национальной музыки, сплавляя ее своеобразные, подчас архаичные элементы с современными средствами выразительности и своим индивидуальным стилем, а обращение к зарубежной поэзии, старой и современной, ведет к сложному сплаву национальной музыки страны поэта, страны самого композитора и некоего современного общеевропейского стиля.

Таким образом, современное сочетание «поэт — композитор» приобретает в наши дни разнообразнейшие и интереснейшие модификации...

### Симфонизация вокального цикла

Черты симфонического цикла и камерно-инструментальной музыки явственно просматриваются во многих сочинениях совет-

ских авторов. Композиторы, особенно молодые, привлекают в свои вокальные циклы не одного, а двух, трех вокалистов, различные составы инструментов, вплоть до камерных ансамблей, что не только обогащает эмоциональный строй музыки и ее содержание, но и укрупняет форму, выводит за пределы сугубой камерности на просторы «большой эстрады». В этом — важная примета сегодняшнего дня\*.

Так, вокальный цикл Э. Денисова «Осень» (1968) на слова В. Хлебникова написан для тринадцати солистов. Его же «Жизнь в красном цвете» на слова Б. Виана (1973) — для баритона, флейты, кларнета, скрипки, виолончели, фортепиано и ударных, «Пять историй господина Кюнера» на слова Б. Брехта (1966) — для тенора и семи инструментов, «Патетическая поэма» А. Петрова на слова советских поэтов — для баритона, двух фортепиано и ударных (1969), «Маленькая кантата» В. Рубина на стихи А. Блока (1967) — для меццо-сопрано, ф-п и ударных, цикл на слова М. Лермонтова — для голоса и камерного оркестра (1976), «Поэзия» Г. Фрида на стихи Г. Лорки — для сопрано, тенора, кларнета, виолончели и фортепиано (этот композитор успешно ведет работу в жанре монооперы), два цикла для голоса и инструментального ансамбля Т. Мансуряна на слова В. Голана и «Тетрадь скорбных песнопений», а также «Дар розы» на слова М. Зарифьян — для голоса, флейты и вио-

лончели, «Пять хайку» К. Синка (хайку, хокку — жанр японской поэзии, нерифмованное трехстишие) для сопрано и струнного квартета, вокальный цикл «Из армянской лирики» А. Асламова — для голоса и двух кларнетов.

Список этот можно продолжать и продолжать.

Целый ряд признаков современного вокального стиля, в первую очередь симфонизацию циклов, мы находим в творчестве (особенно последнего периода) величайшего симфониста наших дней Д. Шостаковича. (Для творчества С. Прокофьева камерно-вокальная музыка не являлась ведущей, хотя ее немногочисленные образцы чрезвычайно интересны как важная грань его работы над «поющим словом»). Среди них цикл «Гадкий утенок» (1914) по Андерсену, «Пять стихотворений А. Ахматовой» (1916), относящиеся к дореволюционному творчеству композитора, «Пять стихотворений К. Бальмонта» (1921), обработки народных песен и сборник «Песни наших дней».)

В творчестве Дмитрия Шостаковича камерно-вокальная музыка занимала не менее важное место, чем камерно-инструментальные композиции. Она шла как бы параллельно магистральному пути его симфонизма. Первый вокальный цикл «Басни Крылова» написан композитором в шестнадцать лет (1922), последний — «Сюита на слова Микеланджело» — в последний год жизни (1975). Между этими двумя вехами — цикл на стихи японских поэтов (1932), четыре романса на стихи Пушкина (1936), в которых уже слышны отзвуки его симфоний, далее следуют циклы «Шесть ро-

\* Сразу оговоримся, что разделение циклов на «симфонизированные», «песенного характера» или «оперного склада» весьма условно. Вокальный цикл одного композитора может нести в себе различные черты, сплавленные в одном художественном синтезе. Самый яркий пример тому — Г. Свиридов.

мансов для баса» на стихи английских поэтов Р. Бернса, В. Шекспира, У. Ралея (1942) и цикл Шостаковича «Из еврейской народной поэзии», в котором особенно очевидны традиции вокальной музыки Мусоргского. Цикл этот написан для сопрано, контральто, тенора и фортепиано. Впервые он был исполнен в Москве в Малом зале консерватории в 1955 г. с участием автора, и слушателей не покидало ощущение, что они находятся на представлении своеобразной камерной оперы в концертном исполнении. Помимо примет «оперности»: объединенности всех частей лейтмотивами, контрастности эпизодов, ярких характеристик героев, в цикле присутствуют и элементы инструментальной музыки: общность тематического материала, его вариационность.

Вокальные циклы в творчестве зрелого Шостаковича занимают все более важное место. «Пять романсов на стихи Долматовского». Пять дней — пять настроений любви: День встречи, День признаний, День обид, День радости, День воспоминаний несут в себе законченный сюжет. За ними следует цикл «Испанских песен». «Сатиры» на слова Саши Черного («Картинки прошлого»), цикл на слова из журнала «Крокодил» и «Четыре стихотворения капитана Лебядкина» из «Бесов» Достоевского составляют своеобразный сатирический триптих.

Три последних цикла Шостаковича: «Семь стихотворений Ал. Блока», «Шесть стихотворений Марины Цветаевой» и «Сюита на слова Микеланджело» — высший этап вокального творчества великого мастера. Эти композиции несут на себе отчетливые признаки

симфонических циклов, что выражается прежде всего в единой концепции философского характера, контрастности эпизодов, внутренних тональных связей, подчиненности частей единой драматургии.

