

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

Сунь Сычэнь

**ВОКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО А. АРЕНСКОГО В КОНТЕКСТЕ
РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА НА РУБЕЖЕ
XIX–XX СТОЛЕТИЙ**

Специальность: 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения, доцент
Абдуллина Галина Вадимовна

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА РОССИИ НА РУБЕЖЕ XIX–XX	
СТОЛЕТИЙ: ИСТОРИЧЕСКИЙ ЭКСКУРС.....	13
1.1. Культура России на рубеже XIX–XX веков.....	13
1.2. Особенности русского поэтического мира.....	27
1.3. Композиторы-лирики на рубеже веков.....	36
1.4. А. Аренский: основные этапы жизни и творчества.....	62
1.5. А. Аренский и поэзия.....	74
ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК РОМАНСОВ А. АРЕНСКОГО.....	81
2.1. «Сад весь в цвету»: романсы на стихи А. Фета.....	86
2.2. «О чем мечтаешь ты?»: романсы на стихи Д. Ратгауза.....	95
2.3. А. Аренский и М. Лермонтов: творческий диалог.....	102
2.4. Романсы на стихи А. Пушкина.....	109
2.5. Романсы на стихи А. Апухтина.....	114
2.6. Романсы на стихи А. Голенищева-Кутузова, А. Толстого и других русских поэтов.....	119
2.7. Вокальные циклы.....	132
Заключение.....	148
Список литературы.....	153
Приложение. Нотные примеры.....	177

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Рубеж XIX–XX столетий в русском музыкальном искусстве, культуре, живописи и поэзии – сложный период: переплетались различные художественные течения, были сопряжены романтические, импрессионистические и реалистические черты. Целая когорта художников, в творчестве которых соединились различные течения, демонстрирует совершенно новый уровень развития русской вокальной музыки. Сочинения многих композиторов до сих пор непопулярны и находятся в тени, между тем, при жизни музыкантов они звучали повсеместно, и критики отмечали их успех.

Исследование богатого наследия художников, утративших известность и популярность, одна из значимых задач искусствоведения. Если обратиться к русским композиторам рубежа XIX–XX веков – А. К. Лядову, А. К. Глазунову, М. М. Ипполитову-Иванову, Н. К. Метнеру, С. И. Танееву, А. Т. Гречанинову и другим, можно отметить, что они известны, в основном, как авторы фортепианных или симфонических произведений. Вокальные их опусы изучены не в полном объеме.

Творчество Аренского при жизни находилось в центре внимания многих исполнителей, солидных музыкальных критиков и слушательской аудитории, его сочинения составляли репертуар известных певцов России и Европы. Однако в исследованиях внимание уделяется лишь отдельным его вокальным опусам.

Актуальность избранной темы обусловлена значимостью наследия Аренского и недостаточностью внимания ученых к его творчеству; отсутствием в научной литературе специальных исследований, посвященных камерным вокальным произведениям и аналитических работ, в которых рассматриваются вопросы стилистики, жанра и музыкального языка романсов на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, Д. Ратгауза, А. Фета, А. Голенищева-Кутузова и других русских поэтов. Кроме того, творчество

Аренского практически неизвестно в Китае, поэтому его исследование имеет важное значение, также, и для китайского музыкознания

Степень разработанности темы исследования. В научных исследованиях, посвященных Аренскому, рассмотрены особенности выразительных средств, в основном, его фортепианной музыки. В целом, творчество русского композитора не исследовано в должном объеме как в российском, китайском, так и в западноевропейском музыковедении, в малой степени, также, освещена и его жизнь. Обзор теоретических исследований, связанных с творчеством композитора, свидетельствует о том, что фундаментальных работ, направленных на рассмотрение его вокальных произведений, тесной связи их с поэтическим творчеством в российском музыкознании практически нет. В единственной имеющейся монографии Г. М. Цыпина рассматриваются общие вопросы формирования стиля музыканта в контексте эпохи, его жизнь и деятельность; представлен краткий обзор фортепианных опусов и их связь с музыкой современных композиторов¹.

К вопросам фортепианной музыки Аренского и других композиторов его эпохи обращаются российские исследователи А. Д. Алексеев, К. В. Зенкин, Е. М. Орлова². На основе анализа сочинений музыковеды делают вывод о том, что их характеризует мелодическое и гармоническое богатство, наполненность музыкальной ткани, логика формы. Несмотря на подобные работы, фортепианное наследие русского композитора не охвачено в целом, так, не освещены вопросы стиля и эволюции творчества, интерпретации, не рассмотрено и оперное творчество, вопросы использования произведений в учебном процессе и т.д.

О вокальном творчестве Аренского имеются лишь некоторые краткие сведения. К подробному анализу вокальных сочинений Аренского авторы не

¹ Цыпин Г. М. А. С. Аренский. Москва : Музыка, 1966. 179 с.

² Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX начало XX века. Москва: Наука, 1969. 391 с.; Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва: Московская консерватория, 1977. 515 с.; Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки. Москва: Музыка, 1985. 367 с.

обращаются, имеются лишь единичные статьи о романсах композитора. Например, статья Е. Р. Скурко и Е. В. Гусевой «Пять романсов Аренского на стихи Щепкиной-Куперник: к проблеме трактовки поэтического текста», в которой музыковеды пишут о влиянии поэзии Щепкиной на вокальные миниатюры русского композитора и дают краткий анализ песен³. В статье Л. П. Типикиной «Русская музыка рубежа XIX–XX вв. как выражение души русской культуры» представлен лишь краткий обзор жизни и творчества Аренского, описаны его труды и причины прижизненной популярности⁴. В фундаментальных трудах Б. В. Асафьева, Е. Е. Дурандиной, Т. С. Кюрегян освещаются вопросы форм и жанров камерной вокальной музыки, однако затрагивается лишь общая ситуация в русской вокальной лирике без подробного рассмотрения ключевых фигур и вокальных опусов⁵.

При рассмотрении автором диссертации вокального творчества Аренского важное место отводилось исследованиям, в которых выполнен анализ фортепианных произведений, в определенной степени затрагивающий общие вопросы развития русской музыки рубежа XIX–XX веков, поэзии Серебряного века, связи музыкантов и поэтов и т.д. Монография Т. Н. Левой «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи» помогла осмыслить процессы, происходящие в культуре того времени и взаимопроникновение литературного и музыкального творчества в аспекте развития русской музыки рубежа XIX–XX веков, поэзии Серебряного века, связи музыкантов и поэтов⁶. Е. А. Ручьевская, исследуя сопряжение музыки и поэзии в статье «О соотношении слова и музыки в русской камерно-вокальной музыке начала XX века», отмечает роль слова, влияние ритма

³ Скурко Е.Р., Гусева Е.В. Пять романсов Аренского на стихи Щепкиной-Куперник: к проблеме трактовки поэтического текста в музыке рубежа XIX–XX веков //Музыкальная академия. 2021 Вып 1. (773). С. 130-145.

⁴ Типикина Л. П. Русская музыка рубежа XIX–XX вв. как выражение души русской культуры //Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 4 (64).Т. С. 168-171.

⁵ Дурандина Е.Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков : историко-стилевые аспекты: автореферат дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. Москва, 2002. 52 с.; Кюрегян Т. С. Антон Аренский — преподаватель и мастер музыкальной формы -стилевые аспекты. Москва : РАМ // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3.С.356-380.

⁶ Левая Т.Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи : автореферат дисс.... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Рос. институт искусствознания. Москва, 1992. 46 с.

стиха на ритм музыки⁷. Следует отметить работу Б. А. Каца «Музыкальные ключи к русской поэзии: Исследовательские очерки и комментарии», в которой автор анализирует взаимоотношение поэзии и музыки на примерах стихотворений русских поэтов⁸. Сюжетное развитие и связи поэтических текстов с вокальными музыкальными принципами и формами демонстрируются им на примерах поэзии А. Пушкина, М. Лермонтова и других авторов.

Из публикаций последних лет, в той или иной степени затрагивающих творчество Аренского и близких ему по духу художников, можно отметить статьи Е. В. Белаш «Скерцо-миниатюра в контексте фортепианного стиля А. Аренского (на примере «скерцино» из цикла двадцать четыре характеристические пьесы ор. 36, В. Б. Вальковой «Русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века», А. В. Дьячкова и Чэнь Байюя «Романсы С. М. Ляпунова в контексте искусства Концертмейстера», Н. Б. Зубаревой «П. Б. Шелли – К. Д. Бальмонт – А. С. Аренский. «Воспоминание» (к проблеме межсемиотического перевода), М. М. Кизина «Романсы С. М. Ляпунова», Т. С. Кюрегян «Антон Аренский – преподаватель и мастер музыкальной формы», О. Д. Степанидиной «Русское камерно-вокальное исполнительство на рубеже XIX–XX веков» и некоторые другие работы⁹. Авторы обращаются к общей ситуации в искусстве рассматриваемой эпохи, оказывающей влияние на композиторское творчество, исследуют вокальные сочинения композиторов-современников,

⁷ Ручьевская Е.А. О соотношении слова и музыки в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Москва; Ленинград, 1966. С. 65-110

⁸ Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской поэзии : Исследовательские очерки и комментарии. Санкт-Петербург: Композитор, 1997. 268

⁹ Белаш Е.В. Скерцо-миниатюра в контексте фортепианного стиля А. Аренского (на примере «скерцино» из цикла двадцать четыре характеристические пьесы ор. 36 // Проблемы муз науки. – 2015. – 1 (18). – С.10-16; Валькова В.Б. Русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века//Музыка и время. – 2012. – № 2. – С. 18-21; Дьячков А. В., Чэнь Байюй. Романсы С. М. Ляпунова в контексте искусства Концертмейстера//Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2021. – № 63. – С. 139–147; Зубарева Н. Б. «П.Б. Шелли – К.Д. Бальмонт – А.С. Аренский. «Воспоминание» (к проблеме межсемиотического перевода)// Международный научно-исследовательский журнал. – 2022.– № 2 (116). Ч. 3. – С.184-189; Кизин М.М. Романсы С.М. Ляпунова// Университетский научный журнал. – 2022. – № 66.; (37-45); Кюрегян Т.С. Антон Аренский — преподаватель и мастер музыкальной формы// Вестник СПбГУ. Искусствоведение. – 2018. Т. 8. – Вып. 3. – С. 356-380; Степанидина О.Д. Русское камерно-вокальное исполнительство на рубеже XIX-XX веков //Грамота. – 2016. – № 3 (65). Ч. 2. – С. 161-166.

повлиявшие на формирование стиля Аренского, анализируют творчество поэтов, чьи поэтические тексты привлекали внимание музыкантов и т.д. Для написания работы оказались полезны исследования, статьи и диссертации о творчестве поэтов-символистов, в которых рассматриваются характерные особенности их поэзии и стихосложения¹⁰.

Объект исследования – вокальное искусство рубежа XIX–XX веков и камерно-вокальное творчество А. Аренского.

Предмет исследования – особенности музыкального языка романсов А. Аренского.

Цель работы – выявление специфики камерно-вокальных произведений Аренского.

Задачи:

- *обобщить* характерные особенности развития камерной вокальной музыки России на рубеже XIX–XX веков;
- *охарактеризовать* поэтические направления конца XIX– начала XX века;
- *выполнить обзор* вокального творчества композиторов-лириков на рубеже веков;
- *рассмотреть* жизненный и творческий путь Аренского в контексте культурно-исторических и стилевых влияний эпохи;
- *выявить* особенности поэтических текстов, избираемых Аренским;
- *проанализировать* стихотворные тексты вокальных опусов с позиции взаимодействия между образно-художественными сферами, типами поэтического стихосложения и характером музыкальной речи;

¹⁰ Безменова Л.П. Поэзия С.Я. Надсона. Стилистика и версификация. Автореф. дисс. канд. филологических наук. – Москва, 2017. – 24 с; Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., ступит ст. и прим. Л.А. Сугай. Москва, 1994. – 528 с; Воскресенская М.А. Мирозрение творцов Серебряного века: исторический контекст и социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX столетий : автореф. дисс...доктора исторических наук 07.00.02 Санкт-Петербург, 2008. – 39 с.; Ковалева Т.В., Крупинина И.В. Поэт Д.М. Ратгауз и его лирические миниатюры//Ученые записки Орловского государственного университета. – 2021. – № 2 (91). – С.75-79; Никитина Е.П. Русская поэзия на рубеже веков / Под ред. Е.И.Покусаева. Саратов, 1971. – 204 с.

- раскрыть стилевые, жанровые и образно-художественные особенности камерно-вокального творчества Аренского;
- выявить общее и специфическое в музыкальном языке композитора при раскрытии образно-художественного мира романсов на стихи А. Фета, Д. Ратгауза, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Апухтина и вокальных циклов на тексты В. Щепкиной-Куперник и А. Голенищева-Кутузова.
- выполнить анализ вокальных циклов.

Теоретико-методологическая основа исследования опирается на научные труды историков, философов, филологов, музыковедов.

Для выявления исторического, социального и культурного контекста развития романсового жанра на рубеже XIX–XX столетий использованы работы музыковедов, посвященные русскому музыкальному искусству – С. Н. Бройтмана, Н. А. Богомолова, О. Д. Степанидиной, И. М. Кривошей, Л. П. Типикиной и др.

Большое значение для написания диссертации имеют труды по филологии, литературоведению и мировидению поэтов Серебрянного века – Л. В. Белякаевой-Казанской, Н. А. Богомолова, Ю. М. Лотмана, А. Белого, А. И. Демченко, Л. С. Алешиной, М. А. Воскресенской, Л. Р. Мартыненко, Т. В. Ковалевой.

В вопросах, касающихся русской поэтики и анализа поэтического мира, отраженного в музыке, автор привлекал научные статьи В. Т. Безносова, А. Белого, М. М. Гиршмана, Н. В. Барковсой, С. Н. Бройтмана, Л. П. Безменовой, С. Н. Бройтмана, В. Б. Вальковой, П. А. Гапоненко, Б. А. Каца, М. А. Глушковой, Ю. О. Ершенко.

Огромное значение для написания работы имели исследования о русском классическом романсе XIX века, и в целом, о его жанровых и стилистических особенностях. В первую очередь, это труд Ц. А. Кюи «Русский романс: очерк его развития», монографические исследования Б. В. Асафьева, В. А. Васиной-Гроссман, О. Е. Левашевой, Л. А. Мазеля,

И. В. Лаврентьевой¹¹. В масштабной работе В. А. Васиной-Гроссман о русском классическом романсе XIX века подробно рассмотрен путь развития жанра в России на всем протяжении столетия.

Так как значительная часть диссертации посвящена всестороннему анализу музыкальных произведений, автор опирается на работы по музыкальному анализу – стилистическому, содержательному и семантическому: Б. В. Асафьева, Т. С. Бершадской, В. А. Васиной-Гроссман, Л. Л. Гервер, Т. С. Кюрегян, Л. А. Мазеля, Е. А. Ручьевской, В. А. Цуккермана, В. П. Задерацкого, В. Н. Холоповой, В. В. Протопопова и Ю. Н. Холопова¹². В отмеченных работах исследователи выделяют тонкие находки композитора в строении музыкальной ткани, соотношении поэтического и музыкального материала, взаимодействии фортепианной и вокальной партий, психологические нюансы.

Методы исследования включают различные виды музыковедческого анализа. Поскольку главным в диссертации является анализ вокальных произведений, метод «целостного» анализа является основным;

введены методы структурный, семантический, стилистический, жанровый, позволяющие сделать акценты на специфике композиции, семантических связях и жанровых подвидах романсов;

метод культурологического анализа дал возможность рассматривать объект исследования в широком междисциплинарном пространстве;

¹¹ Кюи Ц.А. Русский романс: очерк его развития. Санкт-Петербург, 1896. 209 с; Лаврентьева И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1978. 79 с.; Левашова О.Е. История русской музыки: [Учебник для муз. вузов], Келдыш Ю., Кандинский А. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Институт истории искусств М-ва культуры СССР. Москва : Музыка, 1972; Левашева О.Е. Романс и песня. А.Д. Жилин, Д.Н. Кашин // Очерки по истории русской музыки. 1790-1825. Ленинград: Музгиз, 1956. С. 98-143; Васина-Гроссман В.Н. Русский классический романс XIX века / Акад. наук СССР, Институт истории искусств. Москва : Издательство Академии Наук. 1956. 352 с.

¹² Степанидина О.Д. Русское камерно-вокальное исполнительство на рубеже XIX-XX веков// Грамота. – 2016. – № 3 (65), ч. 2. – С. 161-166; Типикина Л.П. Русская музыка рубежа XIX–XX вв. как выражение души русской культуры //Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – № 4 (64). Т. 2. – С. 168-171; Богомолов Н.А. Вокруг «Серебряного века». Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – 708 с; Бройтман С.Н. Русская лирика XIX- начала XX в.в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура). Москва, 1997.– 307 с.; Кац Б.А. Стань музыкою, слово. – Ленинград: Советский композитор, 1983. – 280 с.; Гапоненко П.А. Поэзия «чистого искусства»: традиции и новаторство: автореферат дисс... докт. филологических наук. – Орел, 2011. – 47 с.

социокультурный метод использован для выявления культурологического и социально-исторического контекста;

метод сравнительного анализа позволяет сравнивать и сопоставлять вокальные сочинения разных жанров, форм и образов.

Материалы исследования. Исследование основано на поэтических первоисточниках, к которым обращался Аренский – стихотворных текстах русских поэтов XIX столетия; вокальных произведениях композитора на стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, а также поэтов-современников Д. Ратгауза, А. Фета, А. Голенищева-Кутузова, В. Щепкиной-Куперник и других; на звуко- и видео записях камерных вокальных произведений Аренского в исполнении известных певцов.

Положения, выносимые на защиту:

- рассмотрение вокальной лирики Аренского в широком культурно-историческом ракурсе позволяет установить глубинное соответствие между творческим мироощущением автора на рубеже XIX–XX столетий и жанром романса, в целом;
- стиль Аренского формировался в сложном социально-историческом контексте, что нашло яркое отражение в образно-тематической сфере его вокальных сочинений;
- специфика прочтения Аренским избранных стихотворных текстов заключается в усилении драматической образности, особым вниманием к слову и обусловлена тенденциями эпохи конца XIX- начала XX столетия;
- огромное значение в романсах принадлежит фортепианной партии, участвующей в раскрытии поэтического содержания; фактурное развитие связано с непрерывным тембрально-динамическим усилением;
- особенности образной сферы определили самобытность звучания вокальных сочинений, для которых характерны сквозные интонационно-ритмические формулы, полимелодизм и полиритмия,

ладотональная размытость, гармоническая неустойчивость, фактурное многообразие.

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые представлена целостная картина развития жанра романса в творчестве А. Аренского:

- *рассмотрено* влияние социальных и культурных факторов на процесс формирования музыкального пространства вокальных произведений Аренского;
- *определены* музыкальные и поэтические параллели в романсах Аренского, соотношение поэтического и музыкального текстов;
- *разработаны* принципы анализа стихотворных текстов, положенных в основу вокальных произведений композитора;
- *выполнен* подробный анализ тонально-гармонического, интонационно-ритмического, композиционно-драматургического, фактурного и жанрового аспектов вокальных сочинений;
- *исследованы* вокальные опусы Аренского на слова А. Фета, Д. Ратгауза, А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Апухтина, А. Голенищева-Кутузова, сюита «Воспоминание» (П. Б. Шелли – Г. Д. Бальмонт) с точки зрения жанра и формы.

Теоретическая значимость исследования. Диссертация значительно расширяет и дополняет общие сведения о музыкальном искусстве России и взаимодействии композиторов с представителями русского поэтического мира конца XIX– начала XX столетия. В исследовании проанализированы, классифицированы и обобщены характерные особенности вокальных произведений Аренского в сфере образно-художественного содержания, стиля, жанра, формы и музыкального языка. Материалы и выводы представленной диссертации существенно обогатят важные разделы теории и истории музыки, анализа музыкальных произведений, вокального исполнительства, концертмейстерского мастерства и музыкальной педагогики. Аналитические фрагменты, представленные в диссертации,

могут быть образцом для рассмотрения вокальных сочинений других композиторов, а также произведений иных жанров.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут использоваться в следующих учебных курсах: «Основы полифонии и анализа», «Гармония», «История русской музыки», «История русского романса», «Интерпретация русской вокальной музыки», «Поэзия и музыка на рубеже XIX–XX веков». Аналитические очерки будут полезны исполнителям-вокалистам, лекторам и концертмейстерам. Рассмотренные романсы могут быть включены в концертно-педагогический репертуар вокалистов.

Достоверность научных результатов исследования подтверждается осмыслением широкого спектра теоретических источников, в том числе фундаментальных трудов по философии, филологии, истории и теории музыки; обобщением результатов научных исследований, посвященных творчеству русских композиторов; апробацией результатов исследования в научных статьях, докладах и выступлениях на конференциях.

Апробация результатов исследования проводилась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования «Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена»; выступлениях на международных научных конференциях («Музыкальная культура глазами молодых ученых. Санкт-Петербург, 2022).

По материалам исследования опубликовано шесть статей, из них четыре в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации: введение, две главы, заключение, список литературы (217 источников), приложение (нотные примеры).

ГЛАВА 1. Вокальная лирика России на рубеже XIX–XX столетий: исторический экскурс

*1.1. Культура России на рубеже XIX–XX веков*¹³

Период конца XIX– начала XX столетия отмечен новаторством и смелостью художественного творчества, противоречивыми течениями, противопоставлением мистических учений, фантастики и реальной действительности, исторического прошлого и современности. Это демонстрирует столь разное творчество русских художников – И. Левитана и М. Врубеля, А. Чехова и Ф. Сологуба, С. Рахманинова и Д. Ратгауза и многих других. Проявляя внимание к внутреннему миру человека, композиторы обращались к миниатюре, романсу, экспрессивным лирическим сферам и психологическим переживаниям. Данный период для русской культуры был сложен и противоречив – в искусстве были тесно сопряжены романтически-реалистические, импрессионистические, символические, футуристические черты. В философии это был период религиозно-философского Ренессанса. Значительно возрастает количество философских и литературных кружков, обществ, журналов, издательств; начинается активное общение русских и европейских поэтов, музыкантов, философов. В это удивительное время был необычайный расцвет культуры в России, которая хотя и развивалась в тесном союзе с культурой Западной Европы, но нашла новые формы самовыражения¹⁴. Русское искусство испытывало влияние философии и религии, сказывалось огромное влияние сложившегося на Западе символизма. Художники-символисты стремились к душевной раскованности, выражали недоверие принятым культурным ценностям, фантазировали и

¹³ Параграф выполнен на основе ст.: Сунь Сычень, Абдуллина Г.В. Вокальная лирика России конца XIX–начала XX столетий: исторический экскурс // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2022 № 67. С. 13–20.

¹⁴ Карева А. В. Культура России в конце XIX – начале XX вв. и развитие межкультурного общения // Вестник Военного университета. 2007. № 4 (12). С. 31–37.

мечтали, пытаясь изменить жизнь к лучшему. На рубеже веков были основаны и начали активно работать театры – К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, Мариинский; вышли на арену хореограф М. М. Фокин и балерина А. П. Павлова, великие актрисы и певцы В. Ф. Комиссаржевская, М. Н. Ермолова, Н. В. Нежданова, Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов. Активно развивалось творчество М. А. Горького, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, Н. А. Островского, шли сценические постановки сочинений М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

К 80–90-м годам столетия в значительной степени ощущался кризис реалистического направления в культуре: это был период трагического разочарования в социально-политических возможностях реалистической живописи и классической литературы; «уже началось перерождение реалистического повествования в поверхностное бытописание», интеллектуализация искусства и литературы, сближение их с философией¹⁵. Эпоха Серебряного века дала миру огромное число выдающихся творцов, совершенно разноплановых личностей – художников К. Коровина, Б. Кустодиева, И. Левитана и М. Врубеля; музыкантов Н. Метнера, С. Рахманинова, А. Скрябина, А. Лядова и С. Танеева; философов Н. Бердяева, С. Булгакова, П. Флоренского; поэтов С. Маковского, Ф. Сологуба, И. Бунина, К. Бальмонта и многих других величайших мастеров, которые чутко улавливали веяния этих лет, в творчестве отражая характерные черты художественной культуры и времени.

Культура Серебряного века была уникальна – неподражаема, неповторима, насыщена противоречивыми эмоциями и драматизмом, в ней подчеркивалось место личности в мире, что было сопряжено с ситуацией в России, надеждой выйти в новую жизнь и достичь невиданных творческих результатов. Поэты и писатели, философы и художники, деятели театра и

¹⁵Ершова Э. Б., Веселов А. А. Художественная культура России на рубеже XIX–XX веков: от реализма к модернизму //Приволжский научный вестник. Ижевск. 2014. № 5 (33). С. 62.

музыканты пытались найти гармонию жизни и творчества. Русские мастера разных направлений часто не понимали и не признавали друг друга, воспринимали реальную действительность по-разному и отражали ее в творчестве в соответствии со своим восприятием: С. Прокофьев и И. Стравинский – по-новому ярко и смело, С. Танеев – классически четко и выверено, Ф. Сологуб и К. Бальмонт – то уныло и меланхолично, то восторженно и приподнято. По-разному представляли они возвышенные чувства, душевное томление духа, устремлённость к Прекрасному, одухотворенность природы.

В существовавшие творческие сообщества входили разные по своим взглядам художники, люди, по духу близкие артистической среде и выражавшие себя, порой, очень творчески индивидуально, по-разному. В российском обществе зарождалась культурная элита – хорошо образованная, интеллектуально-творческая интеллигенция. На формирование философско-эстетических взглядов художников оказывают влияние многообразные факторы – среда и окружение, историческая эпоха, события прошлой жизни, духовная атмосфера. Все они были разные и так же по-разному реагировали на происходящее, по-разному их индивидуальные черты обозначились в вокальной музыке. «В рядах наиболее чутких, но пассивных, не участвовавших в революционном движении художников эпоха реакции вызывает ощущение пустоты, подавленности, страха перед жизнью»¹⁶. У многих авторов, например, у А. П. Чехова в ранних сочинениях, и даже у П. И. Чайковского в 80-е годы, эмоционально наполненные светом произведения, тем не менее, овеяны некоторой тоской, упадническими настроениями, страданием и пессимизмом. Однако многие творцы примирились с противоречивостью современной действительности, изолировались, замкнулись в сфере лишь профессиональных своих интересов, и их музыка практически не откликалась на проблемы общества. Яркий пример тому творчество А. М. Ляпунова, А. К. Лядова,

¹⁶ Богуславский С. А. М. М. Ипполитов-Иванов. Жизнь и творчество. Москва: Музгиз, 1936. С.17

А. К. Глазунова, А. Т. Гречанинова и некоторых других русских композиторов, которые были во многом близки по своим эстетическим воззрениям друг к другу.

На творческую деятельность русских музыкантов рубежа XIX- начала XX столетия повлияли особенности духовной атмосферы эпохи. Выдающиеся музыканты – композиторы и исполнители, окончившие Петербургскую и Московскую консерватории, отличающиеся взглядами, способностями и талантом, соприкасаясь друг с другом и контактируя с музыкантами старшего поколения, «выращивают» свой собственный авторский стиль. В этот период распространялись романтические тенденции, процветали лирические камерные жанры, усилилось внимание к человеку и его внутреннему миру. Но с другой стороны, художники философски относились к прошлому, сказочным и фантастическим сюжетам, темам, образам. Эпоха формировала новые направления в культуре – в живописи расцветал авангардизм, в поэзии – модернизм и символизм, в философии – религиозные тенденции. Постулаты Серебряного века преломлялись авторами через сопротивление внутреннего мира, когда «...вновь повышается значение искусства как антитезы убогим будням, рабской приниженности и бездуховности»¹⁷. На смену классическому искусству А. Бородина и М. Мусоргского приходят А. Глазунов, С. Рахманинов, С. Танеев, их ученики и продолжатели традиций, однако, в их творчестве уже много новаций и на первом плане – симфонические полотна.

Эпоха была сложной, непонятной для многих, творцы пытались найти опору и новые ориентиры духовной жизни. Их угнетали политические проблемы того периода, социальные сложности, они металась и сомневались, ища выход и свой путь в жизни. Наступило время символизма, и символистские стихи А. А. Блока, К. Д. Бальмонта, В. Я. Брюсова, З. Н. Гиппиус, Д. С. Мережковского, Ф. К. Сологуба и других были

¹⁷ Житомирский Д. В. Избранные статьи [Вступит. статья Ю. В. Келдыша]. Москва : Советский композитор, 1981. С. 289.

направлены на идеал Прекрасного, на его поиски. В поэтических сочинениях исподволь ощущался некоторый излом, неопределенность, недосказанность и недостижимость мечты. Поэтические строки передают широко распространенные тогда мотивы – чувство одиночества, грустные воспоминания, несчастную любовь, грезы, сны, порывы. Композиторов привлекал таинственный, не совсем понятный им и даже странный поэтический мир, в котором темы смерти, страдания и любви были одними из главных; природа воздействует на человека, человек же, в свою очередь, выражает свои эмоции через нее – они тесно сопряжены. Это годы, когда русское искусство, и в первую очередь, поэзия и музыка выдвинулись на международную арену. В литературе, живописи, театре, музыке формировались новые жанры и стили, появилось много новых мастеров, которые достигли наивысшего профессионального уровня и стали знаменитыми уже при жизни.

В жанрах камерно-вокальных главенствовала поэтическая идея, музыка же находилась во втором ряду – она следует за сюжетом, нюансами текста, выявляет подтекст. Все это постепенно приводит к формированию «стихотворения с музыкой» – нового жанра, который можно характеризовать как мелодический речитатив. Музыканты соприкасались с символизмом благодаря поэзии, прозе, философии, литературным сюжетам. Влияние символистской эстетики ощущается и дальше, еще лет 10-15, и его испытывают Н. Я. Мясковский, В. И. Ребиков, С. Н. Василенко, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, С. С. Прокофьев и др. Однако как отмечает Т. Левая, «русские композиторы начала века в большинстве своем не были символистами, но были в той или иной степени захвачены символизмом, находились в его магнитном поле, ибо символизм был состоянием умов, а не только школой»¹⁸. Вокальная лирика широко и многогранно отразила образы и темы искусства символизма – мотивы Востока, субъективные переживания,

¹⁸ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. С.6.

старину, мифы, фатальные и сумрачные настроения, для нее была характерна и лирическая исповедальность. Исследователи тонко подмечают: «К языковым приметам символистского романса относятся также миниатюризм вкупе с композиционной разомкнутостью и неопределенность, размытость красок в сочетании с суггестивностью высказывания. Самой же глубинной чертой выступает особый род многозначности музыкального образа, соответственно образу поэтическому»¹⁹. Противоречия заключались в том, что с одной стороны присутствовала импрессионистическая красочность и звукопись, с другой – мотивы тоскливого одиночества.

Сложность и противоречивость Серебряного века состоит в том, что романтическая природа его – это не возрождение уже прошедшей истории, и не уход личности во внутренний мир от негатива жизни. «В неоромантизме Серебряного века основной духовный посыл трансформировался в стремление к совершенствованию неудовлетворяющей действительности. В установках авторского мифотворчества сама жизнь трактовалась как “творимая легенда”»²⁰.

Творческие и эстетические принципы художника формируются под влиянием специфики эпохи, окружающей среды и общей атмосферы общества. В этот период отмечались бурные поиски новых ориентиров религиозной и духовной жизни, по-новому воспринималась природа, по-иному она соотносилась с человеком и культурой²¹. Философские идеи и в поэзии, и в литературе, и в музыке направлены были на темы одиночества, смерти, любви.

Вокальная лирика – та ветвь искусства, которая в историческом контексте позволяет как нельзя лучше исследовать и понять мироощущение композиторов рубежа XIX–XX столетий, его отражение в сочинениях.

¹⁹ Там же, С. 14

²⁰ Воскресенская М. А. Мирозидение творцов Серебряного века: исторический контекст и социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX столетий: автор. дисс...доктора исторических наук Санкт-Петербург. 2008. С. 33.

²¹ Народецкая А. Н. Камерно-вокальное творчество Н.К. Метнера в контексте художественной культуры серебряного века//Вестник Башкирского университета. 2009. Т.14. № 1. С. 195.

Между поэзией и музыкой, философией, живописью и литературой происходил обмен идеями, темами, образами, что имело огромное значение для развития каждого вида творчества²².

Наполненность и содержание вокальных сочинений по сравнению с предыдущим периодом меняется: наблюдается преобладание сквозной композиции, драматической монологичности, развитой музыкальной тканью и тонально-гармонической размытостью. Романс с яркой и напевной мелодической линией, с одной стороны, представляет классические традиции XIX века, с другой, появляются сочинения, в которых идут размышления, диалоги, особый акцент ставится на декламации. Композиторы обращаются к лучшим поэтическим текстам, стихам М. Лермонтова, А. Пушкина, Я. Полонского, Ф. Тютчева, А. Фета и других авторов. Нередко музыканты, в вокальных опусах представляют напряженную экспрессию, изломанность чувств и сильный эмоциональный накал. Следует отметить, что почти все композиторы того периода обращались к поэтам-символистам, передовая заключенную в стихи «музыку слов».

На рубеже XIX–XX столетий русские музыканты много экспериментируют, для каждого произведения находя индивидуальное решение. Как отмечают музыковеды, «золотой век русского искусства определил стремительное, по меркам истории, движение русского романса от его начала – истоков и формирования в облике чувствительной, сентиментальной пьесы...◇..., через длительное развитие на протяжении всего XIX века и до его исторического исхода, который по времени совпал с рубежными явлениями на пороге XX века»²³.

К 90-м годам XIX столетия формируется творчество М. М. Ипполитова-Иванова, А. К. Глазунова, С. И. Танеева, С. М. Ляпунова А. Т. Гречанинова, а в первые годы XX столетия новые идеи уже отражаются

²²Типикина Л. П. Русская музыка рубежа XIX–XX вв. как выражение души русской культуры//Вестник Кемеровского государственного университета. 2015. № 4 (64). Т. 2. С. 168-171.

²³Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков : историко-стилевые аспекты. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2005. С.15.

в творчестве С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина и И. Ф. Стравинского. Последний выражал происходящее вокруг посредством фантастики и сказочности («Петрушка», «Жар-птица»). Русских композиторов привлекает поэзия символистов общностью образов, мотивов и настроений, символами.

Главная черта вокальных сочинений этого исторического периода – привнесение инструментального начала в мелодическую линию вокала, насыщенность фортепианной партии, дуэтное их развертывание. Например, романсы Рахманинова рубежа веков, с одной стороны, лаконичные по объему, представляющие созерцательно-пейзажные картины («Здесь хорошо», «Сирень»), с другой, протяженные выразительные монологи драматического плана с декламационной вокальной партией («Как мне больно», «Я опять одинок», «Отрывок из Мюссе»).

Стиль Рахманинова также отразил основные веяния современной ему эпохи. В начале XX века появились его бурные мятежные романсы, демонстрирующие предельно высокий эмоциональный уровень – «Как мне больно» (1902), «Все отнял у меня» (1906), «Пощады я молю» (1906), «Проходит всё» (1906), «Не может быть» (1910). Подобные настроения и образность находят свое претворение и в других жанрах его творчества в этот период. Сочинения отличают скорбные настроения, раздумья, трагическое наполнение. Тем не менее, подобные мотивы и эмоции, отчасти уже проявляются и в более ранних вокальных и инструментальных произведениях – симфонической картине op. 7 «Утес», прелюдии *cis-moll* op. 3, опере «Алеко», музыкальном моменте *h-moll* op. 16.

Н. Метнера с символистами сближают сходные идеи в искусстве, любовь к творчеству А. Пушкина, в стихах которого его привлекал удивительно позитивный образный строй и атмосфера. Однако на тексты поэтов-символистов русский композитор написал только два романса: «Эпитафия» на слова А. Белого и «Тяжела, бесцветна и пуста...» на слова В. Брюсова. На свои духовные запросы мастер находил ответы в поэтической лирике И. Гете, А. Фета и Ф. Тютчева.

М. М. Ипполитов-Иванов, являясь автором многочисленных вокальных миниатюр, идет, как и его сверстники А. Т. Гречанинов, А. С. Аренский, А. Н. Корещенко и другие по пути следования традициям, но и не отказывается от современных новаций. Для многих музыкантов 80–90 годов XIX столетия романс перестал быть «средством беседы»²⁴ (слова Мусоргского). Эпоха способствовала возникновению печально-грустных, тоскливых лирических вокальных опусов, однако, все же глубокие эмоции и чувства были не для всех. Поэтический мир М. Лермонтова, Н. Некрасова и А. Пушкина уходит постепенно на второй план, его в большей степени заменяет противоречивая сфера лирики К. Бальмонта, Д. Ратгауза, А. Апухтина. По своему настроению и внутреннему наполнению их поэзия привлекает композитора, он находит в ней покой, душевную стабильность и успокоение. Надрывные настроения не были близки музыканту, но на слова Бальмонта он написал интересные вокальные опусы, в которых, все же, иногда проскальзывают патетические возгласы «я знаю, что значит безумно рыдать», «я расстался с печальной луной» и т.д.

Камерно-вокальная музыка была популярна у слушательской аудитории Москвы, многие композиторы ориентировались на общедоступность сочинений, и ввиду этого романсы часто были простыми и понятными в отношении вокальной мелодии, фортепианного сопровождения и поэтического текста, на который, кстати, уже были написаны ранее вокальные опусы других музыкантов. Общественность воспринимала и понимала поэзию во многом благодаря музыке – существовало много композиторских интерпретаций стихов и их предпочтений, касающихся творчества поэтов. Например, на стихи Ф. Тютчева «Слезы людские» написаны романсы Р. Глиэра, А. Гречанинова (романс ор. 7 №2, 1895), а также, ранее, П. Чайковского (вокальный дуэт ор. 46 № 3).

В первые годы XX столетия происходят значительные перемены во всех сферах – искусстве, общественной и музыкальной жизни, это время

²⁴ Богуславский С. А. М. М. Ипполитов-Иванов. Жизнь и творчество. Москва: Музгиз, 1936. С. 17.

новаций и экспериментов. С одной стороны, появляются симфонические картины С. Василенко и А. Лядова, Н. Мясковского и С. Рахманинова, с другой, экспрессивные поэмы и утонченные миниатюры А. Скрябина, с третьей, необычное и дерзкое звучание сочинений С. Прокофьева, И. Стравинского. Творчество других композиторов – А. Аренского, Н. Метнера, М. Ипполитова-Иванова, С. Ляпунова, продолжает традиции русской классической музыки. Последние особенно часто проявляют внимание к вокальной сфере: Ипполитовым-Ивановым и Метнером написано свыше ста романсов, Аренским и Ляпуновым – свыше пятидесяти; также активно работали в этом жанре Танеев и Лядов. Тем не менее, как маститым музыкантам, так и широкой слушательской аудитории известна лишь небольшая часть песен и романсов этих авторов. Произведения многообразны в жанровом и структурном отношении, но, все же, эмоционально уравновешенны, спокойны, отличаются интонационно-мелодической распевностью, светлым лирическим характером и некоторой эпичностью.

Русские композиторы по-разному отзывались на веяния эпохи. Несмотря на разную направленность творчества в сфере камерной вокальной музыки, часто первые музыкальные новшества апробированы были авторами в сфере инструментальной музыки.

Для русской вокальной культуры конец XIX– начало XX столетия были эпохой пересмотра многих действовавших в более ранние годы эстетических представлений. Если обратиться к истории вокальной музыки, романс зарождается в народной художественной культуре в конце XVIII столетия, но в XIX, «Золотом веке» русской культуры, уже активно развивается в профессиональном музыкальном творчестве. Главной его отличительной чертой была сентиментальность. Определяющие события в культуре России были связаны с войной, восстанием декабристов, отменой крепостного права, патриотизмом, интересом творцов к человеческой личности, это и

направляло основные пути продвижения живописи, поэзии, музыки, театра и философии.

Новое художественное направление – романтизм, постепенно проникло в Россию, его темы оказались созвучны творчеству русских художников: противопоставление мечты и реалий мира, одиночество души, сказочное и фантастическое пространство. Романс как нельзя лучше отражал характерные тенденции эпохи и стал ведущим музыкальным жанром. Многие русские романсы проникнуты исповедальностью, чувством утраты, в них выражается эмоциональный отклик на обстоятельства жизни человека. В пример можно привести «Молитвы» М. Глинки, А. Даргомыжского, С. Рахманинова, Н. Метнера, в которых символический акт – молитвенное общение человеческой души с Богом, смирение и покаяние.

Классический романс, который оформился в творчестве М. Глинки и А. Даргомыжского, на протяжении XIX столетия претерпел значительную эволюцию – углубилось его идейное содержание, расширилась область выразительных средств, разрослась композиция, инструментальное сопровождение приобрело самостоятельность и стало играть важную роль в раскрытии образа. Позже, на развитие жанра огромное влияние оказывало творчество российских поэтов-символистов, которое обогатило его в отношении идейного и образного содержания²⁵. Новации проявлялись также и в более опосредованном использовании фольклора, его подчинении индивидуальному стилю автора. Вокальное творчество Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского – вершина камерной вокальной музыки, однако, немаловажную роль сыграло и творчество композиторов так называемого второго ряда – А. М. Ляпунова, А. С. Аренского, которые создали проникновенные лирические вокальные опусы. Во многих произведениях партия фортепиано становится развитой и самостоятельной, для нее характерно мощное фактурное прогрессирование;

²⁵Базилевич М. В. Романс как феномен отечественной художественной культуры //Культурология. 2020. С. 38-45.

она помогает более глубокому раскрытию образа и не является уже просто поддерживающим сопровождением к вокальному тексту. Фортепианные отыгрыши все чаще активнее включаются в развитие и несут на себе важную роль (вступления, интерлюдии и постлюдии).

