

Voices of the youth

Fragments from works by students — winners of the Ekaterina Ruchievskaya competition of 2010–2011

From November 2010 to March 2011, was the first competition on music analysis named after Ekaterina Ruchevskaya and arranged for secondary music schools in Russia was held at the St. Petersburg Conservatory on the initiative of the Department of Theory and History of Musical Forms and Genres. The competition subject was: «Vocal music based on poems of Russian writers and poets». Here are the fragments from entries by the authors that have won the first and two second places.

Key words: competition, musical analysis, vocal music.

Голоса молодых

Фрагменты работ студентов — победителей конкурса имени Е. А. Ручьевской (2010–2011)

С ноября 2010 по март 2011 года в Санкт-Петербургской консерватории по инициативе кафедры теории и истории музыкальных форм и жанров прошел первый конкурс по музыкальному анализу имени Е. А. Ручьевской для учащихся средних музыкальных учебных заведений России. Тема конкурса: «Вокальная музыка на стихи русских писателей и поэтов». Предлагаем читателям фрагменты конкурсных работ, авторы которых завоевали первое и два вторых места.

Ключевые слова: конкурс, музыкальный анализ, вокальная музыка.

ПЕРВОЕ МЕСТО

Радчук Евгения (Новгородский областной колледж искусств им. С. В. Рахманинова; II курс отделения теории музыки; руководитель В. В. Приймак).
«Деревенский сторож» Н. Огарева в романсах А. Гурилева и А. Алябьева

Стихотворение Огарева «Деревенский сторож» впервые было опубликовано в «Отечественных записках» в 1840 году. Белинский, Некрасов и Добролюбов отнесли его к числу лучших произведений Огарева. Тема стихотворения — сострадание маленькому обездоленному человеку. В тексте соседствуют элементы простонародной лексики («бела утра ждет», «скучно, радость изменила», «пуще сердце замирает») и высокой литературы («песнь его звучит уныло», «с тайной грустью»), есть архаизмы («вьюга смело вьется вокруг него») и «неловкости», хотя и с элементом аллитерации («и, качаясь, завывает звонкая доска»). Все смягчено общим эмоциональным кон-

текстом, непритязательными рифмами, трогательной живой интонацией. В стихотворении три строфы, по два катрена каждая. В нечетных и четных строках чередуется четырехстопный («Ночь темна, на небе тучи») и трехстопный («Белый снег кругом») хорей.

Не удалось документально установить, чей романс написан раньше. Есть информация, что Алябьев (1787–1851) обратился к ряду стихов Огарева после личного знакомства с ним. Годом сочинения группы романсов на стихи Огарева исследователи называют 1851 год. В справках о Гурилеве (1803–1858) указывается период сочинения романса 1840-е—1850-е гг. Знакомство Алябьева с романсом Гурилева (или наоборот) в музицирующей московской среде вполне вероятно. Ряд моментов в романсах совпадает: a-moll с выходом в параллельный мажор и тональность доминанты, начальная жанровая ориентация на марш, есть схожие ритмические фигуры и синхронные гармонические задержания.

Романсы обоих авторов — не самые известные их сочинения. Но тематика стихотворения неожиданно определила не только профессиональную, но личностную «проекцию».

Гурилев выбирает для своего романса традиционную куплетно-строфическую форму. Сам куплет написан в простой двухчастной форме, каждая часть соответствует стихотворной строфе, в основе каждой части — период, предложения соответствуют полустрофам. [...]

Другая интересная сторона соотношения слова и музыки — взаимодействие обобщения и детализации, единства и дискретности музыкальной формы. Независимо от текста, вокальная мелодия в романсах Гурилева всегда отличается пластичностью рисунка, естественностью «росчерка», она «комфортна» вокально. Так и здесь: рельефность первого предложения основана на взаимно компенсированных скачках, есть элемент скрытого двухголосия, сделана опора на звук e^1 . В следующем построении начальная романсовая секста заполняется плавным волнообразным движением. Естественный разворот, «расцвет» ощущается в третьем построении: обыгрывается та же секста, но в параллельном мажоре; рисунок становится более рельефным, что опять компенсируется волнообразным рисунком следующего построения; суммируется весь диапазон от c^1 до e^2 . Дополнение возвращает голос к начальной позиции.