«Семь стихотворений Ал. Блока» (1967) — одно из высочайших достижений не только камерно-вокальной музыки Шостаковича, но и всей музыкальной Блокисаны. Это произведение — пример высочайшего постижения композитором глубинных связей личного и всеобщего, «своего и не своего» (Блок), связи, которая является едва ли не самой важной стороной, лейтмотивом всего творчества великого поэта XX в. Композитор назвал цикл сюитой и поручил его исполнение сопрано и трем инструментам: скрипке, виолончели, фортепиано, раздвигая границы романсного жанра в сторону инструментальной музыки. Сюита своей образной и смысловой стороной как бы смыкается с его инструментальными произведениями, в первую очередь с 14-й симфонией — 11-частным вокально-симфоническим циклом (1969). Вот что пишет по этому поводу крупнейший исследователь симфонического творчества Д. Шостаковича М. Сабина: «В блоковском цикле мы встречаемся с исключительно высоким уровнем интонационного единства, сравнимым только с инструментально-симфоническими сочинениями, притом позднего периода, с жесткой экономией темброво-колористических средств и в то же время, с их интенсивнейшей эмоционально-содержательной и драматургической ролью, а также с некоторыми характерными для инструментализма закономерностями фор-

мы и архитектоники (перетекание частей, формы типа пассакальи, черты симметрии, концентричности в строении цикла)».

Эта близость (эмоциональная и структурная) позволила назвать блоковский цикл «прямым предшественником 14-й симфонии, симфонизированной вокально-инструментальной драмой нового типа, но драмой лирической» (М. Сабинина). Цикл построен на переплетении двух линий: лирической и тревожной, мятежной. О жизни, любви, смерти и бессмертии размышляет вслед за Блоком Шостакович. Но все же на первый план выступает творческое «Я» композитора. Его голос напряженно сдержан и предельно сосредоточен. А за сдержанностью — огромное волнение, боль, тревога за человека и его судьбу. Каждый эпизод цикла построен не по принципу солиста и аккомпанемента, как в романсе, а дуэта: голоса и инструментов, где каждый инструмент как бы персонифицирован.

В первом «стихотворении» «Песнь Офелии», своеобразном прологе, звучит тихий горестный дуэт сопрано и виолончели. Это песнь об отвергнутой любви и смерти. Медлительна и грозна поступь фортепиано во второй части — «Гамаюн, птица вещая». На фоне тяжелых «шагов» фортепиано как предвестие беды народной звучит пророческий крик вещей птицы:

Предвечным ужасом объят,  
Прекрасный лик горит любовью,  
Но вещей правдою звучат  
Уста, запекшиеся кровью!..

И снова — любовный дуэт, на этот раз сопрано и скрипки, «Мы были вместе». Тихим журчанием

овекает скрипка нежную мелодию голоса, кажется, минуты счастья и нежности будут бесконечными. Но следующее «стихотворение» возвращает нас в мир горя и грядущих страданий. «Город спит» — удивительное по колориту, почти акварельное изображение зыбкого, туманного города, где в тишине тонет голос одинокого человека. На фоне остигатного «топтания» фортепиано и виолончели глухо, безнадежно звучит голос:

В этом дальнем отраженьи,  
В этих отблесках огня  
Притаилось пробужденье  
Дней тоскливых для меня...

Четвертый эпизод «Буря» — драматическая кульминация сюиты. Беспокойство, тревога нарастают с каждым тактом, настойчивая «долбежка» фортепиано и виолончели усиливает чувство тревоги, приближения злых сил, рока. В «Буре» словно отражаются беспокойные, рваные ритмы времени, но им противостоит активное чувство сострадания, добра, чело вечности. Чутко вслушивается, вглядывается композитор в то, как «разгораются тайные знаки». Волнообразную, «блуждающую» по всем двенадцати тонам звуко ряда тему виолончели сменяет тихий голос сопрано. Постепенно наступают просветление (его нет в стихотворении Блока), умиротворенность. Заключительная строфа Блока

Надо мной небосвод уже низок,  
Черный сон тяготеет в груди.  
Мой конец предначертанный  
близок,

И война, и пожар — впереди.

переосмысливается композитором как некое отстраненное раз-





акценты находят свое выражение в вокальной партии: то распевной, то речитативной. Интонации, гармонический строй цикла при всей сложности средств настолько оправданы и органичны, что воспринимаются как единственно возможные. Согласуясь с поэтом и полемизируя с ним, Шостакович посредством музыки влагает в стихи свои взгляды на события жизни, свою их оценку.

Последний вокальный цикл мастера «Сюита на слова Микеланджело» (к 500-летию со дня рождения гения Возрождения) — еще более показательный пример подчиненности поэзии музыке. Композитор словно пользуется случаем, чтобы сопоставить идеи и жизнь великого художника со своим взглядом на современный мир и со своими мыслями.

Названия одиннадцати стихотворений, избранных композитором, подчеркивают направленность идеи цикла: «Истина», «Утро», «Любовь», «Разлука», «Гнев», «Данте», «Изгнаннику», «Творчество», «Ночь», «Смерть», «Бессмертие».

И в этом цикле композитор группирует части по темам, составляющим как бы тематические «блоки», симметрично располагающиеся на одной оси. Контрастность и композиционная тематическая связь, спаянность всех частей позволяют говорить о целостной и развивающейся драматургии сюиты, сближении с принципами симфонического цикла, с принципами драмы или монооперы, но драмы не сюжетной, а медитативной, драмы-размышления. Раздумья — то светлые, то мрачно-горестные — о смысле жизни, нежная лирика и гнев, направленный против пороков, жестокости, ра-

дость творчества и скорбь безнадежности, уверенность в бессмертии художника и его творений — все эти «ступени бытия» проходят в сюите, заканчивающейся светлым и чистым образом детства, символом начала жизни, ее истоков. Те же мотивы проходят в последних 14-й и 15-й симфониях. Цикл на слова Микеланджело — прощание большого художника со всем, что ему дорого на земле, и напутствие новым поколениям.

#### «Вокальный театр»

Кроме влияния инструментальных жанров, вокальные циклы наших дней испытывают определенное, подчас сильное воздействие оперы. Мы помним, что оперный стиль П. Чайковского сказывался и на его романсах. Сегодняшние вокальные циклы несут в себе гораздо более зримые оперные черты, порой как бы смыкаясь с жанром камерной оперы и чаще монооперы. Возникает даже представление о некоем вокальном театре.