Многие представители музыкального искусства России все же оказались в центре нового художественного направления, вовлекаясь в него через стихи, которые они выбирали для своих вокальных произведений. Их привлекали образы (символы) смерти и небытия. Они проявляли интерес к различным жанрам – кантатам, программным динамически ярким и живописным симфоническим поэмам (А. Скрябин, А. Лядов, С. Рахманинов, С. Василенко), инструментальной и вокальной миниатюре и жанру «стихотворения с музыкой». Постепенно принципы интонирования речи начали меняться, усложнилась и в значительной степени расширилась лирическая сфера романса, стал более изысканным музыкальный язык, что отодвинуло бытовую традицию жанра. У Мусоргского и Даргомыжского, вокальные опусы обогатились новыми жанровыми моделями. В 80-е годы характерно усиление трагического тематизма, отражающего конфликты, противоречия, но и человеческое стремление к радости и счастью. Эта тенденция была характерна для творческого стиля П. И. Чайковского как психолога-драматурга. Для искусства Н. А. Римского-Корсакова типично утверждение прекрасного, вопреки страданиям и гнету; в сочинениях А. К. Глазунова звучали лирико-эпические, философско-этические и гимнические мотивы, радужная лирика; объективная лирика проявилась в музыке С. И. Танеева.

Еще один путь, по которому шло развитие музыки – отступление от социальных проблем, внимание к менее существенным сторонам жизни, внутренним конфликтам и переживаниям человека, миниатюрности сочинений. Это представлено А. Аренским, С. Ляпуновым, М. Ипполитовым-Ивановым, В. Ребиковым, А. Гедике.

Романс – жанр синтетический, в котором тесно сопряжены музыка и поэтический текст – лирическое, эмоционально наполненное стихотворение, в большинстве случаев, любовного характера. На его формирование оказали влияние русские плачи и причитания, канты, арии, от которых идет тонкий психологизм, лирическое наполнение. Поэт Г. Хованский назвал свои стихи, которые были пронизаны сентиментальным пафосом, и в которых переданы страдание от неразделенного чувства – «Лейтесь, слезы, вы ручьями» и «Намедни в рощице гуляя» – романсами²⁶.

В русском романсе начала XIX столетия преобладают меланхолические раздумья, некоторая сентиментальность. Вокальные опусы русских композиторов имеют обобщенно-лирический характер, ориентированы, в целом, на французскую модель, они, в некотором роде, «продолжают традицию французской пасторали XVIII века»²⁷. К концу XIX века в сочинениях происходила кристаллизация интонационно-ритмических и гармонических выразительных элементов, тематизма, которые позже стали специфической чертой русской вокальной лирики. Постепенно объективность тона меняется, обретая эмоциональную открытость, непосредственность высказывания и выражения чувств, лирическую утонченность.

Расцвет камерной вокальной лирики происходит в XIX столетии, когда она ориентируется на разные слои населения – появляются романсы бытовые, городские, жестокие, ямщицкие, пейзажные, цыганские. Романсовая лирика прошла длительный путь развития – от чувственных надрывных сочинений до глубоко психологических миниатюр, отражая эволюцию личного человеческого чувства. Мелодическим стержнем является напевность, как следствие содержательной основы – выражения интимных чувств. Романсовая лирика по характеру драматична, трагична,

²⁶ Волова С. И. Русский романс XVIII– п/п XIX в. Генезис. Типология. Поэтика : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук. Москва, 1995. С.4.

²⁷ Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой. Санкт-Петербург: Композитор, 2014. С.35.

повествовательна, сентиментальна и «чувствительна». Передавая последовательность развития настроения-чувства, в романсе обнажаются реальные события и коллизии, с ним связанные. Группа сочинений аллегорических имеет определенные символы, параллелизмы, когда переплетены картины природы, человеческие душевные порывы, жизнь, когда природа из фона превращается в действующее лицо, выходит на первый план. В поэтических текстах, положенных на музыку, передается интимное глубокое чувство, и часто этому сопутствует ночь, а вместе с ней луна, звезды, ночные пейзажи и ароматы («Ночь» Я. Полонского, «Ночь печальна» И. Бунина, «Нам звезды кроткие сияли» А. Плещеева, «Ночь» Д. Мережковского, «Эти летние ночи» Д. Ратгауза).

Таким образом, романс прошел долгий путь развития, и вокальная камерная музыка к концу XIX века уже имела свою историю. На рубеже XIX–XX столетий начинается новый этап, переломное время в России, период Серебряного века, отмеченный поиском новых выразительных средств, образов, тем, возникновением новых художественных направлений. Общей тенденцией стало стремление к новаторству, по-новому осуществлялся синтез музыки и поэзии²⁸.

Пройдя сложный путь развития – от художественного музицирования в богемных и аристократических салонах, в последние десятилетия XIX века вокальная музыка представляла разнообразную по жанрам, тематике, образам и средствам область отражения «глубоких противоречий отношений в общественной и культурной жизни России»²⁹. Этот период интересен еще тем, что в результате синтеза поэзии и музыки появляется новый вокальный жанр – «стихотворение с музыкой» с особой спецификой интонирования, свободной сквозной многочастной формой. Характерные черты нового вокального жанра – многочастность, сквозная композиция, преобладание

²⁸ Базилевич М. В. Романс как феномен отечественной художественной культуры / М. В. Базилевич // Культурология. 2020. С. 38–45

²⁹ Степанидина О. Д. Русское камерно-вокальное исполнительство на рубеже XIX–XX веков // Грамота. 2016. № 3 (65), ч. 2. С. 161.

лаконичных тем-тезисов и лейтинтонационности, подчеркнутая декламационность, полимелодизм, роль остигатных приемов развития, создающих состояние напряжения и тревоги. Все это – влияние поэтического текста новой поэзии.

Антологическая лирика на рубеже XIX–XX веков в вокальных произведениях И. А. Глазунова, Н. К. Метнера («Муза»), Н. А. Римского-Корсакова («Нимфа»), С. В. Рахманинова («Арион») и других русских композиторов занимает определенное место. Внимание к старинным образам связано с тенденцией того периода к стилизации, что свойственно было также и Ц. Кюи. Воссоздание элементов прошлого выражало ностальгию композиторов по классическим традициям русской музыки, это была альтернатива тревоге новым музыкальным течениям. Заостренное отношение к новым веяниям ощутимо даже в обращении к поэзии А. Пушкина.

В Серебряный век человеческому окружению придавался характер символический, облик мира преображался с помощью мифа, знака и символа. Символизация мышления проявлялась на всех культурных уровнях века: в исторической мысли, литературных течениях, практике модерна, повседневности, что формировало особые способы выражения – ассоциативность, иносказательность, образность³⁰.

1.2. Особенности русского поэтического мира

В русской культуре на рубеже XIX–XX веков доминирует образное, жанровое и стилевое многообразие, тем не менее, имеются общие позиции художественных направлений, отмеченные существованием некоторого субъективизма, влиянием идеалистической философии, декларированием творческой личности. Это дает право говорить о связи эпохи Серебряного

³⁰ Воскресенская М. А. Мирозидение творцов Серебряного века: исторический контекст и социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX столетий: автореф. дисс....доктора исторических наук. – Санкт-Петербург. 2008. С.23.

века с романтическим направлением в искусстве. Центр пристального внимания поэтов – человек и его духовный мир, поэтому лирическая поэзия в новой эпохе становится определяющим видом художественного творчества. Символизм, возникший на рубеже XIX–XX столетий, связан с неопределенностью, тревогой и разочарованием, мрачным предчувствием, ощущением приближающейся гибели. Он объединил многих литераторов и поэтов, которые высказывали разноречивые взгляды. Действительность художники показывали бессмысленной и противопоставляли ей мир грез и мечты, передавали тонкие нюансы настроений, романтическое томление и ожидание. Символисты, вобрав романтические постулаты, также поддерживали идею существования двух миров – реального и скрытого, загадочного, «не поддающегося логическому познанию, и поэт – посредник между этими мирами. Понять его нельзя – лишь только можно только почувствовать. Символы призваны были помочь увести читателя в "тот" мир»³¹.

Символизм дал новые импульсы в поэтическое пространство, что было сопряжено с новым положением человека – выходом его на первый план и восприятием реальной жизни как неизведанной тайны. В стихах А. Белого, А. Блока, К. Бальмонта, Вяч Иванова, Г. Сологуба и других провозглашалось лирическое начало, и поэтический образ был чрезвычайно многолик и многозначен. Устремленность поэтов к отражению субъективной сферы воплотилась и в литературе импрессионизма, культивирующей принцип мгновения, впечатления. Время перемен, мрачных предчувствий, ощущения гибели – все это, естественно, коснулось русской поэзии.

Поэтическое творчество символистов порой было стихийно и даже мгновенно, непосредственно, как у импрессионистов. Художники стремились отразить мимолетность, определенное состояние души, в связи с чем, меняются образы, сюжеты и тематика поэзии. Темы остро социальные

³¹ Юсуфов М. Г., Джавадова Л. Д. Поэзия серебряного века (к теории вопроса)//Вестник социально-педагогического института. Дербент. 2018. № 1 (25). С.62.

уходят на второй план, на первом же – экзотика, любовь и страдания, восхищение, мифология. Главным для передачи новых тем было создание и нового выразительного поэтического языка, и «поэзия точных слов» должна смениться «поэзией намеков»³².

Влияние эстетики символизма ярко представлено в симфоническом творчестве и вокальной лирике многих русских мастеров. «Музыка этого периода словно вбирала в себя поэтику, стилистику и язык литературных шедевров своей эпохи, способствуя, с одной стороны, еще большему ее распространению, а с другой – видоизменялась, преображалась сама»³³. В. Валькова пишет о культурной жизни и творческом взаимодействии поэтов и музыкантов, «когда, с одной стороны, было влияние духовного опыта поэтов-классиков и откровения (Блок, Гиппиус, Мережковский), с другой, мистическое мироощущение, скрытые движения человеческого духа, бездна (Сологуб, Брюсов)»³⁴. В этот период была значительно расширена в литературе область обретения желаемой гармонии Души и Духа.

На мировосприятие поэтов-символистов повлияли различные античные и современные философские системы, объединяющие в своей основе взгляды на кажущееся существование сверхмира и сверхреальности, поэтому цель их искусства – отражение истинной реальности, однако не так прямолинейно, а завуалированно. Делали они это с помощью символа, который являлся и художественным образом, и важным элементом в представлении реального мира. С помощью символики, символа, знака художники стремились отразить несуществующую (сверх) реальность, «познать непознаваемое и выразить невыразимое». Современные поэты такую обреченность личности и свое трагическое одиночество, безысходность, тоску осознавали очень глубоко и тонко, ощущали необходимость пробуждения, вознесения,

³² Юсуфов М. Г., Джавадова Л. Д. Поэзия серебряного века (к теории вопроса)//Вестник социально-педагогического института. Дербент. 2018. № 1 (25). С. 61.

³³ Михайлова И. Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия: Р. Глиэр, А. Гречанинов: автор. дисс...канд. искусствоведения. Москва. 2018. С 7.

³⁴ Валькова В. Б. Русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века // Музыка и время. 2012. № 2. С. 18-21.

очищения души. «Серебряный век русской поэзии – эпоха, отмеченная многообразием философско-эстетических поисков и одновременно концентрацией творческих интересов на преобразование человека и мира. Отечественная классика приобрела здесь первостепенное значение, явив образцы утраченной и жаждущей гармонии и вместе с тем став символом ее постижения в трагической атмосфере переломного времени»³⁵.

Стоит отметить «музыкальность» поэзии, к которой обращались русские композиторы. Стихи Ф. Фета, А. Апухтина, Я. Полонского, Ф. Тютчева, А. Плещеева, А. Толстого, А. Майкова, причисленные современниками к направлению «чистого искусства», наполнены противоречивыми эмоциями и внутренней экспрессией. В поэтическом творчестве этих авторов ясно прослеживаются характерные особенности, которые присущи «чистой» поэзии. Мастера искали новые способы, приемы и средства художественного отражения, чтобы представить страдающую творческую личность, затрагивали психологическую сферу. У творцов «чистой» поэзии было много общих принципов в мышлении, восприятии и воссоздании реального мира, что выражалось в проявлении внимания к философии Вл. Соловьёва, Шеллинга, Платона, Шопенгауэра, их приверженности «к иррациональным глубинам психики», «противопоставлению реальной действительности свободному миру поэтической мечты, сосредоточенности на изображении внутреннего мира человека, погруженности в глубины духа, напряженный интерес к страстям, тайнам души человеческой, тяга к интуитивному и бессознательному, повышенное внимание к единичному, неповторимому в человеке»³⁶.

В лирических высказываниях тонкий подтекст и многие намеки передаются как бы между строк, присутствуют некие размышления, определенный эмоциональный настрой, то в то же время, отражается красота

³⁵ Дякина А. А. Наследие М. Ю. Лермонтова в поэзии серебряного века: автор. дисс.... доктора филолог. наук. Елец, 2004. С.30.

³⁶ Гапоненко П. А. Поэзия «чистого искусства»: традиции и новаторство: автор. дисс... доктора филологических наук. Орел, 2011. С 4.

окружающего мира и природы, мифологические истории, воспеваются чувство прекрасного и радость, которые несут не только свет и очищение, но и муки переживания, душевную боль. «„Чистая” поэзия великосветских салонов – поэзия Апухтина, Фофанова, Случевского, Толстого, Ратгауза и других, выросла в среде правящих классов. Грусть воспоминаний, чувство одиночества, разбитая любовь звучат у авторов этой группы, как излюбленные трафаретные мотивы»³⁷. «Пушкинское поколение сменяет новое, представленное молодыми авторами, чье раннее творчество в начале “переходного” десятилетия в качестве “суммарного” остается не замеченным современниками. Сила поэтического слова Фета, Некрасова, Майкова, Полонского, Плещеева, Щербины раскроется в последующие десятилетия»³⁸.

«Поэзия 80-90-х годов рождает музыку непринужденной и легкой грусти, сладостной истомы, призрачной мечты без волнения, без гнева, без глубоких мыслей и чувств. Тревога и скорбь Чайковского, повторенная, выраженная у композиторов его школы, звучит эмоционально лишь у немногих композиторов, таких как Аренский, молодой Рахманинов; большинством же композиторов элегия и грусть Чайковского усвоены как „красивый” прием»³⁹.

Поэзия Серебряного века представляет ярчайшее созвездие мастеров со специфически-острым мироощущением, утонченным художественным вкусом, исключительным стилем изложения. Творчество русских поэтов разных направлений рубежа веков демонстрирует повышение статуса личности художника. Многие литераторы и философы принадлежали к традициям русской духовной культуры и выдвигали значимые для русских писателей обострившиеся проблемы смысла жизни, о чем свидетельствует широкий спектр художественных мотивов и образов. «Сближение русских мыслителей и философов, ярко проявившееся в их увлечении проблемой

³⁷ Богуславский С. А. М. М. Ипполитов-Иванов. Жизнь и творчество. Москва: Музгиз, 1936. С. 18.

³⁸ Кузнецова И. С. Дебютная книга в русской лирике 1840-х - начала 1850х годов: мотивно-образные и жанровые комплексы, формы циклизации, архитектурные варианты: автор. дисс...кандидата филологических. Омск, 2011. С. 23с.

³⁹ Богуславский С. А. М. М. Ипполитов-Иванов. Жизнь и творчество. Москва: Музгиз, 1936. С. 44.

личности человека и смысла его существования, а нередко и в близком понимании этих проблем, можно рассматривать как характерную черту русской духовной культуры начала XX века»⁴⁰. Усиливается внимание и интерес к человеческой душе. В творчестве В. Брюсова, Ф. Сологуба, А. Блока, Н. Гумилева, Вяч. Иванова, А. Белого, М. Цветаевой – столь разных художников, утверждается представление о многосложности человеческой души. Особое внимание привлекал сам смысл жизни человека. Об актуальности этой проблемы свидетельствует и широкий спектр художественных образов и мотивов, воплотивших представление о смысле жизни. «Среди метафор бытия, оказавшихся наиболее значимыми для поэтов Серебряного века, можно отметить как топосы: жизнь-путь, плавание, битва, подвиг, пир, игра (театр), так и новые образы: жизнь-танец, жизнь-детская игра, жизнь-блуждание по болоту, по лабиринту, жизнь-поезд, катание на качелях, ожидание корабля из-за моря»⁴¹. Следует подчеркнуть тесное сопряжение поэзии и музыки. Литературоцентризм рассматриваемой эпохи накладывает отпечаток на творчество многих русских композиторов. «С одной стороны, композиторы, искренне интересуюсь новой поэзией и попадая под ее влияние, начинают искать новые музыкально-выразительные средства, позволяющие максимально отразить образно-смысловое содержание текстов, с другой – поэты тоже обращаются к музыке, попадают под ее влияние, стремятся переносить и адаптировать некоторые особенности формы и развития музыкальных произведений в литературных текстах»⁴².

Сфера вокальной музыки отражает «поэзию времени», поэзию литературно-поэтических направлений, и, обращаясь к истории развития камерных вокальных жанров, можно наблюдать поэтические вкусы и пристрастия тех лет. В пушкинское и глинкинское время, например, в

⁴⁰ Мокина Н. В. Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: дисс...доктора филологических наук.– Саратов, 2003. С. 44.

⁴¹ Мокина Н. В. Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: дисс...доктора филологических наук.– Саратов, 2003. С. 44.

⁴² Михайлова И. Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия: Р. Глиэр, А. Гречанинов: автор. дисс...канд. искусствоведения. Москва. 2018. С 23.

Россию пришел романтизм, вторая же половина XIX столетия отмечена развитием реализма. Русская поэзия XIX столетия, тем не менее, более привержена к романтическим традициям, которые определяют «музыкальную поэтику» Апухтина, Фета, Полонского, Тютчева, А. Толстого, а позже еще более расширяя «поэтическое пространство русской культуры»⁴³. Плеяда поэтов Серебряного века наполняет и расширяет сферу русской вокальной лирики.

Стилистика поэтов в значительной степени оказывает влияние на художественный склад вокальной лирики. Стилль А. С. Пушкина, например, проявляется в характере вокальных сочинений М. И. Глинки, М. Ю. Лермонтова – в вокальных декламационных опусах А. С. Даргомыжского, Н. А. Некрасов близок творческим устремлениям М. П. Мусоргского. Однако поэзия А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. В. Кольцова и ряда других мастеров использовалась музыкантами и многие десятилетия спустя. На интерпретацию их поэзии воздействовали традиция прошлого и понимание композитором вокальной лирики⁴⁴.

Художники и поэты стремились передать новые идеи о безграничной душе человека, нравственную ценность отдельной личности. У авторов, естественно, имелись противоречия и расхождения в мыслях, идеях, суждениях. Внутри литературных направлений также существовали различия и разрывы. Герои их творений зачастую представляли в масках, таких, например, как цари и плясуны, Снегурочки и цыганки, царицы и нищие – все были призваны выявить многоаспектность человека и передать разные грани настроения. Герои воплощают и особый внутренний мир, и являются выразителями сознания эпохи. «Пожалуй, трудно назвать другую эпоху, когда главными жизненными принципами провозглашались “воление”,

⁴³ Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков : историко-стилевые аспекты. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2005. С.25.

⁴⁴ Кизин М. М. Русские поэты и вокальная лирика: исторический экскурс//Мир науки, культуры, образования. 2012. № 6 (37). С. 378.

“хотение”, действенное желание»⁴⁵. Новации поэзии выявляются в возникновении новых образов, которые символизируют смысл человеческого существования. Поэтические герои не просто чувствуют легкость, а летят, напоминают парение над землей птицы. В поэзии Серебряного века выявляется единство художественных исканий. Рожденные поэтами образы-новации, новое наполнение традиционных образов и содержательная насыщенность текстов позволяет говорить о специфике образной системы, которая объединяла поэтов, принадлежащих к совершенно разным литературным обществам.

В истории русской культуры рубеж XIX–XX столетий – важная веха, когда формировалось много направлений в различных сферах искусства, и первостепенная роль в этом отношении принадлежит музыкальному и поэтическому творчеству. Мироощущение композиторов того периода откликалось на взгляды поэтов, они стояли рядом в понимании многих тем, также обращаясь к образам любви и смерти, фантазии и сна, грез и мечты. Обосновывается вывод: творческое мироощущение композитора в значительной степени пересекается с эстетическими взглядами поэтов-символистов. Их взаимопроникновение отличалось активностью и парадоксальностью: композиторы попадали под значительное влияние поэтического мира, в связи с чем, вырабатывали новые выразительные элементы; поэты также начинают обращаться к музыкальному искусству, адаптируя особенности стихосложения в поэтических текстах. В результате взаимовлияния и в поэзии, и в вокальных опусах присутствуют различные варианты структуры сочинений и элементов языка. Размышляя о существующих проблемах, погружаясь глубоко в свой внутренний мир, поэты стали осваивать разную культуру, и в особенности – философский и эстетический потенциал русской словесности. Творчество М. Ю. Лермонтова служило духовным центром, и в ориентире на него происходило становление

⁴⁵Мокина Н. В. Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: дисс...доктора филологических наук. Саратов, 2003. С 44.

поэтов Серебряного века⁴⁶. Поэзия Лермонтова возвышала дух, личность, и этому стали следовать авторы «новой» эпохи. Они искали высокие духовные образцы в отражении противоречий существующей жизни, задумывались о божественном и демоническом влиянии на человека, и это получало своеобразные философские и художественные трактовки. Обращение творческой интеллигенции к поэзии Лермонтова давало возможность глубже проникнуть в запросы Серебряного века, разлад человека не только с окружающим миром, но и самим собой. А. Блок, К. Бальмонт, Д. Ратгауз, Д. Мережковский и другие «создали свой художественный “космос”, многообразные нюансы выражения которого несомненно самобытны и неповторимы, но в самих подходах к планетарным сущностям обнаруживается типологическое сходство с Лермонтовым»⁴⁷.

К школе «чистого искусства» принадлежали А. Н. Апухтин, Л. А. Мей, А. Н. Майков, А. К. Толстой, Я. П. Полонский, А. А. Фет, Н. Ф. Щербина, А. А. Голенищев-Кутузов, К. М. Фофанов и многие другие поэты. Поэзия «чистого искусства» нередко рассматривала личность с метафизических позиций; средством ее стал поиск особых – нетрадиционных приемов воплощения. Их поэзия была ориентирована на небольшой читательский круг, а реальный мир был противопоставлен миру мечты, поэты проявляли внимание к внутреннему миру человека и были погружены в страсти и тайны души.

Таким образом, поэзию Серебряного века характеризует уход от социальных противоречий, возвышение красоты, изысканность высказываний, утонченность чувств, фантазийность и символика. Поэтико-стилевая основа отличается многообразием, колоритом, индивидуальностью творческих вкусов и предпочтений.

⁴⁶ Дякина А. А. Наследие М. Ю. Лермонтова в поэзии серебряного века: автореферат диссертации.. доктора филологических наук. Елец, 2004. С.8.

⁴⁷ Там же, С. 15.

1.3. Композиторы-лирики на рубеже веков

Все композиторы рубежа веков обращались к камерной лирике, и во многих случаях их внимание было обращено к поэзии XIX столетия. Музыканты, как и поэты, обладали сверхинтуицией, позволяющей им глубоко чувствовать поэзию, угадывать ее скрытые тайны, проникать внутрь образно-эмоционального наполнения и по-своему отражать содержащуюся в ней особую «магию», передавать чувственные ощущения.

Творчество *Ц. К. Кюи* более тяготело к вокальной сфере, в которой, как ему казалось, можно выразить все многочисленные нюансы чувств. Главные увлечения русского композитора – опера и романс (более 250); мелодическая основа сочинений отличается изяществом, тонкой лирической выразительностью, чуткой декламационностью. Кюи не имел явной тяги к русской народной основе и на протяжении всего творческого пути «ориентировался на романтические западные образцы, предпочитая сентиментальность и мелодраматический пафос на грани подлинного захватывающего чувства и страстности»⁴⁸. В этот период композитор также использует и тексты французских авторов – пишет цикл «Пять французских стихотворений» (ор. 54) на стихи поэтов Франции. Сочинение имеет сквозную композицию, в нем так же отражена несчастная «любовь поэта». «Лейтмотивом» являются легкие вальсовые формулы, проникающие во все разделы цикла – это как бы легкий шлейф, напоминающий жизнь Парижа.

Кюи трепетно вслушивается в интонации современного музыкального языка, совершенно нового, необычного, однако, устремленного и к поэтическим идеалам композиторов «Могучей кучки». Музыкант проявлял интерес к романтической музыке, в его сочинениях это находит в «тяготении к камерности, не как к основному жанровому направлению, но скорее как к определенной манере письма, воплощающейся в меньших масштабах, проявляющейся в тонкостях и деталях. Также в творчестве романтиков берет

⁴⁸ Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Ленинград: Музыка, 1979. С.73.

свои истоки лиризм, порой с оттенком сентиментальности, как эмоциональная доминанта музыки Кюи»⁴⁹.

В камерно-вокальных сочинениях его можно проследить эволюцию. В ряде вокальных опусов заметны традиции М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского («Я вас любил», «Сожженное письмо»). В лирических миниатюрах проявляется чрезвычайно бережное отношение к поэзии и слову, внимание к деталям и изящество, интересные психологические находки и тонкость в отражении созерцательных настроений, гибкое воплощение ритмического пульса стиха. Вопросы сопряжения музыки и слова отразились в его критических статьях и книге «Русский романс»⁵⁰. Эта работа является подтверждением того, что Кюи стремился к правдивому отражению жизни в музыке.

Немалое место в его творчестве, как у балакиревцев и Чайковского, принадлежит поэзии Г. Гейне. В развитии фортепианной фактуры можно заметить влияние Р. Шумана – эмоциональную наполненность и насыщенность музыкальной ткани, остинатные формульные вкрапления, pedalную протяженность, тонкую изысканность аккомпанемента, выразительные линии подголосков, как например, в романсах «Из слез моих», «Во сне неутешно я плакал», «Из моей великой скорби». Сочинения на тексты Гейне были написаны в конце 70-х годов XIX столетия – «Ты не любишь меня», «Когда голубыми глазами», «Переселить я в чашечку лилеи», «Из вод подымая головку». А. Толстой привлекал Кюи задушевым тоном высказывания, мечтательностью и одухотворенностью картин природы, спокойными философскими размышлениями. Сего поэзией связана пейзажная лирика композитора. Фортепианная партия представляет ночной пейзаж, блики и переливы воды, ощущение нереальности и таинственности, передает внутренний восторг. Эмоциональная насыщенность, живопись и колорит фортепианного сопровождения приближают сочинение к жанру

⁴⁹ Калимова М. В., Купец Л. А. Хоровое творчество Цезаря Кюи: истоки и предпосылки развития хорового стиля композитора //Музыкальный журнал Европейского Севера. 2019. № 4 (20). С. 27.

⁵⁰ Кюи Ц. А. Русский романс: очерк его развития. Санкт-Петербург, 1896. 209 с.

романса-прелюдии⁵¹. В романсе «Смеркалось» дуэт голоса и фортепианной партии отсылает к вокальным лирическим опусам Чайковского. В поэзии А. Мицкевича композитор находил жизнелюбие, восторженные настроения, созерцательность – «Разлука», «Моя баловница», «Если б стал я той яркою лентой», «Разговор», «Текут мои слезы» и другие. Ранние романсы на стихи польского поэта связаны с бытовыми жанрами, однако в конце XIX столетия появляются «Четыре сонета Мицкевича», отличающиеся в большой степени от романсов предыдущего периода: в них ощущается внутренний драматизм, мощь, и звучат они как оперные композиции. Частая смена эмоциональных состояний, чередование контрастных эпизодов, переход от патетической кантилены к речитативу приближает вокальные опусы к ариозо оперного типа. Этому в значительной степени способствует фортепианная партия с переходами от скорбной обреченности к кульминационному взрыву отчаяния. Романсы на тексты французских авторов-романтиков А. Мюссе, В. Гюго, А. Шенье и других характеризуются мелодраматическим пафосом, сентиментальностью и отсылают к оперному стилю композитора – баллада «Два призрака» и вокальный цикл «20 стихотворений Ж. Ришпена», в котором автор приближается к жанру «стихотворения с музыкой».

Обращаясь к поэзии русских авторов, Кюи в ущерб музыке чаще намеренно акцентирует поэтический текст. Это касается стихов Пушкина («Царскосельская статуя»), Лермонтова («Как небеса, твой взор блистает»), Некрасова. Приверженность к речевой интонации и принципам Даргомыжского выражены у него нередко открыто и прямолинейно. Однако появляются и новаторские произведения, которые накануне XX столетия воспринимаются как стилизация элегической лирики Глинки и Даргомыжского («Ты и Вы», «Юношу, горько рыдая», «Медлительно влекутся дни мои»).

⁵¹ Васина-Гроссман В. А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков // Музыка и современность. Вып. 9. Сост. и ред. Д. В. Фришман. Москва : Музыка, 1975. С. 131–160.

Кюи – лирик, воплотивший в своих вокальных опусах яркие эмоции, глубокие и искренние чувства – «Сожженное письмо», «Эоловы арфы», «Истомленная горем». Тем не менее, гражданская позиция музыканта в конце творческого пути была обращена и к общественной жизни – он отозвался на политические события современной эпохи вокальным циклом «Отзвуки войны»; он также проявлял внимание к операм на сказочные и исторические сюжеты, фольклорным обработкам. «Французское» остается главным образом в утонченности декламации, придирчивом внимании к работе со словом и отдельных, нисколько не довлеющих над музыкальным содержанием колористических эффектах фактуры.

В конце XIX столетия выходит на арену творчество *А. К. Глазунова*, который во многом следовал опыту и традициям Н. А. Римского-Корсакова. Глазунов тесно соприкасался с эстетическим мирозерцанием предшествующей эпохи, однако, новации современности не отрицал. Сочинения обращают на себя внимание своим спокойно-сдержанным характером. Его композиторское наследие – оркестровые увертюры и фантазии, восемь симфоний, балеты, хоровые опусы, инструментальные концерты, ансамбли, пьесы для фортепиано и струнные квартеты. Общаясь с Танеевым, Глазунов активно стал проявлять интерес к жанрам полифоническим, а также к различным видам контрапункта. В его произведениях нередко насыщенное фактурное развитие, однако резкие взрывы и напряженная экспрессия отсутствует. Сочинения отмечены сдержанностью, логикой имитационного процесса, вертикальными и горизонтальными контрапунктическими перестановками.

Глазунов написал всего двадцать вокальных опусов, и его также как и учителя Римского-Корсакова привлекали сюжеты и темы, связанные с Востоком и Испанией («Восточный романс», «Испанская песня», «Испанский романс»). На тексты Пушкина создано им немало романсов, наиболее известны «Восточный романс» («В крови горит огонь желанья») и «Вакхическая песня» («Что смолкнул веселия глас»). Вокальную партию

«Песни», которая разворачивается на фоне активных арпеджированных аккордов, отличается сдержанный характер, и только в заключении слышится восторженный клич «Да здравствует солнце, да скроется тьма!». Музыкальное развитие «Восточного романса» несколько статичное, размеренное – в сочинении выражено состояние томления и неги. По сравнению с одноименным эмоционально-приподнятым романсом Глинки, у Глазунова преобладает спокойная созерцательность, медленное разворачивание мелодии, сопоставление натуральных и пониженных ступеней в гармоническом развитии. Композитор, воплощая стихотворный текст в музыке, часто придает ему ориентальную окраску. Исследователи отмечают внимание русского музыканта к деталям, акцентирование определенных и значимых слов и фраз текста, что весьма характерно и для данного вокального опуса. Автор как бы демонстрирует каждое слово и его смысл, распевая и растягивая слоги. Собственным именам принадлежит весомая роль в стихотворном тексте – Азраил, Аполлон, Вакх, Годфред, Делия, Лаура, как и Арагва, Венеция, Грузия, Кавказ и т.д.⁵². Все вокальные миниатюры Глазунова несколько сдержанны и строги в отношении настроения и выразительных приемов; мелодия продвигается ровно и спокойно, в большинстве случаев эмоциональных взрывов и выражения страстных чувств нет. Тем не менее, есть произведения, отличающиеся тонкими нюансами, даже звукописью, чутким следованием музыкального разворачивания за поэтическим высказыванием. Например, «Соловей» (сл. А. Кольцова) характеризуется «восточным» колоритом, что выражается понижением неустойчивых ступеней лада (II и VII), фригийским ходом, применением увеличенной секунды в мелодии. В мелодическом развитии «Арабской мелодии» и «Испанской песни» ощутимо влияние народной музыки испанцев и арабов.

⁵² Горная И. Н. Традиции Н. А. Римского-Корсакова в романсах А. К. Глазунова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 015. № 4 (39). С. 86.

Глазунова привлекала по-ораторски возвышенная поэзия, что значительно усиливало основной смысл поэтического текста. Он часто избирал стихотворения (А. Кольцова, А. Пушкина, Г. Гейне), которые были уже использованы М. Глинкой, А. Верстовским, Н. Римским-Корсаковым, А. Аренским; многократно включает в романсы мелодические элементы, уже ранее примененные авторами. В романсах можно наблюдать восторженные высказывания – «о чудный край, прости навсегда» («Испанская песня»), «О жизни сон! Лети, не жаль тебя» («Желание»), «О сжался, сжался над ним», «о ты, газель моя» («Арабская мелодия»), «о Нина, сердце кроткое» («Все серебряное небо»), «о красавец молодой» («Из Гафиза»)⁵³. Что касается пейзажных воплощений – часто идет обращение к холмам и полям, лесам и лугам, садам и утесам; картины пейзажа в большинстве связаны с весной и летом. Яркая изобразительность присуща и названиям: «Когда гляжу тебе в глаза», «Когда твои глаза встречаются с моими», «Слышу ли голос твой».

Исследователи отмечают, что в стихотворениях, которые отмечены особым вниманием композитора, часто присутствуют серебряный и золотой цвет – «луна золотая», «золотые сны», «Венеция золотая», «всё серебряное небо, всё серебряное море»; или стихи насыщены звуками или запахами: «слышу ли голос твой звонкий и ласковый»⁵⁴. Глазунов был очень внимателен к каждому слову, что чутко представлено в нюансах музыкальной выразительности. Отражая, например, символику сна, использует медленные и умеренные темпы.

Характерная черта вокальной мелодической линии романсов – приверженность к вариационному развертыванию и вариантной повторности мотивов, ее декламационный характер; часто встречаются различного вида органнские пункты, педали и остинато, посредством альтерации обостряются ладовые тяготения, кварто-квинтовое *inicio*, поступенное движение в ровном ритме.

⁵³ Там же, С. 86.

⁵⁴ Горная И. Н. Традиции Н. А. Римского-Корсакова в романсах А. К. Глазунова/ И. Н. Горная //Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2015. № 4 (39). С. 85-91.

Глазунова так же как Римского-Корсакова привлекали медитативно-философские и эмоционально уравновешенные поэтические тексты. Вокальное его творчество характеризует декламационное развитие вокальной партии, выделение неожиданных и тонких нюансов стихотворного текста, комбинаторика интонационных ячеек и вариантная повторность, колорит ладовой альтерации и сопоставления тональностей. Эти выразительные элементы – свидетельство творческого освоения русским композитором новых тенденций рубежа веков.

Творческое наследие *А. Т. Гречанинова*, продолжателя эстетики «Могучей кучки», масштабно, он обращался ко всем жанрам, был участником хора Петербургской консерватории, ввиду этого его влекло вокальное и хоровое письмо, и многие известные певцы – Н. Голованов, А. Нежданова, Л. Собинов, Ф. Шаляпин проявляли интерес к его романсам.

Немало вокальных опусов написано композитором на тексты русских поэтов (Вяч. Иванов, К. Бальмонт, В. Брюсов, И. Крылов, Ф. Сологуб, Д. Мережковский, Н. Некрасов, А. Фет), но он проявлял внимание и к зарубежным поэтам-символистам – Ш. Бодлеру, Г. Гейне, Р. Бёрнсу, Ф. Шиллеру, П. Верлену, выражая в музыке их поэтические образы. Мелодика романсов, отличающаяся симметричными построениями и попевочным развитием, несет особый выразительный смысл, что можно услышать в вокальных миниатюрах «На опушке», «Птица Финикс», «Еще томлюсь тоской желаний» и др. В некоторых опусах мелодическое развертывание несколько статично и насыщено декламационными фразами – «На чужбине», «Посвящение»; в других, более активно, слышатся скрытые подголоски, создающие эмоционально-психологический контекст. Мелодика подчинена поэтическому слову, все музыкально-речевые обороты обусловлены внутренней логикой интонационного воплощения слова, имеющего зачастую значение образа-символа. Эта черта обнаруживается и в романсах Р. Глиэра, однако, проявляется у него несколько завуалировано. У Гречанинова встречается много подобных примеров и «показательным» в

этом плане является цикл «Цветы зла». Стихи Бодлера, созданные в 1857 году, оказались созвучны «модернистским» исканиям композитора: пять контрастных номеров связаны концепцией – противостояние жизни и смерти. В сочинении имеется целая система лейтмотивов, что и формирует его целостность. В начале цикла «Гимн...» идет радостно-восторженное воспевание любви, но постепенно приподнятое настроение сменяется тоской – «Вечерним аккордом», и все приходит к «Смерти» как итогу жизни. Так, идея пессимизма и недостижимости идеала проходит через весь цикл. В гармоническом развитии следует отметить некоторое ослабление ладовых тяготений вплоть до постепенной хроматизации аккордовых связей, внезапные динамические перепады, применение звукоизобразительности. Фортепианная фактура перенасыщена подголосками и имитациями, красочностью и вариационностью, что можно наблюдать в романсах «И снова будет все, что есть», «Призыв», «Оболью горячей кровью», «Сирена».

Композитор создавал романсы и песни на протяжении 60 лет – вокализы, басни (тексты Крылова), сольные песни, квартеты-романсы, и, порой, жанры обозначены в названии: ноктюрн («Ночные голоса»), дифирамб («Ладья любви» ор. 74 № 5), «Колыбельная» (ор. 1). Им написано более ста романсов и несколько хоровых циклов *a cappella*. Можно отметить появившиеся в начале века сборники и циклы его детских песен, интонационно близких к народным – «Ай дуду», «Снежинки», сборник русских народных песен «На воротах сидел петух», а также обработки песен – русских и белорусских и малоизвестный вокальный цикл «Шотландские песни».

В раннем периоде творчества молодой музыкант искал свой язык, стиль, образы. В начале XX столетия, стремясь к обновлению выразительных средств вокальных жанров, он создает циклы песенных обработок, опусы, в основе которых тексты басен, а также романсы на слова Ш. Бодлера. Вокальные сочинения глубоко интимны и сдержанны, и камерный стиль разнообразен в отношении форм, образов, настроений. Гречанинов писал

лирические, ориентальные, юмористические романсы, в которых сопряжены прихотливая ритмика и мелодическая кантилена, сложная фактура и хроматически изощренная гармония, светлое созерцательное настроение и скорбная печаль. Характерная черта музыкального его мышления – непрерывное разворачивание мелодии, тематическое «разворачивание» и обновление. В романсе «Узник» ор. 20 № 4 (сл. А. Пушкина), написанном в 1899 году, переплетены два контрастных настроения – душевные муки узника, томящегося в неволе, и порыв к мечте, свободе, что было так характерно для лирики романтической эпохи. Динамика настроений созвучна атмосфере, в ней заключен высокий пафос сочинения, окрашивающий его в героико-романтические тона. Гимническое восклицание заключительной стихотворной строфы – «Мы вольные птицы....» как бы воплощает стремление к свободе и приближение светлой мечты, «символизирует соединение материально осязаемого, земного начала с романтической мечтой – высоким парением, свободным полетом духа»⁵⁵.

Интересен факт, что вокальные творения Гречанинова раннего периода творчества – «Острою секирой», «Узник», «Колыбельная» и «Степью иду я», написанные в 90-е годы XIX столетия, исполнялись в начале XX даже несколько чаще. Композитор очень тонко подмечал колорит музыкального пейзажа, созвучного душевному состоянию человека, что демонстрируют названия сочинений – «Дождь», «Ночь», «Радуга», «Тишина», «На нивы желтые», «Сентябрь», «Осенние мотивы». Фортепианное сопровождение за счет звукоподражания значительно усложняется и наполняется особым смыслом. Иногда инструментальное вступление и постлюдия скорбными стонущими интонациями приносят в вокальный цикл меланхолический тон – «Драматическая поэма» ор. 51. В других случаях возникает

⁵⁵ Паисов Ю. И. Гречанинов. Жизнь и творчество. Москва: Композитор, 2004. С. 441.

импрессионистическая красочность – «Лада» op.68 (ст. Л. Столицы) и триптих «Мертвые листья» (ст. Н. Минского)⁵⁶.

Музыкальное сочинение «На распутье» op. 21 (ст. И. Бунина) написано под впечатлением известной картины В. Васнецова «Витязь на распутье». Опус обозначил вхождение композитора в XX век, но многие волнующие его вопросы, все же, остаются без ответа. Он, как, впрочем, и поэт, по-своему обыгрывает символический образ картины. Подобные образы, темы, настроения привлекали многих русских художников на рубеже веков, и особенно мастеров «Мира искусства». Здесь и эпический речитатив, и завораживающие чудеса, и образы русских сказок – сочетание этих эффектов представляет оригинальный стилевой синтез. Некоторые приемы и образы типичны для романтической эстетики XIX века, другие сложились ввиду значительного влияния символистской поэтики. Столь широкий масштаб композиторского замысла и развернутое музыкальное изложение, преобразуют романс в форму поэмы-фантазии. Объясняется это особым статусом сочинения в вокальном творчестве Гречанинова – оно создано на переломе веков, угадывается и дополнительный подтекст символического названия сочинения.