Музыкальное произнесение слова (то есть «связь музыки и текста на ритмическом и звуковысотном уровне» [8, с. 76]) органично. Нигде не нарушается «мера» стиха (стопа, строка, строфа). У романса есть «лицо» — запоминается начальная романсовая интонация и сумрачная окраска фригийского оборота, выдержан маршевый шаг. Жанровый «минимум» состоялся. Но дальше текст начинает обрастать подробностями. [...]

Куплет в целом получается многоэлементный, но при этом во втором и третьем куплетах музыка и текст вполне удачно синхронизируются. Например: второй куплет — «Скучно, радость изменила...» — молодецкий разворот в C-dur, перелом в a-moll приходится на «Песнь его...»; в третьем куплете — тот же перелом разделяет слова «И, качаясь, завывает...» и «Пуще сердце замирает...»; октавный унисон (пустота, безнадежность) во втором куплете приходится на слова «Сквозь метель и тьму...», в третьем — на «Тяжелей тоска...» и т. п.¹

Столь множественная мелкая детализация романса Гурилева не присуща, на фоне мелодического ма-

стерства композитора она кажется наивной, вторичной. Но по отношению к данному типу текста — принципиальной. Обратившись к стихотворению социальной тематики, композитор словно считает необходимым *преодолеть, переступить* цельное лирическое, элегическое высказывание правдивой повествовательностью, это его «вклад», причем — достаточно деликатный.

Алябьев для своего романса выбирает более сложную форму². Шесть катренов стихотворения развернуты в две контрастных части: первая — четырехдольная (размеренный маршевый шаг) — охватывает четыре катрена, выстраивается в два куплета; вторая — в шестидольном размере — сама имеет двухчастную структуру (первый раздел использует один катрен, второй использует последний катрен и его повторение, уравнивающее форму). Драматургия формы основана на жанровом, даже стилистическом контрасте. Фортепианная партия достаточно развита. Типичные формулы романсового аккомпанемента (бас-аккорд или бас-арпеджио) отсутствуют.

В первом разделе вокальная мелодия дублируется, словно сама является верхним голосом хорового многоголосия. Начальные 20 тактов разворачиваются как двойная экспозиция фуги³, голос вступает от проведения темы. Слова «мороз трескучий» попадают как раз на трель с нахшлагом в противосложении. [...]

Пейзаж, бытовая зарисовка обретают значительность, трагическое величие, становятся символом судьбы. Однако по мере развертывания сквозь высокий стиль барокко проступают интонации более мягкие, лирические. Впервые появляется мотив с задержанием, подчеркнутый прерванным оборотом («...одинокий»). Во второй строфе это задержание выпадает на слово «уныло», а чуть ранее появляется еще одно задержание, выделяющее слово «одному». Во втором куплете в тт. 6–8 («побелела борода его») сделана новая кульминация: октавный ход, превышение прежней вершины e^2 нотой f^2 , неустойчивая автентическая каденция, использование в ней новой пунктирной фигуры⁴ в басу, более она в романсе не встречается. [...] Внутри текста постепенно формируется особый лирический план⁵. Распевы в каденциях хоть и имитируют барочный мотив, но его Klage резонирует российской песне (можно сослаться на распевы «Среди долины ровныя»). Ретроспективно перелом DD–D («Избы мужиков») уже слышится двояко — и ламентозный элемент (например, из финального хора «Страстей» Баха), и чувствительный, рыдающий романсовый оборот. [...]

¹ Что же касается несовпадения пауз, то обычно расстановка дыхания корректируется самим певцом. Традиционным моментом в исполнении куплетной формы является и встречная исполнительская драматургия.

² Примерно того типа, о котором говорит В. Васина-Гроссман в связи с жанром баллады. Этой форме свойственна многоэпизодичность с одновременным объединением эпизодов общностью интонационного строя, с «раздвижкой» текста фортепианными интермедиями [3, с. 290–291]

³ Высокий стиль барокко не часто встречается в русском романсе (Глинка «Не говори, что сердцу больно»), ощутима связь с поздним Шубертом, например с его циклом «Зимний путь», который содержит элементы барочной стилистики, с Шуманом (дуэт «Осенняя песня»).

⁴ Эта ритмическая фигура разработана в романсах «Нищая» и «Зимняя дорога».