В 1975 г. в зале Литовской консерватории состоялась премьера вокально-инструментального сочинения молодого композитора Бронислава Кутавичуса на слова литовского поэта С. Гяды. Состав исполнителей был необычен: две скрипки, два фортепиано и драматическая актриса. Автор назвал свое сочинение «Маленький спектакль». Это был драматический цикл стихов-песен о любви и творчестве. Актриса пела и декламировала под аккомпанемент квартета. Что это — возрождение мелодекламации начала века? Нет. Иная, новая форма вокального цикла, смыкающегося своей стилистикой с камерной оперой, точнее мо-

нооперой, т. е. рассказом от первого лица.

Московским слушателям довелось быть свидетелями премьер двух своеобразных и по-своему впечатляющих сочинений композитора Григория Фрида. Первое из них по времени создания — «Дневник Анны Франк» для голоса и симфонического оркестра (вариант для голоса и фортепиано) (1969), второе — «Письма Ван Гога» для голоса и инструментального ансамбля (1975). Текст обоих сочинений прозаический, документальный. Жанр определен автором недвусмысленно — моноопера. И действительно, явственный и острый сюжет первой, скрытый психологический — второй, смена событий, ведущих к драматической развязке, единая драматургия подтверждали жанровую принадлежность — опера. Исполнительский состав, один за другим следующие номера («Письма Ван Гога» состоят из двадцати вокальных монологов — писем) приближают сочинение к вокальному циклу.

Монооперы и камерные одноактные оперы — сравнительно молодой жанр. Композиторы, работающие в нем, ставят перед собой задачи, близкие к задачам вокального цикла: раскрытие психологического мира героев, их интимные переживания, богатство душевного мира.

Опера Г. Седельникова «Бедные люди» по Достоевскому написана для двух исполнителей и струнного квартета. Состав, распространенный для вокальных циклов.

Опера Ю. Буцко «Записки сумасшедшего» — для одного исполнителя и оркестра (авторский вариант для голоса и фортепиано). Монооперы А. Спадавецкиа «Пись-

мо незнакомки» по С. Цвейгу, В. Губаренко «Нежность» по А. Барбюсу, целый ряд камерных опер Г. Банщикова, А. Холминова, М. Вайнберга, обладая явственными признаками оперы, несут в себе элементы камерно-вокального цикла.

И еще одна особенность сближает эти жанры — восприятие их слушателями. Композитор Д. Кривицкий в своей книге об одноактной и камерной опере приводит интересное наблюдение. Он пишет, что, присутствуя на нескольких театральных постановках монооперы В. Губаренко «Нежность», всякий раз уходил неудовлетворенным. Прослушав же ее в концертном исполнении, ощутил естественность развития действия (героиня пишет письма любимому после их разрыва, но письма приходят из небытия, после ее смерти). «Обнаружилась одна тонкость, присущая моноопере как жанру, — пишет автор. — Она состоит в существенных отличиях восприятия произведения, звучащего в концерте, от произведения, поставленного в театре. Посетители концертов, радиослушатели, словом, те, кто воспринимает музыку без видеоряда, как ни странно, имеют определенные преимущества перед театральными зрителями». Речь тут идет о мере оперной условности, ее «кодовом» значении для восприятия. Моноопера не обладает той мерой условности, которая присуща большой опере, где любое действие, реалистическое или фантастическое, распетое солистами, хором и оркестром, не воспринимается как нереальное. Зритель принимает «условия оперной игры». В моноопере же условия игры иные, они в чем-то сходны с теми, что пред-

лагает нам камерно-вокальная музыка, в частности вокальный цикл. Таким образом, провести четкую границу между вокальным циклом и камерной оперой или монооперой становится подчас нелегко. Общего становится все больше.

Театральность, влияние оперного стиля пронизывают вокальный цикл А. Николаева на стихи Цветаевой. Двенадцать стихотворений, вошедших в цикл, избраны композитором по принципу тематической связи — они о женской судьбе, женской доле, любви и верности всякому, «у кого есть смертная надоба во мне». Почти все стихотворения, выбранные Николаевым, связаны с «русской темой» у поэта, с русской песенной традицией. Все они — распевные, гармоничные и строгие, как протяжная русская песня. Речитатив и распев — два основных приема вокализации, избранных композитором. Простота разговорной интонации прерывается то вскриком боли, то безысходностью плача. Оперный опыт композитора (им создано несколько опер) сказывается в цикле. Цикл фактически представляет собой монооперу, в которой мы находим различные варианты оперных вокальных жанров: напевные песни-арии («Простая моя осанка», «Вот опять окно»), арию-диалог («Полюбил богатый бедную»), медленную, степенную песню («Глаза»), лихую, почти плясовую («Мой день») и веселую с намеком на интонации венской оперетки («Погоди, дружок»). А затем снова вступают сдержанные степенные интонации («Я счастлива жить образцово и просто») и страстная, взволнованная речь («Что же мне делать?»). Цикл завершается повторением первого стихотворения «Веселись, душа» —

бесшабашного и трагического эпизода жизни героини. Композитор много и плодотворно работает в камерно-вокальном жанре, ему принадлежат вокальные циклы на стихи Ф. Гарсиа Лорки, И. Бунина, М. Карема, Н. Заболоцкого, А. Твардовского, А. Гидаша, Ю. Тувима, Е. Баратынского, П. Вяземского и других.

Примером своеобразной театрализации может служить вокальный цикл московского композитора В. Дашкевича на слова В. Маяковского: «Послушайте», «Скрипка и немножко нервно», «Хорошее отношение к лошадям». Цикл Дашкевича театрализован. Это как бы три сценки, три драматических эпизода спектакля, написанного для низкого женского голоса и инструментального ансамбля. В умном и оригинальном исполнении Елены Камбуровой и инструментального ансамбля «Мелодия» под управлением Г. Гараняна он звучит необычайно впечатляюще. В первом романсе «Послушайте» ансамбль, которому поручена роль «художника-сценографа», создает звездную «космическую декорацию». На ее фоне звучит недоумевающий вопрос (не пение, а речь):

Послушайте!  
Ведь если звезды зажигают —  
Значит — это кому-нибудь  
нужно?