Стиль вокальных сочинений *С. И. Танеева* претерпевал изменения на протяжении всего его творческого пути: в самом начале его романсы напоминали лирику П. Чайковского, к концу творчества – созвучны произведениям Н. Мясковского, С. Прокофьева, И. Стравинского. От просветленных лирических образов автор пришел к строгим нормам классической музыки. Подчас идеи его казались необычными, они не соотносились с реальностью – его интересовали идеалы нравственности и философии. Поэтому и «в камерно-вокальных сочинениях проявилась

⁵⁶ Михайлова И. Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия: Р. Глиэр, А. Гречанинов: автореф. дисс. кандидата искусствоведения. Москва. 2018. С. 22.

специфика тем и образов, характерных для творчества Танеева в целом»⁵⁷. Тем не менее, можно найти образы, не встречающиеся в других сферах творчества, например, юмористические, связанные с комической линией русской музыки – песни «Жил однажды человечек», «Раз вечерком гулял я», «Встану я с восходом солнца».

Романсы исполнялись на популярных в то время выставках, различных кружках и собраниях; композитор постоянно контактировал с исполнителями, что и служило толчком для создания вокальных миниатюр и влияло на образную сферу произведений. Очень внимательно Танеев относился к выбору тембра голоса, ставил ремарки рядом с вокальной строчкой, отмечая, какой голос должен исполнять сочинение и многие романсы создавались для конкретного певца.

Национальные мотивы творчества Танеева не проявляются столь непосредственно как у других русских композиторов, однако он – музыкант, прочно стоящий на русской почве. Его опусы «интеллектуальны», может быть даже сложны и философичны – ведь музыкант впитал в себя полифоническую музыку Строгого стиля. Танеев ориентировался также на творчество Глинки и Чайковского, западную контрапунктическую технику виртуозно соединял с русской народной основой; жанры его камерной музыки наполнены симфонической мощностью, а вокальные формы модифицированы. Многие принципы инструментальной сферы композитор перенес и в вокальную партию, так, фортепианная и вокальная партии основаны на имитационных переключках. Характерные приемы его вокального стиля – объединяющая роль инструментального вступления, внедрение оstinatных ритмических формул, неожиданные тональные сдвиги-сопоставления. Исследователи отмечают: «Именно в произведениях

⁵⁷ Ганенко Н. С. Камерно-вокальное творчество С. И. Танеева : Опыт текстологического исследования: автор. дисс...кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. С. 9.

камерно-вокального жанра наиболее ярко проявилась импровизационная природа дарования Танеева»⁵⁸.

В романсах ключевое значение приобретает принцип оstinатного развития, повторная ритмическая формульность и развитая многоплановая музыкальная ткань. Они усиливают роль инструментальной партии в создании образного колорита, что можно наблюдать в романсах «Не мои ли страсти», «Зимний путь», «Сталактиты». «Менуэт» (ор. 26 № 9) – программная пьеса с вокальной партией – кульминация камерно-вокального творчества русского композитора. В патетическом сочинении преобладает контрапунктическое сплетение голосов и активное тонально-гармоническое развитие.

Постепенно русский романс преобразуется, претерпевает эволюцию, и некоторые свои качества, утрачивает, напиваясь современными новациями. Однако можно отметить: присущие вокальным опусам настроения представляют душевное состояние более правдиво, чем сочинения в других жанрах его музыки.

Тексты, избранные для романсов, музыкант тщательно просматривал, не проявляя интерес к стихам, отмеченным сильными эмоциями и переживаниями. На раннем этапе творческого пути он был более склонен к русской поэзии (А. А. Фет и А. К. Толстой), позже – к западноевропейской (П. Верлен, П. Б. Шелли, М. Метерлинк, Ш. Бодлер). В поздние же годы у композитора вновь просыпается интерес к русским авторам, и он отбирает тексты Я. П. Полонского. Дружба с А. Белым, Л. Кобылинским и Я. Полонским – известными поэтами-символистами, повлияла на выбор поэтических текстов, способствовала тому, что его внимание привлёк жанр «стихотворения с музыкой». Романс постепенно «укрупнялся», вокальные сочинения объединялись в цикл. Русского композитора привлекала жанровое многообразие вокальной музыки, что отразилось в обращении к колыбельной

⁵⁸ Ганенко Н. С. Камерно-вокальное творчество С. И. Танеева : Опыт текстологического исследования: автор. дисс...кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2005. С. 16.

(«Островок»), серенаде («Серенада», элегии («Когда, кружась»), романсу-танцу («Маска») и т.д. Однако жанровые черты в большинстве случаев проявляются не так явно и завуалированы, тематизм опусов лаконичный с ярким начальным *inicio*, вокальная партия часто имеет инструментальный характер.

Сергей Иванович Танеев – композитор-классик, однако его творчество формировалось в конце XIX столетия, в период, отмеченный идеями и идеалами романтической эпохи, и естественно, мотивы «романтической утонченности» все же иногда внедряются в сочинения. Большую часть его музыки музыковеды характеризуют как интеллектуально-философскую; а современники усматривали некоторую сухость в произведениях, однако, в камерных вокальных опусах отмечали благородство и красоту.

Принадлежавший к младшему поколению когорты русских композиторов в.п. XIX столетия *А. К. Лядов* проявлял склонность к сочинению миниатюр. Современники отмечали его интеллигентность, тонкую душевную организацию, замкнутость. На протяжении всего творческого пути можно ощутить его метания и поиск себя – тонкий музыкант, он не реализовал до конца свой творческий потенциал. Музыканта привлекали романтические мечты и грезы, он пытался уйти от жизненных противоречий, стремился выразить утонченно-прекрасные чувства, но, тем не менее, лирика его несколько аскетичная и холодная, более все же автор тяготел к миру фантастики. И хотя он воспринял приемы композиторов «Могучей кучки», тем не менее, новации также не прошли мимо него. Творческое мышление русского музыканта менялось, представляя фантастический мир, он воспринимал стилистику современной эпохи, обращаясь к новациям художественной культуры России и Запада. Как отмечал Асафьев: «он освободил формы и эмоциональный тон миниатюры от

привкуса бессодержательности и ни к чему не обязывающей *causerie* (говорливости) и перевел в область серьезной камерной культуры»⁵⁹.

Вокальная музыка композитора известна немногим — лишь исследователям и ярым его почитателям. Однако он создал в области камерной лирики немало опусов, в основном это песни для голоса в сопровождении фортепиано, хоры на народные слова, сборники народных песен. Специфика творчества заключалась в том, что музыкант ограничивался лишь сферой малых форм, тем не менее, умело отражая новые художественные веяния современного времени.

Одна из ярчайших личностей в области вокальной музыки — *С. В. Рахманинов*, чья лирика представляет тонкий и глубочайший выразительный стиль. Исследователи отмечают, что нормы классического искусства по-разному проявляются у русских композиторов, и как пишет Т. Левая, «несколько иначе классицистские принципы преломились у триады московских лириков — Скрябина, Рахманинова и Метнера»⁶⁰. Рахманинов приветствовал поэзию XIX века, и его философские размышления, идеи не чужды поэтам-символистам. Музыкальное пространство русского художника — бурный шквал эмоций, полнозвучная музыкальная ткань, экспрессивный драматизм, хотя в последних сочинениях явно ощущается большая трагичность и ощущение предстоящей катастрофы. Можно наблюдать общие приемы, роднящие его творческий стиль с Э. Григом, П. Чайковским, А. Скрябиным, Ф. Шопеном, Р. Шуманом; с другой стороны, многое воспринял этот русский композитор и от А. Бородина и М. Мусоргского.

Вокальные опусы композитора насыщены эмоциональным подъемом — восторгом, радостным возбуждением, но и драматическими страстями. Характерный образный мир, оттенки настроения романсов на протяжении творческого пути менялись, например, в романсах девяностых годов показаны оттенки душевных порывов и любование природой. В них

⁵⁹ Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Ленинград: Музыка, 1979. С. 238.

⁶⁰ Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. С.123.

постоянно меняется настроение, отражается импрессионистическая зыбкость колорита, бурная энергия и волевой напор, яркая живописность и меланхолическая грусть.

В поздних опусах эмоциональная сфера сочинений становится тревожно-трагической, композитор представляет одинокого и страдающего человека. Средства музыкальной выразительности и приемы развития усложняются: преобладают активное гармоническое развитие, модуляции в далекие тональные сферы, хроматизируется интонационная основа, разрастается музыкальная ткань. В последних романсах чувства несколько сдержаннее, суровое раздумье, строгость и сосредоточенность сменяют лирические высказывания.

Камерные сочинения С. Рахманинова – вершина песенной лирики рубежа XIX–XX веков. В начале творческого пути автор обращается к текстам Д. Мережковского, А. Пушкина, А. Толстого, А. Голенищева-Кутузова, А. Плещеева, появляются романсы «О нет, молю, не уходи», «Не пой, красавица», «Утро», «Уж ты нива моя», «Давно ль, мой друг», «Речная лилея», «Сон», «Полюбила я на печаль свою», уже отличающиеся индивидуальностью лирического высказывания. Музыкант опирается на уже сложившиеся образы и жанры, на традиции композиторов доглинкинской эпохи, «Могучей кучки», Чайковского, часто переосмысливая их – «Уж ты, нива моя», «Полюбила я на печаль свою», «Давно ль, мой друг», «Не пой, красавица при мне». Однако в романсе «В молчаньи ночи тайной», созданном также в ранние годы творчества, уже налицо представлен яркий отличительный мелодический его дар и неповторимость. Вокальные опусы отмечены напряженной экспрессией, широтой мелодического развития, индивидуальным «прочтением» поэтического текста, тонкими выразительными и изобразительными деталями, разнообразной по фактуре и колористическим оттенкам фортепианной партии.

В сочинениях последующих лет – «Эти летние ночи», «Весенние воды», «Не верь, мой друг», привлекает открытость и «броскость»

эмоционального высказывания, радостно-восторженные восклицания. Конец XIX столетия – период тяжелого душевного кризиса композитора, и в романсах впервые звучит трагедийная тема – «Я опять одинок», «Судьба», «Над свежей могилой», «Отрывок из Мюссе», «Проходит все», «Как мне больно». Однако в противовес мотивам одиночества, тоски в этот же период все же представлены и пейзажные образы – «Здесь хорошо», «У моего окна», «Сирень», «Ночь печальна».

В первые годы XX столетия на смену волнообразной вокальной мелодической линии романсов приходит сдержанная декламационность, монологичность – цикл романсов ор. 34 «Арион», «Муза», «Ты знал его», «Диссонанс» и все это – влияние эпохи перемен. Во многих случаях используется мрачная тональность *es-moll*, связывающаяся у композитора с ощущением мятежной страсти и мрачного трагизма; расширяются масштабы сочинений и на первый план выдвигаются романсы-картины и романсы-поэмы с мощным симфоническим развитием.

На тексты поэтов-символистов К. Бальмонта, А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, И. Северянина, Ф. Сологуба написано немало романсов. Эти опусы характеризуются внутренним напряжением, изломом, что связано с проявлением интереса к характерному жанру начала XX века – «стихотворению с музыкой», где мелодическая линия более детализированная. Гармоническое развитие становится импульсивным и напряженным, тональная основа сочинений и так отмеченная неустойчивостью, еще более расшатывается и размывается, гармоническое развитие усложняется, преобладают хроматические проходящие аккордовые последовательности.

У композитора наиболее значительны вокальные опусы лирико-драматического содержания, и их идейно-содержательная основа – тема протеста, одиночества, неудовлетворенности. Во многих случаях автор использовал стихи с мелодраматическим оттенком и психологическим подтекстом (Г. Галина, Д. Ратгауз).

Современник С. В. Рахманинова *Н. К. Метнер*, стиль которого формируется в знаменательную эпоху Серебряного век, создал девять фортепианных сонат и более пятидесяти пьес, в которых, тем не менее, тесно сопряжены приемы классического и романтического музыкального искусства. И хотя Метнер на слова символистов написал всего два романса – «Эпитафия» (А. Белый) и «Тяжела, бесцветна и пуста...» (В. Брюсов), его роднит с ними любовь к поэтическому творчеству А. Пушкина, идеи в искусстве, темы и образы.

Метнер желал сохранить в музыке черты классического искусства, постепенно «ускользающие». Композитор известен вокальными и фортепианными миниатюрами; он первый ввел программность в сонатный цикл, что также связано было с его мироощущением. Исследователи отмечают, что «в программной музыке композиторы обращаются к проблемам человеческого бытия, стремятся к философскому осмыслению вопросов жизни и смерти, места человека в обществе, его взаимоотношения с окружающей средой, природой и т. д.»⁶¹.

В романсах Метнера представлены картины природы, однако, не так зримо и близко как это отражено у Рахманинова, у которого она сливается с чувствами, очень красочна и колоритна; его пейзажные картины «лишь слегка ощутимы и от этого мечта – призрачна»⁶². Б. Асафьев отмечал рахманиновскую открытость, «динамику крика и надрыва» и «крайнюю замкнутость и сосредоточенность» Метнера, лирика которого «в созерцании и в культурном благоговении к великим поэтам»⁶³. Мелодическая вокальная линия характеризуется как декламационно-напевная, дискретная, однако, выступает нередко ведущим именно поэтический текст. Ввиду этого формируется и специфическая метроритмическая организация мелодии вокальной партии. Фортепианная партия активна, помогает раскрыть,

⁶¹ Арановский М. Г. Что такое программная музыка? Москва: Музгиз, 1962. С. 107.

⁶² Гервер Л. Л. Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме) /Л. Л. Гервер //Научный вестник Московской консерватории. Материалы конференции «Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее». – Москва: МГК им. П.И. Чайковского. 2014. №1. С. 58-59.

⁶³ Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века/ Б. В. Асафьев. Ленинград : Музыка, 1979. С. 64.

расшифровать поэтический текст. Присутствует ощущение одухотворенности, изящной тонкости, наполненности. Этот принцип представлен также и другими мастерами русского романса этого периода – Лядовым и Рахманиновым, Танеевым и Аренским. И хотя Метнер обращался к вокальным сочинениям на протяжении всего своего творчества, интерес вызывают не все сочинения композитора.

Как отмечает Л. Гервер, сравнивая С. В. Рахманинова и Н. К. Метнера, они принадлежат к единой традиции⁶⁴. Сходства их проявляются в обращении к одним и тем же поэтическим фигурам и их стихам, отражением мотивов тоски и страдания. Различия заключаются в том, что в опусах Рахманинова лирический герой чаще непосредственно, бурно и восторженно обращается к предмету своей любви, у Метнера же, «преобладают более сложные временные конструкции»⁶⁵. Б. Асафьев, сравнивая вокальную лирику Метнера и Рахманинова отмечал рахманиновскую непосредственность и открытость, «динамику крика и надрыва», чередующуюся с «тихим покоем», и замкнутую сосредоточенность, созерцательность Метнера⁶⁶.

Для композитора чрезвычайно важен был поэтический текст и уже свой ор. 13 автор называет «стихотворением». Мелодику вокальных миниатюр можно обозначить как ариозно-декламационную. Следует отметить, что характерная черта стиля многих композиторов того периода, в том числе и Метнера, синтез вокальной и инструментальной мелодики на разных уровнях художественного текста. Нередко использованы и звукоизобразительные приемы, выделяющие важные черты образа, ситуации, обозначенные в поэтическом тексте. Насыщенные инструментальные вступления, интерлюдии и постлюдии романсов, иногда широко развернутые, всегда

⁶⁴ Гервер Л. Л. Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме)//Научный вестник Московской консерватории. Материалы конференции «Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее». – Москва: МГК им. П.И. Чайковского. 2014. №1. С. 54–67.

⁶⁵ Там же, С.63.

⁶⁶ Асафьев Б. В. Речевая интонация. Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. С.84-85.

связаны с развитием образа и сюжетной линии. Вокальная и фортепианная партии сопряжены и неразрывны.

В вокальных опусах Метнер передавал душевные порывы, эмоциональное состояние человека, что он, конечно, воспринял от Чайковского. Композитор отразил, как и его многие современники, характерные штрихи, своеобразие художественной культуры Серебряного века, которые представлены в его камерно-вокальном творчестве.

Огромный вклад в развитие музыкальной культуры России внёс *М. М. Ипполитов-Иванов*, русский композитор, педагог, просветитель, дирижер. Он имел уравновешенный и спокойный характер, относился к жизненным перипетиям философски мудро. Выступая как композитор, почитал методы своих учителей и опирался на национальные традиции, считая их устоями искусства.

Им написано, как отмечалось, большое число романсов; в них преобладают светлые тона, они многообразны отношении жанров, мелодически распевны и эмоционально уравновешенны. Как и все его музыкальное окружение, в своем творчестве Ипполитов-Иванов был тесно связан с идеями и принципами композиторов-кучкистов и Римского-Корсакова, но почитал и глубокую лирику Чайковского, в целом, опираясь на традиции русской музыки. Его произведения многообразны в жанровом плане и эмоционально стабильны, их характеризует повествовательный тон, просветленные лирические образы и мелодическая певучесть. Композитор работал в различных жанрах – это оперы и симфонические произведения, увертюры и хоры, вокальная и детская музыка. Тесно общаясь с Римским-Корсаковым, он сблизился и с композиторами «Могучей кучки» – А. П. Бородиным, М. А. Балакиревым, Ц. А. Кюи и М. П. Мусоргским, и также как для них, русская народная песня стала основным тематическим материалом сочинений. Изучая грузинский фольклор и делая обработки народных песен, композитор также сделал танцы и напевы Грузии основой

тематизма своих произведений, так же как песни и танцы многих других народов – армян, белорусов, узбеков.

Ипполитов-Иванов написал несколько кантат и ряд хоровых опусов. В них ощущается проникновенная лирическая выразительность, задушевность, ярко отражаются образы природы, мечтательность, что во многих отношениях близко к сочинениям Чайковского. Следует отметить, что даже для духовного сочинения – «Семь псалмов царя Давида» (ор. 41), характерны напевные романсовые интонации, а от «кучкистов» идет интерес к фольклорному материалу. Делая обработку мелодий народов Востока, автор тяготел к колористическим и гармоническим приемам оркестровой музыки Римского-Корсакова, Бородина и Балакирева, исключая, однако, ослепительные краски и колорит. Исследователи отмечают, что у него нет музыки «не согретой искренним чувством»⁶⁷. Автор «чувствовал» исполнителя, поэтому его вокальные опусы выполнены в удобной тесситуре, «вокально выразительны и представляют собой яркие художественные миниатюры»⁶⁸.

В творчестве многих музыкантов 80-90-х годов XIX столетия романс представлял грустное лирическое сочинение. Более склонен Ипполитов-Иванов был к вокальной лирической традиции Чайковского, однако не следовал эмоционально-надрывному тону, а предпочитал умиротворение и созерцание. Надрывные мотивы поэзии Ратгауза чужды были композитору, тем не менее, он обращается периодически к его творчеству. Вокальная лирика отражает мечты, светлые любовные чувства, картины тихой природы и в большинстве случаев автор избирает трехчастную форму. Интересен опус 45 – вокальный цикл из десяти сонетов Шекспира, где идет постоянная смена контрастных настроений с преобладанием настроения лирического созерцания. Пожалуй, самый утонченный из вокальных циклов – «Четыре стихотворения Рабиндраната Тагора», написанный для голоса, флейты и

⁶⁷ Богуславский С. А. М. М. Ипполитов-Иванов. Жизнь и творчество. Москва: Музгиз, 1936. С. 22.

⁶⁸ Борисова Е. Ю., Погорелова Н. Ю. М.М. Ипполитов-Иванов как представитель яркого созвездия композиторов конца XIX – начал XX веков // Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. 2011. № 5–6. С. 62.

фортепиано, отличающийся сложно-изысканной орнаментикой. Совсем иного плана, возникшие позже советские песни Ипполитова-Иванова, они имеют совершенно иной характер – активный и бодрый, и нередко широкий мелодический диапазон.

Композитор много работает в камерном жанре и создает произведения для камерного ансамбля – лирические романсы и нетрадиционные по составу инструментов опусы, где сочетаются духовые инструменты, арфы и вокал. На его камерные сочинения оказала влияние его жена, которая была первой исполнительницей многих сочинений. Ее легкий исполнительский стиль стал стилем вокальных миниатюр композитора. И в наши дни популярны романс «И руки льнут к рукам» и циклы «Четыре стихотворения Рабиндраната Тагора» и «Пять японских песен».

М. М. Ипполитов-Иванов в сфере вокальной музыки идет теми путями, которыми следуют композиторы-сверстники – Аренский, Гречанинов, Метнер и др. Эпоха вызвала романсы несколько иного характера – лирического, утонченно-интимного, они были нередко лишены глубокого идейного содержания, композиторов более привлекают «музыкальные» лирические поэты – Апухтин, Мережковский, Ратгауз, Фет, Тютчев.

С. Н. Ляпунов – русский композитор переломного времени, создавший уникальные произведения в области камерной вокальной лирики, его считают композитором «второго ряда», тем не менее, творчество музыканта по-своему интересно. Творческая деятельность музыканта была очень разносторонней, он был известен как педагог, композитор, редактор и общественный деятель. Произведения его не настолько весомы и популярны по сравнению с сочинениями некоторых других соотечественников, однако отличаются индивидуальным стилем, своеобразным и выразительным музыкальным языком, лиричностью, фактурным разнообразием. Ляпунов увлекался творчеством музыкантов «Могучей кучки», был дружен с Балакиревым, что значительно повлияло на стиль его композиторского творчества. Влияние прослеживается в вокальных, камерных, симфонических

опусах, отражается в особенностях фактуры фортепианных сочинений, продолжающих линию русского виртуозного пианизма. Замкнутость Ляпунова и неприятие новых веяний, появившихся в мировой музыкальной культуре на рубеже XIX–XX веков, также наложили отпечаток на композитора, оказавшегося в какой-то степени изолированным от некоторых прогрессивных явлений в искусстве. Наследие его исчисляется симфоническими и фортепианными сочинениями, однако, мастеру принадлежит немало романсов и духовных хоров. При небольшом количестве духовной музыки художественный уровень ее достаточно высокий. Произведения отражают мировоззрение автора и духовную традицию, однако, композитор привносит много нового в гармоническое развитие, вводит новые элементы в интерпретацию богослужебных текстов, использует все виды гомофонно-хоральной, полифонической, подголосочной фактуры и создает свой стиль. Отголоски сочинений духовных «вклиниваются» во все сферы его творчества, пишет он и светскую хоровую музыку, например, кантату «Вечерняя песнь», выполняет переложение русских песен для смешанного хора *a cappella* «На горе стоит верба» и «Во лесах то ли было» и святочный».

Музыку Ляпунова отличает национальный колорит, погружение в область народного искусства, программное наполнение и яркий стиль в показе образов русской природы. Для композитора главный источник вдохновения – богатая русская народно-песенная культура, которая характеризует творчество всех русских музыкантов. Он углубленно изучал народные песни, ездил в фольклорные экспедиции и издавал сборники русских народных песен для голоса в сопровождении фортепиано. Поскольку прекрасно владел фортепиано, предпочтение отдавал фортепианным произведениям.

Как автор вокальных сочинений С. М. Ляпунов выглядит скромнее некоторых мастеров – написано им около пятидесяти романсов, тем не менее, можно констатировать, что был в его жизни период, когда им отводилась

первостепенная роль. Хотя если окинуть взглядом творческий путь музыканта, замечаем, что внимание к вокальной музыке он проявил все же поздно. В них порой эмоционально сурова и сдержанна вокальная партия, тем не менее, мелодические линии очень выверенные, гармония изящна и отличается ярким колоритом звучания, более развита и активна фортепианная партия. Один из ранних романсов был написан уже зрелым музыкантом – «Когда волнуется желтеющая нива». Стихотворение Лермонтова наполнено трагизмом, хотя внешне в нем выражены свет и радость: «малиновая слива», «ландыш серебристый», «вечер румяный». Позже появляются «Четыре романса» (ор. 14) и «О дева-роза, для чего ты кровь волнуешь мне» на стихи А. Хомякова. За несколько лет (1908–1913) Ляпунов написал почти сорок песен и романсов. Исследователи подчеркивают, что в них ощущается влияние фортепианного концертного стиля, хотя камерная вокальная музыка этого не предполагает. «Оно проявляется, во-первых, в широте и полнозвучии фигурационного письма, в стремлении к насыщенной многоголосной ткани, что часто придает фортепианной партии ляпуновского романса облик законченной сольной пьесы»⁶⁹. Фортепианная партия в романсах усложнена, с одной стороны, техническими виртуозными пассажами, быстрыми темпами, октавными перебросами, с другой, тембральным утонченным звучанием. Романс «Сумрак вечерний тихо взошёл» (сл. А. Хомякова) представляет собой, выражающий созерцательно-возвышенное настроение, ноктюрн. Развитая фактура в стиле Шопена, многочисленные опевания, альтерация, частые сексты в мелодии. Вокальные сочинения композитора характеризует лирический светлый характер, сложное переплетение всех голосов музыкальной ткани, специфика гармонического колорита и эмоциональная сдержанность, предпочтение он отдает поэтическим текстам А. Фета, А. Голенищева-Кутузова, А. Пушкина, М. Лермонтова. Мелодическое

⁶⁹ Дьячков А. В., Чэнь Байюй. Романсы С. М. Ляпунова в контексте искусства Концертмейстера // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2021. № 63. С. 143.

развитие тонко реагирует на внутренний смысл избранных композитором текстов: «глубина» отражается низким аккордовым звучанием в басу, «простор» – широкими выдержанными оstinatными аккордами, «мечтательность» – неожиданно замедляющимся и застывающим движением и т.д. Фактура романсов многослойная, с активными фигурациями, изысканным акцентированием долей и хорошо прослушиваемым контрапунктом фактурных линий. Хотя некоторые исследователи видят в его вокальных опусах «холодность», автор «обладал достаточным композиторским мастерством для воплощения любого эмоционального диапазона, – достаточно взглянуть на филигранную разработанность фактуры, на продуманное построение музыкальной формы, на его владение мотивной техникой, полифоническими приемами»⁷⁰.

Вокальная партия романсов сурова с точки зрения выраженности эмоций, фортепианная – активна, что подчеркивается весьма развитым вертикально-горизонтальным ее развертыванием. Музыковеды отмечают: «Несмотря на то что камерный вокальный жанр не предполагает того богатства и блеска фактурного оформления, которые естественны для эстрадно-концертного стиля, влияние последнего здесь очевидно. Оно проявляется, во-первых, в широте и полнозвучии фигурационного письма, в стремлении к насыщенной многоголосной ткани, что часто придает фортепианной партии ляпуновского романса облик законченной сольной пьесы»⁷¹. Фактура романсов с одной стороны – концертно-виртуозная, с другой – скромно-камерная и лирическая по приемам изложения. Автор стремился к строгости и цельности стиля, четкости в организации тематического материала, не увлекался излишними конструктивными поисками.

⁷⁰ Кизин М. М. Романсы С. М. Ляпунова // Университетский научный журнал. – 2022. № 66. С. 43.

⁷¹ Сунь Сычень, Абдуллина Г.В. Вокальная лирика России конца XIX- начала XX столетий: исторический экскурс // Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2022. № 67. С. 13-21.

С. Ляпунов как и А. Глазунов были хорошо образованные мастера, однако их не интересовал передел музыкального языка и современные новации. Они оказались не склонны к депрессивным эмоциям, а продолжали следовать традициям русской эпической музыки, вознося на новый уровень ее романтический возвышенный строй.

Вокальные жанры также занимали значимое место в творчестве *Р. М. Глиэра* – опусов с текстом у композитора свыше ста. Однако первоначально он обращался лишь к инструментальным сочинениям – это Романс для скрипки (ор. 3), струнный Секстет (ор. 5), ансамбли, инструментальные пьесы и другие опусы. Многое Глиэр воспринял от Чайковского, однако не стал копировать стонущие интонации его лирики, а представил иные мотивы – мотивы сопротивления: мелодическая линия его сочинений порой складывается из широких нисходящих скачкообразных ходов.

Глиэр все же предпочитал свой собственный выбор и активно интересовался поэзией Серебряного века. Композиторы рубежа XIX–XX столетий были заинтересованы творчеством отдельных поэтов, определенными образами и темами поэзии, и Глиэр проявлял интерес и внимание к текстам многих поэтов, некоторые образы были связаны с символистской поэзией эпохи. Музыкант часто следовал традиции, но эта его вполне обоснованная художественная позиция не отрицала и новации – имеются опусы, далеко отстоящие от традиционных устоев – № 2 (ор. 10), «Колокола», где музыка напоминает французский импрессионизм (переливание крайних регистров фортепиано, гудение, нонаккорды). «Стихотворения с музыкой» написаны на стихи символистского направления и характеризуются мелодической декламационностью, неожиданными гармоническими переливами, полиаккордикой. Это продемонстрировано автором в романсах «Под звучными волнами» (Ф. Сологуб), «Меж подводных стеблей» (К. Бальмонт), «Одиночество» (Д. Мережковский), «Грезы» (А. Белый) и др. Большую группу романсов составляют любовные – «Я

боюсь, что любовью» (К. Бальмонт), «Если б счастье мое» (М. Лохвицкая), «Как светла, как нарядна весна» (И. Бунин), «Ночь серебристая» (Д. Ратгауз), «Засмеешься ли ты» (Ф. Сологуб) и многие другие. Композитор избирал поэтические тексты, проникнутые трагическим одиночеством, страданиями, безысходностью, ощущением приближения смерти. В них, нередко, были ощутимы черты символизма. Единственный цикл «Газелы о розе» (ор.57) (ст. Вяч. Иванова) представляет собой жанр «стихотворения с музыкой» – это отклик композитора на яркую, в некотором роде, зашифрованную символистскую поэзию. Тексты романсов «Не верь...» и «В порыве нежности сердечной...» (Дж. Байрон) сближаются между собой особой манерой лирического высказывания и родственны духовному миру самого композитора.

Так, камерные вокальные опусы Р. Глиэра, с одной стороны, традиционны, с другой, новаторски многоплановы и разнообразны, представляют собой «стихотворения с музыкой» и «романтические» романсы.

А. Г. Рубинштейн с юных лет и до конца жизни создавал романсы, песни и вокальные дуэты – более двадцати песенных циклов и шестнадцать романсов. Они все разнообразны по жанрам – ноктюрны, песни, баркаролы, баллады, гимны, романсы, басни и стихотворения для голоса с фортепиано. Автор проявляет внимание к различным жанрам и национальным истокам – это сербские, персидские, немецкие, русские песни; вдохновляли его стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, Я. Полонского, А. Толстого, В. Жуковского, И. Крылова, А. Дельвига, М. Шафи; обращался он и к поэтам «второго ранга» – М. Воскресенскому, М. Суханову, Е. Ростопчиной, А. Половцеву, И. Дмитриеву, отбирая стихи, близкие по содержанию, соответствующие его мышлению – ритмическому, мелодическому, тональному. Он создал «музыкальные иллюстрации» на басни Крылова, ярко воплотив голоса различных персонажей, используя звукоизобразительные приемы. Это

потребовало включения новых элементов и принципов, которые были необычны для бытующей в тот период вокальной музыки.

Следует отметить внимание Рубинштейна к немецкой песне и поэзии, однако его вокальная музыка тесно сопряжена с русскими традициями. В некоторых его опусах текст играет более важную роль, влияет на вокальную партию и направляет ее развитие, например, сквозная форма, а некоторая ритмическая свобода стихотворного текста басен Крылова определила и свободу музыкального развития, когда декламация постоянно чередуется с напевным произнесением, речитатив с оперной декламацией. В «Персидских песнях» музыкант разработал восточный «стиль», утонченно передав оттенки поэзии Востока в ярком интонационно-мотивном развитии, орнаментике, колорировании, мелодико-ритмическом варьировании и фактуре. В музыкальной ткани передана имитация звучания восточных народных инструментов – протяженные квинтовые звучания, оstinatные выдержанные ритмы, органнe пeдали.

Так, композиторская ветвь в искусстве Серебряного века, представленная А. Ляпуновым, А. Лядовым, Ц. Кюи, С. Танеевым, А. Аренским, А. Глазуновым, Н. Метнером и другими музыкантами не выделялась особо резкими и «дерзкими творческими новациями». Музыканты-классики были «продолжателями отечественных реалистических традиций, своим творчеством внесли определённый контраст в стилевую палитру Серебряного века»⁷². Они сделали ее интересней, богаче, ярче.

1.4. А. Аренский: основные этапы жизни и творчества

Антон Степанович Аренский (1861–1906), представительная фигура рубежа XIX–XX веков, выпускник консерватории Санкт-Петербурга и профессор Московской консерватории, передавший ученикам опыт двух

⁷²Штанько Е.С. основные художественные течения и направления Серебряного века. Специфические черты <http://dspace.bsu.edu.ru/handle/123456789/51861> (дата обращения : 14.06.2024). – Режим доступа : открытый.:

лучших музыкальных учебных заведений России. Его творчество связано с русским искусством конца XIX– начала XX века, с современной ему русской музыкой, поэзией, живописью, театром. Образному миру музыканта созвучно поэтическое творчество А. Майкова, А. Фета, Д. Ратгауза, А. Апухтина, Ф. Тютчева, общим у этих художников было тонкое ощущение природы и ее колоритное изображение; ему близка была «лирическая пейзажность» русских художников И. Левитана, Ф. Васильева, В. Борисова-Мусатова.

Родился будущий музыкант в Новгороде, в интеллигентной музыкальной семье, и под влиянием домашних концертов, сформировалась склонность его к жанрам камерным, к музицированию, что сохранилось на протяжении всей его жизни. Аренский в свое время считался одним из талантливых и известных русских композиторов. С самого начала творческой деятельности он был всецело признан слушательской аудиторией, а исполнение его произведений имело всегда огромный успех. Сочинения молодого композитора повсеместно исполнялись как в любительской аудитории, так и на концертной эстраде. Сохранились письма, воспоминания и рецензии критиков того времени, выражающие восторженное отношение к творчеству русского музыканта. Они дают представление о том, как публика принимала его, показывают, какое значимое место он занимал в русском искусстве на рубеже столетий. Многие музыканты того периода, известные ученые и критики Г. А. Ларош, Ю. Д. Энгель, Г. Э. Конюс, А. В. Оссовский с восторгом отзывались о музыкальном даре Аренского. Прежде всего, это дар мелодический, который выступает главной чертой таланта композитора. Все сочинения – и камерные, и концертные, отмечены ярким мелодическим началом и утонченной лирикой. Лирическая составляющая представлена и в масштабных сочинениях – балете «Ночь в Египте», опере «Рафаэль», Скрипичном концерте.

Всю жизнь Аренский был связан со своими ближайшими друзьями – П. И. Чайковским и С. И. Танеевым, их влияние оказало огромное

воздействие на его жизнь и творчество. Русские музыканты поддерживали Аренского, помогали ему, продвигали оперные и балетные постановки. Например, благодаря поддержке Чайковского, осуществилась премьера оперы «Сон на Волге», а Первая симфония, чрезвычайно близкая стилю самому Чайковскому, была включена в программу концерта под управлением М. А. Балакирева в Бесплатной музыкальной школе (1883). Вторая симфония (1889) отмечена уже некоторыми стилистическими изменениями в манере письма автора. Используя опыт М. И. Глинки в «Камаринской», Аренский создал одночастную фантазию на темы Рябинина, сочетающую в себе черты двойных вариаций и концертности, которая представлена в виртуозной фортепианной партии. Один из первых в России композитор написал Концерт (для скрипки) в одночастной форме.

Аренский прекрасно учился и окончил Петербургскую консерваторию в 1882 с отличием по композиции (у Римского-Корсакова) и теории, и почти сразу был приглашен в Московскую консерваторию как преподаватель музыкально-теоретических дисциплин и композиции. Музыкант вызывал восхищение своих студентов профессионализмом и артистизмом, творческим отношением ко всему. В московский период жизни и творчества, который длился десятилетие, формировался композиторский стиль, были написаны многие сочинения – Фортепианное трио, Вторая симфония, опера «Рафаэль», фортепианные пьесы и сюиты. Все они отмечены ярким мелодизмом и лирической песенностью. Музыкант, работая в консерватории, творчески проявил себя, был очень увлечен преподавательской работой и всегда стремился раскрыть индивидуальность своих учеников. В эти годы он с рвением занимается концертной деятельностью, дирижирует оркестром и хором, выступает как пианист и концертмейстер с певицей Большого театра Е. А. Лавровской, становится известным и очень популярным музыкантом. Его сочинения востребованы и исполняются, и среди прославленных исполнителей его опусов можно выделить Ф. Шаляпина и В. Комиссаржевскую (чтение на музыке). Определенный период Аренский

работал дирижером симфонического оркестра и хорового общества, управлял Придворной певческой капеллой.

В методических пособиях «Краткое руководство к изучению гармонии», «Руководство к изучению форм инструментальной и вокальной музыки», сборнике задач, полном курсе композиции автор (Аренский) обобщил свой педагогический опыт. Это были первые учебные материалы для студентов консерватории, в которых поэтапно рассматривались музыкальные стили, формы, жанры.

Нельзя не отметить роль Римского-Корсакова в становлении Аренского как музыканта. Занимаясь у столь маститого музыканта, Аренский перенял очень многое у своего наставника, и прежде всего, особенности оркестрового стиля. Под влиянием Римского-Корсакова возникли Первый квартет и Первая симфония, где автор использовал национальный фольклорный материал и сочинял темы в народном стиле. Хотя с Римским-Корсаковым отношения складывались не всегда ровно, они сохранили свою дружбу на долгие годы. Композиторы «Могучей кучки» также оказали влияние на его стиль, что наглядно представлено в Первой симфонии и опере «Сон на Волге». От Чайковского Аренский унаследовал отражение «лирических излияний», от Танеева – строгость и логику композиционного развертывания. Так, постепенно формировался его авторский стиль.

Произведения композитора, которые появились в начале творческого пути и позже, во время его становления, стилистически отличаются от сочинений позднего периода, когда происходит значительное усложнение музыкального языка. Работая директором Придворной певческой капеллы, Аренский активно содействует развитию хоровых и инструментальных классов, специально для капеллы сочиняет светские и духовные хоровые опусы, заканчивает «Фантазию на русские темы».

Формирование музыканта протекало ровно, его жизнь была спокойна по сравнению с жизнью многих его коллег и товарищей. Он учился с интересом и достиг высокого профессионального уровня, что отразилось на

логически выстроенной форме его произведений, грамотном использовании полифонической техники, виртуозном владении фортепиано.

Отличительная черта последних лет XIX столетия – распространение эстетики модерна и это, естественно, влияет на сочинения композитора. И в вокальных, и в инструментальных опусах начинает преобладать изысканный мелодический стиль, орнаментальность, полнозвучность музыкальной ткани, «бесконфликтная драматургия и отсутствие психологизма в сценических произведениях, воплощение стилевых моделей различных эпох, в том числе барокко и классицизма»⁷³.

В последний период творчества (с 1901) Аренский создал оперу «Наль и Дамаянти», музыку к драме Шекспира «Буря», балет «Египетские ночи», Второе фортепианное трио, духовный опус «Херувимская», романсы, отмеченные значительным усложнением тонально-гармонического развития, большое количество фортепианных миниатюр разных жанров. Также проходят его гастроли во многих городах России – Орле, Харькове, Саратове, Одессе, где он имеет поистине грандиозный успех. Известность и популярность растут, однако здоровье слабеет, обостряются хронические болезни и периодически накатывает сильная депрессия. Трагические события и болезни, естественно, отражаются на сочинениях, в которые проникает горестная печаль.

Первая опера «Сон на Волге» (1880-е годы) отмечена влиянием оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова – тот же историко-бытовой жанр, включение народных напевов, ариозно-декламационный склад мелодики. Однако здесь присутствуют черты, характеризующие авторский стиль Аренского – преобладает сфера лирики, лейтмотивное развитие и интонационно-тематические арки, важная роль в развитии принадлежит оркестру, номеров оперы объединяются в развёрнутые сцены.

⁷³ Горшкова А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль: автореф. диссертации... кандидата искусствоведения. Москва, 2022. С. 18.

Вторая, камерная опера – «Рафаэль», первостепенная идея которой желание изменить действительность искусством, написана в период расцвета в русской культуре стиля модерн, что было созвучно эпохе, превозносившей поклонение красоте; внимание было направлено на бесконфликтность и благополучный конец. В оперном произведении преобладали пышная орнаментальность, насыщенная полимелодическая фактура, изысканность интонационно-мелодической линии, яркий тембровый и оркестровый колорит. Тем не менее, в опере содержится немало торжественных тем и лейтмотивов героического характера, что, думается, идет от оперных сочинений Р. Вагнера. В либретто внимание обращено на лирическую составляющую, и практически отсутствуют острые драматические конфликты.

Исследователи творчества композитора отмечают: «мелодический дар композитора широко проявился в опере», что выразилось в изяществе и логике формы, его мастерстве в сфере инструментовки; он сумел «создать многопластовую “дышащую” оркестровую фактуру, насыщенную переплетением мелодических линий, и найти для каждого эпизода своеобразные яркие оркестровые краски»⁷⁴.

В сказочно-эпической опере «Наль и Дамаянти», уводящей слушательскую аудиторию от реальной действительности в мир фантазии, представлено сказочно-ориентальное начало. На эту оперу-сказку повлиял в некоторой степени стиль П. Чайковского. В балете «Ночь в Египте» также преобладает лирическая сфера (все лирические темы сочинения трансформируются на протяжении развития) и камерность, насыщенность дивертисментами, декоративность постановки. Спектакль представляет типичное для той эпохи преклонение перед «Прекрасной дамой».