⁵ Во второй части накопление акцентов продолжается; неожиданным ходом на романсовую сексту выделены слова «с тайной грустью»; та же секста использована в каденции, слово «тяжелей» здесь нарочно поставлено на сильную долю и «утяжелено» K_e , а затем патетически, с использованием D_7 ⁶ произносится слово «тоска»; задержаниями выделены слова «завывает» и «сердце замирает».

Музыкальный материал второго (шестидольного) раздела в чем-то превосходит характерный жанровый комплекс «Песен и плясок смерти» Мусоргского: inferнальная танцевальность, плачевая интонация, колыбельная, ритмика серенады — сицилианы, хроматическая звукопись метели, «роковой» нисходящий ход от V к I, ритмизованные органые пункты и др. Хотя у Алябьева этот материал в значительной степени остается «обширным кругом музыкальных фрагментов» [1, с. 48], возможно, из-за гармонической простоты. [...]

Музыка последнего раздела наиболее эмоционально открыта (словно накопившаяся лирическая интонация прорывается наружу) и демократична по интонации (интонационный круг Гурилева — Варламова). Многократное возвращение голоса к вершине e^2 надсадно, близко к плачу. Неудобный в вокальном отношении распев слога («Звонкая доска-а-а») тоже слышится как элемент плача. Немаловажная деталь: авторская расстановка *pp* и p^6 провоцирует исполнителя к «снятому» извлечению высоких нот, создает связь с колыбельной. Вместе с тем упругость ритма завораживает, как раскачка «пляски на краю отчаяния». Этот раздел формы исполнитель может более всего приблизить к чувственно-переливчатой цыганской манере пения.

Между вокальными фразами в фортепианной партии повторяется мучительный, «навязчивый» мотив (сквозная интонация $e-f-e$), разрастающийся до кульминации. Ход от вершины «Пуще сердце замирает...» — совершенно «Не брани меня, родная». В каденции — снова романсовая секста, которая при повторе распевается до октавы.

Б. Асафьев пишет об Алябьеве: «Как удобно проследить в его романсах и влияния, и трансформации, и стилистические курьезы, и неожиданные открытия» [2, с. 57]. При всей затейливости музыкальной формы сочинение Алябьева звучит пронзительно и воздействует сильно. Сострадавая чужой обездоленности, композитор размышляет о собственном крестном пути, о горькой истине «тюрьмы и сумы». Это его сибирская ссылка, ночная метель, колотушка сторожа за окном избы.

ВТОРОЕ МЕСТО

Куликов Илья (Академический музыкальный колледж при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; III курс отделения теории музыки; руководитель И. В. Охалова).

Хор Г. В. Свиридова «Об утраченной юности»: музыкальная интерпретация прозы Гоголя

В 1958 году Свиридов создал Пять хоров на стихи русских поэтов — весьма значительное сочинение, которое,

наряду с Поэмой памяти Есенина и Патетической ораторией, стало ярким свидетельством глубокого постижения русских музыкальных традиций, по выражению Т. Масловской — «возвращения домой» [6, с. 98], к эпическому. В отличие от многочисленных «монографических» циклов, весьма характерных для Свиридова (так, «Страна отцов» представляет слушателю мир поэзии Аветика Исаакяна; «У меня отец — крестьянин» и другие сочинения 1950-х годов — творчество Сергея Есенина; количество примеров без труда можно увеличить), Пять хоров включают тексты совершенно разных времен. Их объединяет, пожалуй, лишь тема России. Здесь переплетается множество мотивов: самоуглубление, погружение в бездны памяти (в первом хоре), ощущение включенности в мировую гармонию («Табун»), выражение народной творческой силы («Как песня родилась»). Эта многоохватность придает целому черты поэмы в том смысле, как понимает ее сам композитор (эпическое воплощение «жизни нации»).

Первый хор — «Об утраченной юности» — представляет собой блестящее музыкальное воплощение прозы Н. В. Гоголя (отрывок из «Мертвых душ»). Казалось бы, появление прозаического отрывка в цикле, носящем название «Пять хоров на стихи русских поэтов», достаточно неожиданно. Внутренне это решение, однако, глубоко оправдано. Свиридов, несомненно, воспринимал лирическое отступление как поэтический текст, а Гоголя — как одного из величайших поэтов (в смысле — «певцов» или «песнопевцев», то есть тех, по Далю, кто «славит» песней). Да и сам Гоголь, вероятно, вполне отчетливо осознавал особые свойства своего произведения, что отразилось в жанровом обозначении — «поэма».