Этот вопрос как бы падает в «космическую бездну», таинственную, беспредельную, сказочную и реальную одновременно...

Во втором романсе так же сильно образительное начало: оно несет важную смысловую функцию. На фоне многоголосного нестройного хора инструментов, имитирующего настройку оркест-

ра (у Маяковского: «без слов, без такта»), звенит тоненький, попискивающий, жалобный голос скрипки — словно всхлипывает обиженная девочка, у которой отняли любовь. Ее успокаивает рокот мудрого старого барабана. Настройка переходит в легкий вальсообразный мотив, он прерывается джазовыми гармониями, ритмами в духе фокстрота начала века, а вдалеке звучит труба.

— Что это? Как это? Как это? — эту фразу на радостной, полной надежд, ноте заключает голос трубы. Вся эта живая сценка скрипкиной любви благодаря оригинальности и живописности оркестровки приобретает иронический и в то же время щемяще-жалостливый характер, словно боль и сочувствие прорываются сквозь «желтую кофту», в которую укутан герой Маяковского. Так же «изобразителен» третий романс — «Хорошее отношение к лошадям». Он начинается вступлением оркестра в ритме свинга. Ансамбль имитирует топот копыт лошади по булыжнику:

Били копыта.  
Пели будто:  
— Гриб.  
Грabbь.  
Грabb.  
Груб.

На словах «Смеялся Кузнецкий» — хохоток в оркестре, а за смехом, — грустная, мучительно-грустная авторская интонация:

Лошадь, не надо.  
Лошадь, слушайте —  
чего вы думаете, — что вы их  
плоше?

Деточка,  
Все мы немного лошади,  
Каждый из нас по-своему  
лошадь.

На этих словах возникает утешительный мотив колыбельной. Здесь уже нет места иронии, все серьезно, сердечно, и активная доброта оборачивается чудом!

лошадь  
рванулась,  
встала на ноги,  
ржанула  
и пошла.

«Топот» свинга заключает романс.

В этих трех романсах мы наблюдаем точное «попадание» в авторскую интонацию, авторскую мысль, но попадание это окрашено видением современного автора.

Своеобразный прием «Портретной галереи» избрал для своего цикла на слова М. Цветаевой ленинградский композитор Г. Корчмарь. Композитор использует прием монтажа эпизодов, столь характерный в последние годы для бессюжетной драмы, где все части подчинены одной идее, своеобразному «сверхсюжету». Цикл назван композитором «Лики». Тема любви в различных ее проявлениях раскрывается через образы-«лики».

Перед нами словно проносится лик непостоянной и насмешливой возлюбленной («Кавалер де Грие»). В нежной колыбельной — вальсе «Дон-Жуан» переплетаются испанские интонации с русской песней:

Долго на заре туманной  
Плакала метель,  
Уложили Дон-Жуана  
В снежную постель.

Монотонной трелью, настойчивой, назойливой начинается «Жалоба Федры» — выражение крайней степени безнадежности отчаявшейся женщины.

В стихотворении «Офелия в защиту королевы» композитор, следуя за поэтом, придает музыке



русских и советских поэтов, «народного направления»: Кольцова, Есенина, Рубцова, Прокофьева и других. Литовец В. Клова пишет Песни пастбищ, Сенокосные песни, Свадебные песни для голоса и фортепиано по мотивам литовских народных песен. М. Кесарева ведет поиск в области сибирского фольклора, Т. Мансурян создает «Четыре айрена» на слова Н. Кучака — армянского ашуга XVI в. (айрен — лирическое стихотворение из четырех строк), белоруска Л. Шлег пишет белорусские «Живные песни». Ж. Кузнецова создает циклы «Русская диатоника» (брянские песни) и «Русская пентатоника» (кировские песни). Т. Чудова пишет «Перепевки-переплясы» на слова Л. Серостановой и «Семь русских текстов» на народные слова...

Композиторы, особенно молодые, чутко вслушиваясь в еще сохранившиеся народные песни, свободно и разнообразно используя фольклор, возрождают старую, не облагороженную и подстриженную, а подлинно народную традицию и народную манеру исполнения песен: обрывы слов, причитания, выкрики, глиссандирование. Они как бы ощутили потребность современного слушателя именно в этой первозданной музыке и откликнулись на нее. Недаром такой популярностью пользуются многие ансамбли народной музыки. Автору этих строк не раз приходилось наблюдать огромный успех, сопровождавший выступления ансамблей народной музыки из разных областей и районов Российской Федерации в самых различных аудиториях.

Но, разумеется, признанным лидером этого направления в наши дни и непревзойденным мастером

использования народно-песенных интонаций и форм в современной вокальной музыке, не только камерной, но и кантатно-ораториальной и хоровой, был и остается Георгий Свиридов.

Почти тридцать лет назад, 28 января 1955 г. в Малом зале Ленинградской филармонии состоялась премьера вокального цикла Георгия Свиридова на стихи Роберта Бернса — шотландского поэта XVIII в., ставшего известным советскому читателю по блистательным переводам С. Маршака. Сочинение пленяло задором и яркостью, живыми красками, оптимизмом. Говорили о новаторстве, об открытии нового замечательного вокального композитора.

А между тем Свиридов был к тому времени уже зрелым мастером. Еще в 30-е годы молодой композитор вел поиск в области вокального жанра. Его романсы на стихи Пушкина, Лермонтова, Беранже отражали направление этого поиска, а иные из них — «Роняет лес багряный свой убор» и «Подъезжая под Ижоры» — до сих пор украшают репертуар певцов. 50-е годы стали переломными для композитора. Работая ранее в разных жанрах, он теперь почти целиком посвящает себя вокальной музыке. В поэме «Страна отцов» (на слова А. Исаакяна) индивидуальный стиль композитора проявился уже в полной мере. После Бернсовского цикла прозвучала знаменитая «Патетическая оратория».