В отличие от своего современника А. Ляпунова, А. Аренский, создавая произведения малой формы, ориентиром видел стиль Ф. Шопена. Здесь

⁷⁴ Скворцова А. И., Горшкова А. М. Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты. Феномен А.С. Аренского // Южно-российский музыкальный альманах. 2019. № 2 (35). С. 25.

следует назвать и А. Лядова, музыканта тонкой духовной организации, композитора, пианиста, также внесшего определенный вклад в развитие фортепианной миниатюры – он сочинял этюды и прелюдии, мазурки и вальсы, экспромты и арабески. Важное место в наследии отмеченных композиторов занимает жанр фортепианной миниатюры, где представлено сочетание утонченно-романтического и нового, модернового стиля. Романтический стиль Аренского связан с программностью, колоритным гармоническим развитием, применением остро диссонантных созвучий, неожиданных модуляций в далекие сферы родства, обращением к типичным романтическим жанрам – вальсу, прелюдии, ноктюрну, экспромту. Стиль модерна проявляется в стремлении к утонченности и изысканности звучания, вниманием к нюансам фактуры. Музыкальная ткань характеризуется обилием подголосков, звукоизобразительностью, преобладанием фона и общих форм движения. Фортепианный концерт (ор. 2) и сюиты русского композитора отмечены также преобладанием лирических тем, сопоставлением неконтрастных тем-образов, прихотливой ритмикой.

Так, Аренский с одной стороны продолжает традиций русской музыки, с другой, представляет новые тенденции эпохи, ее эстетику. Следует отметить влияние и европейских музыкантов – Шумана, Шопена, Листа. Тем не менее, сочинения Аренского обладают своеобразием и индивидуальностью – изысканностью деталей, утонченно-лирическим строем, сопряжением распевности, извилистости и декламационности мелодической линии, особым гармоническим «настроением».

Аренский создал двадцать два этюда, которые насыщены многообразным спектром эмоций и переживаний, воплощают различные настроения (Четыре этюда ор. 41 и Двенадцать этюдов ор. 74). В них представлены разные виды техники, много авторских динамических и темповых пометок и дополнительных ремарок; автор трактует рояль в камерном лирическом плане. В большинстве своем этюды написаны в трехчастной форме, основаны на сквозном развитии тематического

материала и фактуры, отмечены внезапными динамическими всплесками и многообразными темповыми указаниями автора. Выдержанность на протяжении всей пьесы одного технического приема сочетается со свободными метроритмическими формулами и импровизационностью. В основе мелодизированной многослойной фактуры – гармонические фигурации, разложенные аккорды, переплетение полифонических голосов, усиливающих выразительность. Интенсивность развития отмечена «мелодическим прорастанием» голосов (термин В. Протопопова) во всех пластах музыкальной ткани. Автор использует диалогичность, перемещая мелодическую линию из одного голоса в другой и меняя регистры звучания. Специфика фортепианного стиля Аренского, на которого значительное влияние оказал Шопен, в связанных пассажах и причудливых фактурных узорах, пластичности и даже некоторой вычурности музыкальной ткани, что ярко выступает также и в романсах. Композитор расширяет жанровые границы этюда, поэтизирует форму, насыщает ее глубоким эмоциональным чувством.

Наряду с Кюи и Лядовым, Аренский разрабатывал жанр прелюдии. Его Шестнадцать прелюдий созданы в разные годы жизни, разнообразны в жанровом отношении, отмечены декламационно-речитативным типом мелодики и полиритмической изобретательностью. У композитора много программных и танцевальных миниатюр, рисующих картины быта и природы, программность связана со сменой эмоциональных состояний и романтических образов. «Двадцать четыре характеристические пьесы» (ор. 36) представляют огромную палитру образов – лирико-меланхолические настроения, психологические зарисовки, изобразительные картины, песенно-танцевальные сценки. Автор проявляет изобретательность, представляя поэтические персидские и древнегреческие метры (пьесы «Опыты в забытых ритмах» ор. 28).

Пять сюит для двух фортепиано составляют контрастные в жанровом отношении пьесы, связанные сквозной линией тонального плана. В Первой

сюите музыкальная ткань насыщена пышной орнаментикой и пассажами. Это музыкальные зарисовки в жанре вальса, романса, полонеза. Вторая сюита («Силуэты») демонстрирует разнообразие персонажей и изобилует своеобразными названиями – «Ученый», «Кокетка», «Паяц», «Мечтатель», «Танцовщица». Третья «соткана» из вариаций, где каждая представляет самостоятельную пьесу с конкретным жанровым обозначением – диалог, вальс, марш (торжественный), менуэт, гавот, скерцо, марш (похоронный), ноктюрн, танец. В Четвертой сюите представлен чувственный мир, «предназначенный для душевного раскрепощения»⁷⁵. Детская сюита интересна использованием канонов в разные интервалы и с разным расстоянием вступления.

Лирическая фортепианная миниатюра стала, пожалуй, основным жанром в творчестве композитора, который он поднял на новый художественный уровень, сочетая русские и европейские традиции. Миниатюры представляют широко бытовавшие в XIX столетии романтические жанры (этюды, прелюдии, вальс, мазурка, экспромт и т.д.), отличаются по настроениям, образам, программным названиям, специфическим ритмическим формулам, развитым типам фактуры. Отличительная особенность пьес – техническая выверенность и точность, отшлифованность деталей фактуры, специфические тематические находки, полифонизация и мелодизация музыкальной ткани. Эти приемы позже ярко представлены в творчестве Н. Метнера, С. Рахманинова, А. Скрябина.

Скерцо, к которому Аренский обращался многократно, занимает важное место среди сочинений. Он создал шесть циклов для фортепиано, куда непременно входило скерцо или скерцино. Исследователи отмечают: «Свойственная Аренскому трактовка скерцо-миниатюры предвосхищает музыку XX века, на протяжении которого фортепианная миниатюра, в её новом интонационном качестве (неоклассицизм), становится одним из

⁷⁵ Покровская И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: автор. дисс. ... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2007. С. 16.

“титульных” жанров композиторского творчества (С. Рахманинов, А. Скрябин, С. Прокофьев, Н. Метнер)»⁷⁶.

Аренский не выдвигал новые творческие концепции и идеи, он старался продолжить и далее развить линию сделанных ранее творческих открытий, и хотя считается композитором второго ранга, однако это не умаляет его художественных заслуг. Обладающий яркой индивидуальностью, музыкант занял особое место в русском искусстве. Творчество тесно соприкасается с театром, литературой, живописью, поэзией, современной русской музыкой. Он сожалел об уходящем времени, тонко поэтизировал его, поэтому в большинстве своем вся музыка насыщена ностальгическими метаниями. Как отмечалось, его образный мир близок миру А. Фета, Ф. Тютчева, Д. Ратгауза, А. Апухтина – это восторженно-чуткое восприятие природы, поэтика, живописная лирическая пейзажность. Эмоции влюбленного человека выражаются через состояние природы, и чаще это – вечер, ночь, звезды, небо: «В тиши и мраке таинственной ночи» и «Одна звезда над всеми дышит» (А. Фет), «Летняя ночь» (А. Голенищев-Кутузов), «Вчерашняя ночь» (А. Хомяков), «Небосклон ослепительно синий» и «Осень» (В. Щепкина-Куперник), «Не зажигай огня» и «Звезда блестящая сорвалась с небес» (Д. Ратгауз), «Мне снилось вечернее небо» (С. Надсон).

Фортепианные и вокальные миниатюры, как программные, так и непрограммные, представляют лирические думы-настроения – грустно-элегические, тоскливо-скорбные, восторженно-пафосные. Композитор объединяет их в цикл, основываясь на тональном плане, контрастах динамики и темпа. Б. В. Асафьев, комментируя популярность сочинений А. Аренского, отмечает «лирическую насыщенность музыки» композитора⁷⁷.

Наследие Аренского, очень интересной и глубокой личности, невелико, тем не менее, отличается большим жанровым разнообразием. Современники, как важнейшую особенность стиля, отмечали лирическую и мелодическую

⁷⁶Белаш Е. В. Русское фортепианное скерцо второй половины XIX века: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения. Ростов на Дону, 2015. С. 14.

⁷⁷ Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Ленинград: Музыка, 1979. С. 226.

природу его дарования. Многие вокальные и инструментальные сочинения неглубоки и несколько поверхностны по содержанию, не отличаются новаторством, тем не менее, темпераментны, элегичны и выразительны⁷⁸. Музыка русского композитора при жизни постоянно звучала на концертных площадках и в театрах, входила в репертуар известных исполнителей, ей восхищалась слушательская аудитория. В исполнении произведений принимали участие именитые мастера, критики отмечали успех и посвящали музыканту восторженные статьи. Публика знала его инструментальную музыку, оперы, вокальные опусы – их исполняли и в столицах, и даже в небольших городках известные певцы – Собинов, Шаляпин, Лавровская, Тартаков, Кошиц; она была важнейшей частью русской культурной жизни, и в последний период творчества Аренский концертировал по всей России, где его встречали с восторгом.

Думается, основная причина столь огромной популярности сочинений Аренского – яркая мелодическая основа. Кроме того, ему удалось в своих миниатюрах отразить глубокий духовный человеческий мир, его мечты, настроения, переживания и чувства, близкие большинству людей того периода. «Успех музыки Аренского объяснялся, прежде всего, ее эмоциональной насыщенностью... она запечатлела достаточно широкий круг чувств и настроений, свойственных многим людям»⁷⁹. Музыканта часто упрекали за явное следование манере Чайковского, за «гладкость письма» взамен революционных эмоциональных взрывов. Однако в конце XX– начале XXI столетия «музыка кажется более органичной, она выражает настроение и стиль той эпохи. Аренский говорит от лица своего времени и на своем языке, при всем его многообразии»⁸⁰.

К сожалению, почти сразу после кончины, этот русский композитор был практически забыт. На музыкальную арену взошли мастера совершенно

⁷⁸ Цыпин Г. М. А. С. Аренский. Москва : Музыка, 1966. 179 с.

⁷⁹ Тиме Е. И. Дороги искусства / [Лит. запись Ю. Алянского]. 2-е изд., испр. и доп. Москва : Всероссийское театральное общество, 1967. С. 50.

⁸⁰ Кюрегян Т. С. Антон Аренский — преподаватель и мастер музыкальной формы // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С. 376.

другого плана – И. Ф. Стравинский, А. Н. Скрябин, С. С. Прокофьев, чья музыка несла дерзкое и неслыханное звучание. Сочинения Аренского, несмотря на привлекательность, «отодвинулись на второй план, стали казаться старомодными»⁸¹. Исследователи отмечают: «Музыка А. Аренского утратила своего адресата – утонченного интеллигента, просвещенного любителя камерной музыки!»⁸².

Многие ученики Антона Степановича Аренского стали известными учеными, исполнителями, композиторами – он вырастил молодое поколение московских композиторов. Несмотря на сложный и неуравновешенный характер, музыкант проявлял благосклонность к своим ученикам – Сергею Рахманинову, Александру Гольденвейзеру, Георгию Конюсу, Рейнгольду Глиэру, Константину Игумнову и любил заниматься с ними. Аренского многое удивляло в них, например, в работах Рахманинова по гармонии практически не было неточностей, и мастер направлял его изобретательность – сочинял специально сложные виды гармонических задач и показывал различные виды гармонизации мелодии. В благодарность учителю Рахманинов позже посвятил Аренскому прелюдию *cis-moll* (op. 3, №2).

В биографии Аренского, как впрочем, и в жизнеописании других русских музыкантов, где личность и исторический контекст неразделимы, проявились характерные черты эпохи рубежа веков – практически отсутствие конфликтов и зашкаливающих бурных страстей, в произведениях на первый план выступает яркая развитая орнаментика, наполненность и насыщенность музыкальной ткани; им более свойственны ностальгически светлые раздумья, неторопливое элегическое повествование, однако, нередко прерывающееся внезапной тревогой и взволнованностью. Музыкальный язык опусов, ярко

⁸¹ Скворцова А. И., Горшкова А. М. Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты. Феномен А.С. Аренского // Южно-российский музыкальный альманах. 2019. № 2 (35). С. 27.

⁸² Покровская И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: автор. дисс..кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2007. С.4.

выражающий лирическое начало, по свидетельству исследователей, принадлежит более к уходящей, романтической эпохе.

Уход композитора изменил отношение к его творчеству – оно как бы ушло в тень, исполнялись лишь несколько его фортепианных и вокальных миниатюр и «Фантазия на темы Рябинина». Восхищение сменилось некоторым пренебрежением – его стали считать автором салонной музыки. Аренский действительно стремился превознести, воспеть прекрасное, но ведь это было характерно для культуры рубежа веков.

В конце XX столетия «обозначилась новая тенденция в исполнительстве и слушательских симпатиях: «всё больше музыкантов стало интересоваться “незатасканными” сочинениями “композиторов второго ряда”, и все больше слушателей с благодарностью склонялось к музыке пусть и не гениально-потрясающей, но теплой и человеческой»⁸³.

1.5. А. Аренский и поэзия

Жизнь и творчество Аренского приходятся на годы формирования эстетики модерна и возникновением символизма в живописи, литературе, музыке. Это определило художественное поле искусства Серебряного века и, естественно, отразилось на музыкальном мышлении композитора. Развитие стиля музыканта идет от традиции романтического искусства к символизму, когда формируется иное отношение к поэтическому слову и выбору текстов, активизируется взаимодействие слова и мелодии, становится иной интонационная основа и музыкальная ткань, что проявляется, прежде всего, в вокальных опусах.

На рубеже веков музыкальное и поэтическое соотносятся по-иному, если рассматривать их соотношение с предыдущим периодом. В. Васина-Гроссман отмечает: «На рубеже XIX–XX веков поэзия и музыка явно идут

⁸³ Кюрегян Т. С. Антон Аренский — преподаватель и мастер музыкальной формы // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. 2018. Т. 8. Вып. 3. С.357.

навстречу друг другу. В поэзии это проявляется в особом внимании к звуковой стороне стиха, например, к симметрии повторов и другим “музыкальным” приемам, в музыке – в насыщении этого искусства литературной, а подчас, литературно-философской программностью»⁸⁴. Следует отметить пристальное внимание к русским поэтам русских композиторов и исполнителей, однако и певцы-иностранцы, живущие в России, также проявляли активный интерес к русской поэзии и литературе. Музыканты обращались ко многим авторам, создателем же русского поэтического языка был А. С. Пушкин, его поэзия значительно возвысила, вознесла русский романс и предопределила расцвет вокального искусства в России. Можно отметить А. Алябьева, П. Булахова, А. Гурилева, А. Варламова, М. Глинку, А. Рубинштейна, П. Чайковского, проявляющих огромный интерес к творчеству русского поэта. Стихотворения Пушкина и некоторых других авторов композиторы интерпретировали и в его эпоху, и много лет спустя.

Из под пера А. С. Аренского вышло значительное число произведений разных жанров. Нередко музыка была отражением чувств, испытанных им в детский период жизни лет. Они были наполнены впечатлениями от музыки русских и европейских композиторов. В конце XIX– начале XX столетий в русском поэтическом пространстве наблюдались огромные перемены. Поэтов более привлекала простота и близость к прозе, и композитору была близка подобная поэтическая свобода форм стихосложения. Границы и выразительная сфера русского романса в большей мере расширились, активно включалась мелодекламация, что вело к расширению сферы выразительных средств. Уже в ранних вокальных опусах Аренского можно наблюдать определенную образную линию – меланхолия, мелодраматизм и скорбная грусть. Чутко откликаясь на поэтическое произведение, во многих

⁸⁴ Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово //Институт истории искусств Министерства культуры СССР. Москва : Музыка, 1978. Ч. 2: Интонация ; Ч. 3: Композиция. С.167.

случаях, он все же варьирует некоторые поэтические строки и вставляет свой текст.

Композитор тщательно подходил к отбору стихотворных текстов, скрупулезно работал над единством поэтического слова и музыкальной интонации, четко разрабатывал систему авторских указаний для вокальной партии и фортепиано. В вокальных сочинениях нередко бывают семантические несоответствия, когда эмоциональные сферы поэтического и музыкального текста не совпадают. Обращаясь к литературному источнику, каждый музыкант, что естественно, по-своему прочитывает поэтический текст, распределяет смысловые акценты, фантазирует, импровизирует, развивая заложенные в стихотворение импульсы. Некоторые авторы – Римский-Корсаков, Аренский, Чайковский, Глазунов, приносят некое просветление в трагическое настроение, другие – Балакирев, Танеев, Рахманинов, напротив, усиливают ощущение трагического. Такую картину можно наблюдать в романсах разных композиторов, написанных на один и тот же текст. Так, например, по-разному трактован поэтический текст «Горними тихо летела душа небесами» Аренским, Чайковским, Римским-Корсаковым и Мусоргским; или стихотворение «На нивы желтые», также получившее совершенно разное музыкальное воплощение в творчестве Чайковского, Аренского Алфераки, Римского-Корсакова, Черепнина, Кюи и Гречанинова.

Многие композиторы стремились к обобщенному выражению поэтического содержания, однако чутко и внимательно относились к отдельным важным его подробностям. В романсах Аренского отражаются элементы речи, и в избранных им поэтических текстах, нередко она имитируется, отсюда специфическая черта вокальных сочинений – вторжение в плавную мелодическую линию голоса оstinатных повторений звука, неожиданный скачок на широкий интервал и внезапная смена ритмического рисунка.

Следует выделить значение музыкальных мотивов в лирических текстах русских поэтов второй половины XIX столетия, к которым обращались русские композиторы, и отметить музыкальные первоисточки стихотворных текстов, что дает возможность по-иному оценить многие явления русской лирики этого периода. Речь идет о музыкальности, которая характерна и для авторов, и для поэзии в целом. В поэзии Апухтина «наглядно прослеживается “классическая” мелодичность во всех ее проявлениях: здесь и обилие музыкальных тем, образов, цитат из песенно-романсового репертуара XIX века, ярко выраженная внутренняя музыкальность, то есть разветвленная система фонических, стилистических, синтаксических повторов, а также намечающиеся тенденции к использованию музыкальной формы в лирической конструкции»⁸⁵. К лирике Полонского некоторые исследователи применяют термин «тональность», что помогает глубже и полнее понять концепцию автора⁸⁶. Для Фета более типична импрессионистичность выражения, это касается приемов, настроений и образов, и даже «нового типа лирического сознания». Музыкальность проявляется в индивидуальности каждого поэта, что дает возможность увидеть разницу лирического мышления каждого автора, своеобразие его проявления в мелодичности стиха и его «звукописи».

Мелодичность и песенность занимают все пространство в лирике Апухтина. Его одухотворенный поэтический мир раскрывается через музыкальные образы ассоциации, звуковое восприятие мира, отмеченное фоническими эффектами. Это и частые звуковые повторы с вариантами, которые строят ритм строфы, и напевность интонации стиха, и лейтмотивное слово, выражающее образ, роль пауз и умолчания, некая фоническая «разбросанность». В лирическом повествовании можно усмотреть и динамику в развитии музыкального образа – усиление-ускорение (*crescendo*),

⁸⁵ Кузнецова Е. Р. Музыкальный элемент как особенность сюжетостроения в русской лирической поэзии XIX-XX вв.: А. Н. Апухтин, Я. П. Полонский, А. А. Фет, Н. С. Гумилев, Г. В. Иванов, эволюция музыкальности: автор. дисс... кандидата филологических наук. Самара, 1999. С. 15.

⁸⁶ Морозова С. Н. Творческая индивидуальность Я. П. Полонского: взаимосвязь романтических и реалистических традиций: автор. дисс... кандидата филологических наук. Саранск, 2010. С. 15.

затихание-замедление (*diminuendo*) и т.д. Можно сказать, что музыкальные выразительные средства, приемы, жанры органически включаются в идею (систему) поэтического мира поэта. С «музыкальностью» лирики Фета сопряжена импрессионистичность его поэтики, размытость, недосказанность, мимолётность и фрагментарность высказывания. «Множественность образов, своеобразная сгущенность на небольшом по объему стихотворном пространстве – все это характерные черты для импрессионистического взгляда на мир», когда в тексте преобладают лишь «эмоциональные обертоны»⁸⁷.

В лирике Полонского типична внезапная смена настроений и образов, что благодаря смене интонации и ритмического рисунка приводит к новой окраске и экспрессии стиха, вносит особый смысл в высказывание. Поэтическое пространство романсов Аренского, как и других композиторов, базируется на передаче различных эмоциональных состояний – страдания, горя, ревности, страха, восторга, переживания, отражающих спектр чувственных, духовных и психологических особенностей человека, переплетающихся с мотивами мечты, грез, сна, любви. Во многих случаях полярные эмоции тесно сопряжены в одном мгновении: счастье – боль, радость – меланхолия, восторг – смерть («В тиши и мраке таинственной ночи», «Нет, даже и тогда», «Сновидение», «Менестрель»). Индивидуальность эмоционального восприятия героем мира и окружающей природы формирует настроение романса, и в большинстве случаев, это настроение тоскливое, меланхолическое, печальное, тревожное, скорбное. Для Аренского характерно пристальное внимание, своеобразная тонкость и чуткость в передаче стихотворного текста, психологическая детализация, глубокое эмоциональное наполнение вокальных произведений, специфические элементы мотивно-интонационной и метроритмической системы.

⁸⁷ Кузнецова Е. Р. Музыкальный элемент как особенность сюжетостроения в русской лирической поэзии XIX–XX вв.: А. Н. Апухтин, Я. П. Полонский, А. А. Фет, Н. С. Гумилев, Г. В. Иванов, эволюция музыкальности: автор. дисс... кандидата филологических наук. Самара, 1999. С.15.

Выводы: Таким образом, рассмотрев общую картину развития вокальной лирики на рубеже XIX–XX веков и творчество русских композиторов в этой сфере, можно констатировать следующие положения: все музыканты, кто в большей, кто в меньшей степени, отразили умонастроения своей эпохи. В их вокальных опусах зачастую преобладали стихотворные тексты определенных авторов, и отмечался интерес к текстам отдельных поэтов. Напевность мелодии в романсах сопряжена с мастерской интерпретацией поэтического текста. В литературном пространстве поэтов-символистов отчетливо воплотились интенции, определяющие во многом духовную жизнь того времени. Поэзия рубежа веков по красоте, выразительности и мощи – особая, уникальная страница русской литературы, представляющая обостренную духовность, тонкий внутренний мир человека, раскрепощенную личность, природу и зыбкое царство мимолетностей, сна, грез. И русские композиторы сделали звучание слова необычайно значимым, весомым, даже символическим. Каждый музыкант рубежа веков, обращаясь к новой поэзии, стремился создать корреспондирование музыкального «настроения» и образно-смыслового содержания стихотворения, представил свой индивидуальный подход к композиции, образам, выразительным средствам. Авторы привлекала, с одной стороны, «музыка стихов» самих поэтов, заставляющая искать новые средства выразительности, с другой стороны, отмечается значительное влияние музыки на восприятие музыкантами поэзии, доминирование определенных образов, настроений и тем. Это подтверждают многочисленные варианты музыкальных интерпретаций поэтических текстов. Утонченность, романтический порыв, использование творческих находок музыкантов «Могучей кучки», идеи современности и стилевые переплетения отразились у них совершенно по-разному. Однако несмотря на творческие различия, композиторы, воплощая темы и образы новой поэзии, смело внедряли свои новации, создавая произведения высокой художественной направленности.

Возникает новый музыкальный жанр – «стихотворение с музыкой», впервые связанный с именем С. И. Танеева, отличающийся сквозной композицией, протяженностью, преобладанием декламационного выражения и симфонизацией развития, краткими лейттемами, тонально-гармонической и фактурной усложненностью. Многие из композиторов не являются яркими новаторами в данной области, однако, каждый из них внес оригинальность, своеобразие, свою индивидуальность в область вокальной музыки, значительно расширив ее эмоциональную сферу.

ГЛАВА 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК РОМАНСОВ А. АРЕНСКОГО

В начале XIX столетия в камерно-вокальных жанрах были сконцентрированы сложные явления, которые случались в художественной жизни российского общества. Песня и романс, чутко улавливающие все противоречия, происходившие в обществе, отражали взгляды и мировоззрение различных его слоев. Композиторы, проявляющие интерес к вокальной лирике, в силу различных причин, по-разному выражали эти противоречия в своем творчестве. В художественную культуру России XIX век привнес новое мироощущение – романтическое, которое было связано во многом с литературным движением тех лет. Сформировались новые жанры – баллада и элегия, что способствовало развитию нового этапа вокальной лирики. Творчество одних композиторов было привержено к традициям, других – к переосмыслению классических норм мышления, экспериментам в области композиции, слова и музыкального языка. В течение всего столетия символика поэтического слова, его тонкая выразительность имели определяющее значение в русской вокальной лирике. Думается, этот важнейший фактор в дальнейшем во многом предопределил кульминационный расцвет романса в музыкальной культуре России.

На рубеже столетий музыка и поэзия находятся в ином соотношении по сравнению с предыдущим периодом, рождается совершенно иное, более свободное художественное мышление, логика словесного строения заменяется музыкально-интуитивным, формируется новое – лирическое сознание. «Повышенный лиризм поэтов “чистого искусства” способствует трансформации композиционных законов – напевный стих, переживший во второй половине XIX в. период расцвета, начинает звучать в интонационно раскованной форме романсной композиции»⁸⁸.

⁸⁸Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово // Институт истории искусств Министерства культуры СССР. Москва : Музыка, 1978. Ч. 2: Интонация ; Ч. 3: Композиция. С. 25.

Образная сфера вокальных сочинений Аренского находится в двух ипостасях – мир действительный, реальный и мир прошлый, ностальгический. Реальный мир, в большинстве своем, представляет горе, страдание, мучения, это мир без намека на надежды. Сюда можно отнести романсы «Я видел смерть», «Осень», «Разбитая ваза». Мир прошлый – это мир воспоминаний, грез и снов, мир, воскресающий приятные и радостные чувства – романсы «Сновидение», «Ночь», «Знакомые звуки», «В полусне». В большинстве случаев пейзажу отводится важная роль и чувства сопряжены с картинами природы. Пейзажные образы наполнены субъективными эмоциями, лирический герой страдает, вспоминая атрибуты ушедшей любви, радости, счастья, и во многих романсах первоначальная интонация-импульс уже дает толчок к формированию определенной «лирической тональности» высказывания. Эмоции влюбленного человека выражаются через состояние природы и чаще это вечер, ночь, звезды, небо: «В тиши и мраке таинственной ночи» и «Одна звезда над всеми дышит» (Фет), «Летняя ночь» (Голенищев-Кутузов), «Вчерашняя ночь» (Хомяков), «Небосклон ослепительно синий» и «Осень» (Щепкина-Куперник), «Не зажигай огня» и «Звезда блестящая сорвалась с небес» (Ратгауз), «Мне снилось вечернее небо» (Надсон).

Как уже отмечалось, в основе поэтического пространства вокальных опусов Аренского лежит передача широко спектра эмоций, но как пишут исследователи: «Романс, в связи со своими жанровыми особенностями, выхватывает именно те моменты человеческой жизни, которые касаются любовных перипетий, поэтому в нем преобладают интонации роковых мгновений судьбы лирического героя»⁸⁹.

Следует отметить и посвящения известным исполнителям, чаще оперным солистам. Так, романс «Разбитая ваза» посвящен Л. Г. Яковлеву – солисту Мариинского театра; «Осень» – М. В. Зотовой, певице и педагогу;

⁸⁹ Хорошко Е. Ю. Лингвистические особенности русского романса: автореферат диссертации... кандидата филологических наук. Белгород, 2004. 17.

«Знакомые звуки» – Л. В. Соболеву, лирическому тенору, яркому представителю русской вокальной школы; «Привет» – М. Н. Климентовой-Муромцевой, блестящей солистке Большого театра, участвующей в спектаклях С. И. Мамонтова, активной общественной деятельнице, открывшей женские курсы вокала в Москве. «Песнь рыбки» посвящена М. А. Эйхенвальд, лирико-колоратурному сопрано, чей талант высоко ценили Римский-Корсаков, Чайковский и сам Аренский, доверивший ей партию Марьи в своей опере «Сон на Волге; романс «Менестрель» посвящен Е. А. Лавровской, солистке Большого и Мариинского театров, завоевавшей мировую известность, концертирующей в России, Италии, Франции, Германии и Великобритании. В опусе 60 содержится восемь романсов, и пять посвящены Е. И. Збруевой, дочери русского композитора П. П. Булахова, оперной певице – это «Одна звезда над нами дышит», «Нет, даже и тогда», «Сад весь в цвету», «Страницы милы», «О чем мечтаешь ты». Ей также посвятили свои вокальные опусы А. Лядов и малоизвестные русские композиторы Р. Мервольф и А. Панаев. Збруева была первой исполнительницей многих партий в операх Мусоргского, Серова, Глинки, Чайковского, Вагнера, обладала чувством стиля, темпераментом и прекрасным контральто обширного диапазона.

Многие поэтические тексты, избранные композитором, сами напоминают песни, слова в них как бы расппеваются – это характерно для стихотворений Фета, Тютчева, Пушкина, Полонского, Ратгауза.

У Аренского немало вокальных сочинений чрезвычайно разнообразных по эмоциональной окраске – от созерцательных размышлений до драматической патетики. Богатые интонационно-ритмические и фактурные композиторские решения дают возможность передать смену настроения, тончайшие нюансы эмоционального состояния. Образный мир романсов – это мир сна, забытья и грез, в котором радость и восторг, счастливые воспоминания, надежду. Однако в мечты постоянно врывается реальность – горе разлуки, раздумья, страдания и переживания.

Относительно вокальной линии в романсах можно сказать: она наполнена пластикой и изяществом, для нее характерно волнообразное движение; периодически напевная мелодия прерывается речитативными эпизодами. Партия фортепиано также активно участвует в развитии, она виртуозна и сложна в отношении техники, помогает раскрыть внутренний подтекст содержания. Нередко ее фактурная насыщенность близка той роли, которую выполняет в романсах С. Рахманинова. В некоторых случаях своей романтически светлой печалью и мелодическим обликом, напоминающим городской романс, вокальные опусы Аренского приближаются к стилю Варламова. Мелодическая линия голоса, не отличающаяся протяженностью и широтой, чаще приближающаяся к декламационности, основана на кратких мотивах-фразах, оstinatно повторяемых звуках, лаконичных хроматических ходах. Мотивы развиваются на основе арпеджированной фортепианной фактуры, и постепенно происходит полифонизация, насыщение подголосками, линия баса периодически выделяется в самостоятельный голос, и вся музыкальная ткань активно «живет». Основная фактурная формула представлена уже в самом начале сочинения, и варьируясь, развивается на протяжении всего романса.

Специфическая черта произведений А. Аренского, как отмечалось выше, «речитативная» кантиленность и тонкая мелодическая наполненность. Фортепианные пьесы композитора обнаруживают свой напевный «вокальный» характер, а в вокальных опусах преломляются интонации инструментальной музыки и главенствует активное активное развитие фортепианной партии. Она напоминает утонченную пассажную орнаментику Ф. Шопена, полифонизированную фактуру Р. Шумана, дышащую и многопластовую музыкальную ткань С. Рахманинова.

Одна из характерных черт вокальных опусов – элементы изобразительности и отражение пейзажности, с чем связаны особенности музыкальной ткани. Однако исследователи отмечают: «Рассматривая камерно-вокальную музыку Аренского в целом, нужно отметить, что

звукопись для нее не столь характерна. Даже тогда, когда словесный ряд романса к ней располагает, композитор предпочитает отказаться от нее в пользу нейтрального фона, или фона, поддерживающего динамику переживаний лирического героя – романсы “В тиши и мраке таинственной ночи”, “Над озером”, “День отошел” и др.)»⁹⁰. Однако с этим не всегда можно согласиться – композитор с интересом следит за развертыванием стихотворного текста, проявляет внимание к каждому слову, и встречающиеся звукоизобразительные приемы помогают как нельзя лучше передать движения души, внутреннее состояние героя. Во многих романсах это отражено в фактуре, когда автор представляет фон, его динамику, связанную с внутренними переживаниями героя, слегка подражая шороху, журчанию воды, завыванию ветра, что так отчетливо слышно в романсах «Над озером», «В тиши и мраке таинственной ночи», «День отошел». Композитор привлекает к этому гармонические фигурации, виртуозные взлеты, остинато, регистровые перебросы, или выдерживает стабильность в фортепианной фактуре.

Романсы Аренского, как и романсы его современников, в основе своей опираются на жанры, характерные для вокальной лирики – вальс, баркаролу, балладу, колыбельную и многие другие, однако, автор несколько их переосмысливает, связывая с содержанием поэтического текста, и даже слова.

Немало опусов – и вокальных и инструментальных, Аренский создал в ритме вальса – «Вчера увенчана душистыми цветами», «В дымке тюля», «В садах Италии» и другие. Во многих сочинениях «действие» происходит ночью – «День отошел», «Летняя ночь» (сл. Голенищева-Кутузова), что можно также наблюдать у М. Глинки («Ночь осенняя, любезная»), М. Балакирева («Веди меня, о ночь, тайком»), П. Чайковского («Нам звезды кроткие сияли», «Ночь»), С. Рахманинова («Эти летние ночи», «Ночь

⁹⁰ Зубарева Н. Б. П. Б. Шелли – К. Д. Бальмонт – А. С. Аренский. «Воспоминание» (к проблеме межсемиотического перевода) // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 2 (116). Ч. 3. С. 186.

печальна»), М. Ипполитова-Иванова («Как ночь тиха»), Н. Римского-Корсакова («Сон в летнюю ночь», «Ночь»),. Все отмеченное соответствует как нельзя лучше романтическим мечтам, ночному пейзажу, горестным разлукам и любовным страданиям.

Рассмотрим камерные вокальные сочинения Аренского сквозь призму поэтического творчества А. Фета, Д. Ратгауза, М. Лермонтова, А. Пушкина, А. Арухтина, А. Голенищева-Кутузова, Т. Щепкиной-Куперник и других авторов.

2.1. «Сад весь в цвету»: романсы на стихи А. Фета⁹¹

Афанасий Фет и Федор Тютчев, два великих русских поэта воспевающих природу, к которым проявляли пристальный интерес русские композиторы. В их поэтическом творчестве встречаются черты, характерные для многих литературных деятелей эпохи конца XIX столетия. Стихи Фета наполнены особым настроением; внутренний мир своего лирического героя автор описывает неповторимо тонко, уделяя огромное внимание душевным переживаниям и психологическим оттенкам. Глубокие раздумья, мотивы любовной лирики, переменчивые настроения человека часто связаны у него с картинами природы. Поэт восторгается жизнью и поистине романтически воспекает любовь, счастье и природу, которая сливается с движениями души. Его лирический герой погружается в «жизнь» природы⁹². Фет проявлял интерес к творчеству Пушкина и следовал его принципам – как и у великого русского поэта, в его лирике на первом плане чувство, интуиция, душевные отклики. Однако Фет в большей степени преувеличивал и абсолютизировал красоту и описывая природу, выражал психологическое состояние человека, который полон восторженных эмоций и впечатлений. Фета, например, не

⁹¹ Параграф выполнен на основе ст. Сунь Сычэнь. Сад весь в цвету: романсы А. Аренского на стихи А. Фета // Искусство и образование. 2025. № 1. С.140-146.

⁹² Русская литература XIX века: курс лекций. Москва: Издательство Московского университета, 2020. С. 303.

удручают картины ночи, которые в большинстве случаев у него «лунные», «светлые», «тихие», когда «звезды трепетно сияют» и «слышны рыдания любви». В лирике представлено светлое ощущение жизни, автор поэтизировал моменты созерцания, это были эпизоды эмоционального и нравственного восхождения. В лирике его представлена жизнь души и «дыхание», «разлитая по всему мирозданию» красота, «разлитая по всей природе» любовь⁹³. Поэтические образы связаны между собой общей эмоциональной окраской.

Любовь показана Фетом с разными нюансами – чаще счастливой, искренней и прекрасной, тем не менее, имеются страницы, где чувство несет в себе муки и страдания. Немало стихов русский поэт посвящает М. Лазич – женщине, которую обожал; ее уход вселяет в душу огромную боль, и часто в стихах возлюбленная вновь оживает. Думается, поэтому любовная лирика русского поэта так наполняет человеческую душу и дает отклик, представляя огромный диапазон душевных переживаний – радостно-ликующих и восторженных. Нередко любовь омрачается: в нее проникают трагические нотки, а природа как бы дышит, живет, показывая звуки и краски мира, ассоциируется с реальными образами.

Особенно много опусов поэта обращено к теме весны. Имеется ряд стихов, наполненных философскими размышлениями о мудрости и вечном. Русский лирик стремится передать тонкую связь природы и человека, поэтому так точны оттенки, мысли, думы и переживания, эмоции героя⁹⁴. Автор в значительной степени расширил границы возможного отражения в поэзии реальной действительности и представил внутреннюю связь двух миров – человека и природы. Одухотворяя природу при создании пейзажа, он отразил во всей полноте состояние души, внутреннего мира героя. Это было новым словом в русской поэзии.

⁹³ Гапоненко П. А. Поэзия «чистого искусства»: традиции и новаторство: автор. диссертации... доктора филологических наук. Орел, 2011. С. 18.

⁹⁴ Глушкова М. А. Философская лирика Афанасия Фета: проблематика, поэтика, жанровое своеобразие : автореферат диссертации... кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2010. 24 с.

Фет, как отмечают исследователи, один из самых «музыкальных» русских поэтов, и думается, у него имеются стихи, написанные под непосредственным влиянием прослушанных им музыкальных сочинений. Автор представил свою «музыкальную» лирику в ее неразрывной связи с психологией, философским толкованием и художественной формой. «Он максимально сужает предмет “музыкальной” поэзии до красоты окружающей действительности, а значит, гармонии мироздания, что объективно совпадает с содержанием музыкального вида искусства. Панмузыкальность, эстетизация и “омузыкаливание” реального мира становятся для Фета философским фундаментом для обоснования содержания “музыкальной” лирики»⁹⁵.

Исследователи пишут, что музыкальность – основа, главная тема поэзии Фета, это принцип, организующий его стихи. «Стихотворная музыкальность лирики Фета как особая мелодика стиха определила стилистическое и композиционное построение его стихотворений». «Стихотворения Фета отличает преобладание настоящего времени, словесная фиксация сиюминутности происходящего, которая чаще всего обозначена композиционной сжатостью и отражает переживание внезапно настигшего чувства»⁹⁶. Афанасий Фет был привержен гармонии и красоте, и это определило основные состояния и предметы его лирического воспроизведения – любовь, природу, искусство, мифологию, античных героев. Такая тематическая «ограниченность», если можно так сказать, не сказывается на разнообразии, естественности и нюансах каждого авторского переживания. Русский лирик не пытался как-то бороться или противостоять сложным жизненным обстоятельствам, это было за пределами его внутреннего и поэтического мира. В поэзии он стремился уйти, отстраниться от проблем реальной действительности, погрузиться в мир неги, красоты и

⁹⁵ Макарова С. А. Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема (А.А.Фет и русские символисты): автореферат диссертации ... доктора филологических наук. Москва, 2018. С. 26.

⁹⁶ Глушкова М. А. Философская лирика Афанасия Фета: проблематика, поэтика, жанровое своеобразие : автореферат диссертация... кандидата филологических наук. Нижний Новгород, 2010. С 13-14.

природы. Музыковеды тонко подмечают, что нередко в стихах появляются образы птицы и крылья, «порождающие у Фета “крылатую песню”, “крылатый звук слова”, “крылатый сон”, “крылатый час”»⁹⁷. В стихотворениях, названных «Лето», «Весна», «Осень», «Снега», русский романтик «отразил поэтические времена года и суток; как источник красоты они все дороги поэту, но можно говорить об особой приязни их автора к весне и ночи, когда сопряжение человека с природой происходит всего или интенсивнее, или без дневных житейских помех»⁹⁸. Природа в лирических опусах Фета окрашена почти зримыми красками и ароматами. В диссертации Н. А. Рогачевой «Русская лирика рубежа XIX–XX веков: поэтика запаха» тонко подмечено, что «благовония» Фета относятся только к летней и весенней природе. Осень с ее пафосом умирания характеризуется «тлетворным духом». Характеризуя отношение поэта к природе, автор отмечает, что Фет в этом плане противостоит романтикам. Его импрессионистическая поэтика оказала влияние «на художественную практику поэтов модернизма. Открытые им принципы репрезентации ольфакторных ощущений <...> широко применяются в лирике новой эпохи»⁹⁹.

Лирическая поэзия Фета развивалась динамично, но ее эстетическая основа «чистого искусства» оставалась неизменна. Тем не менее, образно-тематические, строфические, метроритмические, композиционные и интонационные выразительные элементы эволюционировали, все более усиливая роль «музыкальности» его стихов¹⁰⁰. Поэт использует разные типы интонаций, придавая значение повторам слов и фраз; при этом немаловажно соотношение в стихах синтаксиса и ритма.

⁹⁷ Недзвецкий В. А., Полтавец Е. Ю. Русская литература XIX века. 1840–1860 годы: курс лекций. Москва: Издательство Московского университета, 2010. С. 289.

⁹⁸ Русская литература XIX века. Курс лекций. Москва: Издательство Московского университета, 2020. С. 293.

⁹⁹ Рогачева Н.А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков : поэтика запаха : автореферат диссертации ... доктора филологических наук. Екатеринбург, 2011. С. 25.

¹⁰⁰ Макарова С. А. Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема (А.А.Фет и русские символисты): автор. дисс ... доктора филологических наук. Москва, 2018. С.11.