Что же создает удивительную музыкальность гоголевского отрывка и не менее замечательное и своеобразное ее преломление в хоре Свиридова?

Шестая глава «Мертвых душ» открывается весьма пространной «думой». В ней можно заметить множество мотивов, характерных для русской литературы и русского искусства в целом. Прежде всего, общий меланхолический характер, сочетающийся с обилием красочных бытовых, описательных деталей. Можно отметить и мотив идеализации детства как наиболее естественного состояния человеческой души. Вспомним, например, сон гончаровского Обломова. Обращает на себя внимание и сквозной в поэме образ дороги. В плане ритмической организации отрывок можно отнести к «смешанному» типу прозы. С одной стороны, есть ритмизованные части, с другой — они «разбавлены» вполне обыкновенной, не ритмизованной прозой.

Потенциальные возможности этого текста были замечательно «расслышаны» Свиридовым. Композитора всегда отличала поразительная чуткость к слову.

⁶ Во всем романсе удивляет преобладание динамики *p*. Если Алябьев и ставит *cresc.*, то без указания звукового предела, *f* проставлено лишь в двух фразах: «Вдоль по улице широкой...» с последующим контрастом *pp* «Ходит сторож одинокий...» (как противопоставление двух миров), и «Скучно, радость изменила...» (как выражение молодецкой грусти-тоски); в последней кульминации нет знака *p* — динамика оставлена на выбор исполнителю.

Свиридов словно очистил текст от всего излишнего для «омузыкаливания», оставив, по выражению М. Элик, «лишь то, что серьезно [...] и просто» [10, с. 92]. И, по сути дела, превратив отрывок в замечательное стихотворение в прозе, наподобие известных произведений Тургенева. В литературном словаре читаем определение этого жанра: «Стихотворение в прозе — лирическое произведение в прозаической форме; небольшой объем, повышенная эмоциональность стиля, круг образов, мотивов, идей сближают его с лирической поэзией, но метрических и графических признаков стиха оно не имеет» [7, с. 237]. Разбираемый текст полностью подходит под это определение, однако не стоит ли попробовать так сгруппировать его предложения, чтобы скрытые в нем «метрические и графические признаки» вышли «на поверхность»? Анализируя столь свободно измененный текст, мы в то же время выявляем и «механизмы» композиторского слуха. Итак:

1. *Прежде, давно, в лета моей юности,*
2. *В лета невозвратно мелькнувшего детства,*
3. *Мне было весело подъезжать каждый раз к незнакомому месту.*
4. *Много любопытного открывал там детский мой взгляд.*
5. *Теперь равнодушно, безучастно гляжу на дорогу.*
6. *И то, что пробудило бы в прежние годы*
7. *Живое движенье в лице,*
8. *Смех и немолчные речи,*
9. *То скользит теперь мимо, молчат уста...*
10. *О, моя юность! О, моя свежесть!*

При подобном взгляде текст начинает словно бы дышать, жить более насыщенной интонационной жизнью, обогащается тонкими нюансами и полутонами. Отметим основные его особенности. В отношении построения бросается в глаза ярко выраженная двухчастность. Ее создают, прежде всего, зачины «Прежде» — «Теперь». Первая и вторая части соотносятся как определенное «настроение» и его отражение (или оборотная сторона). Выделяются репризные качества в строках 9–10. Необходимо особенно отметить «намекы» на неточные рифмы в строках 2–3 (*детства — месту*) и 5–6 (*дорогу — годы*). Впрочем, это не выходит за пределы тонкой звуковой игры, словно «нащупывания» возможных путей ритмической организации. Приковывают внимание, безусловно, и строки 7–8. Они вполне могли бы войти в состав «настоящего» стихотворения. Жанровым прообразом музыкального интонирования этих строк может служить трехдольный романс-вальс (в музыке отчасти именно это обусловило связь с XIX веком). Подобное открытое выявление поэтического ритма выделяет строки 7–8 как кульминацию текста, в том числе, и эмоциональную. Любопытно проследить, как в хоре это получит сугубо музыкальную поддержку. В последней, десятой строке — «угасающее восклицание», растворение. Динамическое развитие формы, таким образом, оказывается

направленным к третьей четверти формы. В сочетании с «издалека» звучащими началом и концом это создает пространственный эффект приближения и удаления. В связи с этим можно напомнить и о столь важном образе дороги! Интересно, что в другом произведении по поэме Гоголя — опере Р. Щедрина «Мертвые души» — значение этого образа подчеркнуто особым музыкальным и сценографическим решением: над суетным миром «высшего общества» располагается второй план — бесконечный пейзаж, символизирующий подлинную и вечную Россию. [...]