Свиридов — художник многогранный. Но в центре его творческих устремлений образ России, русского народа. И потому в вокальную музыку Свиридова органично вошли такие разные поэты,

как Маяковский, Есенин и Блок. В каждом из них он находит отклик своим представлениям о родной стране, о ее людях, ее природе и судьбе.

В поисках своего индивидуального вокального языка Свиридов приходит к песне — народной, крестьянской и городской — как основе своих сложных и своеобразных вокальных композиций. Песни Свиридова — вовсе не песни в обычном смысле слова, народные или профессиональные. Это, по сути, сложный сплав русской классической традиции с интонационными истоками русской песенности и индивидуальным, самобытным свиридовским мелодическим языком. «Для Свиридова «песенность» — это жанровая категория и основа языка, и принцип образного обобщения» (А. Сохор).

Стиль Свиридова, лаконичный, подчас афористичный, опирается на интонационное начало, идущее и от русской песни, старинной, лирической, обрядовой, эпической, от частушек и песен наших дней. А также на речевую интонацию, живую разговорную речь деревни и города. В этом он и новатор, и продолжатель замечательных традиций русских классиков, в первую очередь Даргомыжского и Мусоргского. У них он перенял и творчески развил принципы «говорящей», «осмысленно-оправданной» мелодии, реалистичность метода, «традицию создания социально-острых жанрово-бытовых музыкальных зарисовок и портретов». Сближение жанра романса и песни — неуклонная и последовательная тенденция творчества Свиридова. Попутно скажем, что он как подлинно современный художник также объ-

единяет свои песни в циклы, трактуя их как единое музыкально-поэтическое целое. Поэтическая основа циклов у Свиридова выступает на первый план. Ей он во многом подчиняет свое творческое «Я». Как и Шостакович, он всегда обращается к поэтам «высшего достоинства»; как и Шостакович, свой песенный цикл трактует как сочинение крупной формы.

Поиски в области освоения русской песенности приводят композитора к такому большому и самобытному поэту, каким был (но открылся сравнительно недавно большинству современных читателей) Сергей Есенин.

Поэма «Памяти Сергея Есенина» для тенора, хора и симфонического оркестра и вокальный цикл «У меня отец — крестьянин» ознаменовали начало не только свиридовской музыкальной есенинианы, но и во многом способствовали возрождению в читательском сознании этого замечательного лирического поэта и, разумеется, дали толчок дальнейшему освоению есенинского наследия музыкантами.

Главная тема циклов Свиридова «У меня отец — крестьянин» и следующего «Деревянная Русь» (1965) — Россия, ее природа, ее деревня, ее песни. Цикл «У меня отец — крестьянин» построен на русских песенных интонациях, так явно выраженных и у самого Есенина. Открывает цикл образ дороги, ведущей в родные края («Сани»), дальше идет восторженный гимн родной земле («В сердце светит Русь»), а затем нежная, целомудренная красота напева в песне «Березка», удалая, бесшабашная «Рекрута», частушечные наигрыши, гармошечные перебо-



ры в дуэте «Вечером». Завершает цикл трагическая, горестная и мелодичная — «Есть одна хорошая песня у соловушки».

Еще более тесная связь с песенной традицией в цикле «Деревянная Русь». Форма почти всех частей — куплетная, музыкальная фактура — предельно проста. Тема старой «Деревянной Руси», «кроткой родины» поэта решена композитором скупыми средствами. Но цикл этот оставляет сильное эмоциональное впечатление.

Связь с песенной традицией, с городским романсом сохраняется и развивается композитором и в более поздних циклах на стихи Александра Блока. Первый из них — «Петербургские песни» — своеобразная вокальная драма с тремя действующими лицами: баритон, бас, меццо-сопрано (в сопровождении фортепиано). В нем восемь частей-стихотворений. Тема маленького человека, жителя петербургской окраины, обездоленного и нищего, выражена с потрясающей силой трагизма и сострадания. Простой щемящий шарманочный мотив — начало первой песни «Перстень-страдание» сразу приводит нас в глухой петербургский двор-колодец, на булыжном дне которого расстелила свой коврик нищенка-балерина, и слепой шарманщик выводит жалостливую мелодию. Страстными интонациями (цыганская тема — особая у Блока!) прошита, как шелком, песня «Как прощались — страстно клялись». И вот уже легкие, светоносные звучания пронизывают ткань песни «Вербочки» — это весна, вербное воскресенье, день чистоты, день надежды. Полную безнадежности песню «На чердаке» сменяет удаляя, разухабистая «На пасхе», а

за ней новая сценка «Октябрь» показывает обыденность осеннего дня, подчеркивает глубину отчаяния и одиночества бедняка, идущего навстречу своей гибели (снова возникает образ двора-колодца). «Колыбельная» — простая, безыскусная песня матери сродни «Колыбельной Еремушке» Мусоргского. Цикл-драма завершается светлым эпилогом. «Мы встретились с тобою в храме» — возвышенный хорал — гимн любви и чистой радости. Восемь контрастных сцен этого вокального «спектакля» представляют нам жизнь и быт городской бедноты, ее любовь и горести, буйное веселье и участие к ближнему, и сквозь эти жанровые зарисовки проступает цельный, престодушный, озорной и отчаянный, полный сердечности русский характер. Мелодии цыганского романса, фабричной песни, народной колыбельной, шарманочного наигрыша — весь этот интонационный арсенал русского города начала века, чутко услышанный и мастерски переплавленный композитором, точно передает звучание блоковских петербургских стихов\*.