Поэзия конца XIX столетия в России демонстрирует картину мира в звуковых образах. Музыковеды отмечают, что «сумма музыкальных мотивов русской поэзии представляет музыкальные предпочтения и культурный “выбор” эпохи, воссоздавая мелосферу, акустический портрет русской культуры XIX века, который передает высокую ценность смыслового контекста музыки для человека»¹⁰¹.

Лидирующее положение в вокальном творчестве Аренского занимает поэзия А. Фета – на его стихи композитор создал одиннадцать вокальных лирических миниатюр – «Сад весь в цвету», «Вчера, увенчана душистыми цветами», «Одна звезда над всеми дышит», «Давно ль под волшебные звуки» (на эти стихи написал романс А. Варламов), «В тиши и мраке таинственной ночи», «Осень» и другие. Уже в названиях стихотворений отражается особый колорит и картины окружающей поэта сказочной природы, передана таинственная атмосфера цвета, запаха, тайны и волшебства. Аренский в своих опусах значительно «усилил» это впечатление, вводя необходимые для него мелодические повторы, яркие гармонические приемы, расширяя диапазон звучания, повышая его динамический уровень.

Композитора глубоко впечатляли и трогали сюжеты, в которых тесно сопряжены реальность и сон. В стихотворении Фета «Давно ль под волшебные звуки» представлена чарующая атмосфера: вспоминая о бале, юноша грезит «в мертвенно-бледном свете луны» о счастье с девушкой; для него сон – это его явь, жизнь, а жизнь – только мираж. Аренского очень трогали подобные сюжеты: для героя стихотворения сон – это жизнь-мираж, и он ее желает поскорее забыть. В партии фортепиано звучит мелодия, напоминающая популярный вальс, это как легкое наваждение, как лейтмотив грез, мечты, сна, тем не менее, просветленное звучание вокальной партии наполнено мраком и драматизмом.

¹⁰¹ Мартыненко Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: автореферат диссертации...кандидата. культурологии. Нижневартонск, 2011. С. 22.

Романс «В тиши и мраке таинственной ночи» (опус посвящен певцу И. В. Тартакову) также повествует о «забытой могиле», очах и звездах (первая часть), однако и там любимая девушка выходит из гроба (вторая часть). Композитор для показа подобных ситуаций находит свои особые приемы – во время рассказа героя (*es-moll*) в вокальной партии использует лаконичные отрывистые фразы в среднем регистре, погребальные удары в фортепианной партии, тогда как «воспоминания» (*Es-dur*) звучат напевно, светло, мечтательно, со «сладостным» оттенком.

В романсе «Сад весь в цвету» на всем протяжении выдержано эмоционально-приподнятое настроение, заданное в самом начале (Пример 1). Этому способствует быстрый темп, выдержанная фактура концертно-этюдного плана, основанная на общих формах движения, восходящие секстовые интонации в вокальной мелодии и поступательность мелодических фраз. Уже начало третьей фразы (звук *as*) – это мелодическая кульминация романса. Накал эмоционального развития романса отсылает к радостно-восторженным романсам «Весенние воды» Рахманинова и «День ли царит» Чайковского.

Обратимся к анализу романса «Вчера, увенчана душистыми цветами», в котором глубокое чувство сливается с образом таинственной природы. Сочинение представляет собой сквозную трехчастную композицию с развитой серединой. Начало вокальной партии отмечено не мелодическим, а декламационным началом. Интересно фактурное и тонально-гармоническое развитие: в первом разделе присутствует прозрачный *F-dur*, но в процессе развития, при многократном повторении фактурной формулы, растягивающейся на несколько тактов, гармонический пульс меняется каждый такт. Во второй половине первой части все интенсивнее становятся диссонирующие гармонические сочетания – все чаще композитор использует внезапные сопоставления тоналностей далекой степени родства (*F-dur – As-dur – Fis-dur*; *F-dur – Es-dur – Cis-dur*), включает *D7* с расщепленной септимой, *D9*, аккорды с побочными тонами и специфические созвучия,

состоящие из чистой квинты и тритона. Однако плавная и сдержанная мелодия вокальной партии развивается неторопливо и имеет черты декламационности. Она движется в восходящем направлении от пятой ступени и затем вновь возвращается к своему начальному звуку. Фортепианная партия так же отмечена неторопливым и размеренным движением, это создает светлое настроение и ощущение безмятежного покоя (Пример 2).

Во второй части романса (*Poco più vivo*) продолжается интенсивное гармоническое развитие. Часть начинается с D⁵⁶ к тональности *Fis-dur.* и далее следует цепь неразрешенных аккордов с побочными тонами, вспомогательных созвучий к далеким тональностям, сопоставления мажорных тональностей *Fis – G – F – D – Es*. Характерна широта тесситуры и усиление громкостной шкалы, объема и плотности звучания. Гроздь хроматических созвучий, неожиданные аккордовые сопряжения и гармонические формулы, вытянутые звуки в басу, мелодико-ладовые развертывания – все гармонические средства призваны создать экспрессию и колорит. Последовательность аккордов-созвучий каждый раз различна – происходит постоянное внедрение «специфических» гармонически неустойчивых структур. Многоплановость гармонической схемы связана с тем, что трезвучия основных ступеней лада окружены вспомогательными созвучиями. Развитие усложняется нисходящим или восходящим хроматическим движением и включением в фактуру интонационных формул вокальной мелодии, многовариантными связями аккордов.

Исследователь творчества Фета Л. Л. Пильд пишет: «Вокальная музыка, исполняемая женским или мужским голосом, чаще всего ведет к припоминанию каких-то трагических событий или погружает лирического субъекта в “печаль”»¹⁰². И действительно, в стихотворении Фета, состоящем из трёх пятистиший, Аренский подчеркивает слова и фразы, передающие

¹⁰² Пильд Л. Л. «Хор», «строй» и сольное пение в лирике А. А. Фета второй половины 1850-х гг. //Новый филармонический вестник. Тарту.2018. № 4 (47). С. 100.

душевную смятенность, раздирающую ревность и тоску героя, выделяет динамическими нюансами его вопросы: «Не думала ли ты...», «Забыла, может быть...», «Я видел...», однако, все они остаются без отклика. Движение здесь несколько оживляется, происходит смена типа фактуры, расширяется регистровый диапазон.

Начало репризы характеризует возвращение основной тональности *F-dur* и типа фактуры, но затем вновь продолжается череда функциональных и энгармонических модуляций и тональных сопоставлений. В коде-эпilogе – «и ловит тень мою в сиянии огня» – возвращается первоначальный вид фактуры и тонально-гармоническая основа романса.

Данный вокальный опус отличается выразительностью «диалога» двух партий – вокальной и инструментальной, которые представляют контрапункт двух мелодических линий, совершенно различных по своему интонационно-ритмическому наполнению.

Гармонические приемы, ритмические и фактурные формулы, мелодические интонации, использованные композитором в романсах подобного типа, неоднократно встречаются в его камерно-инструментальных сочинениях. Важно отметить, что в поэтическом источнике Аренского привлекали не только художественные достоинства текста в целом, но и на его взгляд значимые слова и фразы, которые он неоднократно выделяет и повторяет. На первом месте всегда стоит настроение и эмоциональное наполнение текста. Выше уже отмечалась «музыкальность» стихов Фета, и Аренский в его поэзии очень чутко «улавливал» музыку. В миниатюрах слово словно выпевается, отсюда идет и задушевность интонаций, и лирический тип мелодии, и свободный темп.

Романс «Нет, даже и тогда» выделяется утонченными гармоническими нюансами. Начинаясь и заканчиваясь в тональности *C-dur*, в сочинении идет избегание тоники, некой устойчивости, в развитии преобладают эллипсисы, цепи побочных септаккордов и прерванные обороты. Уже во втором такте звучит Пз4 с тройной альтерацией, переходя в уменьшенный септаккорд к

g/G, а затем к d/D, начинаются тональные сдвиги в далекие тональные сферы – *Es-dur*, *Ces-dur*. В некоторые моменты, там, где происходит растягивание последнего слога фразы, появляется доминантовая гармония основной тональности, однако, тут же она уводит от разрешения и устойчивости в неродственные тональные сферы. Доминантсептаккорд с секстой всегда разрешается в VI низкую ступень, а побочные доминанты образуют эллипсисы.

Второй куплет также как и первый начинается со слова «нет», однако на другой гармонии: вместо *C-dur* здесь *Es-dur*. Дальнейшее развитие основано на чередовании неразрешенных созвучий доминантовой функции, где лишь намеки на тональности *As-dur* – *Ces-dur* – *Es-dur*. Однако неожиданно в бемольную мажорную сферу, которая сохранялась с самого начала, вторгаются минорные диезные тональные сферы и резко меняется и фактурный план, и ритмика – вместо мелодического «кружевного плетения» вклиниваются полнозвучные аккорды в оstinato ритме, поддерживаемые упорным басом. На слова «мне нужно одному с душой своей остаться» (*pp*) (думается, что это тихая кульминация романса) трижды звучит секвенция, основанная на цепи аккордов I-I₂-V₅₆ в тональностях *dis-moll*, *cis-moll*, *h-moll*. Все это резко преображает динамический фон сочинения, в котором до сих пор слышался спокойно-безмятежный внутренний монолог. В конце опуса возвращается настроение начала – та же «кружевная» ткань фактуры, задержания и проходящие звуки, мажорная бемольная сфера – *As-dur*, *Fes-dur*, *Ges-dur*, *As-dur*, затем вновь, неожиданно, возвращается первоначальная тональность *C-dur*. Благодаря мягким мелодико-гармоническим модуляциям, постоянная смена тональных планов воспринимается сглажено. По сути, тональность *C-dur* показана всего в 2-х тактах – первом и последнем. Интересно отметить, что тоническая терция как бы «расползается» по разным направлениям, образуя сначала трех, а позже четырехголосные созвучия, насыщаясь проходящими и вспомогательными звуками, формируя «дышащую» музыкальную ткань.

Мелодическая линия романса декламационного плана – идет постоянное повторение одних и тех же звуков, что звучит как скороговорка; преобладает хроматическое восходяще-нисходящее движение, характерное также и для линии баса в фортепианном сопровождении. Однако в возбужденное речитативное высказывание все же иногда вклиниваются «нежные» опевания, и речь становится более напевной. Композитор, внося многочисленные ремарки, как бы вслушивается в каждое поэтическое слово.

Из всех русских композиторов Аренский главенствует по числу обращений к творчеству Фета. И, несмотря на то, что творчество музыканта по масштабу, объему и глубине не сравнить с музыкальными достижениям современников – С. Рахманинова, И. Ипполитова-Иванова, А. Скрябина – этот русский композитор намного скромнее и незаметней, лирические страницы его сочинений наполнены одухотворенностью, искренним чувством и красотой.

2.2. «О чем мечтаешь ты?»: романсы на стихи Д. Ратгауза¹⁰³

Стихи Ратгауза, автора нескольких поэтических сборников, привлекали многих русских композиторов: Чайковского («Снова как прежде один», «Я опять одинок», «Средь мрачных дней», «Ночь»), Рахманинова («Проходит все», «Эти летние ночи»), Кюи («Уснуло все»), Гречанинова («В полусне», «Розовый отблеск заката»). Ипполитов-Иванов взял за основу 16 поэтических текстов Ратгауза, в том числе «Отблеск далекой зари», «Тянутся серые сумерки», «Мы с тобой разошлись навсегда», «Призрак счастья»; Глиэр создал 19 опусов, в том числе «О, не вплетай цветов», «В колокол». Несмотря на то, что в жизни русский поэт имел славу и был успешен, он, нередко, впадал в депрессию и предавался пессимистическому настроению и унынию, что очевидно даже в названиях его циклов стихов – «Песни...» сердца,

¹⁰³Параграф на основе статьи: Сунь Сычэнь. «О чем мечтаешь ты?»: романсы А. Аренского на стихи Д. Ратгауза // Bulletin Of The International Centre Of Art And Education . 2023. № 6-2. С. 114–121.

любви, печали, тоски... Думается, композиторов привлекал динамический уровень развития поэтического стиха, композиция, развертывание сюжета и целостная структура лирического текста Ратгауза, модель человеческих взаимоотношений.

Чайковский, был чрезвычайно вдохновлен поэтической лирикой Ратгауза, в результате чего вышел цикл романсов (ор. 73), в который входило шесть вокальных миниатюр. В них отражены различные эмоциональные состояния – просветленная грусть и скорбь, любовные откровения, трагическое одиночество, тоска. Три романса представляют скорбно-трагические, мрачные и унылые настроения, особенно последний – «Снова, как прежде, один», в котором следует отметить эмоциональную надорванность мелодики и тонкую выразительность музыкальной речи, где каждая интонация звучит на грани экспрессии. Мелодическое развитие строится на оstinato проводимой лейтинтонации, повторяющейся в диапазоне малой терции.

Рахманинов также многократно обращался к поэзии Ратгауза, она была созвучна его настроениям, и на тексты русского поэта написаны романсы «Песня разочарованного», «Увял цветок», «Эти летние ночи», «Ночь», «Проходит все». Композитор, так же как и поэт, с трудом преодолевал состояния тревоги, мрачные настроения, так же предчувствовал безысходность и обреченность бытия. Пытаясь показать коллизии сложной эпохи и душевные состояния окружающих его людей, своих соотечественников, он постоянно был в поиске музыкальных выразительных средств, необходимых для выражения. Рахманинов использовал поэтические тексты Ратгауза, содержащие надрывные интонации: «Проходит все, и нет к нему возврата», «Я один» («Ночь»), «Возврата нет к угасшим дням прекрасным» («Увял цветок»). В этих «вокальных поэмах» чувствуется внутреннее отчаяние, душевная боль, настроение мрака. Выразительную мелодическую линию голоса усиливают уныло-щемящие интонации и возбужденные фигуры фортепианной партии.

Исследователи по-разному относятся к творчеству Ратгауза. В. А. Васина-Гросман, например, пишет о «вялой и мало индивидуальной лирике поэта», тем не менее, его стихотворения вдохновляли многих русских композиторов¹⁰⁴. В поэтических текстах содержался и напряженный драматизм, и ужас мрака, и психологические переживания, и напевность. Музыканты, обращаясь к его творениям, улавливали мысли, чувства, настроения, которые во многом совпадали с их собственным мироощущением. Представители новых литературных течений отрицали возвышенную красоту образов, трогательную наивность и сентиментальность. Исследователи отмечают, что у А. Апухтина, А. Голенищева-Кутузова и Ратгауза особенности стихосложения связаны с классическими традициями¹⁰⁵. В поэзии Ратгауза ощущается чувство одиночества, утрата всех надежд, духовное опустошение и невозможность обрести покой. Такое положение вещей было типично для эпохи 80–90-х годов, полной разочарований и несбывшихся надежд. Именно с лирическим, музыкальным началом связана большая популярность поэта. В тот тревожный период пессимистические настроения его стихов как нельзя лучше отвечали настроениям большинства интеллигентов. Лирические миниатюры Ратгауза ориентированы, в целом, на традиции его предшественников. Тем не менее, он постоянно искал новые формы, соответствующие тенденциям новой эпохи, не отвергая полностью эстетические принципы чистого искусства¹⁰⁶.

На стихи Ратгауза Аренский создал четыре романса – «О чём мечтаешь ты», «Не зажигай огня!», «Звезда блестящая сорвалась с небес», «Гнёт забвенья». В романсе «Звезда блестящая...», написанном в двухчастной форме, выражены два разных настроения. Первая часть

¹⁰⁴ Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово. Москва : Музыка, 1978. Ч. 2: Интонация ; Ч. 3: Композиция. С. 144.

¹⁰⁵ Ковалева Т. В. Русский стих 80-90-х годов XIX века: автореферат диссертации.... кандидата филологических наук. Москва, 1994. С. 16.

¹⁰⁶ Ковалева Т. В., Крупинина И. В. Поэт Д. М. Ратгауз и его лирические миниатюры /Т. В. Ковалева, И. В. Крупинина//Ученые записки Орловского государственного университета. 2021. № 2 (91). С. 75-79.

передает удивительно-тонкие краски природы, она очень спокойная и овеяна «мажорным» настроением (тональность *As-dur*), в череде вопросительных фраз происходит постепенное расширение мелодического диапазона на фоне спокойного фортепианного сопровождения (Пример 3). Вторая часть начинается с активного интонационного взлета «минорного оттенка» (по ступеням тональности *b-moll*). Ускорение темпа, триольный ритм, насыщенная фактура, активное гармоническое развитие и усиленный динамический фон создают настроение возбуждения и кратковременного восторга. В целом, однако, романс наполнен чувством созерцания и внутреннего порыва, это помогает создать гармонический фон.

«Гнёт забвенья» погружает в тяжелую давящую атмосферу неуверенности и тоски. Стихотворение, заканчиваясь словами «на всем тоски печать и гнет томительный холодного забвенья», наполнено пессимистическими мыслями от начала и до конца. Передавая бесконечное одиночество и бессмысленность существования, мятущееся, смятенное настроение, композитор включает многочисленные темповые ремарки. Состояние души человека очень встревоженное, неустойчивое, поэтому автор часто меняет динамические нюансы. Для вокальной партии характерно волнообразное движение, однако басовая линия фортепианного сопровождения в противовес ей движется в нисходящем направлении поступенно. Позже, когда в мелодическую линию внедряются возгласы («и рвется жизни нить», «и счастья ожидать») в басу неожиданно появляются ходы на широкие интервалы (нисходящие октавы, нона) (Пример 4). После бурных взлетов вокальной мелодии, «дерганного» хаотичного движения в нижнем пласте фактуры и синкопированного ритма все внезапно успокаивается и затихает на тонике, как бы выражая смирение.

В романсе «О чем мечтаешь ты» (*G-dur*) спокойный тон лирического повествования сохраняется на протяжении всего поэтического текста. Музыкальное воплощение стихотворения Ратгауза несколько иное — композитор вносит в изложение некоторых фрагментов текста оттенок

восторженной приподнятости. Мелодическая вопросительная фраза «О чем мечтаешь ты?» звучит трижды, формируя рондообразную структуру. С одной стороны, фраза содержит вопрос, с другой, заканчивается на том же звуке, с которого началась, создавая структурно оформленное *início* (Пример 5). Восходящая секстовая начальная интонация, покачивающаяся ритмическая формула, разливы в фактуре способствуют элегичности, ощущению света и простора, но все же ниспадающая квинта в конце вокальной фразы вносит утвердительно-волевой оттенок. «Все нюансы артикуляции и ритма, легкие и ажурные пластические фигуры» придают образу некоторую утонченность¹⁰⁷. «Повествовательный монолог звучит то спокойно и уравновешенно (в начале), то взволнованно (все дальнейшее развитие). В двух разделах *Agitato* дважды меняется фактурный план – плотное аккордовое изложение сменяют разложенные арпеджио.

В романсе (оригинальная тональность *G-dur*) преобладает спокойное и светлое настроение, безмятежность, чему способствует чередование мажорных тональностей далекой степени родства – *G-dur – E-dur – D-dur – C-dur – H-dur – G-dur*. Их неожиданные сопоставления вносят ощущение солнца, света, радостного ликования. Композитор многократно включает ремарки, меняет динамические нюансы и темпы (Пример 6).

В романсе-высказывании «Не зажигай огня» (12/8 *E-dur*) присутствуют интонационные ходы, свойственные многим вокальным сочинениям Аренского – ниспадающий ход на сексту, квинту, кварту, и в частности, от III к V ступени, от I к V. Вокальная фраза «Не зажигай огня», поддерживаемая неустойчивой гармонией, так же как и в предыдущем романсе, звучит лейтмотивом и исполняется четыре раза и каждый раз в более высокой тесситуре в тональностях *E-dur* дважды, *G-dur*, *A-dur*. Она сопровождается гармоническим оборотом D₂–T₆, начинаясь с VI ступени лада, что расшатывает ладотональную устойчивость (Пример 7). Четыре куплета начинаются с одинаковой фразы, и каждый раз мелодическое завершение

¹⁰⁷ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение. 1977. С.43.

происходит на квинте или терции лада. Интересно отметить, что романсы «Не зажигай огня!» и «О чем мечтаешь ты?» имеют подобное интонационное строение: оба основаны на лейтмотиве, состоящем из шести звуков, содержащем в себе интонацию сексты, заканчивающимся нисходящим ходом (секста и квинта) с остановкой на V ступени.

Кульминация на словах «и счастье нас покинет» отмечена нисходящей ниспадающей интонацией октавы и звучит на доминантовом аккорде тональности *cis-moll*; она подчеркнута использованием крайних регистров фортепиано, в связи с чем, охвачен огромный звуковой диапазон.

Этот опус по своему настроению и интонационному развитию близок к романсу Чайковского «Нам звезды кроткие сияли». Диапазон вокальной партии достаточно широкий – терцдецима. Волнообразная мелодическая линия в начале характеризуется диатоникой, однако в процессе развития в нее внедряются хроматические звуки. Постепенно хроматизируется и гармонический фон, преобладает активное, устремленное фактурное развитие, линия баса в сопровождении также меняется – вместо выдержанного аккордового фона, перед кульминационным взрывом она приобретает размах, появляются хаотичные скачки на широкие интервалы.

Как отмечалось, первая фраза проводится четыре раза. Третье ее проведение более динамично, что усиливает основную мысль. Примечательная особенность и поэтического, и музыкального текста – повторение в конце первой фразы, но звучащей уже как вывод-утверждение – «Не зажигай огня, не отгоняй мечты!». Романс, с одной стороны, погружает в настроение тихой неги, созерцания и умиротворения – «душистая ночь», «далекие небеса», с другой, отражает печальное настроение и бесперспективность – «тоска бесцельной суеты», «счастье нас покинет». (Пример 8). Пульсирующий ритм, плотная фактура, плавные мелодико-гармонические модуляции, чередование поступенного и скачкообразного движения, закругленные интонационные обороты, разрастание всей музыкальной ткани – все эти выразительные средства способствуют

эмоциональному насыщению. Активная мелодическая вокальная линия охватывает сразу большой диапазон, кульминация на словах «Умчится светлый сон» характеризуется высокой тесситурой, диссонирующими аккордами и размыванием ладотональной опоры. Развенчивает иллюзию счастья послесловие «Не зажигай огня, не отгоняй мечты», возвращая основную тональность.

Важная черта романса, как и многих вокальных опусов Аренского – активно развивающаяся полифонизированная фактура, в большинстве случаев, насыщенная подголосками и содержащая три пласта. Нередко в вокальных опусах на развитом арпеджированном басу или комплексе аккордов, появляется мелодическая линия в верхнем «этаже» фактуры. Интонационная ячейка, лежащая в основе вокального голоса, в ходе развития незначительно варьируется и проникает в музыкальную ткань фортепианного сопровождения, что способствует тематической целостности сочинения.

Следует отметить, что в первые годы XX столетия в вокальные сочинения внедряются черты музыки инструментальной, что обнаруживается в особенностях фразировки, цезурах и дыхании, подобное можно наблюдать в романсах многих авторов, в том числе Танеева, Метнера, Аренского.

Таким образом, воплощая поэтический текст Ратгауза, Аренский в вокальных опусах не всегда полностью следует за его «движением»; это происходит лишь в тех случаях, когда образуется глубокая внутренняя связь и взаимное сопряжение мелодии, фактуры и поэтического слова. Аренский отбирал в стихах поэта созвучные ему стихи, и мелодическое развитие в романсах часто основано на одной лейтинтонации.

2.3. *А. Аренский и М. Лермонтов: творческий диалог*¹⁰⁸

Поэзия Лермонтова, сюжеты и мотивы его сочинений привлекали многих русских композиторов ярким отражением в творчестве музыкальных впечатлений и музыкальных образов, ритмической организацией стихов. Музыку поэт воспринимал очень тонко и романтически возвышенно. К его стихам обращались Б. В. Асафьев, М. А. Балакирев, В. М. Богданов-Березовский, А. Е. Варламов, А. С. Даргомыжский, а позже и Н. Я. Мясковский, Ю. В. Кочуров, Д. А. Толстой, Г. В. Свиридов, В. Я. Шебалин. Нередко проявлял внимание к стихам М. Лермонтова и А. Рубинштейн, чья поэзия ранее особенно привлекала авторов, так называемых, бытовых романсов. Каждый русский композитор, создавая вокальные, симфонические и оперные произведения на мотивы поэзии Лермонтова, интерпретировал ее по-своему. Стихами поэта интересовались и композиторы «Могучей кучки». В «Песне золотой рыбки» Балакирева (из «Мцыри») можно отметить на протяжении всего развития вокального сочинения непрерывные колебания мажоро-минора и разделение музыкальной ткани на три пласта: колыбельные покачивания в вокальной партии, танцевальные ритмические фигуры в верхнем этаже фактуры и движение басов в нижнем. Столь разноплановые виды фактуры в «Песне» передают разные оттенки чувств лирического героя стихотворения. Фортепианное сопровождение в романсе создает красочно-выразительную музыкальную картину.

. Кюи на слова Лермонтова написал два романса – «У врат обители святой» и «Она поет и звуки тают», отличающиеся теплотой и искренностью, выверенностью композиционной структуры. Сергей Ляпунов создал, опусы, которые отмечены своим тонким лиризмом – «Вверху одна горит звезда» и «Горные вершины». Следует выделить балладу поэта «Любовь мертвеца,

¹⁰⁸ Параграф выполнен на основе статьи: Сунь Сычэнь. Романсы Аренского на стихи М. Ю. Лермонтова // Культура и цивилизация. 2024. Т.14. № 1А. С. 94-101.

которая вдохновила Чайковского на создание трагического вокального произведения.

В любовной лирической поэзии Лермонтова, отражающей его не совсем счастливо личную жизнь, ощутим драматизм и трагические настроения, что также присутствует и в окружающей поэта действительности. Любовная лирика его показывает, насколько глубоко были душевные переживания, насколько трагически автор воспринимал жизненные коллизии, и поэтому, видимо, «знаком гармонии любви становится музыка. Образы молчания в ранней лирике могут передавать невыраженную словами полноту ощущения счастья влюбленного героя или же глубину страдания от безответности чувства»¹⁰⁹.

Стихотворение «Я не люблю тебя» создано Лермонтовым под впечатлением влюбленности его в ранней юности; поэт представил образ девушки, который его очень долго волновал; однако позже, полюбив поэта, девушка была им отвергнута. Две части романса Аренского, следуя стихотворению Лермонтова, противоречат друг другу – вначале речь идет о чувстве уже угасшем и забытом («Я не люблю тебя...»), во второй части становится очевидным, что поэт хотя и отвергает ее, но хранит в своей душе и памяти чувство любви, на что указывает поток хлынувших эмоций. Вторая часть резко отличается от первой – меняется характер мелодии, интонационные ходы связаны с хроматическим движением и скачками на широкие интервалы. Фактура и гармонический план второй части усложняются и более насыщены; в высших точках эмоционального накала звучат противоречащие гармонические комплексы: квартсекстаккорд VII низкой ступени тональности *Es-dur* («все храм») и звук *cis* в вокальной партии. В дальнейшем («все бог!») последующем развитии романса возвращается тональность *Es-dur* мощным аккордовым утверждением. Следует отметить, что композитор в данном фрагменте использует

¹⁰⁹ Мансурова А. В. Поэтика звукообразов в лирике М. Ю. Лермонтова : автореферат диссертации... кандидата филологических наук. Томск, 2004. С 13.

неаккордовые звуки, задержания, затрагивает далекие тональные сферы (*Ges-dur* и *D-dur*) и красочно их сопоставляет. «Расставание, разрыв как роковая неизбежность в любовных отношениях, обладающие в духовном универсуме Лермонтова онтологической реальностью, воплотились в ранней лирике в звуке-эйдосе “прощанья рокового”»¹¹⁰.

Романсы на текст стихотворения «Песнь рыбки» (из «Мцыри») Лермонтова можно встретить в творчестве Н. П. Огарева (1843), М. А. Балакирева (1861), А.С. Даргомыжского (1861), Е. С. Шашиной (1863), М. М. Ипполитова-Иванова (1886), Г. Л. Катуара (1901) и других русских композиторов. Следует отметить, что важным предметом пейзажной лирики Лермонтова является морская стихия, что также привлекало и Аренского. В раннем творчестве поэта можно наблюдать большое количество стихов, связанных именно с морской стихией и водой, и найти такие строфы – «Над тёмной бездною морской!», «И море билось с влажным дном», «Море плещет, и молния во мраке блещет». Автор подчеркивает морскую безбрежность и таинственность – «в воде привольное житье», «простор моря», «черное дно», «угрюмый океан» – подобное соприкосновение с морской стихией невероятно влекло Аренского.

Сюжет «Песни рыбки» таков: Рыбка-сирена заманивает Мцыри бездонным и безмятежным покоем, полным растворением. В поэтических текстах Лермонтова, обращенных к морской тематике, сопряжены темы воли – неволи, покоя – движения. Аренский в этом случае прибегает к звукописи, рисуя морской пейзаж, создавая ощущения плеска воды, переливов, шума волн, неопределенности, недосказанности. В первой строфе – спокойное, элегическое настроение, «семантика тишины», во второй – краски, в третьей – драматически-взволнованный тон повествования (Примеры 9, 10, 11). Композитор представляет вполне зримый и звуковой образ воды. У Лермонтова часто присутствуют анафоры, Аренский также оставляет повтор, и

¹¹⁰ Мансурова А. В. Поэтика звукообразов в лирике М. Ю. Лермонтова : автореферат диссертации... кандидата филологических наук. Томск, 2004. С.15.

в данном романсе, благодаря возвращению фразы «Останься здесь со мной!», форма вновь приближается к рондальной. У Лермонтова фраза повторяется 5 раз, у композитора – 4, однако мелодические повторения он варьирует.

В первый раз построение, состоящее из двух мотивов – «Дитя мое, останься здесь со мной!» – идет по устойчивым звукам тональности *D-dur*. Во второй раз первый мотив («Дитя мое») основан уже на восходящем хроматическом движении в тональности *Gis-dur*, второй же мотив полностью повторяется в неизменном виде. В третьем проведении композитор вместо слов «Дитя мое» в первом мотиве использует «О, милый мой!», сохраняя, однако, мелодическую основу. Второй мотив идет в развитии с появлением тональности *Gis-dur*. В очередной раз Аренский прибегает к двукратному повторению первого мотива «О, милый мой!» (в *D-dur* и *F-dur*), где второй мотив частично изменен, но окончание его вновь неизменно. Так в музыке представлено развитие образа – от спокойного колыбельного убаюкивания, до тревожного и внутренне напряженного. Окончание каждой фразы композитор завершает продлением последнего звука, что вносит некоторое противоречие в развитие – фактура этому не способствует.

Специфика романса заключается в постоянном гармоническом «перекрашивании» ладотональности то в светлые, то в затемненные оттенки, фактурных разряжениях и сгущениях, живописующих неуловимую изменчивость и текучесть воды. Интересен тонально-гармонический план песни, тональные переходы и сочетания, игра далеких тональностей, создающие красочный мир водного мира – *C-dur* – *E-dur* – *Gis-dur* – *h-moll* – *fis-moll* – *F-dur* – *d-moll* – *D-dur* – *Es-dur* – *E-dur* – *a-moll* – *C-dur* – *A-dur*. Композитор использует VI низкую ступень в мажоре, увеличенные трезвучия, аккорды с побочными тонами, энгармонические подмены, терцовые сопоставления далеких тональностей: *D* – *B*, *F* – *A*, *G* – *Fis*, *Fis* – *D*, все это сообщает красочно-таинственный колорит. Модуляционное движение происходит в тональности далекой степени родства, что характерно для романтической гармонии. Аккордика насыщена побочными тонами,

фактурно-гармоническая ткань насыщена многочисленными вспомогательными, проходящими звуками и задержаниями, усилена альтерация неаккордовых звуков, в партии фортепиано в верхней и нижней фактурных линиях – разложенные аккорды и триоли. Основная тональность романса *D-dur*, но почти в самом начале – модуляция в *B-dur* (VI низкую ступень). Затем в сопоставляются *A-dur* и *Cis-dur*, присутствует тональная зыбкость, неопределенность – появляется увеличенное трезвучие, энгармонические подмены, ладотональные блуждания, и в репризе вновь неожиданно происходит возвращение в *D-dur*. Тонально реприза изменена – идут модуляции в *Ais-dur-moll*, включается нонаккорд и D+5 к *B-dur*.

Мелодическая линия голоса очень напевна и имеет волнообразный характер, восходящие и нисходящие «волны» достаточно широкого звукового диапазона – в пределах децимы, ноты, октавы, и все они устремлены к опорному заключительному тону. Вновь первая фраза романса, как и во многих опусах Аренского, начинается и заканчивается V ступенью лада («Дитя мое»), и затем начинается ее постепенное «раскручивание». Основной ритмической единицей вокальной партии является четверть, фортепианной – шестнадцатая. Мелодия задумчивого характера, переходя из регистра в регистр, дает ощущение свободного повествования.

Гармонические фигуры шестнадцатыми выполняют изобразительную функцию и помогают представить образ волшебного и таинственного моря. Фактура меняется многократно – разложенные арпеджированные аккорды в высоком регистре, «ломанное» двухголосие по звукам аккордов, педаль на хроматическом нисходящем движении звуков (*d – es – e – f*) на фоне альтерированных аккордов, встречные мелодические линии в сопровождении, где соединяются движение по аккордам и репетитивная техника, а в целом отмечается воздушность и прозрачность музыкальной ткани. Постоянно в партии фортепиано слышны звуковые переливы и перебросы из высокого регистра в нижний. Композитор применяет интересные находки в сфере организации фактуры, например,

деление музыкальной ткани на несколько фактурных пластов, с использованием оригинальных технических приемов.

В целом форма романса имеет трехчастное строение. В средней части – «Я созову своих сестер» – мелодия также носит распевный характер, в ней преобладают опевания и закругленные мотивные образования, однако, неоднократно включаются повторы звуков, иногда в пунктирном ритме, и постепенно начинается речитативное интонирование напевной мелодической линии. Средний раздел также изменяет фактурный план – включается более спокойное движение восьмыми длительностями, органнй пункт, что сочетается с жанром колыбельной. Как уже отмечалось выше, вновь внедряется начальный материал – тема-рефрен «Дитя мое, останься здесь со мной», и возвращается прежний тип фактуры, все это формирует рондальную структуру. В динамической репризе меняется фактурный план начала – здесь уже не арпеджированные аккорды, а разбег шестнадцатыми по всей клавиатуре фортепиано, с захватом очень низкого регистра. Последний мотив – «останься здесь со мной» – возвращает к динамическому уровню начала романса.

Романс Балакирева на эти же стихи Лермонтова написан также в тональности *D-dur* и также в размере $\frac{3}{4}$. Однако фактурный план у Аренского несколько активнее и ярче – он несколько раз меняется на протяжении развития романса, хотя начальная фактурная формула остается сквозной.

У Балакирева он все же более стабилен, и хотя также как и у Аренского изредка включаются звукоизобразительные приемы – сохраняется движение восьмыми длительностями (Пример 12). У Ипполитова-Иванова ритмический рисунок сопровождения отсылает к вокальному опусу Аренского (Пример 13).

В стихотворении «Послушай, быть может» прослеживается некая параллель с образами из поэмы Лермонтова «Демон», что можно обнаружить также в текстах стихов «Поцелуями прежде считал», «Оставь напрасные заботы» и «Измученный тоскою и недугом». В героине автор видит ангела,

себя же представляет демоном, изгнанником. Чистота и женственность, ангельская святость противостоит началу демоническому. Первый раздел романса-монолог развивается в спокойном движении (размер 6/8), однако постепенно напряжение нарастает и «чистый» *D-dur* нарушается внедрением альтерированных аккордов; меняются типы фактуры, музыкальная ткань уплотняется и разрастается. В конце романса вновь движение успокаивается и звучит прозрачный *D-dur*. Так, яркий динамический, эмоциональный «всплеск» представлен в столь лаконичном романсе, в котором налицо вид волновой драматургии¹¹¹.

В экспрессивном романсе-монологе «В альбом» на протяжении 20 тактов неоднократно меняется темп и пульс движения. Композитор акцентирует развитие ремарками *Andante sostenuto*, *Poco piu, mosso poco*, *ritenuto*, часто меняет динамические нюансы. Вначале следует речитация на одном звуке как бы от третьего лица. Тональный план очень развит, охвачены почти все тональности: *Es-dur – c-moll – g- moll – G-dur – c-moll – f-moll – Des-dur – f-moll – Des-dur – f-moll – c-moll*. Первоначально строгая хоральная фактура сопровождения монолога постепенно мелодизируется и обрывает подголосками, то дублируя вокальную партию, то составляя с ней дуэт. В изменчивой вокальной мелодии – то напевной с включением опеваний и задержаний, то по-ораторски декламационной, можно отметить «мелодический стержень» – интонацию квинты, которая обозначена скачком или поступенным движением. В гармоническом развитии преобладают побочные доминанты, и после *Des-dur* внезапное окончание произведения в тональности *c-moll* звучит несколько неожиданно и сурово. Сильная сторона романса определяется искренностью и непосредственностью высказывания.

Так, Аренский очень точно воплотил в рассмотренных вокальных миниатюрах образы Лермонтова, поэзия которого «блистает» звукописью и напевным стилем. Феномен поэта – отражение чувственных звукообразов,

¹¹¹ Сосновцева О. Б. Вариантное развитие и вариантная форма в творчестве П. И. Чайковского : автореферат диссертации...кандидата искусствоведения. Москва, 1997.16 с.

что было обусловлено музыкальной одаренностью, и композитор чутко воспринимает его поэтические интонации. Поэт проникновенно вслушивался в звуки, и Аренский очень тонко отразил в музыке его звукообразы, и в его вокальных опусах поэтическая и музыкальная интонации пересекаются.

2.4. Романсы на стихи А. Пушкина

Творчество А. С. Пушкина наполнено личными переживаниями, чувственностью, отношением к природе, бурными эмоциями. Его лирическая поэзия страстная, искренняя, восторженная. Обращаясь к образам природы, автор передает ее величие и волшебство, и она помогает уйти ему от жизненных проблем и суеты. При жизни Пушкина его лирическая поэзия, ее сентиментально-романтические настроения привлекали внимание многих русских музыкантов – А. Алябьева, А. Верстовского, Н. Титова, А. Гурилева, А. Варламова, М. Глинку и многих других. Романсы композиторов в основном предназначались для домашнего музицирования, ввиду чего, у них была совсем несложная фактура и удобный вокальный диапазон. Позже поэт занимал внимание уже зрелых музыкантов – А. Даргомыжского, М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Гречанинова, А. Дюбюка, Ц. Кюи, П. Чайковского, чьи вокальные опусы отмечены сложным тематическим, тонально-гармоническим и фактурным развитием.

В творчестве Пушкина достаточно часто встречаются мотивы смерти и сна. Отношение к смерти – важный компонент мировоззрения и художественного мира поэта. Мыслями о смерти наполнены стихотворения и лицейского, и более позднего периода жизни. Лирический герой его стихов размышляет о смерти, и приходит к печальной мысли, что идеальный мир лишь иллюзия. Находясь в атмосфере трагического пессимизма, поэт обращает свои мысли к возлюбленной, образ которой помогает ему забыться от горьких мыслей. Воплощая образы смерти, поэт непременно включает и

мысли о возлюбленной, и прощаясь, уходя, хочет быть согрет ее любовью и теплом.

Романс «Я видел смерть» в образном отношении приближается к поздним романсам Рахманинова «Проходит все», «Диссонанс» и отсылает к романсу Бородина «Для берегов отчизны дальной». С Рахманиновым даже нередко совпадают фразы – «проходит все», и «минувло все» у Аренского. Относительно Бородина – схоже начало, диэзные тональности (*cis* и *fis*), в первом мотиве пунктирный ритм, одинаковая ритмическая формула сопровождения (Пример 14). Композитор использовал не все стихотворение Пушкина, также он заменил некоторые слова и строки. Например, вместо «мирного порога моего», Аренский вставляет свои строки – «тихого порога моего», вместо «где вера тихая меня не утешала», вставляет «где жизнь меня не утешала». В романсе преобладает речитативный оперный стиль и отмечается тесная связь с драматическим монологом. Музыкальные цезуры совпадают с цезурами стиха, ровная метрика способствует состоянию самоуглубления, сдержанности и суровости. Скованно-сдержанная мелодия передает затаенную глубокую скорбь, изменение фактурного плана выражает взрыв эмоций. Мелодические фразы ритмизованны по-разному, но во всех сохранен пунктирный ритм (Пример 15). Протяженность фраз по мере развертывания постепенно увеличивается, в прерывистое повествование внедряются напевные интонации, и слова, звучащие на одном звуке, очень выразительны, однако, произносятся с усилием. Строеение мелодической линии связано с изменением настроения – вначале некоторое топтание в пунктирном ритме на одном звуке, далее постепенно появляются пониженные ступени лада, ходы на уменьшенные интервалы (септима, терция). В кульминационном разделе интонационный диапазон вокальной мелодии значительно расширяется. Высшая точка отмечена звучащим на фортиссимо самым высоким звуком, затем активным нисходящим ходом по звукам тонического трезвучия *D-dur*’а, скачкообразным движением и восходящим октавным «вскриком». В партии сопровождения также звучат

уверенные аккорды тоники *D-dur*. Последняя фраза-эпилог – «прости в последний раз» – вновь возвращает к монологическому изложению начала в пунктирном ритме – «я видел смерть», но уже в ритмическом увеличении мотива, что придает особую весомость и смысл. Как уже было отмечено, остигатное повторение звуков в пунктирном ритме постепенно сменяется терцовыми и квартовыми интонациями, опеваниями и расширением звукового диапазона.