Двухчастность, заложенная в тексте, обусловила и подобную структуру хора. Развернутые части формы, не укладывающиеся в рамки периода, образуют единое целое благодаря общей интонационной основе. [...] В стилистическом отношении музыка связана с разнообразными интонационными истоками, характерными для русской музыкальной культуры.

«В музыке Свиридова присутствует незримая музыкальная память многих поколений, веяния всех давних русских музыкальных традиций» [5, с. 176].

Конечно, наиболее очевидны связи с народной песенной культурой. Для уяснения этого можно проанализировать строение мелодии, сочетающей в себе черты речитативности и ариозности. С одной стороны, очевидны такие характерные признаки речитатива, как асимметричность синтаксиса, аperiodичность структур, свободные по продолжительности паузы между ними [9, с. 394]. С другой, не менее значительную роль играет плавное, ритмически выровненное мелодическое движение, что является приметой ариозной мелодии [9, с. 390]. Она основана на мастерском использовании приема варьирования интонационного зерна. Начальные такты представляют собой сцепление характерных свиридовских интонаций: чистой кварты и малой терции, образующих закругленный трихорд. Не менее важен и нисходящий ход по звукам натуральной доминанты. Это тоже «лейтинтонация» свиридовского стиля, в том или ином виде встречающаяся почти во всех сочинениях. Поначалу мелодия разворачивается с остановками, слова будто постепенно приходят на память «рассказчику» (ремарка — «В манере рассказа»). Постепенно фразы становятся более протяженными, но мелодический остов сохраняется. Мелодические вершины, так же, как и низкие звуки, достигаются очень плавно. Прием постепенного заполнения и варьирования подобного «каркаса» близок народному искусству. [...]

Как соотносится развитие мелодии с прозой Гоголя? Прежде всего, обращают на себя внимание слова, приходящиеся на вершины-кульминации. Однако в данном случае существеннее другое. В соответствии с постепенным эмоциональным «нарастанием» в словесном тексте, контуры мелодии словно расширяются, открывая пространство для развития.

В мелодии второй части хора подчеркиваются уже не повествовательные интонации, а более экспрессивные — вопросительные. Несмотря на сохранение

интонационных контуров, за счет смены тональности (си минор) и других признаков, эмоциональная краска меняется. Это уже «настоящее время», а не ностальгический «взгляд в прошлое». Следует остановиться на строках: «живое движенье в лице, смех и немолчные речи». Здесь обращает на себя внимание тонкая перекличка с русским романсом XIX века. Как уже было сказано, в тексте наиболее открыто выявлен поэтический ритм, и это способствует появлению подобных интонационных оборотов. Значение этого, однако, не следует преувеличивать, ведь Свиридов явно не стремился к какой-либо стилизации. «Омузыкаливая» уже взволнованную, прерывистую (а не спокойную, как вначале) речь, композитор нарушает установившуюся было «инерцию» движения и выделяет значительными паузами (своего рода запятыми) слово *смех*. При этом в тексте Гоголя цезуры между этим словом и последующими — нет («смех и немолчные речи»), она создается именно музыкальными средствами. [...]

Хоровая фактура, довольно традиционная, на первый взгляд призвана только создать фон-пейзаж (подстать «равнинной» мелодии в хоровом сопровождении постоянны долгие педали и плавное движение голосов). Однако тихое, таинственное и словно в другой «плоскости» лежащее пение хора, в сочетании с отдельными гармоническими оборотами (как, например, в тт. 6–8) способно вызвать еще одну стилистическую ассоциацию — с русской духовной музыкой. Этому способствует и избранный состав исполнителей: солист-тенор и смешанный хор. Вспоминается, скажем, «Ныне отпускаеши» Рахманинова. Такая ассоциация, думается, небезосновательна, поскольку русское церковное пение было дорого Свиридову, оно воспринималось им как подлинное культурное сокровище, обладающее несомненной этической значимостью.