В 1965 г. в Ленинграде, а затем в Москве певицей Н. Юреновой была исполнена «Русская тетрадь» молодого композитора Валерия Гаврилина (он тогда только что окончил Ленинградскую консерваторию как композитор и музыковед-фольклорист). Незадолго до этого Гаврилин выступил с циклом «Немецкая тетрадь» (1963) на слова Г. Гейне, своеобразным

\* Кроме цикла «Петербургские песни», Свиридов написал на слова А. Блока 23 романса, в том числе знаменитый «Голос из хора», кантату «Грустные песни», ораторию «Пять песен о России», кантату «Ночные облака», хоровой цикл «Песни безвременья».



навстречу слушателю, стремятся к той высокой простоте, о которой в свое время писал Г. Свиридов: «Главными, неотъемлемыми чертами в музыкальном искусстве являются современность и простота. Эту новую простоту музыкального языка можно найти только в живом творческом процессе». Простота, ясность музыкального мышления, стремление приблизить свои композиции к слушателям, добиться их полного понимания достигаются различными средствами. Пути к демократизации вокального жанра непусты уже хотя бы тем, что тут возможны «срывы» в банальность, примитив, особенно в тех случаях, когда композитор на своем творчестве испытывает влияние жанров массовой, бытовой песни, современных эстрадных жанров. Влиянию джазовой, поп-, рок- и диско-музыки невозможно да и не нужно противостоять, важно лишь соблюдать меру, не перейти границу хорошего вкуса.

В этом смысле наиболее показательно творчество Микаэла Таривердиева. Критика по отношению к композитору была разнообразна: его то хвалили, то открыто поругивали. Произносились (в качестве осуждающих!) слова: «интимно-шепчущий стиль», «эстрадная манера», «однообразие интонаций», «псевдоклассицизм под Баха». Но тем не менее музыке Таривердиева знают и любят, она получила широкое признание. Огромную популярность принес композитору сериал «Семнадцать мгновений весны». Гораздо менее известен Таривердиев как автор вокальных циклов и романсов на стихи советских поэтов: В. Маяковского, С. Кирсанова, М. Цветаевой, М. Светлова, Б. Ахмадулиной,

Е. Винокурова, Л. Мартынова, А. Вознесенского. Его циклы — образец профессионализма, творческого подхода к синтезу классического романса с современной эстрадной музыкой. И этот избранный им путь по-своему перспективен. В романсах Таривердиева, как правило, доминирует особый тип отношений между вокальной партией с использованием различных видов речевой интонации и пения и партией сопровождения (фортепиано или ансамбля), обычно «прелюдиеобразной», то строфичной, то вариационной, с элементами «классицизма» действительно под Баха. И это придает поэтическим текстам романсов некий возвышенно отшеленный характер.

Два цикла М. Таривердиева на слова М. Цветаевой и В. Маяковского — пример освоения композитором «немузыкальных поэтов» в рамках своего стиля. «Две песни» на стихи Цветаевой композитор создал довольно давно — более двадцати лет назад (позже он написал еще два романса для телефильма «Ирония судьбы» — «Хочу у зеркала, где мать» и «Мне нравится, что вы больны не мной»).

В первом же обращении он выбрал два наиболее откровенных и горьких стихотворения из ранней цветаевской лирики: «Вчера еще в глаза глядел» и «Попытка ревности». Незащищенность лирической героини, острую эмоциональную напряженность ситуаций и в то же время исповедальность стихов, композитор стремится передать в доверительной, бесхитростной и интимной манере, максимально приближая к привычному представлению слушателей о любовных стихах. В романсовых гитарных «переборах» аккомпа-

немента, в синкопированном ритме фокстрота, в джазовых гармониях, «облагороженных под Баха», проступают черты песенного и эстрадного стиля Таривердиева. Но героиня стихов Цветаевой, страстных и трагических, где боль и отчаяние одной женщины возводится в «трагедию женщин всех времен», иная, чем у Таривердиева. Она масштабней, безудержней...

Проблема воплощения в музыке стихов Маяковского — сложнейшая. И если композиторы с успехом решают ее в крупномасштабных жанрах — ораториях, кантатах, и тут за примерами ходить недалеко: «Патетическая оратория» Г. Свиридова, «Ленин с нами» А. Эшпая и целый ряд других, то на пути композиторов, работающих в камерном жанре, поэзия Маяковского воздвигает труднопреодолимые преграды.

М. Таривердиев обратился к ранней лирике Маяковского. Это была проба пера композитора в этом жанре. Маяковский и эстрадная песня 60-х годов? Смело! Но во многом Таривердиев справился со своей задачей. В его цикле пять стихотворений: «А вы могли бы?», «Кое-что про Петербург», «Тучины штучки», «Послушайте» и «Вместо письма» («Лиличка, вместо письма»). Разумеется, мы слышим знакомый таривердиевский голос, с его проникновенными мелодическими ходами. Сочетая в одном романсе приемы *Sprechstimme* и вокализации, ритмический говор и пение, композитор придает музыке особую достоверность, почти интимность. Но при всем обаянии романсов Таривердиева в них, пожалуй, не хватает главного: образа лирического героя ранних стихов

Маяковского: угловатого, крупного, неудобного и неукладывающегося в привычные представления героя поэм «Облако в штанах» и «Флейта-позвоночник».

Сближение романсов с жанром бытовой и массовой песни, с жанром эстрады, привнесение в вокальную музыку элементов современных танцевальных ритмов — путь, на котором уже достигнуты определенные успехи. (Пример «Незнакомки» Фалика — не единственный!) Но есть и досадные просчеты, и явное снижение критериев. Чаще всего неудача поджидает автора там, где в стремлении к демократизации через эстраду он теряет чувство меры: ощущение стиля поэзии, ее строя.

Разумеется, при любом «переводе» поэзии на язык музыки что-то теряется, что-то меняется в нашем представлении о поэте, но ведь то же случается и при театрализации или экранизации произведений литературы. Вопросы интерпретации продолжают стоять очень остро. В камерно-вокальной музыке наших дней могут быть разные подходы к созданию фактически нового произведения искусства. И хотя не всегда композитор может стать вровень с избранным им поэтом, стремиться к этому приближению необходимо, особенно когда дело касается крупных, самобытных поэтов.