Ритмические варианты мелодических фраз подчеркивают звучание отдельных слов. Мелодия в начале романса скорее говорится, чем поется, она определяет характер движения, все выразительные средства подчеркивают скорбное состояние души. Музыкальное оформление этого состояния намного ярче, чем в поэтическом тексте, развертывающемся более длительное время – композитор сокращает размер стиха, заменяет слова и добавляет свои поэтические строки. Жанровые истоки романса переплетены – это элегия, траурный марш, монолог.

Музыкальная ткань, вначале прозрачная и выдержанная в одном плане и низком регистре, в процессе развития меняется, следуя за поэтическим текстом. Движение ускоряется, отмечается ритмическое диминуирование, появляются мелкие длительности, происходит захват крайних регистров фортепиано. Композитор использует и мощные аккорды, и репетитивное изложение, и фактурные разливы по всем регистрам тридцать вторыми длительностями. В теме-эпилоге возвращается сдержанно-строгая аккордовая поддержка вокальной партии. В гармонии часто слышны Π_{7+8} , D_9 , а также аккорды с вторгающимися побочными тонами. Модуляционное движение в романсе охватывает много далеких сфер от основной тональности *fis-moll* – *C-dur*, *e-moll*, *G-dur*, *c-moll*. Переход происходит на основе мелодико-гармонических связей аккордов, насыщенных диссонирующими внедряющимися побочными тонами; средний пласт фактуры вуалирует функциональную принадлежность аккордов – все это вновь отсылает к стилю Рахманинова. Кульминация романса ярко выражена:

в вокальной партии звучит патетический взглас на *ff* с последующим спуском по тоническим звукам тональности *D-dur*, и вновь вскриком, в основе которого интонация восходящей септимы (Пример 16). Композитор использовал «встречный ритм» (термин Е.А. Ручьевской), проявляющийся «в темпе (ускорение или замедление), акцентности (внесение дополнительных ударений), увеличении длительностей....»¹¹². В фортепианной партии, которая органически вписывается в художественный образ, фактура насыщается аккордами в триольном ритме, охватывая все регистры, происходит активное тонально-гармоническое развитие и модулирование в далекие тональности.

Как отмечалось, важная линия в творчестве А. С. Пушкина отводится также и теме сна, «особому состоянию души», сладостной дремоте, воспоминаниям. Мир сна, находящийся между ночью и днем, контрастирует реальному миру, уводит в мир грез, фантазии, смерти. Мотив «сна» широко распространен в русской поэзии, у каждого поэта он отражен по-своему и варьируется, включаясь в произведения. У Пушкина сон представлен без скорбно-трагического настроения. Его стихи в этом жанре наполнены реальным ощущением жизни. В поэзии Пушкина мотив сна – символ, сигнализирующий о смене стиля жизни, ведь «истинный поэт способен творить только в состоянии покоя, сна, лени»¹¹³. Семантика мотива сна выражает в его текстах мир грез и фантазий, жизнь и смерть.

Романс «Сновидение» (*F-dur*) представляет собой лаконичную вокальную миниатюру, написанную в контрастной двухчастной форме с коротким завершением. Первая часть – спокойное лирическое повествование, отличающееся выдержанностью основного эмоционального тона, тонкой нюансировкой, «игрой светотени». Мелодия развивается на фоне стабильного аккордового движения, имеет волнообразный характер с преобладанием поступенного движения; она напевна и все фразы

¹¹² Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, 1977. С. 29.

¹¹³ Ершенко Ю. О. Поэтика сна в творчестве А. С. Пушкина: автореферат диссертации...кандидата филологических наук. Москва, 2006. С. 10.

закруглены. Начало романса с D2 создает импульс к развитию, тональные переходы и ладовые колебания – *F-dur – d-moll – A- dur* – подчеркивают двойственность выражаемого чувства (Пример 17).

Вторая часть романса (*Piu mosso*) более активная, порывисто-возбужденная и страстная, немаловажная роль в ней принадлежит виртуозной партии фортепиано, насыщенной и смелой, в нее постепенно внедряются интонации вокальной линии. Мелодическое движение по сравнению с первой частью значительно меняется – преобладает восходящее направление; вокальная партия наполняется речитативными элементами – острым пунктирным ритмом, квартовыми восходящими и нисходящими интонациями, высказывание прерывается цезурами, благодаря чему речь становится прерывистой. Композитор, в отличие от поэта, дважды повторяет значимую для него строку «Мечты! ах! отчего вы счастья не продлили?», второй раз мелодия звучит уже выше на тон, что усиливает напряжение. Фактура в этом более напряженном разделе также меняется, в партию фортепиано включается триольный ритм, движение ускоряется. Начинаясь в тональности *B-dur*, далее захватываются тональности *g-moll*, *d-moll*, *a-moll*, *C-dur*, композитор включает цепи неразрешенных аккордов (Пример 18). Последняя, завершающая фраза служит кратким эпилогом – возвращается тональность *F-dur* и начальный мелодический материал.

К поэзии Пушкина обращался и Глазунов в ранних своих работах, однако, лучшие сочинения на слова поэта – «Вакхическая песня» и «Восточный романс», где ярко отразились основные черты стиля композитора – спокойное настроение и созерцательность. В вокальных сочинениях Глазунова на тексты Пушкина следует отметить тонкую нюансировку, чуткое реагирование музыкального текста на детали поэтического текста. По сравнению с Аренским, Глазунов в своем романсе «Сновидение» выстраивает мелодическую линию иначе, акцентируя иные слова поэтического текста. Его романс написан в одночастной форме, вокальная и фортепианная партии развиваются на одном динамическом

уровне, сохраняющимся на протяжении всего сочинения. Господствует одно настроение, одна тональность – *Es-dur*, основной аккорд которой, тоническое трезвучие, звучит почти постоянно, фактура также выдержана в одном стиле.

В поэзии Пушкина особая роль принадлежит теме любви, у него «любовь как сон». Каждый композитор воплощал Пушкина по-своему, видел своего Пушкина. Аренский лишь четыре раза обращался к стихам поэта, и очень тонко отразил переживания и эмоции в романсах на его тексты. «Специфика преломления пушкинского наследия отражает характер становления и развития русского романса»¹¹⁴.

2.5. Романсы на стихи А. Апухтина

А. Апухтин русский поэт конца XIX столетия, чья поэтическая лирика отличается отражением неразделенной любви, острой ностальгией по прошлому, светлой грустью. Однако поэтический мир его, это не только «роковая любовь», поэт был сложной, утонченной личностью, полностью связанный с культурой современной эпохи. В лирике выражена искренность и глубокая человечность, тонкость психологических нюансов, что роднит автора с поэтами-современниками. Апухтин часто был сконцентрирован на чувствах и душевных движениях – «дрожала грудь, печальна и бледна, пылали плечи, ласков голос, нежны речи», что дает возможность размышлять и догадываться о происходящих в его душе «бурях». В лирике его можно услышать, ощутить внутреннюю музыкальность и мелодичность – образы и темы «омузыкалены», в стихи часто включены цитаты из романсов XIX столетия. Апухтин участвовал в музыкально-литературном становлении русского романса, отмеченного в этот период. Он известен как автор стихов, которые легли в основу многих романсов: «Мне не жаль...». «Ночи безумные, ночи бессонные...», «Разбитая ваза», «Пара гнедых» и т.д. Близость к музыке

¹¹⁴ Сунь Ц. А. С. Пушкин и русский романс 30-х годов XX века: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. С. 19.

– свойство его «драматически напряженной, глубоко человеческой, романтически приподнятой поэзии», а «ночи» и «сумерки» в его стихах – всегда монотонно-унылые и безрадостные.

В своем творчестве Апухтин часто обращался к музыке, что ясно обнаруживается в его лирике. Поэт проявлял внимание к музыкантам и в стихах отражал музыкальную жизнь своей эпохи, передавал влияние музыкального искусства на человеческую душу. В подобных стихотворных текстах автор «фиксирует момент, когда слушание музыки перетекает в рефлексию над ней, когда эмоциональное восприятие облекается в слово. Лирический сюжет таких стихотворений – восприятие музыки, воссоздание тех состояний и раздумий, которые она вызывает. Музыкальное впечатление становится исходной точкой, из которой прорастает размышление о том, что такое жизнь, судьба человека, а так как толчком является музыкальный текст, то опорными словами в размышлении становятся музыкальные термины»¹¹⁵. Колебание жизни-смерти у поэта проявляется в мучительной тоске. Во многих стихах воспета эмоция тоски, лексему «*тоска*» он употребляет во многих своих лирических стихах и многократно, в большинстве случаев, это связано с любовным чувством – так проявляется внутренний мир поэта. Эпитеты передают отзвуки внутреннего мира – боль и надрыв, созерцательность и жгучее желание, страдания измученной больной души.

В романсе «Я ждал тебя» также присутствует эта лексема: «В немой тоске я день прекрасный встретил...». Безответная любовь становится причиной эмоции, т.к. эмоция любовь – чувство, дающее ощущение счастье.

Мелодическая линия романса, развиваясь, постепенно охватывает широкий диапазон (квартдецима) и в кульминационной зоне достигает своей вершины – звука *ля* второй октавы. В первом куплете декламационные фразы чередуются с ходами на сексту и кварту; второй куплет начинается на терцию выше и интонационные ходы расширяются до септимы и октавы (в

¹¹⁵ 211. Юхнова, И. С. Музыка в лирике А. Н. Апухтина / Юхнова Ирина Сергеевна // Litera. – 2023. – № 2. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-lirike-a-n-apuhtina/viewer> (дата обращения : 19.02.2025).

конце). Вокальная мелодия рождается из краткой попевки в диапазоне терции и сопровождается ровным ритмически пульсирующим движением восьмыми длительностями в партии сопровождения. Один тип фактуры выдержан на протяжении всего романса. Начальный лаконичный мотив становится в дальнейшем источником развития. Структуру романса можно выразить следующей схемой: ААВ; в первых двух куплетах мелодическая линия имеет тенденцию к нисхождению, и возглас «Я ждал тебя» звучит утвердительно. В третьей строфе начинается тенденция к восхождению, эмоциональное напряжение возрастает, бас становится все более активным, и в кульминационной зоне фактура значительно уплотнена: Фигура с пунктирным ритмом, нисходящим и восходящим скачком на кварту подчеркивает присущую ораторской речи декламационность (Пример 19).

Тональность романса *G-dur*, и, несмотря на то, что все мелодические фразы заканчиваются на доминантовой гармонии и все водоразделы четко обозначены автором, тонально-гармонический план неустойчив, и как во многих романсах композитора, тоника присутствует лишь в самом начале и завершении сочинения. Обилие хроматических ходов и секундовых сопряжений придают выражаемому чувству оттенок щемящей тоски. Характерны септаккорды побочных ступеней, дезальтерация, мелодические аккордовые связи, терпкие секундовые соотношения созвучий, что создает атмосферу завороченности, очарования и зыбкости (Пример 20). Преобладание ангемитонных оборотов передает одновременно ощущение утренней свежести, и состояние душевного покоя. Постепенно экспрессия нарастает, сгущается, и хроматический ход мелодии на заключительных словах «Мое бедное счастье цветет» вносит оттенок щемящей грусти. Для романса, при выдержанности основного эмоционального тона, характерна тонкая нюансировка и «игра светотени». Эти черты – общий колорит музыки и характер изложения, декламационное начало, сходство интонационных оборотов, отличают многие романсы Аренского. В данном романсе, как и во многих других, проявляются элементы встречного ритма – частая смена

темповых обозначений, продление гласных звуков, дополнительная акцентность¹¹⁶.

Романс «Разбитая ваза» лирико-драматического характера, его идейно-тематическая основа – мотив одиночества и неудовлетворенности человека. В этом вокальном опусе, так же как и в некоторых других, присутствует активное гармоническое развитие – такое же вуалирование устойчивых опор, мелодико-гармонические связи аккордов, сопряжение бемольных и диезных тональных сфер, «сползание» по хроматизму, однако доминантовые аккорды чаще, чем в других вокальных сочинениях, разрешаются в свои тоники.

В данном случае хочется остановиться на музыкальной ткани романса, которая отсылает к романсам Рахманинова – вокальная партия разворачивается на фоне активного развития полнозвучной фактуры в фортепианном сопровождении. Музыкальная ткань здесь дышит, живет, наблюдается активное полифоническое сопряжение голосов. Уже во вступлении мелодия, напоминающая звучание виолончели, поддерживаемая многочисленными подголосками сопровождения, предвосхищает линию вокального голоса, задавая *inicio* (Пример 21). Полнозвучная насыщенная музыкальная ткань и надрывные интонационные возгласы способствует созданию эмоционального накала. В разделе *Animato* возникает пульсирующий триольный ритм, бас то вторит голосу, то перекликается с ним (Пример 22).

В кульминации триольный ритм завоевывает все звуковое пространство, и последнее проведение первоначальной фразы звучит уже не только при поддержке аккордов – в разросшейся и плотной аккордовой ткани средний голос дублирует партию вокального голоса. Контрапункт вокального голоса и фортепианного сопровождения создает особую насыщенность и выразительность музыки. Спокойное повествование в кульминационном разделе сменяется эмоциональным порывом, в котором слышится горечь и

¹¹⁶ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение. 1977. С. 29.

тоска. Возрастание роли фортепиано в данном романсе связано с усложнением фактурного наполнения.

Мелодия вокальной партии распевна и широка, гаммообразные ходы с терцовыми закругленными интонациями и задержаниями, волнообразное движение и протяженные фразы на одном дыхании, которые переходят в партию сопровождения, многочисленные авторские ремарки создают большую степень напряженности высказывания.

Романс написан в двухчастной репризной форме. В первом периоде ощущается восхождение, утвердительность и декларативность, что проявляется в ясной мелодической направленности, устремленности и символизирует тенденцию к преодолению уныния. Во втором преобладает линия нисхождения, появляются фигуры *passus duriusculus*, символизирующие скорбные переживания (Пример 23). Выразительность речи значительно усиливают интонирование на одном звуке и мотивные повторения. Постепенное нарастание звучности, уплотнение фактуры, появление в партии фортепиано подголоска, который контрапунктирует с мелодией голоса, подводят к кульминационной фазе. В самом конце сочинения развитие продолжается в фортепианной постлюдии, как бы «досказывающей» невыраженное в словах. Двойственность чувства подчеркивает колебание ладовой окраски. Романс проникнут чувством неудовлетворенности и одиночества, певучесть в нем соединяется с речевой выразительностью, а музыкальная взволнованная речь очень мелодична; в этот процесс включаются гармония и фактура фортепианного сопровождения, что способствует эмоциональной открытости и глубокому отражению внутреннего мира героя.

Роль партии фортепиано в рассмотренных романсах чрезвычайно велика и технические приемы в ней представленные, для исполнителя достаточно сложны. Также следует отметить, что фортепианное сопровождение настолько яркое, выразительное и самостоятельное, что во многих случаях вновь напрашивается аналогия с ролью фортепианной

партии в романсах Рахманинова, где она так же представляет собой самостоятельную фортепианную миниатюру.

К поэтическим текстам Апухтина обращаются Чайковский, Рахманинов, Аренский, Глиэр, Танеев, Бородин, Прокофьев. Темы и образы его поэтического мира – грезы и сны, страсть, слезы и тоска, «воспоминания и роковая любовь. Чайковский дружил с поэтом и на стихи Апухтина написал несколько романсов – «Он так меня любил», «Забыть так скоро», «Ночи безумные», «День ли царит», «Ни отзыва, ни слова, ни привета».

В мироощущении поэта в конце творческого пути преобладает апатия, угнетенность, уныние и горесть, что и типично для социальной и поэтической атмосферы конца столетия. В небольшом по объему поэтическом наследии Апухтина преобладают мотивы трагического бессилия, интимно-повествовательная лирика с тонким психологизмом и эмоциональной выразительностью. Стихи звучат как искренняя исповедь, видимо это и привлекало русских композиторов, в том числе, Аренского.

2.6. Романсы на стихи А. Голенищева-Кутузова, А. Толстого и других русских поэтов

Как уже отмечалось, Аренского привлекали стихи многих русских поэтов. Кроме выше отмеченных – А. А. Голенищев-Кутузов, А. Хомяков, В. Жуковский, А. Плещеев, А. Майков, С. Надсон и другие. Голенищев-Кутузов был не только поэтом, он был знаток живописи, многократно покупал, восстанавливал и бережно хранил картины старых живописцев. Поэт тесно общался с В. Стасовым и М. Мусоргским, последний создал на его тексты романс «Видение» и балладу «Забытый», вокальные циклы «Песни и пляски смерти» и «Без солнца». Либретто «Сорочинской ярмарки» также принадлежит Голенищеву-Кутузову. Некоторые исследователи акцентируют момент воспевания поэтом картин ночи, смерти, мистических переживаний и подтверждение тому – стихи «Торжество смерти», «Ночь»,

«Обнял землю ночи мрак волшебный», «День кончен, ночь идет», «Летняя ночь», «Бушует буря, ночь темна». Вот цитаты из авторских стихотворений: «и станут плакать пред тобою» («Подражание Исаии»), «вопли смертной муки», «кругом мольбы и стон» («Родная»), «моя печаль бессильна в этом горе» («В годину смут»), «так дольше жить нельзя» и т.д. Ночь внушает поэту страх, но и освобождает от мук, всегда сопряжена с тайной, мечтой и смертью, вызывает мечты о чуде и наслаждении. Образы ночи, как отмечалось, привлекали многих поэтов и композиторов, и события в ряде романсов Аренского также связаны с ночными картинками, ночными романтическими свиданиями и мечтами. В них музыкант тонко отражает «звуки» ночной тишины, свет звезд, ночные туманы и запахи.

Лирика Голенищева-Кутузова более склонна к эпичности, а драматургическая линия стихов нередко предполагает эмоциональную напряженность и взывания – к ночи и заповедным далям, к мечте и чему-то недостижимому. Однако, несмотря на мрачный колорит его поэзии, особенно ярко это звучит в поэме «Рассвет», ночи же завершаются в большинстве случаев спокойно-просветленным «рассветом», что не производит впечатления тоски и унылости. Голенищев-Кутузов в конце своего творчества воспел желанную свободу и пантеистически примирился с жизнью («Прекрасен жизни бред»...). Однако важная составляющая поэзии русского лирика все же осуждение жизни, она как «безумная смута» и апофеоз смерти.

Автор «говорил» и о мистических переживаниях, и о драматических ситуациях, и о красоте искусства и природы, перед которой человек бессилен, и о любви, повествуя о ней очень трепетно и с сожалением, о неминуемом расставании. В стихах пейзажных – «Над озером», «Угаснул день» и других, поэт отразил тонкий аромат природы и ее очарования, но вновь здесь, как во многих его стихах, внедряются мотивы страдания – «томительный и больной блеск» луны.

В поэзии Голенищева-Кутузова, особенно в поздний период творчества, ощутимы предчувствия грядущих бед. Пятьдесят стихотворений привлекли внимание Ипполитова-Иванова, Ляпунова, Мусоргского, Рахманинова, Черепнина и многих других, и не оставили равнодушным Аренского; стихи отличаются психологической углубленностью и наполнены мистическими ожиданиями и картинами ночи.

Аренский написал девять романсов на стихи Голенищева-Кутузова. В «Лебединой песне» затронута очень глубокая тема – идет веселье, пир, но душу поэта разрывают думы об уходе из жизни, преобладает холодное, скорбное, мрачное настроение, но и вспоминается прошедшая жизнь. В первой части песни (*Andante sostenuto*) выдержана строгая аккордовая фактура, тип которой был представлен уже в двухтактовом вступлении – оно звучит как погребальный звон и вводит в горестную атмосферу (Пример 24). После показа основной минорной тональности идет отклонение в параллельный мажор и мажорную доминанту. Мелодическая линия голоса характеризуется извилистым движением с восходяще-нисходящими волнами, пунктирным ритмом и триолями, а в сопровождении, «сквозь призму психологической ‘лирической миниатюры’», слегка прослушиваются отзвуки чаканы¹¹⁷.

Следующий раздел (*Animato*) представлен в одноименном мажоре, двухдольном метре и ином типе фактуры, основанном теперь на движении шестнадцатыми. В гармоническом развитии преобладают аккорды с побочными тонами, и тоника звучит в терцовом тональном окружении (отклонение в VI и III ступени). Мелодическая линия формируется на одном дыхании, не прерываясь паузами. Тем не менее, она несколько клочковата ввиду присутствия остиной ритмической формулы в пунктирном ритме и повторности интонационно-ритмических фраз. В окончании этого раздела (*Meno mosso*) вновь вокальная партия звучит как бы «задыхаясь», прерываясь

¹¹⁷ Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение. 1977. С. 44.

паузами. Слова «и рыданием, и смехом, и дикой игрой» поддерживаются стремительно несущимися пассажами в партии фортепиано по всем регистрам. Третий раздел романса вновь возвращает к основной тональности и настроению начала. Раздел *Meno mosso* частично напоминает характер начала, а в пятом разделе *Tempo I* в басу вновь слышны погребальные шаги и до конца выдержана основная тональность. Форму романса можно обозначить как трех-пятичастную с остановками на доминантовой гармонии в конце каждого раздела:

$$\begin{array}{cccccc} A & B & A_1 & B_1 & A_2 & \\ d & F & d & d & d & \end{array}$$

В восьмитактовом вступлении романса «Орел» уже в первых тактах дан импульс к образно-эмоциональному развитию, здесь начинают формироваться главные интонации мелодической линии в вокальной партии – квинтовые возгласы-переключки, хроматические ходы, которыми в дальнейшем будет насыщена вся музыкальная ткань, в гармонии присутствуют сопряжения диссонирующих созвучий, аккорды с побочными тонами (Пример 25).

Гармоническое развитие начала характеризуется преобладанием альтерированных аккордов с задержаниями, хроматическим движением баса и появлением одноименного минора. В вокальной мелодии декламационного плана присутствуют интонационные повторы и пунктир, игра третьей ступени – то натуральной, то пониженной. В целом, в мелодическом развертывании преобладают квартовые скачки и ходы на альтерированные интервалы. Линия вокального голоса в романсе очень пестрая – «острые» хроматические фразы чередуются с диатоническими «чистыми», много коротких, речитативных интонационно-ритмических фрагментов в пунктирном ритме в диапазоне квинты, октавы септимы (восходящих и нисходящих), которые можно обозначить как лейтинтонации. Встречаются интонации, имитирующие крики птицы, разбеги по звукам трезвучий,

квартсекстаккордов и септаккордов, квартовые возгласы во всей музыкальной ткани романса.

Гармонический план, начиная с первых тактов, очень насыщенный, во втором разделе романса очевиден уход в далекие тональные сферы, хроматическое движение, частые ремарки. В фактуре появляются звукоизобразительные приемы: на слова «птиц враждебный рой над головой его кружился» композитор применяет тремоло и восходящее секвенционное движение, характеризующее полет стаи птиц. Далее, на словах «вихрь земной» использует многократное чередование двух звуков в секундовом диапазоне тридцать вторыми длительностями.

Форма данного вокального опуса строфическая с элементами рондальности: первый раздел повторяется трижды, однако со значительными изменениями. Раздел *Piu mosso* самый неустойчивый в тональном отношении, фактура здесь вновь меняется – преобладает равномерное движение восьмыми длительностями в аккордовом оформлении. Пятый раздел *Tempo I* возвращает к характеру начала, однако в тональности субдоминанты, вновь часто меняются типы фактуры, они связаны с изобразительными приемами. Характерно появление «ускоряющейся» триольности, носящей тремолирующий характер: восьмыми длительностями, шестнадцатыми, секстолями, тридцать вторыми. Композитор выделяет слова «направил вольный свой полет», включая пробег шестнадцатыми секстолями по всем регистрам фортепиано. Последний раздел суммирует все варианты фактуры, встречающиеся в фортепианной партии и интонационно-ритмические формулы вокальной партии.

Музыкальная ткань романса многопланова и изменчива, фактурное развитие очень гибко реагирует на каждое слово стихотворения, подчеркивая конкретное действие-ситуацию и внося элементы яркой изобразительности. В ней соединены и ползущие хроматические подголоски, и тремолирование, и переключки голосов в крайних регистрах, и утонченное равномерное пульсирование, и волшебные арпеджированные арфовые «разливы» по всем

регистрам инструмента. Многочисленные авторские ремарки и внезапные цезуры также способствуют созданию колорита, изобразительности, связанной с поэтическим текстом. Композитор проявляет чуткость к каждому слову поэтического текста, представляя «гордого орла» и его полет, использует много специфических приемов – внезапных хроматических сдвигов, диссонирующих интервальных или аккордовых сопряжений, «обрывающихся» пассажей, пробегов в высочайший регистр, после которого, неожиданно, звучит уменьшенный субдоминантовый септаккорд (Π_{7+1+3}) (Пример 25а).

В романсе «Один звук имени» звучит горестное сожаление о былой любви. Это грезы юноши о прошедшем счастье, которое было наполнено ярким светом. Воспоминание неожиданно воскресает и очень томит душу, ранит ее. Подвижный темп (*Agitato*), минорный лад и пассажи септолями в партии фортепиано как нельзя лучше отражают возбужденное душевное состояние героя. Сожаления и воспоминания о былой любовной страсти подчеркнуты активным тонально-гармоническим разворачиванием, композитор использует эллипсисы и модуляции, а в фактуре – протяженные пассажи.

В развитии романса «Летняя ночь» преобладает одно настроение – восхищение и очарование летней ночью и струящимся светом, поэтому композитор выдерживает единую фактуру от начала и до конца. Легкость, прозрачность ткани и непрерывное восходяще-нисходящее движение восьмыми в размере 12/8 являются «волнующим» фоном для вокальной мелодии и чуткого донесения текста (Пример 26).

В романсе «День отошел» (на это стихотворение написал также романс Н. Черепнин) выражено настроение эмоционального подъема и восторга от видения наступившей ночи. Вступление и первый раздел выдержаны в спокойном повествовательном тоне. Второй раздел – *Agitato* – переключает в другую эмоциональную сферу: развитие накаляется, движение ускоряется – герой хочет забыться от дневных забот и погрузиться в «объятья ночи».

Композитор вводит пульсирующий ритм шестнадцатыми, выдерживая его до конца, тем самым передавая ощущение сильного возбуждения. В третьем разделе возвращается первоначальный темп, мелодия представлена несколько варьированной, однако, здесь совершенно иной тип фортепианной фактуры – не спокойно-размеренное движение восьмыми, а продолжение активного звучания шестнадцатыми.

В вокальной миниатюре «Есть в сердце у меня» (*Des-dur*) герой повествует о том, что «когда душа полна тревог и дум», он грезит о любви, и становится «снова счастлив». Скерцозно-игривому характеру способствуют легкая, едва уловимая вальсовость, прозрачные форшлаги, стаккато, острый пунктирный ритм, акцентирование второй доли такта и частая смена динамических нюансов (Пример 27). Мелодия вокальной партии, в которой много предъёмов, задержаний и камбиат, «спусков» на пониженные ступени, кружащаяся и волнообразная. В фортепианную фактура постепенно внедряются подголоски, и музыкальная ткань расслаивается на четыре фактурные линии, способствуя эмоциональному насыщению.

Таким образом, можно отметить, что поэтические творения Голенищева-Кутузова привлекли внимание Аренского наполненностью тайной, мистическими размышлениями и переживаниями, роковым предчувствием смерти, страстными взываниями к ночи. Видимо поэтому композитор, выражая содержание поэтического текста, использует нередко застывшие остинатные интонационно-ритмические фигуры, сумрачный низкий регистр фортепиано, пониженные ступени лада в мелодическом развитии вокальной партии, резкие перепады динамических нюансов.

Самыми мелодичными русскими поэтами считаются Бальмонт, Фет, Плещеев, Толстой, Апухтин. Алексей Плещеев – известный русский поэт, писатель, критик и переводчик, чье творчество в истории русской литературы оставило значимый след; оно было еще при жизни достойно оценено современниками. Романтические мотивы в его стихах переплетаются с взываниями гражданского протеста; автор затрагивал

вопросы, волнующие его друзей, коллег и всех современников. В стихах призывал к борьбе и подвигу, часто они наполнены оптимистическим подъемом, поэтому и любовная лирика освещается по-иному. В тексте ощущаются разговорные интонации, присутствуют мотивы разлуки, страдания влюблённых. Пейзажи в стихах Плещеева овеяны нежной романтикой и задушевностью чувств, наполнены психологическими размышлениями, связаны с переживаниями. Во многих стихах гармоничная и спокойная природа противостоит горьким страданиям человека. На стихи поэта написано более ста романсов русскими композиторами, среди которых Кюи, Чайковский, Аренский, Мусоргский, Римский-Корсаков, Гречанинов, Рахманинов: «Ни слова, о друг мой», «Мой садик» и «Весна» Чайковского; «Сон», «Молитва», «Полюбила я на печаль свою», «Дума» и «Речная лилея» Рахманинова; «Нам звезды кроткие сияли» Чайковского и Калиникова; «Ночь, тихо всё полночной мглою» и «С тобою мне побыть хотелось» Гречанинова; «Вечер» Глиэра и многие другие. На слова Плещеева Аренский написал три опуса, среди которых выделяется романс «Знакомые звуки, написанный в рондальной форме, посвященный Л. В. Собинову. Композитора вновь привлекли стихи, в которых идет взывание к былым счастливым годам и выражено «прошедшее счастье, прошедшие муки». Музыка наполнена восторженно-приподнятым настроением, радостью и ликованием, что ярко выражено в фактуре.

Поэтический мир Семена Надсона включает стихи с философской, гражданской, любовной и пейзажной тематикой. Творчество поэта тесно связано с трагичностью его эпохи. После восьмидесятых годов XIX столетия в поэзии преобладают мотивы пустоты, скорби, уныния, смерти, угасания жизни, предчувствия неотвратимого. Поэтому и любовная, и пейзажная его лирика наполняется новыми чертами – начинает приобретать символическое истолкование. Стиль поэта формировался под воздействием традиций романтической поэзии. В восьмидесятых годах уже почти завершился Золотой век русской классической литературы, когда поэтические

высказывания, язык В. Жуковского, М. Лермонтова и А. Пушкина были образцами для подражания, и поэты были признаны классиками. Однако Серебряный век пока не начался. С. Надсон выступает именно в это сложное для русской литературы время. Его поэтический стиль складывается под влиянием многих факторов – это и мироощущение, и особенности характера и личной жизни, и разочарования, и настроения, свойственные эпохе, что объясняет во многом противоречивость его поэзии – вера в будущее соседствует с мотивами сомнения, трагедийности и обреченности, идея борьбы и абсолютизация лирического порыва – с сознанием собственного бессилия. В творчестве переплетаются «заунывные и скорбные интонации с ораторской лексикой, грамматикой и традиционными риторическими приёмами, пронзительный лиризм с клишированными словами-сигналами»¹¹⁸. Надсон рвался к красочному, правдивому и яркому отражению всего, что его волновало, всего, что рвалось из души наружу; писал стихи о Поэте и Поэзии, связанные с гражданской лирикой, где поэтическое вдохновение воплощает Муза, умершая возлюбленная. Именно эта тема привлекла Аренского, и на стихи поэта он создал романс «Поэзия» – сочинение психологического плана. Гармоническое развитие в романсе идет от тональности света – *G-dur* к строгости *g-moll* 'a, который представлен уже со второй части (*Piu mosso*) и остается до конца. В вокальной партии мелодическая линия протяженная, единого дыхания, без цезур, что встречается у композитора нечасто и выделяет этот романс среди других (Пример 28).

На стихи Майкова создано три романса, среди которых весомое место занимает «Менестрель», написанный в строфической форме, однако с чертами трехчастности и рондальности. Можно найти много элементов, роднящих «Менестрель» с романсом Рахманинова «Уж ты нива моя» – общая тональность *g-moll*, разложенные аккорды на тоническом органном пункте в

¹¹⁸ Безменова Л. П. Поэзия С. Я. Надсона. Стилистика и версификация: автореферат диссертации... кандидата филологических наук. – Москва, 2017. 24 с.

сопровождении, песенная мелодия с «русской» квинтовой интонацией в основе вокальной партии. В некоторые романсы Аренский вводит фразы, произносимые как бы в воображении, отражая внутренне состояние. Так происходит и в «Менестрели» – драматической балладе: в зависимости от сюжетного развития здесь многократно звучит с различными нюансами горестный рефрен-восклицание «Молчите, проклятые струны». Каждый раз он представлен на форте, однако в разном тонально-гармоническом оформлении. Интересен тональный план романса, где чередуются тональности близкой и далекой степеней родства – *g-B-D-fis-f-As-C-e-fis-Des-cis-g*, присутствуют эллипсисы, аккорды гармонического мажора, органные пункты. Начинается романс в стиле былинного повествования – композитор использует аккордовые арпеджио с оstinatным повторением тонического трезвучия. В первом разделе мелодия носит распевный характер и приближается к стилю народной песни, что подчеркивается ниспадающей квинтовой интонацией. Постепенно в развитие включаются альтерированные аккорды, пунктирный ритм, восходящие квартовые «вскрикивания», триольные топтания на одном звуке. Все это усиливает речитативные черты спокойного первоначального развития мелодической линии (Пример 29).

Музыкальная ткань постепенно насыщается подголосками, ускоряется движение, появляется тремоло и ритмические фигуры в басу 32 длительностями, присутствует тональная размытость, неопределенность, происходит фактурное расширение и задействованы все регистры инструмента, что вносит элементы драматизма в первоначальный спокойно-повествовательный характер. Реприза возвращает вновь к первоначальному уровню развития, движение успокаивается, фактура разряжается, но вновь надрывно повторяется основной тезис «молчите проклятые струны». В основе произведений А. Майкова лежат глубокие чувства, эмоции и впечатления; думается, композитора привлекла недосказанность и внутренний психологический подтекст стихотворения. Это выражается в

дискретных взрывах спрятанных эмоций, которые в высшей своей точке выражения всегда звучат на форте.

Совсем другого плана романс «Под солнцем выются жаворонки» – здесь простая двухчастная форма, хоральный тип фактуры, в начале строгое четырехголосие, органнй пункт. Размер 6/8 и подвижный темп способствуют легкости и воздушности. Сочинение исполняется быстро как бы на одном дыхании и имеет просветленный характер.

Три романса Аренского на стихи Майкова – это три разных жанра: баллада («Менестрель»), баркарола («Под солнцем выются жаворонки») и колыбельная («Спи, дитя мое, усни»).

Алексей Хомяков – русский поэт, публицист, художник и философ, сорок стихотворений которого были использованы русскими композиторами – Варламовым, Балакиревым, Танеевым, Рахманиновым, Чайковским, в том числе, Аренским. На стихи поэта композитор написал три романса – «Две песни», «Певец», «Желание» и два дуэта – «Ноктюрн» и «Вчерашняя ночь». Хомяков следовал в творчестве романтическим принципам, но, тем не менее, даже в ранних его лирических опусах, ощутимы идеи религиозного мирозерцания. Романсы «Желание» (ор. 10, № 5) и «Певец» (ор. 27, № 3) выходят за рамки характерной для вокальных сочинений Аренского тематики. Ранний вокальный опус «Желание» отличается ярким концертным стилем и праздничностью. В более позднем – «Певец», провозглашается возвышенное искусство певца и «глас певца по-прежнему звучал». Вокальная мелодия широкого диапазона развивается на фоне арпеджированных аккордов, которые передают звучание гуслей («под перстом моим дышали струны»). В стихах Хомяков как бы ведет диалог с поэтами – предшественниками и современниками, выражает глубокие образные представления о человеке, что подкупало и привлекало композитора.

На стихи Г. Соллогуба Аренский написал всего один романс – «Я не сказал тебе», напевный и с неприхотливой фактурой. Не мог пройти композитор мимо лирических стихотворений А. Толстого, создав на его

тексты три романса. К стихам поэта «Горними тихо летела душа небесами» кроме Аренского, обратились многие композиторы, представив свои вокальные опусы в разных жанрах – Чайковский, Римский-Корсаков, Мусоргский, а Чесноков создал композицию для хора в сопровождении фортепиано. Стихотворение «На нивы желтые» также привлекло не только Аренского, к нему обращались Алфераки, Гречанинов, Чайковский, Римский-Корсаков, Кюи, Черепнин и другие композиторы (более 25).

Стихи отмеченных русских поэтов отвечали душевному настрою композитора, и он создавал вокальные миниатюры разного жанрового наклона. Одна из специфических черт вокальной музыки Аренского – эмоциональная наполненность, утонченность и проникновенность высказывания, яркая выразительность. Музыкант ищет и находит в каждом поэтическом тексте близкие ему строки и слова, подбирая к каждому точные нюансы музыкального выражения и приемы развития. В первую очередь, следует отметить тематический материал вокальных опусов, в основе которого – выразительные в интонационно-ритмическом плане фразы, красочно-изысканная гармония, «дышащая» и насыщенная музыкальная ткань, пассажно-гармонический тип фактуры с неожиданным «вторжением» шестнадцатых или триолей, прерывающих аккордовое изложение. Композитор искал нужную ему ритмическую формулу для мелодической фразы, окраску звука, акцентируя это оригинальным гармоническим оформлением и особым фактурным колоритом.

Все эти качества, а также поэтическое мирозерцание, интонационная структура и выразительные элементы музыкального языка Аренского сложились, как отмечают исследователи, под значительным влиянием произведений Чайковского. У Аренского, тем не менее, был свой специфический стиль, который сразу узнавался, Б. Асафьев отмечает, что

«музыку его почти всегда можно было узнать по каким-то почти неуловимым мягким и грациозным изгибам мелодий и гармоний»¹¹⁹.

Вокальные опусы композитора, представляющие утонченные движения души, настроения грусти, печали, страдания и тоски, исполняются нечасто. Круг образов невелик: тема несчастной любви – «Я ждал тебя», «В альбом», «Угаснул день»; сожаления и страдания – «Грет забвенья», «Я видел смерть», «Осень»; картины природы – «Ночь», «Сад весь в цвету», «Одна звезда над всеми дышит», «Над озером». Однако почти в каждом романсе явно присутствует тема грез, мечты, воспоминаний; почти во всех миниатюрах герой вспоминает былое, грезит и сожалеет. Мотив метаний и одиночества воплощается в музыке средствами, близкими к символистской поэзии – семантикой тональностей, а также тональной размытостью и неустойчивостью, цепью неразрешенных аккордов; композитор проявляет внимание к деталям стихотворения, отражающееся в интонационно-ритмических формулах, приемах звукоизобразительности в музыкальной ткани. Аренский был психически несколько неровен и неустойчив, очень раним, иногда замкнут, поэтому для вокальных опусов типичны столь переменчивые настроения с оттенком элегичности. Протяженные мелодические линии в нечасты, в большинстве случаев автор использует речитативное изложение, декламационно-патетические высказывания, внедряя их в общую линию волнообразного интонационно-мелодического движения.

Особый оттенок придает опусам очень активная, насыщенная и технически развитая фортепианная партия с разноплановым и развитым фактурным оформлением, нередко выполняющая изобразительную функцию. Композитор использует все виды фактуры – арпеджио, протяженное ритмическое остинато, вальсовые формы, убаюкивающий колыбельный фон, аккордовое изложение, подголосочное развитие. В процессе драматургического развертывания фактура меняется, то оттеняя вокальный

¹¹⁹ Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Ленинград : Музыка, 1979. С. 274.

голос или контрастируя ему, то организуя и скрепляя форму, участвует в развитии сюжета, раскрывая «подтекст» чувств и переживаний. Практически во всех романсах можно наблюдать вступления, в которых создается настроение, формируется интонационно-ритмическая основа или лейтинтонация.

Основная часть романсов имеет строфическую, сквозную и трехчастную структуру с точной или сокращенной репризой. В отличие от динамизированных реприз романсов Чайковского, у Аренского реприза – это краткий эпилог-завершение. Средний раздел, в большинстве случаев, иного характера, фактурного плана и образного оттенка. Небольшая часть романсов имеет черты других форм – двухчастной, рондальной, варьированной, куплетной.

Рассмотрев камерное вокальное творчество Аренского, следует отметить, что в некоторых случаях между романсами возникает общая сюжетная направленность, взаимосвязи поэтических текстов, обнаруживаются общие принципы развития, родственные интонационно-ритмические формулы, кочующие из романса в романс.

2.7. Вокальные циклы

Цикл на стихи Т. Л. Щепкиной-Куперник. Композитор создал вокальный цикл на стихи поэтессы Щепкиной-Куперник, чье творчество связано с символическим направлением в искусстве. Автор на протяжении творческих лет тесно общалась с композиторами, исполнителями, писателями, артистами, художниками. Ее рассказы обращены к жизни детей и русских женщин, она писала об артистах и простых людях, и все сочинения проникнуты тонким лиризмом и глубокими мыслями, обличающими реальность того времени. Поэзия невероятно проникновенна, и как отмечают

исследователи, «некоторые стихи даже становились народными песнями»¹²⁰. Щепкина-Куперник показывала трагедию социальной жизни, была склонна к доброте, сочувствию и состраданию. Поэзия ее близка мироощущению композитора, влияла на образно-эмоциональный строй романсов и их музыкальный стиль.

Недосказанность и неопределенность бытия, своего рода, метания и неуверенность, характерные для символистской литературы – вот что было близко Аренскому, оба автора передавали настроение горестных сомнений, меланхолической грусти, тихой радости, «грустной осени». Поздние камерные вокальные опусы композитора имеют типичные черты, характерные для нового жанра эпохи – «стихотворения с музыкой». Аренский также как и его современники обращается к нему, и как отмечает исследователь Л. Корабельникова, термин этот являлся «“знаменем времени” и отражал качественно иное взаимодействие музыки и текста, вокальной партии и партии фортепиано»¹²¹. Аренский обращается к символистской поэзии Щепкиной-Куперник, создав цикл «Пять романсов на ее стихи» (ор. 70). Миниатюрам присущи ритмо-интонационная детализация, речитативность, хроматизация музыкальной ткани и диссонирующие сочетания аккордов в гармонии.