И, наконец, последнее замечание о музыке хора. В одной из своих статей Валерий Гаврилин пишет о том, что Свиридову в этом произведении удалось разгадать «тайну гоголевских темпов» [4, с. 221]. Но, согласно темповым указаниям композитора, на протяжении почти всего хора темп («медленно») не меняется; только в самом конце он становится «очень медленным». Слух же фиксирует тончайшие темповые нюансы. Музыка, рождающаяся из тишины, поначалу движется неуверенно. Это подчеркнуто уже отмеченными остановками в партии солиста и очень протяженными педалями в голосах хора. Во втором разделе, в связи с эмоциональным (а также гармоническим, мелодическим и, что вполне естественно, динамическим) «крещендо», возникает ощущение ускорения темпа. Однако интенсивность чувства вскоре уменьшается и наступает темповая «реприза» (см. от слов «*То скользит теперь мимо*»). Подобная драматургия, так же, как и рассмотренные средства выразительности, продиктована необычайно тонким прочтением

текста Свиридовым. Слово и музыка живут в этом произведении одной жизнью.

ВТОРОЕ МЕСТО

Спиридонова Анастасия (Санкт-Петербургский музыкальный колледж им. Н. А. Римского-Корсакова; III курс теоретико-композиторского отделения; руководитель Е. Р. Коссович).

Пять романсов С. С. Прокофьева на стихи А. А. Ахматовой

Романсы на стихи Ахматовой относятся к ранним сочинениям Прокофьева, они были написаны в 1916 году. Композитор обращается к стихам из сборников «Вечер» и «Четки». Во всех стихотворениях затрагивается одна и та же тема — тема несчастной любви. Об этом чувстве нигде не говорится напрямую, состояние героини передается описанием пейзажа, репликами диалога. Во всех стихотворениях есть оттенок боли, усталости, разочарования, они эмоционально умеренные по тону. [...]

Стихотворение Ахматовой «Память о солнце» очень сдержанное. Сперва читателю предлагается картина поздней осени, города, уже готового замерзнуть и застынуть: *Память о солнце в сердце слабеет. / Желтой трава. / Ветер снежинками ранними веет / Едва, едва.* В создании образа участвует и ритм. Стихотворение написано тоническим стихом, в котором чередуются длинные и короткие строки. Ритмическая неровность, «скомканность» четных строк создают ощущение неуютности, пустоты. В конце третьей строфы одной лишь фразой обозначается трагедия героини, но глубокого перелома в этот момент не происходит, описание осеннего пейзажа уже создало соответствующее настроение, подготовившее появление этих слов: *Может быть, лучше, что я не стала / Вашей женой.* Они не выделены ритмом и произносятся как бы невзначай. В последней строфе за счет повтора переосмысливается смысл уже сказанного — слова *тьма, зима* относятся непосредственно к лирической героине, они описывают ее полное внутреннее оцепенение. Знаки препинания членят строку, заставляя читателя делать паузы, а последняя строчка и вовсе сокращена вдвое, стихотворение как бы «угасает», зима уже наступила. В романсе Прокофьев выпустил вторую строфу стихотворения Ахматовой⁷. В ней описывается все тот же осенний пейзаж, нагнетается состояние безнадежности. Прокофьев, убирая эту строфу, делает перелом в середине стихотворения более внезапным. Кроме того, кульминация стихотворения оказывается почти ровно посередине, подход к ней и уход от нее — одинаковыми по протяженности. И, наконец, стихотворение в этом варианте отлично укладывается в трехчастную форму: каждая строфа стиха соответствует части романса, а повтор в третьей строфе дает основания для репризы.

⁷ В узких каналах уже не струится — / Стынет вода. / Здесь никогда ничего не случится, — / О, никогда!