Среди немногочисленных переводов на язык музыки такого «немузыкального поэта», как Андрей Вознесенский, есть, несомненно, яркие и серьезные работы. Назовем одну из частей поэмы А. Петрова, кантату «Лонжюмо» М. Минкова, романсы и песни В. Пьянкова, Р. Кажилоти, В. Сапожникова и, конечно, новаторскую и ярко

публицистичную «Поэторию» Р. Щедрина. Но вот перед нами пластинки, выпущенные миллионным тиражом: Романсы и песни на слова Андрея Вознесенского. На двух сторонах сочинения Е. Мартынова, А. Бабаджаняна, М. Таривердиева, О. Фельцмана, болгарина А. Иосифова, чеха К. Свободы. Песни и романсы на слова А. Вознесенского — попытка приблизить слушателя к его сложной, нестандартной поэтической речи. Удалась ли она? «Начни сначала» Е. Мартынова — «жестокое танго» в духе «Утомленного солнца» или скорее песенок 20-х годов.

Люди старшего поколения еще помнят душещипательную «Ты и эта гитара, неразлучная пара, пусть никто не узнает, что на свете — ты одна» и припев «О, серенада, поет и замирает, в душе отрада, душа поет и тает» с модуляцией в соседнюю тональность. В песне Мартынова также один и тот же псевдодрагический мотив повторяется несколько раз, транспонируясь и возвращаясь. Это в чистом виде «ресторанный» романс, но при чем тут Вознесенский?

Известный романс А. Бабаджаняна «Верни мне музыку» по жанру всего лишь эстрадная песня, пышно инкрустированная инструментальным сопровождением (ВИА «Веселые ребята»). Кружащийся вальс «Парижский снег» стилизован в духе песенок французских кинофильмов (что вполне оправданно) с присвистыванием. Сказался богатый мелодический дар Бабаджаняна, его умение насытить ткань яркими гармониями.

Песне О. Фельцмана «Первый лед» исполнитель Ара Бабаджаня

почему-то сообщает «кавказский колорит» (с характерными восточными мелодическими изгибами), в который вдруг влетает цыганское «Ах, раз, еще раз!». «Летайте самолетами Аэрофлота» Фельцмана — просто фокстрот, который своим четким «квадратным» ритмом ограничивает ломаный стих Вознесенского и не может передать его ироничности.

Вознесенский вообще почему-то слышится иным композиторам в трехдольном размере, и они втискивают в него неподатливые стих, не считаясь с угловатой, сбивчивой «разговорной» и трибунной речью поэта. «Исповедь мореплавателя» А. Иосифова (у Вознесенского просто «Исповедь» и не мореплавателя вовсе, а поэта!) — вальс, да еще с надрывом. А его же «Свеча» — типичный псевдоцыганский романс из ресторанного репертуара начала века, в котором все эти «на-ни-на-ни-на-ни» ничего общего не имеют с самим стихотворением. «Скрипка Паганини» К. Свободы — снова вальс, по своей мелодике напоминающий итальянскую канцонету (ясно же, ведь Паганини!). Арпеджио рояля и «рыдания» скрипки — неприменный атрибут жестокого романса.

В этих песнях и романсах от поэта Вознесенского осталось очень мало, авторы музыки с их характерным эстрадным стилем, танцевальными ритмами «поглотили» его.

Ближе и уважительнее подошел к поэзии Вознесенского Таривердиев. Однако и он ставил здесь своей задачей создание эстрадной музыки. В трех романсах на слова Вознесенского Таривердиев сочетает прием распева с разговорной речью, даже шепотом. В пер-

вом романсе «Не исчезай» мы слышим интонации и мелодические обороты музыки к кинофильму «Семнадцать мгновений весны», лишь слегка видоизмененные. Проникновенной шепчущей мелодекламацией смягчены, сглажены нервнотензионные и острые «углы» поэтической речи в романсе «Тишины хочу, тишины», «Загляжусь ли я на поезд» — снова вальс. Текст поется и проговаривается на фоне трехдольного аккомпанемента. Извилистые ходы фортепиано поддерживаются строгими гармониями контрабаса «под Баха» столь сжившимися в последнее время с эстрадной музыкой, что можно говорить о своего рода «эстрадном неоклассицизме» (Б. Кац).

Думается, что названные нами обращения к поэзии Вознесенского не преодолели «сопротивления стиха», а просто перевели его в свою тональность — и Вознесенского не стало...

Хочется сказать еще о двух переводах эстрадным способом на сей раз стихотворения «Музыкант» («Жил Александр Герцович») О. Мандельштама, поэта, чье замечательное, своеобразное творчество также сравнительно недавно стало достоянием широкого читателя. Это две песни — В. Дашкевича и А. Пугачевой. Поразительный пример полярного подхода к тексту стихотворения и его содержанию! (Кстати, это стихотворение обрело подлинно творческое и интересное воплощение в романсах В. Сильверстрова и Д. Кривицкого.)

Романс Дашкевича уважителен по отношению к поэту, стихотворению, его герою. Он распет в ритме грустного вальса, здесь

оправданного (Шуберт так любил вальс). Он проникновенно сдержан, мелодия его проста и сердечна. В печальный напев скрипки, в мелодию голоса вплетается то тема шубертовской баркаролы (она тенью проходит дважды), то стук угасающего сердца, имитируемый фортепиано. Мотивчик же песни А. Пугачевой, данный в стремительном темпе под лихой аккомпанемент ансамбля, напоминает то ли песню беспризорников 20-х годов «Когда я был мальчишкой, носил я брюки клеш», то ли веселый еврейский танец «Фрейлахс». Странно «прочитала» талантливая певица и начинающий композитор А. Пугачева эти пронзительные стихи Мандельштама!