В цикле пять романсов, пять настроений – «Счастье», «Осень», «Все тихо», «Небосклон ослепительно синий», «Я на тебя гляжу с улыбкой». Песни объединяет единый поэтический настрой – сквозной линией проходит идея мечты о любви и счастье: от трепета и ожидания, через страдания и горечь, к состоянию счастья, восторга. Мечта о счастье выражена по-разному – герой страдает и грустит, созерцает картины природы и выражает через них свой восторг, надеется и тревожится. В раскрытии сюжета цикла каждая из миниатюр представляет различные образы и эмоциональные оттенки, что

¹²⁰ Яровенко Д. С. Т. Л. Щепкина-Куперник – переводчик французской драматургии (театр Ростана): автореферат диссертации... кандидата филологических наук. Москва, 2015. С. 21.

¹²¹ История русской музыки. В 10-ти т. Т.7: 70-80-е годы XIX века. Ч.1 Келдыш Ю.В., Корабельникова Л.З., Корженянец Т.В., Левашев Е.М. Сабина М.Д. Москва: Музыка, 1994. С.197.

определенным образом выстраивает его драматургию, тем не менее, все же преобладают меланхолические настроения разочарования и тревоги, что более типично и для мироощущения и Щепкиной-Куперник, и Аренского, и в целом, для лирической поэзии Серебряного века. Сквозной линией в цикле проходит «мотив счастья», который трактуется в каждой миниатюре по-разному.

В первом романсе «Счастье» передано трепетное состояние ожидания встречи и почти вся миниатюра выдержана в одном настроении, темпе, «баркарольной» фактуре. Триоли, основанные на секундовых сопряжениях и покачивающийся бас, способствуют убаюкиванию. На словах «вдали аллея солнцем залита» в гармонии появляется «далекое» для основной тональности трезвучие третьей низкой ступени (мажорное), символизируя солнечный свет. В романсе автор передал много красочных зарисовок, картин природы, в создании которых принимает участие тонально-гармоническое развитие – господствует терцовое сопоставление тональностей далекой степени родства, терпкие аккордовые сочетания, неожиданные модуляции, основанные на мелодических связях аккордов. Однако к концу второй части настроение резко меняется, герой восклицает, что все-таки счастья нет – появляются «ползущие» цепи неразрешенных аккордовых сочетаний, тип фактуры резко меняется. На словах «и вдруг сирень отброшена небрежно» звучит «мелодраматический» речитатив, и фразы дробятся – это кульминационный раздел, в вокальной партии он выражен самым высоким звуком *a*, в партию фортепиано внедряется «арпеджированный» разбег в диапазоне от самого низкого до самого высокого звука *a*. Кульминация отмечена высоким тоном в мелодии, взятым скачком; в партии фортепиано звучит самый низкий звук, в фактуре захвачены крайние регистры (на словах «вот оно!» – больше пяти октав!) (Пример 30).

В конце фортепианной постлюдии вновь возвращается первоначальный вариант фактуры. Мелодическое *inicio* вокальной партии принадлежит восходящей терции, звучащей первоначально спокойно-размеренно, но

позже – надрывно-восторженно. Заканчивается сочинение на высшей точке эмоционального подъема.

Исследователи отмечают, что мотив желанного счастья в романсе тесно переплетается с мотивом сирени, и они получают сквозное развитие. «Неразрывно связанные между собой мотивы сирени и счастья, пронизывающие текст Щепкиной-Куперник – Аренского, а также статика начального раздела не могут не вызвать аналогии с романсом “Сирень” ор. 21 № 5 Рахманинова, написанного незадолго до опуса Аренского (1901)»¹²². Аренский здесь не избежал и звукоизобразительности: лейтмотив «ищу я счастья» звучит на фоне аккордовой последовательности, основанной на цепи неразрешенных диссонирующих созвучий, что символизирует неопределенность, искания и метания.

В «Осени» выражена ностальгия, грезы о счастливых днях. Начальный речитативный мотив «В осенний грустный день...» (состоящий из шести звуков) является главным мотивом, звучащим в разных тональностях и от разных ступеней. Он варьировано повторяется на разной высоте, чередуясь с короткими паузами и ритмическим остинато. Форма приближается к трехчастной, с первых звуков и до конца мелодическая линия движется на одном дыхании, состоит из лаконичных фраз, повторяющихся с различными вариантами, однако каждая последующая как бы вырастает из предыдущей. Неожиданно внедряющиеся патетические возгласы, речитация на одном звуке, неразрешенные диссонансы и другие нюансы усиливают состояние подавленности, сожаления. Однако здесь «выразительность мелодии не находится в прямой зависимости от близости речевому ритму»¹²³ (Пример 31).

Остинатный ритм, основанный на чередовании восьмых длительностей, непрерывное его звучание повышают уровень

¹²² Скурко Е. Р., Гусева Е. В. Пять романсов Аренского на стихи Щепкиной-Куперник: к проблеме трактовки поэтического текста в музыке рубежа XIX–XX веков // Музыкальная академия. 2021. № 1. (773). С. 130-145.

¹²³ Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблемы переинтонирования // Советская музыка. 1975. № 5. С. 128-134.

эмоционального накала, в то же время, цементируют форму. В разделе *Roso più mosso* настроение становится более взволнованным, что также подчеркивается и триольным ритмом, отсылающим к баркарольности, герой возвращается в реальность. Заключительный раздел романса *Tempo I* возобновляет характер начала, но первоначальный лейтмотив звучит на кварту выше.

Вызывает интерес гармоническое развертывание романса – практически во всех аккордах присутствуют секундовые сопряжения, придающие особую терпкость звучанию. В аккордовой гармонической последовательности композитор использует септаккорды побочных ступеней: Π_{56} с повышенными первой и третьей ступенями, IV_7 , VI_7 , цепи неразрешенных аккордов, модуляции в тональности близкой и далекой степеней родства – *C-dur*, *F-dur*, *E-dur*, *g-moll*, *Es-dur*, а лаконичная постлюдия звучит в тональности *A-dur*. Настроение данного романса как нельзя лучше выражает настроения поэзии Серебряного века, когда образ осени является символом – ухода, угасания, мрака, ностальгии. Сюжетная линия развивается от печали и грустного воспоминания к безнадежным мечтам и возвращению в реальность.

Романс «Все тихо» – драматургический центр цикла, показывающий жуткое одиночество человека. Монотонный, убаюкивающий ритм вызывает состояние тоски, что ярко представлено и в тексте – «темно», «тихо», «призрак», «ночь», «одна я»: человек когда-то был очень счастлив, а сегодня лишь в сновиденьях приходят к нему чудесные воспоминания. Жанр романса можно обозначить как элегию, чему соответствует и колорит – очень мягкие, акварельные краски. В фортепианной партии на всем протяжении выдержана оstinатная покачивающаяся ритмическая формула, основанная только на восьмых длительностях и создающая колыбельный фон для вокальной мелодии. Следует отметить, что в мелодической линии также преобладает единая оstinатная ритмическая формула, несколько монотонная:



. Здесь мотив сна, как у многих поэтов и композиторов Серебряного века, трактуется несколько иначе – это символ грез и трагического одиночества, и как отмечают музыковеды, это «вечный сон», убаюкивание¹²⁴. От жанра колыбельной здесь монотонный ритм, хоральные аккорды, оstinatность, нисходящее мелодическое движение.

Мрачно звучащие слова «все тихо вокруг и темно», произносимые на одном звуке и создающие ощущение страха, смерти, противоречат спокойному колыбельному раскачиванию в партии фортепиано. Однако вокальная мелодия далее расширяется, в ней появляются квинтовые и терцовые «падающие» интонации, усиливающие впечатление страдания, идет чередование фраз декламационных и более распевных. Герой страдает, вспомнив светлое счастливое время, он хочет забыться, предаться воспоминаниям, и в романсе часто повторяется в конце строф рефрен «усни мое сердце» как выражение внутреннего страдания, мысль о невозможности счастья. Вариант лейтмотива звучит также в партии фортепиано. Происходит как бы интеграция мотивов одиночества и тревоги, которые рассредоточены, в том числе, и по другим романсам цикла. В последний раз, как эпилог, он звучит на два *piano* в восходящей секстовой элегической интонации и утверждением тоники *Es-dur*.

В романсе «Небосклон ослепительно синий» представлена волнующая картина природы и воскресшее чувство любви. Настроение покоя, безмятежности создает непрерывно звучащая фактурно-ритмическая формула в партии фортепиано, в основе которой тихое покачивание шестнадцатых (Пример 32). В гармоническом развитии преобладают протяженные органые пункты, альтерированные аккорды субдоминантовой группы, хроматические «сползания», протяженные цепи неразрешенных аккордов, предполагающих тональности далекой степени родства. Легкое

¹²⁴Валькова В. Б. Александринская эпоха и XX век // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 149–156; Михайлова И. Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия: Р. Глиэр, А. Гречанинов: автореферат диссертации кандидата искусствоведения. Москва. 2018. 27 с.

вальсовое движение, полифонизация всех фактурных линий и разрастание музыкальной ткани создают колорит, картинность и звуки природы – ослепительно синего небосклона, сияния, морского пейзажа. В разделе *Roso animato* ритмическое движение ускоряется, мелодический диапазон расширяется.

Завершает цикл романс «Я на тебя гляжу с улыбкой», в котором передается восторженно-радостное чувство любви. Ладотональное и гармоническое развитие с самого начала очень активное – идет сопоставление далеких мажорных тональностей *Es-dur* и *Ges-dur*, однако звучание второго куплета неожиданно представлено в тональности *es-mol*, что значительно сгущает краски. В партии фортепиано, часто дублирующей вокальный голос, присутствует синкопированная ритмическая формула, однако на слове «молчи», произносимом дважды, внезапно начинается движение альтерированными созвучиями по хроматизму, расходящимися с хроматической линией баса в разные регистры, что создает ощущение нахлынувшей тревоги (Пример 33).

Многие романсы Аренского обнаруживают близость вальсу, баркароле, балладе, колыбельной, ноктюрну. Однако композитор в рассматриваемом цикле на стихи Щепкиной-Куперник во многих случаях жанр переосмысливает, подчиняя все *идеи* стихотворного текста, «в итоге жанр обогащается новыми смыслами и обретает статус знака, символа»¹²⁵.

В романсе «Счастье», выражающем восторженные чувства, автор использует стиль письма, характерный для оперной музыки – резкую смену фактурного плана в партии фортепиано, в «Осени» – речитативные патетические всплески в партии вокала; в пейзажной завораживающей картине «Небосклон ослепительно синий» – журчащее звучание фортепианной партии, основанной на покачивании шестнадцатых.

¹²⁵ Скурко Е. Р., Гусева Е. В. Пять романсов Аренского на стихи Щепкиной-Куперник: к проблеме трактовки поэтического текста в музыке рубежа XIX-XX веков //Музыкальная академия. 2021. № 1. (773). С. 130-145.

Эмоциональную тональность рассмотренного вокального цикла, его общее настроение определяет несбыточность мечты и эфемерность счастья.

Так, в рассмотренном цикле можно отметить «признаки целостности» – речитативные лаконичные интонационно-ритмические и фактурные формулы, общий «внутренний ритм» – комплекс музыкальных связей, представленных средствами выразительности. В вокальных опусах Антона Аренского тесно сопряжены традиции и новации, романтические черты и символистские приемы, что выражается в бережном и чутком отношении к поэтическому слову и выбору стихов – композитор все чаще, особенно в последние годы творчества, начинает обращаться к поэзии современных авторов-символистов. В содержании стихотворений еще больше обнажает контраст – резко меняет фактуру, тип гармонии, темп, динамику. Углубляет содержание стихотворений Щепкиной-Куперник и усиливает его подтекст композитор полнозвучной фортепианной партией, риторическими фигурами с семантикой скорби (нисходящее движение, ниспадающие хроматические ходы, паузы), что повышает уровень эмоционального напряжения поэтического стихотворения. Происходит переосмысление жанра, его чуткое следование за содержанием поэтического текста – баркарола воплощает безмятежность, речитатив – размышления и чувства, колыбельная – безнадежность. Романтические традиции сочетаются с новациями, которые проявляются в эмоциональной отстраненности, намеках и недосказанности, преобладании меланхолии, новых выразительных средствах, чутком отношении к каждой фразе и слову, вокальной мелодике, внимании к речитативности, декламации; композитор использует неожиданные фактурные повороты и «всплески», гармоническую изысканность, насыщает романсы многочисленными ремарками. Так, в цикле проявляются и черты стихотворения с музыкой, главная из которых – особая трактовка вокальной партии, в основе которой речитативно-декламационные интонационно-ритмические формулы, подчиняющиеся ритмике стиха.

Цикл «Воспоминание» (П.Б. Шелли – К. Д. Бальмонт). Творчество Бальмонта отмечено лирической природой и философичностью. Он очаровывал читателей магией слов и музыки, спектром различных красок и оттенков в передаче «мгновения красоты»¹²⁶. Поэзию его можно назвать символистско-импрессионистической, в ней находит отражение субъективно-личностное начало, интуитивность, психологическое пространство души и переживаний, представленных намеками и символами, тонкими душевными движениями. «Бальмонт предстал перед читателями как певучий, мелодичный, изысканный мастер поэтического слова»¹²⁷. Поэтический язык Бальмонта характеризует экспрессивность, мелодичность и музыкальность, изменчивые настроения. Применяемые им в творчестве приемы импрессионистского искусства, очень тонко передают мгновения, нюансы чувств и ощущений.

Творчество Бальмонта в эпоху Серебряного века у современников было очень популярным – ему подражали, стихи заучивали наизусть, поэтические тексты составляли основу вокальных сочинений. Поэзия этого автора у русских композиторов была невероятно востребована, на его стихи написано более пятисот музыкальных сочинений во многих жанрах Глиэром, Гречаниновым, Рахманиновым, Стравинским, Танеевым, Аренским, Черепниным и многими другими. Стихотворения его были напевны и изысканны, аккумулировали в себе основные идеи эпохи – философичность, интуитивность, колорит импрессионизма, культ мгновения, слияния с природой. «Главенство музыкальной идеи в целом характерно для поэтов-символистов <...> у Бальмонта эта идея становится первоосновой самого творческого процесса. В его поэтике находят отражение и другие, типичные романтико-символистские особенности метафоричность, важная

¹²⁶ Потяркина Е. Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков: автореферат диссертации ... канд. искусствоведения. Москва, 2009. С. 12.

¹²⁷ Молчанова Н. А. Поэзия К. Д. Бальмонта: Проблемы творческой эволюции: автореферат диссертации... доктора филологических наук. Иваново, 2002. 32 с.

роль интонации вопроса...»¹²⁸. Многие композиторы в творчестве поэта находили родство со своим мироощущением, в первую очередь, Скрябин и Танеев. На раннее творчество Бальмонта отложила отпечаток тема смерти, которая будет доминировать несколько позднее в символистской литературе.

Одно из последних вокальных произведений Аренского – цикл «Воспоминание» на стихи Шелли из пяти миниатюр в переводе Бальмонта. Специфика звучания поэтических текстов Бальмонта была характерна и для его переводов. Это сочинение отличается тонкостью выбранных автором выразительных средств, которые точно и одухотворенно воплощают поэтические образы. В пяти романсах – «Из дивных дней лазурных», «Над морем спал сосновый лес», «Друг с другом сосны обнялись», «Как тихо все!», «И долго мы склонивши взор», можно наблюдать взаимопроникновение ощущений и чувств: в них отражены воспоминания героя, преломленные через картины природы. В каждой миниатюре композитор тонко следует поэтическому выражению, и каждая миниатюра «дышит» природой. В поэзии Бальмонта музыканты находили «изысканное кружево фонических сочетаний»¹²⁹. В цикле автор предается грезам, мечтая, представляет в воспоминаниях прошедшую жизнь и свою далекую возлюбленную, чей образ тонко отражен через образы природы. Использовано много красочных эпитетов – «лесные озера», «подводные растенья», «дятла быстрый стук», «прибрежные травы», «сосновый лес», и метафор – «воды пели», «дремала буря», «играли тучи», «волна с волной шепталась», «природы поцелуй», что позволяет воссоздать романтическую картину прошедшего и счастливого времени, где повсюду «центром круга ты была, О, нежное создание!».

В шеститактовом вступлении первого романса «Из дивных дней лазурных» «собраны» все характерные для дальнейшего развития элементы –

¹²⁸ Потяркина Е. Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков: автореферат диссертации ... канд. искусствоведения. Москва, 2009. С. 12.

¹²⁹ Потяркина Е. Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков: автореферат диссертации ... канд. искусствоведения. Москва, 2009. С. 15.

гармоническая диссонантность, нисходящее движение в басу и мелодии, тональная «размытость», все, что будет характерно для вокальной партии и фактуры. Гармонический план вступления очень насыщен: развитие начинается с трезвучия второй низкой ступени, затем включается D7 с секстой (минорной), разрешающийся в трезвучие VI низкой ступени, субдоминанта и D7 с секстой (минорной!) в тональности *Des-dur*, D7 *As-dur*, разрешающийся в трезвучие III низкой ступени (*Ces-dur*) (Пример 34).

Начало первой части идет в тональности *As-dur*, где продолжается интенсивное гармоническое развитие, заложенное во вступлении – аккорды с побочными и альтерированными тонами, трезвучия низких ступеней основной тональности, отклонения, эллипсисы. В речитативном фрагменте среднего раздела, ощутимы ладовые колебания между *Des-dur* и *des-moll*, композитор использует диссонирующие созвучия и пониженные ступени лада; неожиданно появляются тональности *h-moll* и *A-dur*, фактура меняется – внедряются «упорные» нисходящие октавные ходы в басу и синкопированная ритмоформула в среднем регистре музыкальной ткани. В заключительном фрагменте возвращается прозрачный *As-dur*, затактовая секстовая интонация в вокальной мелодии и первоначальный тип фактуры. Основная тональность романса *As-dur* завуалирована, представлена лишь в первых двух тактах начала и заключительном разделе. Композитор «мелодизирует» поэтический текст, выделяя и акцентируя важные слова и словосочетания: фраза «из дивных дней» отмечена восходящей лирической секстовой интонацией; «последний день» – восходящим «изломанным» ходом на уменьшенную септиму; «восстань» и «страхни дремоту» – нисходящим ходом, «мечтам» и «ясным» – поступенным движением вверх, каждый раз автор подбирает им соответствующее гармоническое оформление – прозрачное тоническое трезвучие, альтерированный субдоминантовый аккорд и т.д.

Второй романс «Над морем спал сосновый лес» – это восторженное гимническое воспевание наполняющих душу эмоций, чувств, природы. Хотя

в лаконичном вступлении *Andante sostenuto* звучат остро диссонирующие созвучия неопределенной функциональной принадлежности, главная фактурная формула романса, основанная на арпеджированных «разливах» аккордов по всем регистрам фортепиано, как нельзя лучше передает душевную наполненность. Композитор показал течение и тихий плеск воды – «воды пели» и «волны сквозь сон шептались», создавая ощущение умиротворения, покоя, эмоционального наполнения. В гармоническом развитии можно отметить «мягкие» тональные движения (модуляции), которые происходят при помощи пониженных ступеней: *Des-dur – b-moll – Es-dur – ges-moll – A-dur – fis-moll*. Кратковременный «уход» в диезную сферу благодаря, энгармонической замене звуков, происходит очень плавно и не нарушает основного настроения.

Третья миниатюра «Друг с другом сосны обнялись», написанная в трехчастной форме, наполнена ощущением трагичности. Поэт включает поэтические фразы, связанные с чувством безысходной тоски и тревоги – «сучья змеями сплелись», «спали сосны мертвым сном», которые композитор выделяет диссонирующими созвучиями, основанных на секундах и тритонах.

Средний раздел меняет настроение – на героя вновь нахлынуло счастливое воспоминание, и вновь в фактуре типичные для стиля Аренского арпеджированные «арфовые» разливы по всем регистрам. Движение ускоряется, мелодия наполняется распевными интонациями, преобладает интонация нисходящей (понижающей) квинты, меняется ладовое наклонение, преобладает ощущение «мажорности», ладотональные колебания между *A-dur* и *fis-moll*. В этом разделе доминирует свет, тепло, кружение, особая прозрачность, наполненность надеждой, что находит продолжение в восьмитактовой эмоционально насыщенной фортепианной интерлюдии. Здесь следует подчеркнуть, что фортепианные эпизоды в вокальных опусах нетипичны для стиля Аренского и примеров таких у него совсем немного.

В репризе развеивается и «исчезает» надежда, возвращается основная тональность *b-moll*, еще более трагично звучат слова «но спали сосны

мертвым сном». Последняя мелодическая фраза проходит монотонно на одном звуке *F*, а в партии фортепиано завершение идет на тоническом органном пункте, и последние звуки слышны глубоко внизу.

Четвертый романс «Как тихо все!». Стихотворение поэта идет на одном дыхании, выражая чувство тихого восторга и передавая красоту окружающей природы – «беззвучный мир, и тишь кругом», «и наших душ мечтанья», «волшебный круг», «цветы, поля». Лишь начальная строка последнего четверостишья – «И свету уступила мгла», вносит некоторый диссонанс в восторженное состояние героя. Далее фраза – «центром круга ты была, О, нежное созданье!» – вновь возвращает к романтическому воспоминанию счастливого времени. Основная тональность завуалирована и практически не появляется, лишь единожды звучит *K46* и в конце, в фортепианной постлюдии, появляется тоническое трезвучие *F-dur*. Структуру романса можно выразить схемой **ABC**. В разделе **A** демонстрируется настроение тихого и спокойного созерцания. Начинается романс с *D56/C-dur* и далее идет цепь созвучий неопределенной тональной принадлежности. Мелодическая линия несколько клочковатая, декламационного плана, короткие отрывистые фразы на одном звуке чередуются с неожиданными интонационными взлетами. В разделе **B** (*Animato*) движение ускоряется, появляется излюбленный Аренским тип «арфовой» фактуры с разбегом по всем регистрам фортепиано, затрагивается сфера бемольных тональностей далекой степени родства. В разделе **C** мелодические фразы протяженнее и более широкого диапазона, ритм строится на триольной пульсации, продолжающейся до конца сочинения. Таким образом, композитор меняет содержание стихотворения, привнося в него несколько разные, по сравнению с поэтом, оттенки – показывает не только настроение спокойного созерцания, возбуждения, но и вносит элементы патетики.

Пятый романс «И долго мы склонивши взор» – гимн любви. В фортепианной партии, чутко реагирующей на нюансы поэтического содержания, использованы многообразные виды фактуры. Музыкальная

ткань насыщена голосами и полнозвучна, композитор здесь представил мастерство в отношении своего виртуозного фортепианного стиля. В первой части созерцательно-спокойное настроение передано изысканным гармоническим колоритом, красками и переливами – сопоставлением далеких тональностей *As-dur Ces-dur Ges-dur D-dur*. В развитии вокальной линии преобладает движение по тоническим трезвучиям отмеченных тональностей. Во второй части меняется тип фактуры и ритмической организации – фон становится несколько трепещущий, с триольным движением и органным пунктом; затем эмоциональное возбуждение нарастает (*Poco meno mosso*), в фактуре формируются четыре линии, и в верхнем ее этаже дублируется вокальный голос. В части *Andante sostenuto* продолжается «показ» «притягательности и очарования природы» и композитор использует арпеджированный вид фактуры, создающий ощущение переливов струй. Однако «ветер налетел» – и здесь вновь применяется изобразительный прием: резкое созвучие на *ff* и «пробег» шестьдесят четвертыми длительностями по всей клавиатуре фортепиано.

Аренский несколько сократил текст стихотворения, что нередко делал и раньше, закончив романс словами «Но будь ты вечно хороша, как лес прекрасен вечно»; вновь, как и в начале, звучит тоническое трезвучие основной тональности *As-dur*. Последний раздел связан со вторым – та же интонационная формула и триольный ритм.

Так, последний романс «собирает» все характерные элементы развития цикла – интонационно-ритмические (декламационные мотивы в объеме кварты, неожиданные нисходящие скачки на широкие интервалы, разбеги по трезвучию) и фактурные формулы (триольный ритм, арпеджированные «разбеги»), гармонические нюансы (цепи неразрешенных диссонирующих созвучий, сопоставление далеких тональностей). Трактовка поэтического текста в рассматриваемом вокальном опусе представляет отношение Аренского к стихам – текст определяет, как и в других сочинениях, особенности вокальной партии, гармонии, фактуры и формы. Движение

вокальной мелодической линии следует за текстом, поэтому можно отметить частые переходы от декламации к напевности. Фактурный план, в связи с этим, многократно меняется, ладотональность «размыта», часто завуалировано направление тонального движения, гармония основана на диссонирующих созвучиях с секундовым сопряжением. Встречающиеся интонационно-ритмические повторы в большинстве случаев варьированные. Очень важен для Аренского был выбор текста – его эмоциональное содержание, наполнение и основная идея направляли чувства и мысли русского композитора.

Выводы: Вокальные произведения Антон Степанович Аренский писал на протяжении всей своей жизни, тем не менее, большинство их характеризует стилистическое единство. Романсы отражают главные вехи в развитии камерно-вокального искусства конца XIX– начала XX века: значительно усложняется музыкальный язык – происходит хроматизация лада и, в целом, всей тонально-гармонической основы, активное внедрение диссонирующих созвучий; важная роль отводится партии фортепиано, технически развитой, насыщенной, виртуозно-активной и декламационному изложению вокальной мелодии, включающей интонации речи. Одни опусы композитора были более удачны, другие менее, и во многом это зависело от текстов, избираемых музыкантом; в некоторых случаях, попадая под влияние поэтического текста невысокого художественного уровня, вокальные миниатюры терпели неудачу. Анализ вокальных произведений Аренского позволил установить, что много опусов написано на стихи поэтов-символистов, наибольшее же число романсов создано на стихи А. Фета – одиннадцать, на втором месте стоит А. Голенищев-Кутузов – девять. На раннем этапе музыканта привлекали стихи поэтов, чей стиль, предпочтения и художественное кредо сложились в первой половине XIX столетия – это В. Жуковский, А. Толстой, А. Хомяков. Второй период творческого пути ознаменован обращением к художественным текстам популярных в творческой среде А. Голенищева-Кутузова, А. Фета, Ф. Соллогуба,

Н. Бальмонта, Т. Щепкиной-Куперник и других поэтов. В поздний период музыкант приходит к поэзии символизма, что рождает микротематизм, усложнение метроритма, тонального развития и ладовых форм, гармонических связей, акцентированию тембров и красок, и в целом, к камернизации. Это происходит и в творчестве других композиторов-современников, что отражает новую тенденцию к обновлению поэтики, следовательно, и поэтических образов, музыкальных выразительных средств, соотношения музыки и слова, жанра и формы романса.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В диссертации затронуты многие аспекты – особенности эпохи, специфика поэтического искусства Серебряного века, мироощущение русских поэтов, специфические черты вокальной лирики России на рубеже XIX–XX столетий, что дает понимание того, в какой социальной атмосфере вызревало творчество Аренского, причины обращения композитора к творчеству определенных русских поэтов, на чьи стихи возникали его сочинения. Такой подход позволяет глубже вникнуть в проблему и сделать выводы. Выбор вокальных сочинений для анализа обусловлен попыткой представить многообразие жанров, в которых музыкальное воплощение получила поэзия Фета, Ратгауза, Пушкина, Лермонтова, Голенищева-Кутузова и других авторов.

Характерные особенности вокального стиля Аренского выражены в следующем:

1. Образное пространство вокальных опусов раскрывается сквозь призму тонкой психологии и пейзажности. Сочинения психологического типа отмечены тональной и звуковой символикой, специфической лейтинтонационностью, балладным типом развития, ладотональной размытостью; пейзажные опусы характеризуют «гармонические и фактурные переливы», фонические сочетания и колористические наслоения, что, нередко, отсылает к восторженно-ликующим романсам Рахманинова. Сквозное развитие образа, наполнение его контрастными эмоциональными оттенками настроения формируют яркое вокальное произведение, впечатляющее перевоплощением основного образа.

2. Структура романсов (в большинстве трехчастная или сквозная) скреплена общим тематическим материалом – родство частей обнаруживается в рельефно оттеняемых общих интонационно-ритмических элементах, лейтмотивах и внедряющихся фактурно-ритмических формулах. Часто первая фраза романса является лейтинтонацией, в ней достигается

мелодический пик, происходит «взрыв эмоций». Далее, в разделах развивающих, еще более усиливается тонально-гармоническая неустойчивость, декламационность высказывания, приближающая к речевому интонированию. Заключительные фрагменты романсов не повторяют экспозиционные буквально, репризность преодолевается благодаря видоизменениям, динамизации или сокращению, включению нового материала.

3. Как и в фортепианных миниатюрах Аренского, в вокальных опусах ощутимы прообразы многих жанров – вальса, колыбельной, драматического монолога, баркаролы, оперной арии, выраженные через движение, ритмические формулы, тип мелодики и фактуры, интонации речи.

4. Фортепианная партия выделяется отшлифованностью всех элементов фактуры, усложненной техникой и виртуозностью. Музыкальная ткань то прозрачна, импрессионистически изменчива и представляет звуковое «марево», то красочна и колоритна, насыщена подголосками, отмечена полимелодизмом и полифонизацией. Сквозные, прихотливые и нестандартные виды фактурно-ритмических и фактурно-гармонических формул, сцепляющих контрастный тематический материал, подчеркивают повороты поэтического «сюжета».

5. Тип мелодики отмечен сопряжением вокального и инструментального изложения, декламационно-ораторским стилем. Лаконичность и асимметрия фраз, неподготовленные интонационные скачки, «мотивность» музыкальной ткани приводят к дискретности мелодической линии. Квадратность почти всегда избегается за счет повторения мотивов, фраз, слов и частого паузирования, что способствует более свободному музыкальному высказыванию. Часто «речь» отличается большим эмоциональным накалом, повышенной экспрессивностью выражения, что характеризует изменения в настроении героя. Мелодическая линия отмечена размашистыми интонационными ходами, скачками, резкостью динамики. Трактовка вокальной партии нередко выполнена в жанре «стихотворения с

музыкой»: лаконичные речитативные, декламационные интонационно-ритмические формулы подчинены ритму стиха и следуют за поэтическим текстом.

6. Гармоническое поле романсов демонстрирует неповторимый авторский стиль, который отмечен непрерывными мелодико-гармоническими модуляциями в далекие тональные сферы, ладотональной неопределенностью и размытостью, аккордами нетерцовой структуры, линейно-хроматическим голосоведением, цепями эллиптических оборотов, отсутствием привычных функциональных связей.

7. Рост динамического напряжения осуществляется благодаря частой смене тонально-гармонического плана, темповых и динамических нюансов, артикуляционных штрихов. Расширение шкалы динамических обозначений с неожиданными всплесками, мощными апофеозами, тихим приглушенным звучанием и тончайшем *pianissimo* способствует передаче настроений – от созерцательного покоя и элегичности начала, к возбуждению и порыву.

8. Стихотворные тексты поэтов-символистов, избираемых композитором, отличаются новизной литературных приемов и необычным колоритом; новое их звучание сформировало новый звуковой облик вокальных сочинений композитора, глубокое погружение в эмоциональную сферу стихотворения и новое музыкальное воплощение. «Ключевое слово», чаще выраженное вопросом, характерно для многих романсов Аренского, оно многократно встречается в тексте, создавая определенное настроение – эмоциональный взрыв, безысходность или восторг.

Характерная черта мироощущения Аренского и, в целом, поэзии Серебряного века – эмоциональная отстраненность, печаль, страдания, меланхолия. В его камерно-вокальном творчестве тесно сопряжены традиции и новации, как и у некоторых его современников, стиль которых эволюционировал от неуклонного подчинения традициям романтической музыки к типичному для данной эпохи новому восприятию поэзии, слову, соотношению мелодических фраз и поэтического текста. Обращение к

творчеству Фета, Бальмонта, Голенищева-Кутузова, Щепкиной-Куперник, Соллогуба и других поэтов-современников говорит об открытости новым веяниям эпохи. Характерная черта мироощущения Аренского и, в целом, поэзии Серебряного века, эмоциональная отстраненность, печаль, грусть, меланхолия. Музыкант приветствовал новации в искусстве – три тургеневских «стихотворения в прозе» – «Как хороши, как свежи были розы», «Лазурное царство», «Нимфы», были созданы им в поздний период творчества (ор. 68, 1903).

Творческие достижения композитора, как считают исследователи, скромны и уступают по глубине художественного охвата и масштабности, достижениям современников – Скрябина, Танеева, Чайковского, Рахманинова. Тем не менее, яркое характеризующее стиль композитора качество – гармонический дар, отмеченный усилением гармонического колорита и оригинальным сочетанием аккордов. Аренский не стремился экспериментировать с музыкальным языком, однако в сочинениях представлена утонченная декламационность, изысканные сочетания созвучий, неожиданно-далекие тональные сопоставления, сложные интонационные связи, обостренная диссонантность, что дает возможность выразить огромный спектр чувств и настроений, тонкость психологического подтекста. Романсы Аренский писал на протяжении всей творческой жизни, и вокальный язык сочинений наполнялся новой образностью, интонационностью, гармоническими красками, приемами вокализации стихотворного текста. Новации в сфере музыкального языка, утонченная выразительность и искренность высказывания делают вокальную музыку Аренского кладезем творческих идей.

Перспективы развития заявленной темы определяются дальнейшим рассмотрением важных проблем, имеющих ценность для осмысления многих вопросов. Исследовать вокальное творчество Аренского в полном объеме возможно лишь при включении таких важных аспектов как исполнительский анализ вокальных опусов, творческая интерпретация, специфика

фортепианной партии, соотношение вокального и инструментального начал, связь с поэзией романтизма и символизма, и многих других. Изучение работ Аренского в контексте взаимовлияний его фортепианной и вокальной музыки может быть весьма содержательно в художественном плане, и такой анализ будет являться важным вкладом в изучение русского музыкального искусства конца XIX– начала XX столетия. Постижение специфики вокальной музыки композитора связано с многообразными художественными явлениями рубежа XIX–XX веков. Музыковеды и исполнители современной эпохи должны представлять свой взгляд на творчество Аренского, продолжая сохранять и развивать традиции русской музыкальной культуры. Рассмотренные вокальные опусы обладают признанными достоинствами, но это только часть художественного мира композитора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX- начало XX века/ А. Д. Алексеев. – Москва.: Наука, 1969. – 391 с.
2. Алешина Л. С. Образы и люди Серебряного века / Л. С. Алешина, Г. Ю. Стернин. – Москва : Галарт, 2002. – 271 с.
3. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие : [для муз. вузов / Е. А. Ручьевская, Л. П. Иванова, В. П. Широкова и др.]. – Ленинград : Музыка: Ленингр. отделение, 1988. – 349 с.
4. Андриевская Г. П. Музыкальная критика Серебряного века в оценке исполнительского искусства : диссертация... кандидата искусствоведения / Г. П. Андриевская; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова»]. –Ростов-на-Дону, 2022. – 172 с.
5. Арановский М. Г. Что такое программная музыка? / М. Г. Арановский – Москва: Музгиз, 1962. – 120 с.
6. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века/ Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1979. – 341 с.
7. Асафьев Б. В. Речевая интонация /Б. В. Асафьев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1965. – 136 с.
8. Афолина Н. Ю. Ритмический рисунок : учебное пособие / Н. Ю. Афолина; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2017. – 172 с.
9. Баженова А. И. Романс в России / А. И. Баженова // Народное образование. – 1990. – №4. – С. 168–174.
10. Базанов В. Г. Фольклор и русская поэзия начала XX века : [сборник] / В. Г. Базанов ; АН СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом) ; [послесловие А. И. Михайлова]. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1988. – 309 с.

11. Базилевич М. В. Романс как феномен отечественной художественной культуры / М. В. Базилевич // Культурология. – 2020. – С. 38–45
12. Барковская Н. В. Поэзия Серебряного века/ Н. В. Барковская. – Екатеринбург, Урал. ГПИ, 1999. – 188 с.
13. Безменова Л. П. Поэзия С. Я. Надсона/Л. П. Безменова. Стилистика и версификация: автореферат диссертации.... кандидата филологических наук /Л. П. Безменова; [Место защиты: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова]. – Москва, 2017. – 24 с.
14. Белаш Е. В. Русское фортепианное скерцо второй половины XIX века: автореферат диссертации....кандидата искусствоведения / Е. В. Белаш; [Место защиты Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова]. – Ростов на Дону, 2015. – 27 с.
15. Белый А. Символизм как миропонимание / Сост., вступительная статья и прим. Л. А. Сугай. – Москва: Республика, 1994. – 528 с.
16. Белякаева-Казанская Л. В. Эхо серебряного века : Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX в. / Л. В. Белякаева-Казанская. – Санкт-Петербург. : Канон, 1998. – 302,
17. Березовая Л. Г. Серебряный век в России: единство без целостности // Россия в новое время: единство и многообразие в историческом развитии /Л. Г. Березовая. – Москва: Российский государственный гуманитарный университет 2000. – С. 72-84.
18. Беренштейн Е.П. Русский символизм: эстетика универсальности/ Е. П. Беренштейн // Культура и ценности. – Тверь: Издательство Тверского университета, 1992. – С. 132–141.
19. Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы / Т. С. Бершадская. – Санкт-Петербург : «Ut», 1997. – 192 с.
20. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии : учебное пособие / Т. С. Бершадская. – Издание 3-е, доп. – Санкт-Петербург : Композитор, 2003. – 268 с.

21. Богомолов Н. А. Вокруг «Серебряного века»: статьи и материалы/Н. А. Богомолов. – Москва : Новое литературное обозрение, 2010. – 708 с.
22. Богуславский С. А. М. М. Ипполитов-Иванов. Жизнь и творчество / С. А. Богуславский. – Москва: Музгиз, 1936. – 56 с.
23. Болеславская Т. И. О музыке блоковского стиха /Т. И. Болеславская// Музыка и жизнь. – Ленинград : Советский композитор, 1973.– С. 163–189.
24. Бонфельд М. Ш. Профессионализм и дилетантизм в музыкальном творчестве (к постановке вопроса) / М. Ш. Бонфельд // Музыкальная культура: XIX–XX. – Москва, 1998. – С. 9–18.
25. Бонфельд М. Ш. Анализ музыкальных произведений : Структуры tonальной музыки: Учеб. пособие для студентов вузов /М. Ш. Бонфельд. – Москва: ВЛАДОС, 2003. – 207 с.
26. Борисова Е. Ю., Погорелова Н. Ю. М. М. Ипполитов-Иванов как представитель яркого созвездия композиторов конца XIX – начала XX веков /Е. Ю. Борисова, Е. Ю. Погорелова //Вестник КГУ им. Н. А. Некрасова. – 2011.– № 5–6. – С. 58–64.
27. Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX в. в свете исторической поэтики (Субъектно-образная структура) : автореферат диссертации... доктора филологических наук /С. Н. Бройтман; [Место защиты : Институт мировой литературы АН СССР Москва, 1989. – 45 с.
28. Валькова В. Б. Русские музыканты среди художественных группировок Серебряного века / В. Б. Валькова // Музыка и время. – 2012. – № 2. – С. 18-21.
29. Валькова В. Б. Александринская эпоха и XX век // Музыкальная академия. – 2007. – № 3. – С. 149–156.
30. Валькова В. Б. Символика сна в поэме С. Рахманинова «Колокола» // С. В. Рахманинов и мировая культура : материалы V Международной на-учно-практической конференции, 15–16 мая 2013 года, Музей-усадьба С. В.

Рахманинова «Ивановка» / ред.-сост. И. Н. Вановская. – Ивановка : РИО МУРИ, 2014. – С. 148–156.

31. Васина-Гроссман В. А. Вокальные формы (Музыкальные формы и жанры) /В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музгиз, 1960. – 39 с.
32. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. Ч. 1 : Ритмика В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1972. — 148 с.
33. Васина-Гроссман В. А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков / В. А. Васина-Гроссман // Музыка и современность. – Вып. 9. Сост. и ред. Д. В. Фришман. – Москва : Музыка, 1975. – С. 131–160.
34. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово // В. А. Васина-Гроссман ; Ин-т истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва : Музыка, 1978. – Ч. 2: Интонация ; Ч. 3: Композиция. – 366 с.
35. Васина-Гроссман В. А. Романтическая песня XIX века / В. А. Васина-Гроссман ; Институт истории искусств Министерства культуры СССР. – Москва : Музыка, 1966. – 406 с.
36. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века / / В. А. Васина-Гроссман ; Акад. наук СССР, Институт истории искусств. – Москва : Издательство Академии наук СССР, 1956. – 352 с.
37. Волова С. И. Русский романс XVIII – п/п XIX в. Генезис. Типология. Поэтика : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : /С. И. Волова; [Место защиты: Московский государственный педагогический университет им. В. И. Ленина]. – Москва, 1995. – 17 с.
38. Воскресенская М. А. Мировидение творцов Серебряного века: исторический контекст и социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX столетий: автореферат диссертации...доктора исторических наук / М. А. Воскресенская; [Место защиты: Санкт-Петербургский государственный университет]. – Санкт-Петербург. – 2008. – 39 с.

39. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия второй половины XX – начала XXI веков как текст : проблема взаимодействия литературы с другими видами искусства : диссертация ... доктора филологических наук / В. А.; [Место защиты: Ивановский государственный университет]. – Москва, 2011. – 585 с.
40. Ганенко Н. С. Камерно-вокальное творчество С. И. Танеева : опыт текстологического исследования: автореферат диссертации...кандидата искусствоведения / Н. С. Ганенко; [Место защиты: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2005. – 23 с.
41. Гапоненко П. А. Поэзия «чистого искусства»: традиции и новаторство: автореферат диссертации... доктора филологических наук /П. А. Гапоненко; [Место защиты: Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова]. – Орел, 2011. – 47 с.
42. Гаспаров М. Л. Поэтика «серебряного века» / М. Л. Гаспаров // Русская поэзия «серебряного века», 1890–1917: Антология. – Москва: Наука, 1993. – С. 5–44.
43. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов : Первые десятилетия XX века : автореферат диссертации... доктора искусствоведения / Л. Л. Гервер; [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 1998. – 39 с.
44. Гервер Л. Л. Поэзия романсового творчества: Рахманинов и Метнер (заметки к теме) /Л. Л. Гервер //Научный вестник Московской консерватории. Материалы конференции «Рахманинов и XXI век. Прошлое и настоящее». – Москва: МГК им. П. И. Чайковского. – 2014. – №1. – С. 54–67.
45. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – Москва : Интрада, 1997. – 414 с.

46. Гиршман М. М. Анализ поэтических произведений А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Ф. И. Тютчева : [Учеб. пособие для педагогов институтов по специальности «Русский язык и литература»] / М. М. Гиршман. – Москва : Высшая школа, 1981. – 111 с.
47. Глазунова Р. В. стилистике фортепианных ноктюрнов Цезаря Кюи /Р. В. Глазунова // Opera musicologica.– 2020. – 12 / 3. – С. 46–79.
48. Глушкова М. А. Философская лирика Афанасия Фета: проблематика, поэтика, жанровое своеобразие : автореферат диссертация... кандидата филологических наук / М. А. Глушкова; [Место защиты: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского]. – Нижний Новгород, 2010. – 24 с.
49. Горная И. Н. Традиции Н. А. Римского-Корсакова в романсах А. К. Глазунова/ И. Н. Горная //Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – № 4 (39) – С. 85–91.
50. Горшкова А. М. А. С. Аренский: личность, творчество, стиль: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения /А. М. Горшкова; [Место защиты: ФГБОУ ВО Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского]. – Москва, 2022. – 30 с.
51. Григорьева А. К. Камерно-вокальная музыка: поиски и обретения / А.К. Григорьева // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 7–14.
52. Гулинская З. К. Рейнгольд Морицевич Глиэр / З. К. Гулинская. – Москва: Музыка, 1986. – 316 с.
53. Гуляница Н. С. М. М. Ипполитов-Иванов – представитель Нового направления /Н. С. Гуляница // М. М. Ипполитов-Иванов. Духовные произведения для хора (нотное издание). – Москва, 1999. – С. 5–8.
54. Гущина Е. Э. Духовная музыка М. М. Ипполитова-Иванова и русская певческая традиция: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения / Е. Э. Гущина; [Место защиты: Российская академия музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2008. – 27 с.

55. Гущина Е. Э. Духовная музыка М. М. Ипполитова-Иванова: «на рубеже... музыкальных миров /Е. Э. Гущина // Музыковедение. – 2008. – № 6. – С. 22–27.
56. Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века : исследование / А. И. Демченко. – Москва : Композитор, 2005. – 262 с.
57. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики / Л. Б. Дмитриев. – Москва: Музыка, 2012. – 366 с.
58. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века в ее связях с европейской культурой /М. Г. Долгушина. – Санкт-Петербург: Композитор, 2014. – 446 с.
59. Долгушина М. Г. У истоков русского романса: камерная вокальная культура александровской эпохи /М. Г. Долгушина. – Вологда, 2004. – 378 с.
60. Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков : историко-стилевые аспекты / Е. Е. Дурандина. – Москва : РАМ им. Гнесиных, 2005. – 240 с.
61. Дьячков А. В., Чэнь Б. Романсы С. М. Ляпунова в контексте искусства Концертмейстера/ А. В. Дьячков, Чэнь Байной//Университетский научный журнал (филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2021. – № 63.– С. 139–147.
62. Дякина А. А. Наследие М. Ю. Лермонтова в поэзии серебряного века: автореферат диссертации.. доктора филологических наук/ А. А. Дякина; [Место защиты : Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина]. – Елец, 2004. – 34 с.
63. Ершенко Ю. О. Поэтика сна в творчестве А. С. Пушкина: автореферат диссертации...кандидата филологических наук /Ю. О. Ершенко; [Место защиты : Московский городской педагогический университет]. – Москва, 2006. – 24 с.

64. Ершова Э. Б., Веселов А. А. Художественная культура России на рубеже XIX–XX веков: от реализма к модернизму /Э. Б. Ершова, А. А. Веселов. //Приволжский научный вестник. – Ижевск. – 2014. – № 5 (33). – С. 61–67.
65. Житомирский Д. В. Избранные статьи / Д. Житомирский; [Вступит. статья Ю. В. Келдыша]. – Москва : Советский композитор, 1981. – 390 с..
66. Житомирский Д. В. Русские композиторы конца XIX и начала XX века / Д. В. Житомирский. – Москва : Советский композитор, 1960. – 66 с.
67. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – Москва : Московская консерватория, 1997. – 510 с.
68. Зубарева Н. Б. П. Б. Шелли – К. Д. Бальмонт – А. С. Аренский. «Воспоминание» (к проблеме межсемиотического перевода)// Международный научно-исследовательский журнал. – 2022. – №2 (116). Ч. 3. – С. 184-189.
69. Иванов Г.К. Русская поэзия в отечественной музыке (до 1917 года): Справочник. – Москва : Музыка, 1969. – 566 с.
70. Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры / [Отв. ред. Л. С. Дьячкова]. – Москва : РАМ, 1994. – 197 с.
71. Интонация и музыкальный образ // Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других социалистических стран / Под общ. ред. Б. М. Ярустовского. – Москва : Музыка, 1965. – 354 с
72. Ипполитов-Иванов М. М. 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях /М. М. Ипполитов-Иванов. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1934. – 159 с.
73. Ипполитов-Иванов М. М. Композитор, педагог, дирижер, общественный деятель / сост. М.А. Каламзина. – Москва: ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 1999. – 34 с.
74. Ипполитов-Иванов М. М. : Письма. Статьи. Воспоминания 1986 / [Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И Глинки; Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н.Н. Соколов]. – Москва: Советский композитор, 1986. – 357.

75. История русской музыки. В 10-ти т. Т.9. / Всесоюзный научно-исслед. институт искусствознания Министерства культуры СССР; [редколлегия: Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, А. И. Кандинский, Л. З. Корабельникова]. – Москва: Музыка, 1994. – 477 с.
76. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании : монография /Л. П. Казанцева. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с.
77. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие для студентов музыкальных вузов / Л. П. Казанцева ; Министерство культуры Российской Федерации, Астраханская государственная консерватория [и др.]. – Астрахань : Волга, 2009. – 359.
78. Казанцева Л. П. Анализ художественного содержания вокального и хорового произведения. – Астрахань: Волга, 2011. – 132 с.
79. Калимова М. В., Купец Л. А. Хоровое творчество Цезаря Кюи: истоки и предпосылки развития хорового стиля композитора/ М. В. Калимова, Л. А. Купец //Музыкальный журнал Европейского Севера.– 2019. – № 4 (20). С.21-35.
80. Кандинский А. И. Статьи о русской музыке / А. И. Кандинский. – Москва: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. 2010. – 717 с.
81. Кац Б. А. Музыкальные ключи к русской поэзии : Исследовательские очерки и комментарии / Б. Кац. – Санкт-Петербург : Композитор, 1997. – 268 с.
82. Карева А. В. Культура России в конце XIX – начале XX вв. и развитие межкультурного общения /А. В. Карева //Вестник Военного университета. – 2007. – № 4 (12). – С. 31–37.
83. Кац Б. А. Стань музыкою, слово/ Б. А. Кац. – Ленинград: Советский композитор, 1983. – 280 с.
84. Кизин М. М. Русские поэты и вокальная лирика: исторический экскурс /М. М. Кизин //Мир науки, культуры, образования. – 2012. – № 6 (37). – С. 376-378.

85. Кизин М. М. Романсы С. М. Ляпунова/М. М. Кизин // Университетский научный журнал. – 2022. – № 66. – С. 43 (37-45).
86. Келдыш Ю. В. Рахманинов и его время / Ю. В. Келдыш. – Москва : Музыка, 1973. – 469 с.
87. Ковалева Т. В. Русский стих 80-90-х годов XIX века: автореферат диссертации.... кандидата филологических наук/Т. В. Ковалева; [Место защиты: Алмаатинский государственный университет]. – Москва, 1994. – 16 с.
88. Ковалева Т. В, Крупнина И. В. Поэт Д. М. Ратгауз и его лирические миниатюры /Т. В. Ковалева, И. В. Крупнина//Ученые записки Орловского государственного университета. – 2021. – № 2 (91). – С. 75–79.
89. Комиссарская М. А. Русская музыка XIX века/М. А. Комиссарская. – Москва:: Знание, 1974. – 207 с.
90. Костарев В. П. Рубикон Мусоргского: Вокальные формы речевого генезиса / В. П. Костарев. – Екатеринбург : Издание Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского, 1993. – 195 с
91. Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке: Очерки истории русской муз. критики и эстетики в XIX в. : [В 3-х т.] / Гос. научно-исследовательский институт театра и музыки.– Ленинград : Музгиз, 1954-1960. – Т. 3. – 233 с.
92. Кривошей И. М. Когнитивная философия русского романса : автореферат диссертации..... доктора искусствоведения/ И. М. Кривошей; [Место защиты: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2016. – 54 с.
93. Кузнецова И. С. Дебютная книга в русской лирике 1840-х - начала 1850х годов: мотивно-образные и жанровые комплексы, формы циклизации, архитектурные варианты: автореферат диссертации... кандидата филологических наук / И. С. Кузнецова; [Место защиты: Омский

- государственный университет им. Ф.М. Достоевского]. – Омск, 2011. – 23 с.
94. Кузьмичева Н. В. Мотив сна в поэзии русских символистов (на материале поэзии Ф. Сологуба) : автореферат диссертации.....кандидата филологических наук/ Н. В. Кузьмичева; [Место защиты: Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского]. – Ярославль, 2005. – 25 с.
 95. Кузнецова Е. Р. Музыкальный элемент как особенность сюжетостроения в русской лирической поэзии XIX–XX вв.: А. Н. Апухтин, Я. П. Полонский, А. А. Фет, Н. С. Гумилев, Г. В. Иванов, эволюция музыкальности: автореферат диссертации... кандидата филологических наук/ Е. Р. Кузнецова; [Место защиты: Самарский государственный университет]. – Самара, 1999. – 19 с.
 96. Кюи Ц. А. Русский романс: очерк его развития/ Ц. А. Кюи. – Санкт-Петербург, 1896. – 209 с.
 97. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – Москва: ТЦ Сфера, 1998. – 343 с.
 98. Кюрегян Т. С. Антон Аренский – преподаватель и мастер музыкальной формы/ Т. Кюрегян // Вестник СПбГУ. Искусствоведение. – 2018. – Т. 8. – Вып. 3. – С. 356–380.
 99. Лаврентьева И. В. Вариантность и вариантная форма в песенных циклах Шуберта / И. В. Лаврентьева // От Люлли до наших дней : К шестидесятилетию со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР доктора искусствоведения профессора Л. А. Мазеля. – Москва : Музыка, 1967. – С. 33–70.
 100. Лаврентьева И. В. Взаимодействие двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке / И. В. Лаврентьева// Вопросы музыкальной формы. – Москва, 1977. – Вып. 3. – С. 254–277.
 101. Лаврентьева И. В. Вокальные формы в курсе «Анализа музыкальных произведений» / И. В. Лаврентьева. – Москва: Музыка, 1978. – 79 с.

102. Левашева О. Е. Романс и песня. А. Д. Жилин, Д. Н. Кашин/О. Е. Левашова// Очерки по истории русской музыки. 1790–1825. – Ленинград: Музгиз, 1956. – С. 98–143.
103. Левашова О. Е. Вокальная камерная музыка // История русской музыки /Л. М. Бутир, Ю. В. Келдыш, Т. В. Корженьянц и др.. в 10-ти т. Т.4. – Москва: Музыка, 1986. – С. 209–235.
104. Левашев Е. М. Традиционные жанры православного певческого искусства в творчестве русских композиторов от Глинки до Рахманинова. 1825–1917/Е. М. Левашев. – Москва: Независимый издательский центр ТехноИнфо, 1994. – 105 с.
105. Левая Т. Н. Парадоксы охранительства в русском символизме/ Т. Н. Левая // Русская музыка. Рубежи истории. Сб. ст., ред.-сост. Ю. А. Розанова, Е. Г. Сорокина. – Москва: МГК, 2005. – С. 17–27.
106. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – Москва : Музыка, 1991. – 166 с.
107. Леонов Б. А. Романс как жанр в лирике / Б. А. Леонов // Вопросы стиля и жанра в лирике. – Москва: Издательство Московского университета, 1964. – С. 23–54.
108. Ли Чао. Камерно-вокальное наследие Антона Рубинштейна : диссертация ... кандидата искусствоведения : / Ли Чао; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена». – Санкт-Петербург, 2022. – 166 с.
109. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста : структура стиха / Ю. М. Лотман. – Ленинград : Просвещение, Ленингр. отделение, 1972. – 271 с.
110. Лымарева Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : автореферат диссертации....кандидата искусствоведения/ Т. В. Лымарева; [Место защиты: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2009. – 19 с.

111. Мазель Л. А. О мелодии / Л. А. Мазель. – Москва: Государственное музыкальное издательство, 1952. – 299 с.
112. Мазель Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике / Л. А. Мазель// Вопросы музыковедения. Т. 2. – Москва: Музгиз, 1956. – С. 191–207.
113. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений : учебное пособие / Л. А. Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – Москва : Музыка, 1973. – 534 с.
114. Макарова С. А. Музыкальность лирики как теоретико-литературная проблема (А.А.Фет и русские символисты): автореферат диссертации ... доктора филологических наук / С. А. Макарова; [Место защиты: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова]. – Москва, 2018. – 50 с.
115. Максимов Д. Е. Русские поэты начала века /Д. Е. Максимов. – Ленинград : Советский писатель. Ленинградское отделение, 1986. – 404 с,
116. Манн Ю. В. Поэтика русского романтизма/ Ю. В. Манн. – Москва: Наука, 1976. – 375 с.
117. Мансурова А. В. Поэтика звукообразов в лирике М. Ю. Лермонтова : автореферат диссертации... кандидата филологических наук /А. В. Мансурова; [Место защиты: Томский государственный университет]. – Томск, 2004. – 18 с.
118. Мартыненко Л. Р. Музыкальность русской поэзии XIX века как культурный феномен: автореферат диссертации...кандидата. культурологии/ Л. Р. Мартыненко; [Место защиты: Нижневартровский государственный гуманитарный университет]. – Нижневартовск, 2011. – 24 с.
119. Мархасев Л. С. Серенада на все времена: книга о русском романсе и лирической песне/ Л. С. Мархасев. – Ленинград: Советский. композитор, 1988. – 117 с.
120. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки /В. В. Медушевский. – Москва: Композитор, 2003. – 262 с.

121. Михайлова И. Н. Музыкальное воплощение поэзии Серебряного века в камерном вокальном творчестве композиторов начала XX столетия: Р. Глиэр, А. Гречанинов: автореферат диссертации кандидата искусствоведения/И. Н. Михайлова; [Место защиты: Российская академия музыки им. Гнесиных]. – Москва. 2018. – 27 с.
122. Мишина Т. Ю. Философские мотивы в лирике Д. М. Ратгауза (К проблеме поэтической преемственности)/Т. Ю. Мишина// Ученые записки Орловского государственного университета. Серия «Гуманитарные и социальные науки». – 2012. – № 4. – С. 212–214.
123. Мокина Н. В. Русская поэзия Серебряного века: концепция личности и смысла жизни в динамике художественных мотивов и образов: диссертация доктора филологических наук/Н. В. Мокина; [Место защиты: Саратовский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского]. – Саратов, 2003. – 50 с.
124. Молчанова Н. А. Поэзия К. Д. Бальмонта: Проблемы творческой эволюции: автореферат диссертации... доктора филологических наук / Н. А. Молчанова [Место защиты: Воронежский государственный университет]. – Иваново, 2002. – 32 с.
125. Морозова С. Н. Творческая индивидуальность Я. П. Полонского: взаимосвязь романтических и реалистических традиций: автореферат диссертации... кандидата филологических наук / С. Н. Морозова; [Место защиты: Мордовский государственный педагогический институт им. М. Е. Евсевьева]. – Саранск, 2010. – 19 с.
126. Мясоедов А. Н. О гармонии русской музыки : (корни национальной специфики) / А. Н. Мясоедов ; Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т. – Москва : Издательство ПСТГУ, 2012. – 97 с.
127. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

128. Назаров А. Ф. Цезарь Антонович Кюи / А. Ф. Назаров. – Москва : Музыка, 1989. – 222 с.
129. Народецкая А. Н. Камерно-вокальное творчество Н.К. Метнера в контексте художественной культуры серебряного века//Вестник Башкирского университета. – 2009.– Т.14.– № 1. – С. 195–198.
130. Наумов А.В. Аренский и другие. – Москва: Вузовская книга, 2012. – 48 с.
131. Наумов А. В. Ранние романсы Р. Глиэра в контексте русской камерно-вокальной музыки рубежа XIX–XX вв.: к проблеме академизма/А. В. Наумов// Универсум: филология и искусствоведение : электр. научный журнал. – 2014. – № 10 (12). – Москва – С.1–13.
132. Наумов А. В. Сфинксы. К вопросу о «вложенной интерпретации» // FESTSCHRIFT В. Н. Холоповой. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского / ред.-сост. О. В. Комарницкая. – Москва: МГК, 2007. – С. 90–99.
133. Недзвецкий В. А., Полтавец Е. Ю. Русская литература XIX века. 1840–1860 годы: [курс лекций] /В. А. Недзвецкий, Е. Ю. Полтавец. – Москва: Издательство Московского университета, 2010. – 371 с.
134. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX-начала XX века / М. Г. Неклюдова. – Москва: Искусство, 1991. – 396 с.
135. Нестерова Н. М. Вторичность как онтологическое свойство перевода: автореферат диссертации... доктора филологических наук/ Н. М. Нестерова; [Место защиты: Пермский государственный университет]. – Пермь, 2005. – 42 с.
136. Никитина Е. П. Русская поэзия на рубеже веков/Под ред. Е. И. Покусаева. – Саратов: Издательство Саратовского университета. 1971. – 204 с.
137. Никольская Л. И. Поэзия Д. Г. Байрона и П. Б. Шелли в России конца XIX – начала XX вв. : автореферат диссертации.... доктора филологических наук /Л. И. Никольская; [Место защиты: Московский государственный педагогический университет им. В. И. Ленина]. – Москва: МПГУ, 1992. – 27 с.

138. Овчинников М. А. Творцы русского романа / М. А. Овчинников. – Москва : Музыка, 1988. – Вып. 1. – 159 с.
139. Ольшевская А.В. Русская мелодекламация (Серебряный век) : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 /А. В. Ольшевская; [Место защиты: Московская гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – Москва, 2016.– 26 с.
140. Онегина О. В. Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / О. В. Онегина; [Место защиты: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова]. – Санкт-Петербург, 2010. – 20 с.
141. Орлова Е. М. Очерки о русских композиторах XIX – начала XX века /Е. М. Орлова. – Москва: Музыка, 1982. – 224 с.
142. Орлова Е. М. Лекции по истории русской музыки : [Учеб. пособие для муз. вузов] / Е. М. Орлова. – Москва : Музыка, 1985. – 367 с.
143. Орлов П. А. Русский сентиментализм /П. А. Орлов. – Москва: Издательство Московского университета, 1977. – 270 с.
144. Орлов Г.А. Н. А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий/ Г. А. Орлов // Вопросы теории и эстетики музыки. – Ленинград: Музыка, 1975. Вып. 14.– 231 с.
145. Паисов Ю. И. Гречанинов. Жизнь и творчество / Ю. И. Паисов. – Москва: Композитор, 2004.– 613 с.
146. Петросов К. Г. О спорных проблемах романтизма в русской литературе к. XIX– начала XX века (Итоги и перспективы изучения) / К. Г. Петросов // Русский романтизм. – Ленинград: Наука, 1978. – С. 246–262.
147. Пигарев К. В. Библиография музыкальных произведений на слова Ф. И. Тютчева / К. В. Пигарев// Тютчев Ф. И. Лирика. В 2-х томах. – Т. 2. – Москва: Наука, 1966. – С. 246–248.
148. Пигарев К.В. Ф.И.Тютчев и его время / К. В. Пигарев. – Москва : Современник, 1978. – 333 с .

149. Пильд Л. Л. «Хор», «строй» и сольное пение в лирике А. А. Фета второй половины 1850-х гг. /Л. Л. Пильд // Новый филармонический вестник. – Тарту. – 2018. – № 4 (47). – С. 100-110.
150. Плужников К. И. Забытые страницы русского романса/ К.И. Плужников. – Ленинград : Музыка, 1988. – 104 с.
151. Покровская И. Е. Особенности фортепианного стиля А. С. Аренского в контексте взаимодействия композиторского и исполнительского творчества: автореферат диссертации. ... кандидата искусствоведения / И. Е. Покровская; [Место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2007. – 24 с.
152. Полякова Н. М. Мелодии православной старины/Н. М. Полякова // Встреча. – 2003. – № 1. – С. 21–23.
153. Подземская Л. П. Ипполитов-Иванов и грузинская музыкальная культура/Л. П. Подземская. – Тбилиси: Заря Востока, 1963. – 151 с.
154. Потяркина Е. Е. К. Д. Бальмонт и русская музыка рубежа XIX-XX веков: автореферат диссертации ... канд. искусствоведения / Е.Е. Потяркина; [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 2009. – 29 с.
155. Поэтические течения в русской литературе конца XIX – начала XX века: Литературные манифесты и художественная практика : Хрестоматия / Сост. А. Г. Соколов. – Москва : Высшая школа, 1988. – 367 с.
156. Проблемы фактуры : сборник статей / составитель Т. С. Бершадская. – Санкт-Петербург : [СПбГК], 1992. – 144 с.
157. Рапацкая Л. А. История русской музыки: От Древней Руси до «Серебряного века»: Учеб. для студентов педагогических высших учебных заведений / Л. А. Рапацкая. – Москва: Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС, 2001.– 384 с.

158. Рахманинов С. В. Письмо к М. С. Керзиной от 15 февраля 1907 г. // Литературное наследие в 3-х тт. – Т. 3. Письма. – Москва: Советский композитор, 1980.
159. Рогачева Н. А. Русская лирика рубежа XIX–XX веков : поэтика запаха : автореферат диссертация... доктора филологических наук / Н. А. Рогачева; [Место защиты: Уральский государственный университет им. А.М. Горького]. – Екатеринбург, 2011. – 52 с.
160. Розенфельд Б. М. Лермонтов в музыке : справочник / Б. М. Розенфельд, Л. И. Морозова ; под ред. Л. Л. Тумаринсона. – 2-е изд., испр. и доп. – Кисловодск : Издательство КГТИ, 2014. – 320 с.
161. Русанова Н. А. Камерно-вокальное творчество С. В. Рахманинова: поэтика жанра и вопросы исполнительской интерпретации: автореферат диссертации... кандидат искусствоведения/ Н. А. Русанова; [Место защиты : Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова]. – Саратов, 2006. – 25 с.
162. Русская литература XIX века. Курс лекций. – Москва: Издательство Московского университета, 2020. – 603 с.
163. Русская литература и фольклор : (Вторая половина XIX в.) / [А. А. Горелов, В. Е. Ветловская, В. В. Прозоров и др.; Отв. ред. А. А. Горелов]. – Ленинград : Наука : Ленингр. отделение, 1982. – 444 с.
164. Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации / [Под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орловой] ; Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Москва ; Ленинград : Музыка [Ленингр. отделение], 1966. – 296 с.
165. Русская художественная культура конца XIX– начала XX века. (1895-1907) : [Сборник статей] / [Ред. коллегия: д-р искусствоведения А. Д. Алексеев и др.] ; [АН СССР. Институт истории искусств Министерства культуры СССР]. – Москва : Наука, 1968. – 442 с.
166. Русская художественная культура второй половины XIX века. Диалог с эпохой / Отв. ред. Г.Ю. Стернин. – Москва: Наука, 1996. – 334 с.

167. Русский романс : опыт интонационного анализа : сборник статей / Государственный институт истории искусств ; под ред. Б. В. Асафьева. – Москва ; Ленинград : Academia, 1930. – 167 с.
168. Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблемы переинтонирования // Советская музыка. – 1975. – № 5. – С. 128-134
169. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма : учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 1998. – 265 с.
170. Ручьевская Е. А. О методах претворения и выразительном значении интонации (На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина)/ Е. А. Ручьевская // Работы разных лет. [В 2 т.] : [сб. статей]. – Т. 2. О вокальной музыке / Е.А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2011. – С. 91–134.
171. Ручьевская Е. А. О стилистике ранних романсов Глинки/ Е.А. Ручьевская // Музыкальная академия. 1998. – № 1. – С. 93–104.
172. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы/ Е. А. Ручьевская. – Ленинград: Музыка, Ленинградское отделение. 1977. – 160 с.
173. Ручьевская Е. А. Соотношение слова и музыки в русской камерно-вокальной музыке начала XX века/ Е. А. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. – Москва-Ленинград: Музыка, 1966. – С. 63–92.
174. Ручьевская Е. А. Слово и музыка / Е. А. Ручьевская. – Ленинград: Музгиз, 1960. – 56 с.
175. Рябова А. В. Камерно-вокальная музыка в контексте эстетико-стилевых исканий Серебряного века: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения/ А. В. Рябова; [Место защиты: Мордовский государственный университет им. Н. П. Огарева]. – Саранск, 2005. – 16 с.
176. Савенко С. И. Сергей Иванович Танеев / С. И. Савенко. – Москва : Музыка, 1984. – 174 с.
177. Савенко С. И. Фантом постмодернизма /С. И. Савенко// Русская музыка. Рубежи истории. Сб. ст., ред-сост. Ю. А. Розанова, Е. Г. Сорокина. – Москва: МГК, 2005. – С. 7–16.

178. Сайко Е.А. Образ культуры Серебряного века: культур-диалог, феноменология, риски, эффект напоминания: Монография / Е.А. Сайко. – Москва: Проспект, 2005. – 264
179. Серебряный век в России: Избранные страницы. Российская академия наук [редкол.: В. В. Иванов и др.]. – Москва : Радикс, 1993. – 340 с.
180. Серебряный век русской поэзии : Пособие для учителей / Составители Е. В. Карсалова и др. – Москва : Фирма «Интерпракс», 1994. – 187 с,
181. Серебряный век : Петербург. поэзия конца XIX– начала XX в. / [Сост., подгот. текста, примеч. и ст. М. Ф. Пьяных; Худож. А. И. Векслер].– Ленинград : Лениздат, 1991. – 525 с.
182. Скворцова И. А. Стиль модерн в русской музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков /И. А. Скворцова. – Москва : Композитор, 2012. – 354 с.
183. Скафтымова Л. А. Романсы Рахманинова ор.38 (к проблеме стиля) // Стилевые особенности русской музыки XIX–XX веков. – Санкт-Петербург, Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 1983. – С. 84–96.
184. Скурко Е. Р., Гусева Е. В. Пять романсов Аренского на стихи Щепкиной-Куперник: к проблеме трактовки поэтического текста в музыке рубежа XIXXX веков // Музыкальная академия. – 2021. – № 1(773). – С. 130–145.
185. Смысл жизни в русской философии, конец XIX– нач. XX в. : [сборник] / [сост. и авт. послесл. В. Г. Безносков] ; отв. ред. [и авт. предисл.] А. Ф. Замалеев. – Санкт-Петербург : Наука, 1995.– 380 с.
186. Степанидина О. Д. Русское камерно-вокальное исполнительство на рубеже XIX–XX веков /О. Д. Степанидина // Грамота. – 2016. – № 3 (65), ч. 2. – С. 161–166.
187. Скворцова А. И., Горшкова А. М. Неподдельная искренность творчества, доступность содержания и живое чувство красоты. Феномен А.С. Аренского // Южно-российский музыкальный альманах. – 2019. – № 2 (35). – С. 24–29.

188. Смирнова Г. В. «Персидские песни» Рубинштейна (исполнительский комментарий) / Г. В. Смирнова // Антон Рубинштейн : сб. статей. – Петрозаводск, 1997. – С. 36–44.
189. Соболева Г. Г Русский романс/ Г. Г. Соболева. – Москва: Знание, 1980. – 112 с.
190. Сосновцева О. Б. Вариантное развитие и вариантная форма в творчестве П. И. Чайковского : автореферат диссертации...кандидата искусствоведения /О. Б. Сосновцева; [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 1997. – 16 с.
191. Степанова И. В. Слово и музыка. Диалектика семантических связей : автореферат диссертации... доктора искусствоведения / И. В. Степанова; [Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. – Москва, 1999. – 39 с.
192. Сунь Сычэнь, Абдуллина Г. В. Вокальная лирика России конца XIX–начала XX столетий: исторический экскурс /Сунь Сычэнь, Г. В. Абдуллина//Университетский научный журнал (серия филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2022.– № 67. – С. 13–20.
193. Сунь Сычэнь. «О чем мечтаешь ты?»: романсы А. Аренского на стихи Д. Патгауза // Bulletin Of The International Centre Of Art And Education. Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2023. № 6-2. – С. 114–121.
194. Сунь Сычэнь. Романсы Аренского на стихи М. Ю. Лермонтова /Сунь Сычэнь//Культура и цивилизация. – 2024. – Т.14. – № 1А. – С. 94-101.
195. Сунь Сычэнь. Сад весь в цвету: романсы А. Аренского на стихи А. Фета // Bulletin Of The International Centre Of Art And Education. Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2025. – № 1. – С.140–146.

196. Сунь Сычэнь. Национальное начало в творчестве А. С. Аренского /Сунь Сычэнь//Музыкальная культура глазами молодых ученых. Сб. науч. трудов XVII Международной научно-практической конференции (09-11 декабря 2021, Санкт-Петербург). – СПб: Астерион, 2022. – Вып. 17. – С. 50-53.
197. Сунь Сычэнь. Романсы А. Аренского на стихи А. Пушкина //Социокультурная антропология. – Москва : Научно-исследовательский центр «Универсум», 2024. – № 4. – С. 31–36.
198. Сунь Цзянь. А. С. Пушкин и русский романс 30-х годов XX века: автореферат диссертации... кандидата искусствоведения 17.00.02 /Сунь Цзянь; [Место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 2012. – 19 с.
199. Сухов А. В. Музыкальные образы в творчестве С. А. Есенина : мифопоэтика и контекст : автореферат диссертации... кандидата филологических наук : 10.01.01 / А. В. Сухов; [Место защиты: Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского]. – Нижний Новгород, 2017. – 18 с.
200. Тиме Е. И. Дороги искусства / [Лит. запись Ю. Алянского] ; [Предисл. П. Маркова]. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Всероссийское театральное общество, 1967. – 239 с.
201. Типикина Л. П. Русская музыка рубежа XIX–XX вв. как выражение души русской культуры /Л. П. Типикина //Вестник Кемеровского государственного университета. – 2015. – № 4 (64). Т. 2. – С. 168–171.
202. Титова Е. В. Музыкальная фактура: вопросы теории : учебное пособие / Е. В. Титова. – Санкт-Петербург : СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1992. – 99 с.
203. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров. – Москва: Прогресс; Культура, 1995. – 621 с.

204. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии / под ред. Б. А. Фингерта и А. А. Адамяна. – 2-е изд. – Ленинград ; Москва : Музгиз, 1939. – 192 с.
205. Холопов Ю. Н. Гармония : теоретический курс / Ю. Н. Холопов. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2003. – 540 с.
206. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений : учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., исп. – Санкт-Петербург : «Лань», 2001. – 496 с.
207. Хопрова Т. А. Антон Григорьевич Рубинштейн, 1829–1894 / Т. А. Хопрова. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1987. – 94 с.
208. Хорошко Е. Ю. Лингвистические особенности русского романса: автореферат диссертации... кандидата филологических наук / Е. Ю. Хорошко ; [Место защиты: Белгородский государственный университет. – Белгород, 2004. – 23 с.
209. Цыпин Г. М. А. С. Аренский /Г. М. Цыпин. – Москва: Музыка, 1966. – 179 с.
210. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1964. – 160 с.
211. Черва В. Е. Романс в истории русской художественной культуры : автореферат диссертации ... кандидата культурологии / В. Е. Черва; [Место защиты : Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена]. – Санкт-Петербург, 1999. – 19 с.
212. Штанько, Е. С. Основные художественные течения и направления Серебряного века. Специфические черты / Е. С. Штанько // Научные ведомости БелГУ. – <http://dspace.bsu.edu.ru/handle/123456789/51861> (дата обращения : 14.06.2024). – Режим доступа : открытый.
213. Элькан, О. Б. Опера «Сон на Волге» А.С. Аренского в контексте отечественных традиций оперной драматургии / О.Б. Элькан, Е.И. Семиониди, Д.М. Поляков // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 56. – С. 158-165.

214. Элькан, О. Б. Исполнительский анализ «Песни певца за сценой» из оперы А.С. Аренского «Рафаэль»: традиции и новации /О. Б. Элькан, Д.М. Поляков//Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования: Сборник статей по материалам LXXVII международной научно-практической конференции, Москва, 13 октября 2023 года. – Москва: Общество с ограниченной ответственностью «Интернаука», 2023. – С. 23–27.
215. Юхнова, И. С. Музыка в лирике А. Н. Апухтина / Юхнова Ирина Сергеевна // Litera. – 2023. – № 2. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/muzyka-v-lirike-a-n-apuhtina/viewer> (дата обращения : 19.02.2025). – Режим доступа : открытый.
216. Юсуфов М. Г., Джавадова Л. Д. Поэзия серебряного века (к теории вопроса)//Вестник социально-педагогического института. – Дербент. – 2018 – № 1 (25). – С. 57–67.
217. Яровенко Д. С. Т. Л. Щепкина-Куперник – переводчик французской драматургии (театр Ростана): автореферат диссертации...кандидата филологических наук / Д. С. Яровенко; [Место защиты: Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова]. – Москва, 2015. – 30 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1. А. Аренский. Сад весь в цвету. Вступление



Пример 2. А. Аренский. Вчера увенчана душистыми цветами

то - по - лей съдро - жа - ния - ми ли - ста -
 Park mit sei - ner Blät - ter Wir - bel - tan -

ми, вьвал - ле - ю, гдѣ вѣа - ли такъ
 ze, Zum Park, der sich ver - lor in

Пример 3. А. Аренский. Звезда блестящая

poco cresc.

Ку - да ле - титъ / о - на? За холмъ, за темный лѣсъ,
 Wo - hin geht nun sein Flug? Seit - ab von Berg und Wald?

Пример 4. А. Аренский. Гнет забвения

сто - пть! О - динъ лишь крат - кий мигъ, и рвет - ся
 fül - len: ein Au - gen - blick ist dein, bis dir das

Пример 5. А. Аренский. О чем мечтаешь ты

Allegro.

О чемъ меч - та - ешь ты?
 Wo - rü - ber sin - nest du,

Пример 6. А. Аренский. О чем мечтаешь ты

и зор ь гля - дят ь въ та - ин - ствен - ну - ю даль...
 Fern' du schau st, die grau - er Ne - bel hüllt?...

Пример 7. А. Аренский. Не зажигай огня

Не за жи - гай ог ня! Во мг лѣ ду ши - стой но - чи от -
 Zünd' keine Ker - ze an! Im Duft der Nacht und Dun - kel ist

Пример 8. А. Аренский. Не зажигай огня

Взгля - ни, как ь звѣ - зды нам ъ, не - бес ѣ да - ле - ких ъ о - чи,
 Schau hin, es grüsst uns aus der Hö - he Stern - ge - fun - kel,

Пример 9. А. Аренский. Песня рыбки

Allegretto. (Original D-flat)

Canto. *p* ДА - ТЯ МО -
O, bleib bei

Piano. *p*

Пример 10. А. Аренский. Песнь рыбки

35

mf *p*

hier; So köhl ist, so voll

Пример № 11. А. Аренский. Песнь рыбки

mf *pp*

лю - блю, какъ воль ну - ю стру -
Wie mei nes Le bens Freud' und

pp

но, Licht, Mein frei - es

Пример 12. М. Балакирев. Песня золотой рыбки



Пример 13. М. Ипполитов-Иванов. Песнь рыбки



Пример 14. А. Аренский. Я видел смерть



Пример 15. Аренский. Я видел смерть



Пример 16. А. Аренский. Я видел смерть. Кульминация романса

ты, у-трад-но-во-ны часъ, вы, сн-ни м-ры-ны та-
 du Morgenrot-ter Lust und Qual, du Zauberwald mit dei-nes

ин-от-в-на-го л-б-са, и все, и все, про-
 Schat-tenstrau-ter Stil-le, o Welt, o Welt, leb'

Пример 17. А. Аренский. Сновидение

Moderato.

Не-дав-но о-бол-щенъ прелестнымъ снов-и-д-н-емъ, Въ-в-и-д-и-с-и-
 Jüngst sah ich mich von hol-dem Traumge-bild um-glei-ten, das mir mein

Moderato.

Пример 18. А. Аренский. Сновидение

Più mosso.

серд-це би-лось на-сла-жен-емъ... И страсть ногъ твоихъ въ вос-
 schwamm in Glück und Se-lig-kei-ten... Mein glü-hend Herz legt'ich ent-

Più mosso.

Пример 19. А. Аренский. Я ждал тебя

Мигъ лю-лю, что я люб-лю, люб-лю те-бя бо-зум-но, какъ жезнакъ
An-gen-blick, dass dich al-lein ich sinn-ver-wir-rend lie-be wie's Licht, wie's

Пример 20. А. Аренский. Я ждал тебя.

день по-вѣ-ялъ надъ зем-лей... Вѣ-я- мой то-е-къ а
klar um-floss die Welt sein Hauch... Ich grüss-te ihn nur

день пре-крас-ный встѣ-пѣ-тъ од-но-ю жа-го-че-ю сле-сой...
trau-rig und be-kom-men mit ei-ner heis-sen Thrän'im Aug...

Пример 21. А. Аренский. Разбитая ваза

Moderato.

Moderato.

p mf f pp p

Пример 22. А. Аренский. Разбитая ваза

не тронь е - я, о - на раз - би - та.
Be-rühr' es nicht: es ist zer - bro - chen.

Такъ сердца мо - е - го кос - ну - лась ты ру - кою,
So hat auch dei - ne klei - ne Hand mein Herz be-rührt,

Пример 23. А. Аренский. Разбитая ваза (т.т 3-4)

дѣл - ся я тво - я дав - но за - бы - та, а на - зѣ ужъ гро - зить не -
Vor-fall war ver-ges - sen schon seit Wo - chen, da kam ein neu - es Un - heil

жад - на я бѣ - да: у - вялъ е - я цвѣ - товъ, у - шла е - я по - да...
ü - bers ar - me Glas: sein Blu - men - strauss ward welk, ver - sik - kert war sein Nass...

Пример 24. А. Аренский. Лебединая песнь

При - го - товилъ я пиръ, со - зы - ва - ю го - стей,
Will heut' rüs - ten ein Fest, will heut' la - den viel Gäst;

Пример 25. А. Аренский. Орел



Пример 25а. А. Аренский. Орел

къ доль - ной жиз - ни бе - зу - част - ный, ис - чез - нуль
 un - be - rührt von Lieb und Has - sen, im blau - en

ritardando

Пример 26 . А. Аренский. Летняя ночь.

Allegretto.

Я ви - дѣль ночь. О -
 Ich sah die Nacht. Sie

Пример 27. А. Аренский. Есть в сердце у меня.

Allegretto.

Есть въ серд - цѣ у ме - ня
 In mei - nem Herzen giebt's

Пример 28. А. Аренский. Поэзия

Andante sostenuto. *p*

За мно-го лѣтъ на-задъ, изъ ти-хой
Vor lan-ger, lan-ger Zeit, aus Pa-ra-

Andante sostenuto.

лыб-кой мо-ло-дой, о-на со-шла въ нашъ міръ, пре-
Un-schuld, un-ver-hüllt, kam sie in uns'-re Welt, gar

mp *p*

Пример 29. А. Аренский. Менестрель

Moderato. *p*

Жилъ — былъ ме-нестрель въ прован-сальской зем-лѣ, Въ по-
Am Hof der Provence sich ein Sän-ger be-fand, der

Moderato.

струны! Ко-роль былъ не ров-ня дру-гимъ ко-ро-лямъ: Свой родъ возводилъ онъ къ без-
Saiten! Dem Kö-ni-ge gleich war kein Herrscher der Welt: es stammte von Göt-tern der

p *mf*

Пример 30. А. Аренский. «Счастье»

6 *Recit. ad lib.* *Allegro.* *Recit.*

И вдруг... сирень отбрасана не - бреж - но: ша - ги — ты
O, nein... Die Blüten fallen hin zer - knit - tert: ein Schritt... Du

Allegro.

Tempo I.

здесь.... о, сча - стье!
hier!... So fand sich

Tempo I.

Пример 31. А. Аренский. Осень

ten. molto riten.

Canto

в о - кно тво - е пос - лед - ний луч бле - снет. a

molto riten.

Piano

Пример 32. А. Аренский. Небосклон ослепительно синий

Andante

Canto

Andante

Piano

He - бо -

склон ос - ле - пи - тель - но си - ний, мо - ря

Пример 33. А. Аренский. Я на тебя гляжу с улыбкой

МОЛ - чи,

Пример 34. А. Аренский. Из дивных дней лазурных

Andante sostenuto.

Andante sostenuto.