Первая часть (написанная в форме неквадратного периода неповторного строения, состоящего из двух предложений) — это, как и у Ахматовой, описание пейзажа. Скупой аккомпанемент создает ощущение прозрачности и холодности. Фактура на протяжении всей первой части состоит из нескольких планов, каждый из которых движется согласно мелодической логике. Вместе они складываются в аккорды, но ощущения тональности, функциональной определенности нет, гораздо важнее колористическая сторона получившихся созвучий. Строгая, уравновешенная мелодия метрического типа консонирует с партией фортепиано. Композитор сглаживает ритмическую неровность стиха, слова произносятся размеренно, неторопливо. Во втором предложении появляется движение: остинато в партии правой руки, фигурирующее большой мажорный септаккорд и создающее постоянную пульсацию восьмыми, широкий ход баса по квинтам. Это новая грань картины — ветер, оживляющий пейзаж. В музыке есть созерцательность, любование аскетичной красотой осени. Мелодия становится порывистой. Короткий мотив (распевное «ветер») сменяется длинной фразой — торопливой гаммой, начинающейся со второй доли. Очень свежо звучат терцовые распевы. Мерный ритм сменяется живым, непредсказуемым, близким речевому.

Середина романа делится на два эпизода. В первом продолжается развитие образа и тематизма первой части. Секундовые интонации, ритм мелодии, пульсация аккомпанемента четвертями адресуют слушателя к первому предложению. Но благодаря навязчивому *ми* и терпкой гармонии появляются и новые оттенки: смутное беспокойство, ожидание. Так подготавливается перелом в развитии романа.

Второй эпизод вторгается внезапно. Плавное, неспешное описание неожиданно прерывается репликой «*может быть, лучше, что я не стала / Вашей женой*». Эта фраза произносится почти скороговоркой, как внезапно возникшая неприятная мысль. Ускоряются пульс и темп, размер становится трехдольным, музыка дробится на короткие фразы. Вокальная партия очень скована, напоминает и псалмодирование, и причет. Она вдруг становится ниже регистром, одна и та же секундовая формула повторяется три раза. Аккомпанемент варьирует эту интонацию мелодии (по-разному в разных фактурных планах), делая ее более рельефной.

Реприза несет отголосок этого эмоционального всплеска: *фа-диез* вносит тональную определенность (ми-минор), октавные дублировки утяжеляют фактуру, делая движение терций маетным, хромающий *ре-бемоль* придает звучанию нервозность. Особенно выразительно он выглядит в конце строки — мелодия звучит утвердительно, а аккомпанемент «срывается», выдавая дрожь в голосе. Неустойчивое окончание вызывает новый всплеск: «*Что это? Тьма?*». В мелодии воспроизводится речевая интонация. Тревожно пульсирующий аккомпанемент дублирует ее и заостряет синкопой, подчеркнутой фактурно и фонически (целотонным аккордом).

Внезапно все замирает, и в тишине звучит нейтральное, спокойное «*Может быть!..*». От этого спокойствия веет пустотой и мертвенностью. Романс заканчивается точным повтором второго предложения первой части, причем там, где у Ахматовой строка была укорочена, у Прокофьева ее доигрывает фортепиано. [...]

В содержании, драматургии, способах вокализации текста романсов Прокофьева на стихи Ахматовой есть немало общих черт, связывающих их в единое целое. Во всех них показывается одно и то же состояние — боль от неразделенной любви, либо, как в «Сероглазом короле», потери любимого человека. И во всех романах эмоции эти сдерживаются и скрываются. В «Сероглазом короле» героиня не может проявлять свои чувства открыто — у нее есть муж и дочь, любовь ее запретна. В «Здравствуй» она скрывает свои эмоции от собеседника. В остальных романах сдержанность героини — ее осознанный выбор. Когда боль и одиночество нельзя преодолеть, остается лишь спрятать эти чувства от самой себя и жить дальше. И во всех романах искусно сдерживаемые чувства в какой-то момент вырываются наружу. Здесь встречаются два вида драматургии. В романах «Здравствуй», «Настоящую нежность» и «Солнце комнату наполнило» происходит непрерывное нарастание, эмоциональный «сдвиг» происходит ближе к концу. В романах «Память о солнце» и «Сероглазый король» после всплеска происходит успокоение, героиня вновь овладевает собой.

Один из главных образов, раскрытых в сборнике, — образ душевной скованности, оцепенения. В романах «Память о солнце» и «Солнце комнату наполнило» он неразрывно связан с картиной зимнего пейзажа, которая является лирическим параллелизмом к состоянию героини. Образ этот воплощен в музыке импрессионистическими красками: неожиданными колористическими созвучиями, не позволяющими определить тональность, полифункциональными сочетаниями фактурных планов. В качестве примера можно привести начало романа «Настоящую нежность» или вторую часть романа «Солнце комнату наполнило».