Конечно, дело не в том, что для эстрадной песни нельзя брать стихи больших поэтов. А в том, как воплотить их. Можно достойно — как Дашкевич, Таривердиев. А можно иначе. Только нужно ли? Мы знаем немало примеров, когда высокие образцы поэзии становились импульсом для создания композиторами замечательных песен, ставших поистине народными. Их можно петь везде (и поют!) — с эстрады, по радио, на празднике и в домашнем кругу. Вспомним «Журавли» Р. Гамзатова—Я. Френкеля, «За того парня» Р. Рождественского — М. Фрадкина. А есть песни-однодневки, которые не могут спасти никакая, даже самая лучшая поэтическая основа.

## Заключение

Разговор о камерно-вокальной музыке можно вести бесконечно. (Мы и так не раз «переходили границы» темы, касаясь то песенных жанров, то кантатно-ораториально-го). Однако за пределами брошюры остались многие важные проблемы камерно-вокального жанра и многие достойные упоминания сочинения.

В заключение мы хотели бы очертить небольшой круг основных признаков современной камерно-вокальной музыки, как она сложилась к началу 80-х годов. «Рассматривая советские романсы в целом, мы можем все их объединить в общем движении к максимальному расширению содержания, образного строя. Это особенно заметно, если сравнить советский период развития русского романса с предреволюционным, когда в этом жанре возобладала сугубо камерная его трактовка. Обогащение круга образов часто ведет к выходу за пределы жанра... к сближению его с более масштабными (имеется в виду симфония, камерная кантата, моноопера. — Р. П.)... а также сближение с различными песенными формами от фольклора до эстрады» (В. Васина-Гроссман).

Расширился и круг поэтических имен в советской камерно-вокальной музыке. В любой поэзии, будь то поэзия средневековья, XIX в. или начала нашего столетия — русская или зарубежная — композитор может обнаружить и высветить вневременную сущность, ее общечеловеческие категории и таким образом максимально приблизить к современному человеку, сделать фактом современной

культуры. Наряду с этим все активнее становится обращение к гражданской и лирической поэзии современников, отражающих в своих стихах наше бурное, драматическое время.

Объединение романсов в циклы и сборники (групповой портрет поэтов) стало преобладающим в современной камерно-вокальной музыке, что объясняется обращением композиторов к значительным темам бытия. Сохраняя свои жанровые признаки, романсы наших дней постоянно обогащаются элементами и приемами выразительности других жанров. Современный камерно-вокальный жанр несет в себе многомерный мир поэта, композитора, отражение современных процессов в искусстве, приметы и особенности современного музыкального языка.

Тяготение к песенности, стремление демократизировать жанр — еще одна характерная черта нынешней камерно-вокальной музыки. Здесь «строительным материалом» подчас оказываются интонации и ритмы народной крестьянской песни, городского романса, старой революционной песни, современной массовой или эстрадной. Широко используются в современной камерно-вокальной музыке различные типы музыкально-речевого интонирования: речитатив, поэтическая и даже прозаическая декламация, передающая обычную разговорную речь (например, в циклах на стихи Маяковского).

Одновременно мы наблюдаем неуклонное стремление камерно-вокального жанра к философскому осмыслению человеческого бытия, активное обращение к темам гражданственным, политиче-

ским, к темам войны и мира, памяти о прошедшей войне, ее героях и жертвах. Камерно-вокальный жанр стал в наши дни жанром чрезвычайно значительным и важным. Входя в сознание самых

широких кругов слушателей, произведения вокальной музыки, как и поэзия наших дней, формируют эстетические вкусы, делают нас духовно богаче. И в этом их непреходящая ценность.

## Советуем прочитать

А с а ф ь е в Б. Пути развития советской музыки. — Избранные труды. Т. 5. М., 1957.

В а с и н а - Г р о с с м а н В. Вокальные формы. М., 1960.

В а с и н а - Г р о с с м а н В. Мастера советского романса. М., 1980.

Э й х е н б а у м Б. О поэзии. Л., 1969.

К а ц Б. Стань музыкою, слово. Л., 1983.

Поэзия и музыка. Сборник статей. М., 1973.



# Содержание

Введение	3
Немного истории	4
Романтическая поэзия и романтическая музыка	10
«Золотой век» русского романса	15
Советская камерно-вокальная музыка	25
Поэтические образы современной камерно-вокальной музыки	27
Вокальные циклы	34
Симфонизация вокального цикла	36
«Вокальный театр»	41
Песенная основа вокального цикла	45
Романс и эстрадная музыка	49
Заключение	54
Советуем прочитать	55



**Римма Иосифовна Петрушанская**

**МУЗЫКА И ПОЭЗИЯ**

Главный отраслевой редактор **В. П. Демьянов**

Редактор **Л. Ю. Ильина**

Мл. редактор **О. А. Васильева**

Оформление **И. Л. Рогачевского**

Худож. редактор **Н. В. Пьяных**

Техн. редактор **Н. В. Лбова**

Корректор **С. П. Ткаченко**

ИБ № 6339

Сдано в набор 27.08.84. Подписано к печати 25.10.84. А13134. Формат бумаги 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. № 2. Гарнитура журнально-рублиная. Печать офсетная. Усл. печ. л. 3,25. Усл. кр.-отт. 6,96. Уч.-изд. л. 3,92. Тираж 72 890 экз. Заказ 1008. Цена 15 коп. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 857112.

Ордена Трудового Красного Знамени Калининский полиграфический комбинат Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 170024, г. Калинин, пр. Ленина, 5.

## ДОРОГОЙ ЧИТАТЕЛЬ!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку. Подписка на брошюры издательства „Знание“ ежеквартальная, принимается в любом отделении „Союзпечати“.

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в „Каталоге советских газет и журналов“ в разделе „Центральные журналы“, рубрика „Брошюры издательства „Знание“.



СЕРИЯ

**ИСКУССТВО**