Тексты всех стихотворений использованы автором полностью, за исключением «Памяти о солнце». В трактовке текста Прокофьев точен, драматургия стихотворения и романа всегда, в целом, сходны. Но в романсе «Солнце комнату наполнило» кульминация в музыке иная, чем в стихотворении, хотя они и совпадают по времени. Композитор распространяет образ, содержащийся в двух последних строчках, на всю последнюю строфу, и движение к кульминации получается более плавным. В «Памяти о солнце» сдвиг, наоборот, более яркий, чем в стихотворении.

Все романы характеризуются чутким воплощением слова. В них встречаются два типа вокализации: один близок к метрическому либо ариозному и используется при воплощении спокойных, сдержанных, холодных образов. Второй же — декламационный — встречается в наиболее эмоциональные моменты. В обоих случа-

ях композитор не создает сильного встречного ритма, не ломает ритмической структуры стиха, не использует больших распевов. Все слова поданы рельефно, выпукло.

Всем романсам свойственна лаконичность. Это маленькие сценки, зарисовки из жизни.

Подготовлено Н. Ю. Афониной и Л. П. Ивановой

Литература⁸

1. Асафьев Б. Избранные труды. Т. IV. М., 1955.
2. Асафьев Б. Русская музыка. Л., 1979.
3. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2–3. М., 1978.
4. Гаврилин В. Годовой круг Свиридова // Гаврилин В. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб., 2005.
5. Евдокимова Ю. Патетическая оратория в системе художественного мышления Свиридова // Георгий Свиридов: Сб. ст. и исслед. М.: Музыка, 1979.
6. Масловская Т. Георгий Свиридов // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб., 2005.
7. Русова Н. От Аллегии до Ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М., 2004.
8. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966.
9. Ручьевская Е. «Руслан» Глинки, «Тристан» Вагнера и «Снегурочка» Римского-Корсакова. Стиль. Драматургия. Слово и музыка. СПб., 2002.
10. Элик М. Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов: Сб. ст. и исслед. / Сост. Р. С. Леденёв. М., 1979.

Объявление о конкурсах музыковедческих работ

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова объявляет **Всероссийский конкурс студенческих научных работ «Сергей Слонимский и его школа»**, посвященный 80-летию народного артиста России, лауреата государственных премий, профессора Сергея Михайловича Слонимского.

Работы объемом до 40.000 знаков (1 п. л.) подаются в печатном виде под девизом (без указания имени автора) в деканат музыковедческого факультета или отправляются почтой на адрес консерватории с пометкой «Конкурс-80»: 190000, Санкт-Петербург, Театраль-

* * *

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова объявляет **внутриузовский конкурс научных работ студентов и аспирантов «К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории»**. Примерная тематика работ: история Санкт-Петербургской консерватории; творческие портреты выдающихся педагогов и учеников; композиторские, исполнительские, научные традиции старейшего музыкального вуза России.

Работы объемом до 40.000 знаков (1 п. л.) подаются в деканат музыковедческого факультета в печатном

виде под девизом (без указания имени автора) с пометкой «Конкурс-150». Требования к оформлению: формат Microsoft Word, шрифт Times New Roman, кегль 14, интервал 1,5. В запечатанном конверте к работе должны быть приложены данные об авторе: ФИО, вуз, курс, факультет, научный руководитель, название и девиз работы, электронный адрес.

Срок подачи работ — **до 1 декабря 2012 года**.

Материалы, не связанные с темой конкурса, не рассматриваются.

Планируется публикация работ лауреатов в журнале Санкт-Петербургской консерватории «Musicus».

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова объявляет **внутриузовский конкурс научных работ студентов и аспирантов «К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории»**. Примерная тематика работ: история Санкт-Петербургской консерватории; творческие портреты выдающихся педагогов и учеников; композиторские, исполнительские, научные традиции старейшего музыкального вуза России.

Срок подачи — **до 1 октября 2012 года**.

Планируется премирование лауреатов и публикация лучших работ в журнале Санкт-Петербургской консерватории «Musicus».

⁸ Представлен сводный список цитируемой литературы.